

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**LINHAS DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E INTERARTES**

BIANCA PRESOTTO

**TRADUÇÃO COMENTADA DE “A CAÇADA” DE LYGIA FAGUNDES  
TELLES – UMA PROPOSTA ESTRANGEIRIZANTE**

DISSERTAÇÃO

PATO BRANCO

2021

**BIANCA PRESOTTO**

**TRADUÇÃO COMENTADA DE “A CAÇADA” DE LYGIA FAGUNDES TELLES –  
UMA PROPOSTA ESTRANGEIRIZANTE**

**Commented translation of “A Caçada” by Lygia Fagundes Telles – A  
foreignizing proposal**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, para defesa, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Claudia Marchese Winfield  
Co-orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mirian Ruffini

**PATO BRANCO**

**2021**



Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es).

Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



**Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Câmpus Pato Branco**



BIANCA PRESOTTO

**TRADUÇÃO COMENTADA DE "A CAÇADA" DE LYGIA FAGUNDES TELLES - UMA PROPOSTA  
ESTRANGEIRIZANTE**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem, Cultura E Sociedade.

Data de aprovação: 25 de Fevereiro de 2021

Prof.a Claudia Marchese Winfield, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof Adriano Mafra, Doutorado - Instituto Federal Catarinense

Prof.a Camila Paula Camilotti, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof Mauricio Cesar Menon, - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 25/02/2021.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Vilso e Nilva, por desde o início de minha existência nunca terem medido esforços para proporcionar as melhores condições de vida e estudo para mim e minha irmã; por durante toda essa vida terem sido grandes exemplos de pessoas de bem e terem me transmitido os seus valores. À minha irmã, Taiânia, por ser minha inspiração desde criança e pela motivação de todos os dias. Enfim, à família, pelo apoio incondicional, pelo amor e pela força que sempre me deram. Essa conquista eu dedico a vocês, pois ela só existe porque sempre estiveram ao meu lado.

Ao Rafael, por ter sido meu porto seguro em muitos momentos, e por ter acreditado em meu potencial e me apoiado quando eu mesma duvidava de mim. Agradeço por ser minha base, companheiro e amor.

À Juliane, minha prima querida, pessoa de valor e de valores, que me recebeu em Pato Branco há 7 anos e me ajudou a amadurecer e a enfrentar a vida.

À Claudia, pela excelente professora, orientadora e pessoa que é, por todos os dias que se dedicou a essa pesquisa, pelos finais de semana dos quais abriu mão para me dar suporte quando necessário, sempre estando disponível para conversar e me auxiliar nessa caminhada.

À professora Mirian, pelo suporte e apoio a mim dedicados desde a época da graduação e pelas maravilhosas aulas e cursos ofertados que fizeram despertar em mim o gosto pela tradução.

Às minhas avós, Angelina e Libertina, que embora não tiveram a mesma chance de Lygia de estudar ou aprender a ler em seu tempo, ensinaram à família valores de honestidade, ética e respeito e merecem ser lembradas pelo exemplo de mulheres, mães e avós que foram.

Às minhas amigas de Maravilha e de Pato Branco com as quais compartilhei momentos insubstituíveis e que sempre me deram grande força nessa caminhada.

A Deus e a todos que de alguma forma contribuíram para que esse sonho fosse possível.

*“[...] translation remains a necessary and valuable exercise. It has brought and continues to bring people of different cultural and linguistic backgrounds closer together, it has enabled them to share a more harmonious view of the world, it has built bridges of understanding and appreciation among different societies”.*

Mona Baker  
*In Other Words: a coursebook on translation*  
1992

## RESUMO

PRESOTTO, Bianca. Tradução Comentada de “A Caçada” de Lygia Fagundes Telles - Uma Proposta Estrangeirizante. 97 f. 2021. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras: Literatura, Sociedade e Interartes, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2021.

O presente trabalho apresenta uma proposta de tradução comentada do conto “A Caçada” (2009), de Lygia Fagundes Telles para a língua inglesa, e traz reflexões que envolveram esse processo no que diz respeito tanto aos Estudos da Tradução quanto à análise da construção do fantástico no texto-fonte e no texto-alvo. O objetivo geral do estudo compreendeu elaborar uma tradução para a língua inglesa que fosse predominantemente estrangeirizante, de forma que o texto produzido deixasse resíduos da cultura de partida conforme a perspectiva valorada por Venuti (1995; 2002). Os objetivos específicos consistem em: a) explorar a vida e obra de Telles, a fim de averiguar sua construção como escritora, suas influências literárias e sua estética literária; b) mapear as traduções já feitas das obras de Telles para polissistemas literários além do brasileiro, em prol de verificar a representação da escritora no exterior; c) identificar quais foram as tendências tradutórias utilizadas pela tradutora, a fim de expor suas escolhas e verificar quais desafios foram encontrados para a construção de uma tradução estrangeirizante para o par linguístico português-ínglês; e d) realizar uma análise do encadeamento semântico tanto do texto-fonte quanto do texto-alvo, a fim de verificar como se deu a configuração do fantástico no texto-alvo no que tange às cadeias de significantes do *medo* e *espaço*. Quanto à metodologia, este estudo é de cunho introspectivo e retrospectivo (FRASER, 1996), visto que a tradução comentada consiste em traduzir e refletir sobre esse processo. Em escopo amplo, essa pesquisa leva como aporte teórico os Estudos da Tradução seguindo a ótica da Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (1990); para a elaboração da tradução, buscou-se seguir a perspectiva de tradução estrangeirizante, de Venuti (1995; 2002); e para a análise dos procedimentos tradutórios, utilizou-se dos estudos de Berman (2013) e Lanzetti et al. (2009). Em relação à análise do fantástico, baseou-se nos preceitos de Roas (2014) para apresentação de um panorama do fantástico; Freud (2010) para adentrar ao conceito de inquietante; e Todorov (1980) para incluir o conceito de vacilação. No que concerne à análise do encadeamento semântico, as referências de Berman (2013) e Paganine (2011) embasam a análise das cadeias de significantes do *espaço* e do *medo*. Para a análise desses dois núcleos, foram utilizados os estudos de Borges Filho (2007) e Menon (2013). Os resultados obtidos indicam a produção de uma tradução que dispõe predominantemente de procedimentos estrangeirizantes, em que se optou por deixar marcas do estrangeiro em termos estruturais, estilísticos e culturais do texto ao longo do processo tradutório. Ao mesmo tempo, também se verificou que a tradução manteve características da escrita de Telles, buscou manter a expressividade da linguagem para fazer a manutenção do fantástico no texto-alvo de modo a indicar ao leitor de Língua Inglesa que o texto é advindo de uma cultura de partida diferente daquela do leitor. Enfim, pôde-se desenvolver uma tradução comentada do conto de Telles, tornando acessível o conto em Língua Inglesa, valorizando a literatura nacional e contribuindo para o crescimento e valorização dos Estudos da Tradução no Brasil.

**Palavras-chave:** Tradução Comentada; Estrangeirização; Encadeamento Semântico.

## ABSTRACT

PRESOTTO, Bianca. Commented translation of “A Caçada” by Lygia Fagundes Telles - A foreignizing proposal. 97 p. 2021. Dissertation (Master’s degree in Linguistics and Literature studies) – Postgraduate Studies in Linguistics and Literature: Literature, Society and Interarts, Federal Technological University of Paraná, Pato Branco, 2021.

This paper presents a commented translation proposal for the short story *A Caçada* (2009) by Lygia Fagundes Telles into English, bringing reflections that involved this process regarding to Translation Studies and the analysis of fantastic construction in the source text and in the target text. The main objective of this study was to elaborate a translation into the English language that was mainly foreignizing, so that the produced text would leave residues of the source text according to the perspective valued by Venuti (1995; 2002). The objectives are: a) investigate Telles’ life and work in order to investigate her development as a writer, her literary influences and literary aesthetics; b) map Telles’ translations already published in literary polysystems that are beyond the Brazilian polysystem in order to verify the author’s representation overseas; c) identify which translation tendencies were carried by the translator, in order to expose her choices and to verify which challenges were found during the construction of a foreignizing translation for the Portuguese-English language pair; and d) carry out an analysis of the semantic chain of both the source text and the target text, in order to verify how the fantastic configuration in the target text took place regarding the thematic axes of *fear* and *space*. Concerning methodology, this study consists of an introspective and retrospective research (FRASER, 1996), since the commented translation consists of translating and reflecting on this process. In a broad scope, this research relies on the Polysystem Theory according to the perspective of Even-Zohar (1980); during the production of the translation, Venuti’s (1995; 2002) foreignizing translation perspective was followed; and for the analysis of translation procedures, Berman (2013) and Lanzetti et al. (2009) studies were taken into account. Regarding fantastic construction analysis, Roas’ (2014) precepts were used to present a general scenery of the fantastic genre; Freud (2010) and his concept of *unheimlich* was taken into account; and Todorov’s (1980) to include the concept of hesitation. As for the analysis of the semantic chain, Berman (2013) and Paganine (2011) support the analysis of signifiers chains of *space* and *fear*. For the analysis of these two axes, the studies of Borges Filho (2007) and Menon (2013) were used. The results obtained in this study indicate the production of a translation that exhibits manifestations of foreignizing strategies, in which the translator has chosen to leave marks from the foreign in terms of text structural, stylistical and cultural elements throughout the translation process. Having said that, it was also found that the translation maintained features of Telles’ writing in order to keep the expressiveness of language so as to maintain the element of the fantastic in the target text and suggest to English language readers that the target text comes from a culture that is different from that of the reader. Thus, it was possible to develop a commented translation of Telles’ short story, making this tale available in English language, and in turn, value Brazilian national literature and contribute to the growth and valuation of Translation Studies in Brazil.

**Keywords:** Commented Translation; Foreignization; Semantic Chain.



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Traduções das obras de Telles .....	24
Quadro 2 – Procedimentos técnicos da tradução .....	40
Quadro 3 – O conto A Caçada e a tradução The Hunt para a LI .....	64
Quadro 4 – Manutenção de Itens Culturais da Cultura-Fonte (exemplo 1) .....	70
Quadro 5 – Tradução palavra-por-palavra (exemplo 1) .....	71
Quadro 6 – Tradução palavra-por-palavra (exemplo 2): .....	71
Quadro 7 – Tradução palavra-por-palavra (exemplo 3) .....	71
Quadro 8 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 1) .....	72
Quadro 9 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 2) .....	72
Quadro 10 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 3) .....	72
Quadro 11 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 4) .....	72
Quadro 12 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 5) .....	72
Quadro 13 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 6) .....	72
Quadro 14 – Manutenção de itens culturais da cultura-fonte (exemplo 2) .....	73
Quadro 15 – Mudança ocorrida na tradução .....	74
Quadro 16 – Domesticação do sistema linguístico por Transposição (exemplo 1) ...	74
Quadro 17 – Domesticação do sistema linguístico por Transposição (exemplo 2) ...	75
Quadro 18 – Domesticação de estilo linguístico por Transposição (exemplo 3) .....	76
Quadro 19 – Domesticação do sistema linguístico por Transposição (exemplo 4) ...	76
Quadro 20 – Cadeia de significantes do espaço .....	80
Quadro 21 – Descrição do espaço em A Caçada (trecho 1): .....	81
Quadro 22 – Excerto de A Caçada e sua tradução para a LI .....	83
Quadro 23 – Excertos em que ocorre a presença da cor verde na narrativa .....	84
Quadro 24 – Cadeia de significantes do núcleo medo .....	86

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa de The Girl in the Photograph .....	26
Figura 2 – Capa de The Marble Dance .....	27
Figura 3 – Capa e Contracapa de Tigrela and other stories .....	27

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ETs	ESTUDOS DA TRADUÇÃO
LI	LÍNGUA INGLESA
LM	LÍNGUA META
LP	LÍNGUA PORTUGUESA

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1 TRADUÇÃO E LITERATURA: PERSPECTIVAS TEÓRICAS QUE NORTEIAM A PROPOSTA TRADUTÓRIA <i>THE HUNT</i> .....</b>	<b>18</b>
1.1 TEORIA DOS POLISSISTEMAS.....	18
1.1.1 Um Breve Mapeamento de Traduções das Obras de Telles .....	23
1.2 MARCAS DO ESTRANGEIRO NA TRADUÇÃO LITERÁRIA.....	29
1.3 A TRADUÇÃO E A <i>LETRA</i> DE BERMAN .....	32
1.3.1 Encadeamento Semântico .....	38
1.4 PROCEDIMENTOS TRADUTÓRIOS DE LANZETTI ET AL. (2009) .....	39
1.4.1 Procedimentos Estrangeirizadores.....	40
1.4.2 Procedimentos Domesticadores.....	41
<b>2 TELLES: VIDA E ESTÉTICA LITERÁRIA .....</b>	<b>43</b>
2.1 DAS CONTAÇÕES DE HISTÓRIA NA INFÂNCIA À CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DA AUTORA NA LITERATURA.....	43
2.2 OBRAS E ESTÉTICA LITERÁRIA .....	44
2.2.1 Telles: Influências Literárias e o Verde.....	47
2.2.2 A Construção da Telles Escritora .....	50
2.2.3 <i>A Caçada</i> : o Sobrenatural e a Memória.....	51
<b>3 LITERATURA FANTÁSTICA: CONCEPÇÃO E CARACTERÍSTICAS .....</b>	<b>54</b>
3.1 APONTAMENTOS SOBRE A LITERATURA FANTÁSTICA SOB AS PERSPECTIVAS DE ROAS E TODOROV .....	54
3.1.1 O <i>Medo</i> como Elemento Fundamental do Fantástico .....	59
3.1.2 O <i>Espaço</i> na Construção do Fantástico .....	62
<b>4 O PROJETO TRADUTÓRIO DE <i>A CAÇADA</i>.....</b>	<b>64</b>
4.1 “ <i>A CAÇADA</i> ” – “ <i>THE HUNT</i> ” .....	64
4.2 REFLEXÕES ACERCA DO PROCESSO TRADUTÓRIO .....	69
4.2.1 A Busca por uma Tradução Estrangeirizante .....	70
4.3 A CONFIGURAÇÃO DO FANTÁSTICO EM <i>A CAÇADA</i> E <i>THE HUNT</i> ....	78
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>90</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>94</b>

## INTRODUÇÃO

A atividade tradutória é um ato imprescindível para uma sociedade, pois é por meio da tradução que ocorre [também] o intercâmbio entre as culturas. Entretanto, a tradução é um campo de conhecimento recentemente estabelecido, embora sua prática exista entre sociedades e culturas desde tempos remotos (MUNDAY, 2010), por isso, não há uma definição única e exclusiva do termo. De modo amplo, é possível definir a tradução e respectiva atividade tradutória de três maneiras segundo Jakobson (2000): a tradução intralingual, que consiste em interpretar os signos verbais por outros signos da mesma língua; a tradução interlingual, em que ocorre a interpretação dos signos verbais para outra língua; e a tradução intersemiótica, em que ocorre a interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. O presente trabalho volta-se para a tradução interlingual da obra *A caçada* de Lygia Fagundes Telles para a língua inglesa (LI), contemplando o aspecto cultural da tradução de modo a permitir a inserção da referida obra na cultura e contexto dos leitores de obras literárias em LI, pois a própria literatura de um país não existe por si só, mas se estabelece recebendo influências e influenciando literaturas de nações circundantes. Sendo assim, esta dissertação concentra-se na área da tradução literária teoricamente orientada pelos Estudos da Tradução (ETs).

O papel da tradução, como destacam Guerini, Torres e Costa (2013, p. 24) é “tantas vezes central no surgimento de movimentos, na importação e também na exportação de correntes e procedimentos literários, assim como na renovação e na manutenção da tradição”. Conforme é retratado pelo tradutor holandês August Willemsen (1986, p. 56), nós “somos levados a esquecer tal fato, mas a verdade é que muitos livros que influenciam a cultura ocidental são traduções. Quem lê a Bíblia no original? Ou Homero? A nossa cultura, quase que se pode dizer que é feita de traduções”.

Não seria possível – a menos que fossemos todos políglotas – conhecer as brilhantes obras do inglês Shakespeare, do russo Dostoiévski, do tcheco Kafka, do argentino Jorge Luís Borges, do colombiano Gabriel García Márquez, da britânica Virginia Woolf ou da francesa Simone de Beauvoir, sem que alguém tivesse traduzido seus escritos para a língua portuguesa ou enfim, para outras línguas mundo afora, e isso equivale também para os autores brasileiros, sem a tradução de suas obras, eles não atravessariam fronteiras. Sem dispor da atividade tradutória, uma obra ficaria

restrita ao seu contexto de cultura, e mesmo a própria literatura dessa cultura poderia ser comprometida por não passar pelo intercâmbio necessário para sua subsistência ao longo do tempo.

Diante do papel da tradução literária como um difusor da literatura de uma cultura para outra, o estudo engendrado nesta dissertação encontra a sua relevância, visto que consiste em uma tradução comentada inédita do conto da brasileira para a LI, de acordo com um projeto tradutório estrangeirizante (VENUTI, 1995; 2002) e respectiva análise da tradução à luz das teorias dos ETs. Além de Venuti (1995; 2002), o aporte teórico da teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990) contribui para a orientação do projeto tradutório, ao passo que as categorizações de Lanzetti e seu grupo (LANZETTI et al., 2009), bem como de Berman (2013), embasam as análises da tradução realizada para esta pesquisa.

Além da estima em querer proporcionar a versão do conto para a LI, havia o entusiasmo em desenvolver a prática tradutória como forma de prestar uma homenagem a essa escritora que contribuiu grandemente para a construção da literatura brasileira. A escolha por realizar a tradução de um conto de Telles foi tanto pelo reconhecimento da contribuição da autora para a literatura brasileira, quanto pela necessidade observada de se destacar a carreira de uma mulher que, mesmo em uma sociedade patriarcal, exerceu duas profissões declaradas como tipicamente masculinas: “foi advogada e escritora” (LUCAS, 1990, p. 61).

Isso posto, o objetivo geral deste estudo compreendeu elaborar uma tradução comentada do conto de Telles para a LI. Para reiterar esta escolha, também é mister destacar que foi feita uma análise de 120 temáticas já estudadas das obras de Telles, entre dissertações e teses<sup>1</sup>, verificando-se um amplo número de trabalhos que analisam a figura feminina nos romances ou o fantástico nos contos da autora. No que diz respeito a estudos de suas obras na área de tradução, encontrou-se apenas a tese *Ecos de vozes – tradução e análise de As Meninas de Lygia Fagundes Telles* (2007), escrita por Carolina P. Torquatto (UFSC) – em que a autora reflete sobre sua tradução de *As Meninas* para o italiano<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Pesquisa feita por meio da plataforma da Fundação CAPES.

<sup>2</sup> Além dessa tese, também foi encontrado o artigo “O trabalho tradutório em *As Meninas* de Lygia Fagundes Telles” (2017), de autoria de Suzana Gomes da Silva e Julia Larré, cuja temática consiste em analisar a tradução feita por Margaret A. Neves para a língua inglesa.

Com essa pesquisa prévia, também se percebeu a recorrência de análises que se atêm ao debate do fantástico em alguns contos de Telles, incluindo o conto *A Caçada*, mas não tratando apenas dele. Seguindo esse rumo, citam-se de exemplo: *Mistérios de Lygia Fagundes Telles: uma leitura sob a óptica do fantástico* (2008), de Juliana S. Ribeiro (UNICAMP); *Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo* (2002), de Berenice Lamas (UFRGS); *Duplos Mistérios: um estudo em Lygia Fagundes Telles* (2019), de Isabella M. C. Martins (UFAM); entre outros.

Em continuidade, durante consulta ao *website* da Academia Brasileira de Letras, foram verificadas as traduções já feitas das obras de Telles, a fim de conhecer o estado da arte de suas produções. Traduções para o espanhol, italiano, alemão, polonês, sueco, tcheco, francês, russo e inglês foram publicadas, sendo os romances *As Horas Nuas* e *As meninas*, e a coletânea de contos *Antes do Baile Verde*, os trabalhos mais traduzidos.

Com base nessa consulta acerca do estado da arte das traduções das obras de Telles e dos estudos já desenvolvidos, verificou-se que há pelo menos 18 produções que já abarcam o fantástico nos contos de Telles, inclusive *A Caçada*. No entanto, não há estudos que se propõem a analisar a tradução desse conto em específico para a LI, também devido à ausência de sua tradução para esse idioma. Portanto, com base nesse panorama, justifica-se a relevância do presente estudo, levando como ponto principal a realização de uma tradução comentada do conto de Telles seguindo um projeto tradutório estrangeirizante (VENUTI, 1995; 2002), isto é, que deixe marcas do estrangeiro no conto em LI como forma de indicar ao leitor que este é advindo de outro idioma e outra cultura. Assim, valoriza-se a memória literária nacional – pois não se busca domesticar o texto e mascarar o estrangeiro – e também o papel do tradutor – pois revela o texto como tradução (VENUTI, 1995; 2002).

Sendo assim, os objetivos específicos contemplados com a presente pesquisa consistem em: a) explorar a vida e obra de Telles, a fim de averiguar sua construção como escritora, suas influências literárias e sua estética literária; b) mapear as traduções já feitas das obras de Telles para outros polissistemas literários, em prol de verificar como a escritora figura no exterior; c) identificar quais foram as tendências tradutórias utilizadas pela tradutora, a fim de expor suas escolhas e verificar quais desafios foram encontrados para a construção de uma tradução estrangeirizante para o par linguístico português-inglês; e d) realizar uma análise do encadeamento

semântico do texto-fonte e do texto-alvo, a fim de verificar como se deu a configuração do fantástico no texto-alvo no que tange aos núcleos *medo* e *espaço*.

Convém destacar que o presente estudo foi elaborado no Programa de Pós-Graduação em Letras, instituído em 2015 na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus de Pato Branco. O referido programa possui duas linhas de pesquisa: “Linguagem, Educação e Trabalho” e “Literatura, Sociedade e Interartes”. Nessa última, há a possibilidade de estudo no campo dos Estudos da Tradução, o que viabilizou uma abertura para a inserção da pesquisa e sua elaboração. Portanto, neste estudo podem ser verificadas a tradução *The Hunt* (Capítulo 4) e as reflexões trazidas pela tradutora acerca das estratégias que foram utilizadas durante esse processo tradutório.

Durante a produção de *The Hunt*, buscou-se seguir o caminho da tradução estrangeirizante, ou minorizante, diante da sua importância expressa por Venuti (1995; 2002). Para o estudioso, esse movimento promove a inovação cultural ao destacar as diferenças linguísticas e culturais dentro da língua inglesa (VENUTI, 2002), além de proporcionar a valorização de culturas “menores” em relação à hegemonia estadunidense, o que também serve para dar visibilidade ao papel do tradutor.

Em continuidade, para explorar os desafios encontrados ao longo dessa proposta estrangeirizante, fez-se uso dos conceitos apresentados por Antoine Berman em *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (2013) para explicar e identificar algumas estratégias utilizadas pela tradutora no que diz respeito à construção linguística do texto. De mesmo modo, se fez uso das categorias propostas por Lanzetti et al. em *Procedimentos técnicos de tradução – Uma proposta de reformulação* (2009), para identificar demais procedimentos que são utilizados durante a tradução.

Importa mencionar que a exploração do fantástico no texto-fonte e sua configuração no texto-alvo, um dos objetivos da presente pesquisa, se deu inicialmente com uma breve introdução à Literatura Fantástica sob a perspectiva apresentada por David Roas no livro *A ameaça do Fantástico* (2014), deslocando-se para os preceitos de Tzvetan Todorov apresentados em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* (1980). Enfatizou-se o conceito de vacilação trazido por Todorov. Em sequência, serviu de suporte o ensaio de Sigmund Freud intitulado *O Inquietante*



(2010)<sup>3</sup>, para explorar a ideia de *unheimlich*, ou inquietante, que possui relação com o que é vivenciado pela personagem na narrativa do conto.

Ademais, para analisar a construção do fantástico, foram selecionados dois núcleos: o *espaço* e o *medo*. Nesse sentido, foram identificadas as palavras e expressões integrantes de cada um desses núcleos no texto-fonte, visando analisar a tradução empregada desses termos para a LI, seguindo a ideia de encadeamento semântico apresentada também por Berman (2013). No Brasil, a tese de Carolina G. Paganine, intitulada *Três contos de Thomas Hardy: Tradução comentada de cadeias de significantes, hipotipose e dialeto* (2011) converge para os debates do presente estudo, já que a autora analisa as construções de sentido de redes lexicais.

Para abordar os conceitos de *medo* e *espaço*, bem como explorar as expressões que constituem esses dois núcleos, além dos teóricos citados previamente, foram seguidas as perspectivas de: Oziris Borges Filho, apresentada em *Espaço e Literatura – Introdução à Topoanálise* (2007), sobre a identificação do espaço nas narrativas e suas funções; e de Maurício Menon, em “Espaços do medo na Literatura Brasileira” (2013), com uma discussão acerca dos espaços que dimensionam para a construção de atmosferas envoltas de terror e suspense em algumas obras da literatura brasileira.

Quanto à metodologia, essa dissertação é de cunho introspectivo e retrospectivo (FRASER, 1996). Isso se deve porque, sendo uma tradução comentada, ocorrem as etapas de traduzir e refletir sobre esse processo, portanto, primeiramente, ao fazer a tradução do conto, deparou-se com desafios relacionados ao objetivo de seguir uma tradução estrangeirizante, ou seja, que buscasse manter características textuais, estilísticas e culturais do texto-fonte. As soluções encontradas para tais desafios foram registradas por meio de comentários da pesquisadora-tradutora e, posteriormente, foram analisadas em conjunto com as teorias.

Com base nos interesses de pesquisa apresentados nesta introdução, este estudo encontra-se dividido em quatro capítulos. No capítulo inicial, concentra-se a exposição dos referenciais teóricos da área dos Estudos da Tradução. Nele são apresentados os pressupostos teóricos de Even-Zohar (1990) à respeito da teoria dos polissistemas; de Berman (2013), no que concerne às tendências tradutórias que ele

---

<sup>3</sup> Originalmente publicado em 1919, sendo nesta pesquisa utilizada a versão traduzida por Paulo César de Souza e publicada em 2010.

considera deformadoras, sendo uma dessas tendências (destruição das redes de significantes) explorada conjuntamente com Paganine (2011); de Venuti (1995; 2002) e sua atenção à prática da tradução estrangeirizante em oposição à tradução fluente; e de Lanzetti et al. (2009), que abordam as estratégias tradutórias elencadas em estrangeirizantes ou domesticadoras.

No Capítulo 2, discorre-se sobre a vida e obra de Telles, dando atenção para aspectos que, desde a sua infância, influenciaram na construção da escritora. Após essa breve exposição acerca de sua vida e estética literária, dedica-se à apresentação do conto em estudo. No capítulo 3, adentra-se ao aporte teórico para estudo do gênero fantástico sob perspectivas de Roas (2014), Todorov (1980) e Freud (2010), assim como disserta-se sobre o espaço, seguindo os preceitos de Menon (2013) e Borges Filho (2007).

No Capítulo 4, encontram-se dispostas a versão do conto em língua portuguesa (LP) e sua tradução em LI. Logo em seguida, no mesmo capítulo, adentra-se à análise da tradução, na qual estão presentes uma seção com as reflexões sobre os procedimentos tradutórios utilizados; e outra em que estes também são explorados. Contudo, dando-se destaque à análise do encadeamento semântico, que diz respeito à construção do fantástico por meio dos núcleos *medo* e *espaço*. Diante dessas ponderações feitas ao longo do trabalho, passa-se para a seção de Considerações Finais, em que são explanados os principais desafios decorrentes nessa pesquisa e os resultados obtidos com tal estudo.

## 1 TRADUÇÃO E LITERATURA: PERSPECTIVAS TEÓRICAS QUE NORTEIAM A PROPOSTA TRADUTÓRIA *THE HUNT*

Pelas histórias já escritas ao redor do mundo, pode-se adentrar aos mais diversos cenários, conhecer culturas, costumes ou viajar por mundos desconhecidos, conhecer o desconhecido. Isso é mérito dos autores que criaram essas obras e mérito dos tradutores que tornaram e tornam possível o contato com o outro. Portanto, tradução e literatura, em linhas breves, andam juntas, suportam uma à outra, conectando gerações através do tempo.

O presente estudo empreende uma análise da tradução de uma obra brasileira que ainda – até a data de publicação desta dissertação – não tem sua versão para a LI. Ao entrar em contato com o conto *A Caçada* de Lygia Fagundes Telles, e notando-se a sua inexistência na LI, quis-se tornar possível a sua leitura também para leitores de LI, aumentando a abrangência da obra de Telles para que mais leitores pudessem entrar em contato com este conto de tamanha expressividade.

O trabalho de desenvolver uma tradução comentada envolve os esforços de, primeiramente, traduzir alguma obra em si e, posteriormente, analisar o produto obtido, mas não somente isso. A análise tradutória, nesse caso, objetiva, como apontado previamente na introdução, verificar os procedimentos que foram utilizados para manter questões específicas do texto-fonte e debater sobre o que determinados procedimentos acarretaram na narrativa. Com isso, busca-se assim compreender como foi formado o texto-alvo.

No presente estudo, para que fosse possível fazer a tradução de *A Caçada* e desenvolver uma análise do processo tradutório, buscou-se o embasamento em obras de estudiosos da tradução que permitiram uma visão prévia dos desafios que podem ser encontrados ao longo de traduções, bem como auxiliaram durante a tradução e em sua posterior análise. Os estudos de Itamar Even-Zohar (1990), Antoine Berman (2013), Lawrence Venuti (1995; 2002), Rafael Lanzetti et al. (2009) e Carolina Paganine (2011) ofereceram apoio fundamental para o presente estudo, e cujos postulados são apresentados separadamente nesse capítulo.

### 1.1 TEORIA DOS POLISSISTEMAS

Em sua teoria dos polissistemas, o teórico israelense Itamar Even-Zohar (1990) indica que os fenômenos semióticos – tais como a linguagem, a sociedade, a cultura e a literatura – são complexos em suas formações, e estabelecem relações entre si, por isso é proposta a investigação deles por meio da ótica dinâmica dos sistemas. O estudioso considera que a abordagem funcional baseada na análise de relações entre os sistemas tornou possível formular hipóteses de como os diversos agregados semióticos operam (EVEN-ZOHAR, 1990).

A teoria dos polissistemas é chamada de tal maneira, pois percebe cada um desses fenômenos semióticos como sistemas dinâmicos e, como tais, se relacionam e influenciam uns aos outros. Logo, cada um desses sistemas é considerado um polissistema, visto que, apesar de ter suas funcionalidades próprias, se constitui por essa intersecção e interferência que ocorre entre os demais sistemas. Todos esses polissistemas em conjunto fazem parte de um sistema maior, o polissistema cultural de uma comunidade:

[...] a ideia de sistema tornou possível não apenas explicar adequadamente os fenômenos 'conhecidos', mas também descobrir outros totalmente 'desconhecidos'. Além disso, dados conhecidos que nunca foram pensados como correlacionáveis com os dados normalmente conectados a um certo 'fato' agora se tornaram significativos para esse 'fato'. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11<sup>4</sup>)

Como é explanado por Even-Zohar (1990), as vantagens de se utilizar a perspectiva sistêmica em substituição da coleta mecanicista de dados são notórias, destacando o dinamismo e a heterogeneidade como pilares dessa primeira, permitindo análises de caráter histórico e intersistemático. O estudioso explica que:

[...] por um lado, um sistema consiste em sincronia e diacronia; por outro, cada um deles separadamente também é obviamente um sistema. Em segundo lugar, se a ideia de estruturação e sistematicidade não precisa mais ser identificada com a homogeneidade, um sistema semiótico pode ser concebido como uma estrutura aberta e heterogênea. É, portanto, muito raramente um uni-sistema, mas é, necessariamente, um polissistema – um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas que se cruzam e se sobrepõem parcialmente, usando opções simultaneamente diferentes, mas

---

<sup>4</sup> “[...] the idea of system has made it possible not only to account adequately for “known” phenomena, but also to discover altogether ‘unknown’ ones. In addition, known data which had never been thought of as correlatable with the data normally connected with a certain “fact” have now become meaningful for that “fact”” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11, tradução nossa).

funcionando como um estruturado todo, cujos membros são interdependentes. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12<sup>5</sup>).

Os diversos fenômenos semióticos são assim estudados em suas relações com os demais sistemas. Nesse sentido, entende-se que a literatura, assim como a linguagem, não ocorre no vácuo, a linguagem padrão, por exemplo “não pode ser considerada sem colocá-la no contexto das variações não padronizadas; a literatura infantil não seria considerada um fenômeno *sui generis*, mas relacionado à literatura para adultos; a literatura traduzida não seria desconectada da literatura original [...]” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 14<sup>6</sup>). Em síntese, a teoria prevê que um fenômeno semiótico não é dissociado de seu “oposto”, mas é analisado com base na relação que se estabelece entre esse fenômeno e outro(s) correlacionáveis.

Outro ponto pertinente no que tange à teoria dos polissistemas reside no fato de os sistemas serem hierarquizados dentro do polissistema:

É a luta permanente entre os vários estratos, sugeriu Tynjanov, que constitui o estado sincrônico (dinâmico) do sistema. É a vitória de um estrato sobre o outro que constitui a mudança do eixo diacrônico. Nesse movimento centrífugo *versus* centrípeto, os fenômenos são dirigidos do centro para a periferia, enquanto, inversamente, os fenômenos podem abrir caminho para o centro e ocupá-lo. No entanto, com um polissistema não se deve pensar em termos de um centro e uma periferia, uma vez que várias dessas posições são hipotéticas. Um movimento pode ocorrer, por exemplo, pelo qual um certo item (elemento, função) é transferido da periferia de um sistema para a periferia de um sistema adjacente dentro do mesmo polissistema, e então pode ou não passar para o centro deste último. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 15<sup>7</sup>).

---

<sup>5</sup> “[...] on the one hand a system consists of both synchrony and diachrony; on the other, each of these separately is obviously also a system. Secondly, if the idea of structuredness and systemicity need no longer be identified with homogeneity, a semiotic system can be conceived of as a heterogeneous, open structure. It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem – a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12, tradução nossa)

<sup>6</sup> “[...] standard language cannot be accounted for without putting it into the context of the non-standard varieties; literature for children would not be considered a phenomenon *sui generis*, but related to literature for adults; translated literature would not be disconnected from original literature [...]” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 14, tradução nossa)

<sup>7</sup> It is the permanent struggle between the various strata, Tynjanov has suggested, which constitutes the (dynamic) synchronic state of the system. It is the victory of one stratum over another which constitutes the change on the diachronic axis. In this centrifugal vs. centripetal motion, phenomena are driven from the center to the periphery while, conversely, phenomena may push their way into the center and occupy it. However, with a polysystem one must not think in terms of one center and one periphery, since several such positions are hypothesized. A move may take place, for instance, whereby a certain item (element, function) is transferred from the periphery of one system to the periphery of an adjacent system within the same polysystem, and then may or may not move on to the center of the latter (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 15, tradução nossa).

Nesse movimento centrífugo *versus* centrípeto estão envolvidos o centro e a periferia. O primeiro dispendo de elementos que são mantidos pelo grupo com maior prestígio ou poder dentro do sistema e, o segundo, sendo ocupado por elementos que são menos dominantes. Por exemplo, é no centro de um polissistema literário que se encontram dispostos os repertórios canônicos como modelos a serem seguidos em determinada literatura; em contrapartida, na periferia desse polissistema encontram-se obras de autores menos prestigiados, autores ainda não conhecidos em uma comunidade ou gêneros que não são tão apreciados pela crítica ou pelo próprio público leitor, entre outros fatores.

Esse movimento que ocorre dentro do polissistema literário é regulado por alguns elementos, sendo eles: **produtor/produtores**, que corresponde a grupos ou comunidades sociais que estão engajadas na produção (EVEN-ZOHAR, 1990), tais como escritores ou tradutores; **consumidor/consumidores** que diz respeito aos leitores; a **instituição**, que condiz com o:

[...] agregado de fatores envolvidos na manutenção da literatura como uma atividade sociocultural. É a instituição que governa as normas que prevalecem nessa atividade, aprovando algumas e rejeitando outras. Sendo empoderada e parte das instituições sociais dominantes, a instituição também remunera e repreende produtores e agentes. Como parte da cultura oficial, a instituição também determina quem e quais produtos serão lembrados por uma comunidade por um longo período de tempo. A instituição inclui ao menos parte dos produtores, 'críticos' (em qualquer forma), editoras, periódicos, clubes, grupos de escritores, corpos governamentais (como ministérios oficiais e academias), instituições educacionais (escolas de qualquer nível, incluindo universidades), a mídia de massa em todas as suas facetas, e mais. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 37<sup>8</sup>)

Além desses três elementos, também compõem o polissistema literário o mercado, o repertório e o produto. O **mercado**, compreende o “agregado de fatores envolvidos com a venda e compra de produtos literários e com a produção de tipos de

---

<sup>8</sup> “[...] the aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity. It is the institution which governs the norms prevailing in this activity, sanctioning some and rejecting others. Empowered by, and being part of, other dominating social institutions, it also remunerates and reprimands producers and agents. As part of official culture, it also determines who, and which products, will be remembered by a community for a longer period of time. In specific terms, the institution includes at least part of the producers, ‘critics’ (in whatever form), publishing houses, periodicals, clubs, groups of writers, government bodies (like ministerial offices and academies), educational institutions (schools of whatever level, including universities), the mass media in all its facets, and more”. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 37, tradução nossa)

consumo” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 38<sup>9</sup>). O **repertório**, segundo o estudioso, condiz com as regras e materiais que governam a criação e o uso de qualquer produto, no caso do repertório literário, esse refere-se ao “universo dos sinais literários, como um agregado de materiais utilizáveis para a criação de certos tipos de discurso” (AVALLE, 1972, p. 218 apud EVEN-ZOHAR, 1990, p. 40<sup>10</sup>). O **produto**, em última instância, refere-se às produções literárias.

Esses elementos constituintes do polissistema literário são interdependentes e não funcionam de forma isolada, isto é, um **consumidor** consome um **produto** produzido por um **produtor**, este produto depende de um **repertório** comum para que seja gerado, o **repertório**, por sua vez, é determinado por uma **instituição** e, em continuidade, deve haver um **mercado** para que ocorra a transmissão de tal bem (EVEN-ZOHAR, 1990). O polissistema literário é, portanto, autônomo, pois possui seus próprios elementos e, heterogêneo, pois depende de outros sistemas ou subsistemas (TYNJANOV, 1929 apud EVEN-ZOHAR, 1990).

Para Even-Zohar (1990), em se tratando da literatura traduzida, essa pode ocupar um lugar periférico ou central em um sistema, contudo, isso não implica estar sempre totalmente em uma posição ou na outra. Ao passo que as obras de determinado autor possam ser centrais em sua cultura de partida, em um outro polissistema literário elas podem figurar na periferia, ou mesmo no centro – caso a literatura do polissistema alvo ainda não esteja consolidada, ou seja fraca (EVEN-ZOHAR, 1990).

A tradução de uma obra para um polissistema literário estrangeiro pode ser estimulada por diversos motivos, seja pelo prestígio de um autor, seja pela adaptação de uma obra para o cinema estar conquistando público em outros países, seja para fortalecer uma literatura jovem, entre outros. A tradução possibilitará esse intercâmbio literário, permitindo que determinada obra transite para fora do polissistema literário da cultura na qual foi produzida e venha a se inserir em outro polissistema, e poderá vir a figurar, portanto, tanto no centro quanto na margem desse polissistema estrangeiro.

---

<sup>9</sup> “[...] the aggregate of factors involved with the selling and buying of literary products and with the promotion of types of consumption”. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 38, tradução nossa).

<sup>10</sup> “[...] the universe of literary signs, as an aggregate of usable materials for the making of certain types of discourse”. (AVALLE 1972, p. 218 apud EVEN-ZOHAR, 1990, p. 40, tradução nossa).

Nota-se, assim, a teoria dos polissistemas como pilar para os estudos descritivos da tradução, visto que concebe a literatura traduzida como um sistema participante de outro sistema maior que, apesar de ser autônomo com seus elementos basilares, apresenta intersecções, pois se relaciona com os demais sistemas da cultura. Além disso, a teoria promove o estudo das obras não canônicas, rejeitando os julgamentos de valor (EVEN-ZOHAR, 1990).

No que se refere à Telles, a consagrada dama da literatura brasileira, demonstra-se no Capítulo 2 sua construção como escritora ao longo dos anos e sua consolidação no polissistema literário brasileiro. Sua notoriedade e canonicidade de suas obras no polissistema literário é manifesta no Brasil, contudo, na seção seguinte, atenta-se a mapear a situação de Telles em demais polissistemas literários, isto é, verificam-se os títulos de obras já traduzidos da autora para outros países, como França, EUA e outros.

#### 1.1.1 Um Breve Mapeamento de Traduções das Obras de Telles

Tomando como suporte a teoria dos polissistemas, e após desempenhar pesquisas por meio de plataformas virtuais (*Academia Brasileira de Letras* e *Librairie Compagnie*), verificou-se a inserção de Telles em alguns polissistemas literários além do brasileiro. Nesta seção, portanto, encontra-se um esquema da situação de Telles no sistema literário internacional, concentrando-se na apresentação de traduções que foram feitas de suas obras, a fim de verificar como a autora figura além das fronteiras do polissistema literário brasileiro. No quadro abaixo, podem ser identificadas as obras que possuem maior e menor frequência tradutória e para quais idiomas as obras da escritora já foram traduzidas.



Quadro 1 – Traduções das obras de Telles

Traduções para o francês					
Obra		Tradução	Tradutor(a)	Editora	Ano
Antes do baile verde	Contos	Avant le bal vert	Georgette Tavarés-Bastos	Bicéphale	1983
Filhos Pródigos	Contos	La Structure de la bulle de savon	Inès Oseki-Dépré	Alinea	1986
Antes do baile verde	Contos	Un Thé bien fort et trois tasses	Maryvonne Lapouge-Pettorelli	Alinea	1989
As horas nuas	Romance	L'Heure nue	Maryvonne Lapouge-Pettorelli	Alinea	1996
W.M	Conto	W.M.	Lyne Strouc	Pierre Belfond	1991
Tigrela	Conto	Tigrela	Mário Carelli	Bicéphale	1992
Natal na Barca	Conto	Noël en barque	Jacques Thiériot	Éditions Albin Michel	1997
A Noite Escura e mais Eu	Conto	La Nuit obscure et moi	Maryvonne Lapouge-Pettorelli	Rivages	1998
A rosa verde	Conto	La rose verte	Maryvonne Lapouge-Pettorelli	Métailé	1998
A Disciplina do Amor	Conto	La Discipline de l'amour	Maryvonne Lapouge-Pettorelli	Rivages	2002
As Meninas	Romance	Les Pensionnaires	Maryvonne Lapouge-Pettorelli	Éditions Stock	2005
Traduções para o alemão					
Obra		Tradução	Tradutor(a)	Editora	Ano
Filhos Pródigos	Contos	Die Struktur der Seifenblase	Alfred Opitz	Suhrkamp	1983
As meninas	Romance	Mädchen am blauen Fenster	Gudrun Hohl	Volk & Welt	1984
As horas nuas	Romance	Nachte Stunden	Mechthild Blumberg	Rütten & Loening	1994
Emanuel	Conto	Emanuel	Alfred Opitz	Bertelsmann Club	1994
Missa do galo	Conto	Kurz vor Mitternacht	Katharina Pfützner	Insel Verlag	1994
Traduções para o espanhol					
Obra		Tradução	Tradutor(a)	Editora	Ano
As Meninas	Romance	Las Meninas	Estela dos Santos	Editorial Sudamericana	1973
A Caçada	Conto	La cacería	Lilia Osorio	UNAM	1983
Ciranda de Pedra	Romance	La fuente de piedra	Jordi Marfà	Planeta	1986
As horas nuas	Romance	Las horas desnudas	Basilio Losada	Plaza & Janes	1991
O moço do saxofone	Conto	El muchacho del saxofón	Não encontrado	Andrés Bello	1994
Traduções para o inglês					
Obra		Tradução	Tradutor(a)	Editora	Ano
As Meninas	Romance	The Girl in the Photograph	Margareth A. Neves	Avon Books	1982
Seminário dos Ratos	Contos	Tigrela and Other Stories	Margareth A. Neves	Avon Books	1986
Ciranda de Pedra	Romance	The Marble Dance	Margareth A. Neves	Avon Books	1986
Traduções para o italiano					
Obra		Tradução	Tradutor(a)	Editora	Ano
As pérolas	Conto	Le perle	Domenico Porzio	Aldo Martello	1961
As horas nuas	Romance	Le ore nude	Adelina Aletti	La tartaruga edizioni	1993
Traduções para o polonês					
Obra		Tradução	Tradutor(a)	Editora	Ano
A chave	Conto	Klucz	Janina Z Klave	Wydawnictwo literackie	1977
Ciranda de Pedra	Romance	W kamiennym kregu	Elzbieta Reis	Wydawnictwo literackie	1990
Traduções para o tcheco					
Obra		Tradução	Tradutor(a)	Editora	Ano
Antes do Baile Verde	Contos	Před zeleným bálem	Pavla Lidmilová	Odeon	1984
A noite escura e mais eu	Contos	Temná noc a já	Pavla Lidmilová	Mladá Fronta	2003
Traduções para o sueco					
Obra		Tradução	Tradutor(a)	Editora	Ano
As horas nuas	Romance	Nakna timmar	Margareta Ahlberg	Natur och Kultur	1991

Fonte: Quadro adaptado dos *websites* Academia Brasileira de Letras e Librairie Compagnie (2021).

Além dessas obras, Telles teve edições de cinco de seus livros em Portugal, sendo eles: *Antes do Baile Verde*, em 1971; *A Disciplina do Amor*, em 1980; *A Noite Escura e Mais Eu*, em 1996; *As Meninas* (s.d.); e *As Horas Nuas*, em 2005.

Ao realizar esse mapeamento das traduções já feitas das obras de Telles, percebe-se uma maior recorrência de traduções dos romances: *As Horas nuas*, tendo sido traduzido para cinco idiomas; *As Meninas*, para quatro idiomas; e *Ciranda de Pedra*, contando traduções para três idiomas. Não foram encontrados registros de traduções do romance *Verão no Aquário*. No que se refere aos livros de contos, as

obras mais traduzidas são *Antes do Baile verde*, *A noite escura e mais eu* e *Filhos Pródigos*, que possuem traduções para dois idiomas. A primeira obra possui, além da tradução para o tcheco, duas traduções para a língua francesa.

Notoriamente, percebe-se o maior número de traduções para o polissistema literário francês. Esse leque de traduções feitas para o francês é devido à popularidade de Telles na França, pois como será apresentado no Capítulo 2, a escritora arrematou, em 1970, o Grande Prêmio Internacional Feminino para Contos estrangeiros na França. Foi premiada pelo conto “Antes do Baile Verde”, presente na obra homônima, e ainda, em 1998, recebeu um convite pelo governo francês para participar do Salão do Livro da França. Seu contato e interferência no polissistema literário francês também pode ser verificado no seguinte excerto:

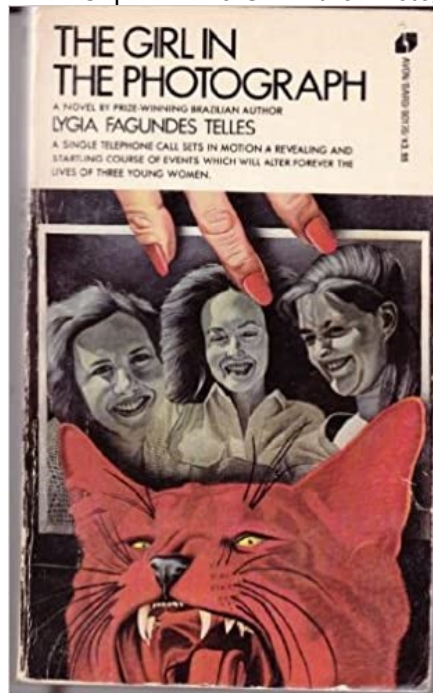
‘Em 1973, o Paulo Emílio (Paulo Emílio Salles Gomes marido da autora) contou que tinha um amigo que estudava a estrutura da bolha de sabão. Aquilo me lembrou a minha infância, soprando bolhas e correndo atrás delas com o instinto perverso de estourá-las. Então comecei a imaginar que a bolha seria um símbolo do amor, que é frágil como película, fácil de ser rompida, e ao mesmo tempo é beleza e plenitude’, revela Lygia. O livro levou quatro anos para ser escrito. A inspiração foi abalada em 1977, com a morte de Paulo Emílio. A coletânea somente seria publicada em 1978, com uma alteração. A pedido do editor, ele foi lançado com o título *Filhos pródigos*, sem obter grande repercussão. Até que quase 20 anos depois, Lygia Fagundes Telles recebe uma carta de uma editora francesa interessada no livro, mas pedindo para mudar o título para *La structure de la bulle de savon*. Seria acaso? Não para Lygia: “Eu acredito demais em histórias circulares, uma espécie de predestinação: o livro recuperou seu nome original, inclusive no Brasil, onde foi reeditado em 1995’. (EDITORA ROCCO, s.d.)

No excerto acima, percebe-se um exemplo de trocas e influências que ocorre quando uma obra transita em um polissistema literário estrangeiro, ainda que possa ocorrer também dentro do polissistema de origem da obra, pois essas trocas são motivadas pelos elementos que constituem qualquer sistema literário. No caso acima, uma troca muitas vezes necessária, como a mudança do nome da obra, pode resultar em uma melhor recepção em um polissistema literário alvo. Nesse sentido, influenciada por essa ótica da editora, Telles então decide reeditar a versão no Brasil também para *A estrutura da bolha de sabão*.

Já no que concerne ao polissistema literário estadunidense, foram encontradas duas traduções de romances, sendo eles: *The Girl in the Photograph – As Meninas* (Figura 1) e *The Marble Dance – Ciranda de Pedra* (Figura 2); e a tradução da coletânea de contos *Tigrela and other stories – Seminário dos Ratos* (Figura 3),

que possui os contos: *The Ants* – As Formigas, *Dear Editor* – Senhor Diretor, *Tigrela* – Tigrela, *Herbarium* – Herbarium, *The Sauna* – A Sauna, *Lovelorn Dove (A Story of Romance)* – Pomba Enamorada ou Uma História de Amor), *WM* – WM, *Crescent Moon in Amsterdam* – Lua Crescente em Amsterdã, *The Touch on the Shoulder* – A Mão no Ombro, *The Presence* – A Presença, *Yellow Nocturne* – Noturno Amarelo, *The Consultation* – A Consulta, *The X in the Problem* – O x do problema, e *Rat Seminar* – Seminário dos Ratos. Abaixo apresentamos as capas encontradas dos livros que receberam tradução para a LI:

Figura 1 – Capa de *The Girl in the Photograph*



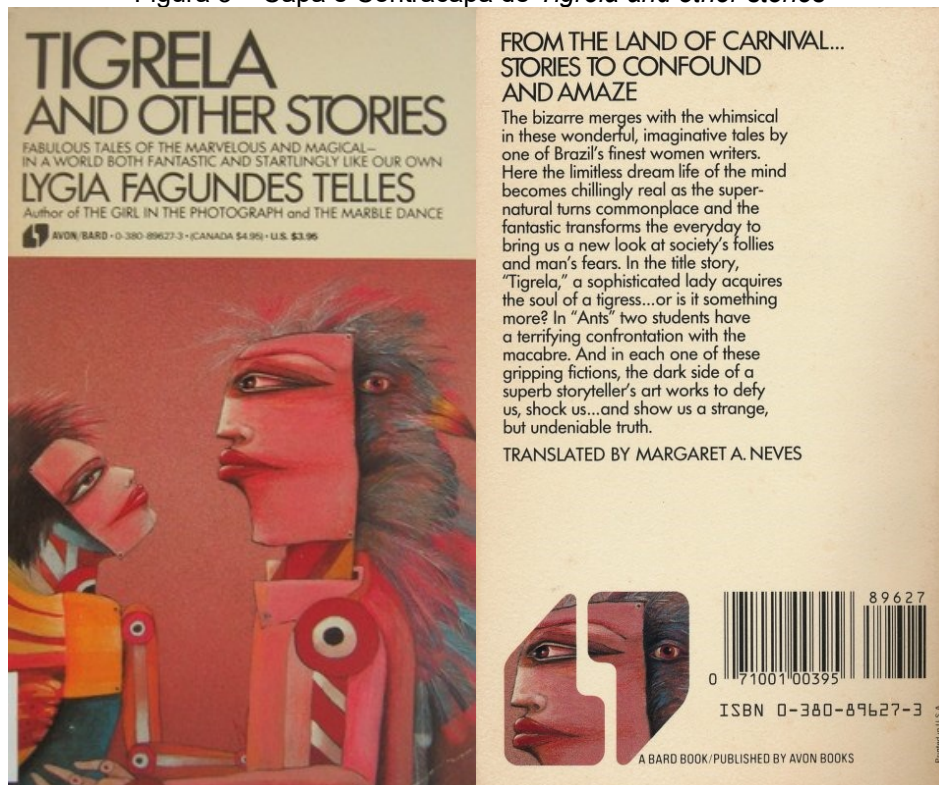
Fonte: Avon Books (1982).

Figura 2 – Capa de *The Marble Dance*



Fonte: Avon Books (1986).

Figura 3 – Capa e Contracapa de *Tigrela and other stories*



Fonte: Avon Books (1986).

Tanto os romances quanto a coletânea de contos foram traduzidos pela tradutora Margaret A. Neves e, mesmo após constantes pesquisas em *websites* de língua portuguesa e inglesa, não foram encontradas informações sobre a tradutora, seus estudos, sua nacionalidade ou relatos sobre suas atividades tradutórias. Encontrou-se apenas um artigo intitulado *O trabalho tradutório em As Meninas, de Lygia Fagundes Telles*, de Suzana G. Silva e Julia Larré, publicado na revista *Odisseia* em 2017, que aponta a mesma problemática:

Durante este trabalho, houve várias tentativas de descobrir mais sobre Margaret Neves e seu trabalho, porém encontramos apenas a citação de seu nome como realizadora da tradução. Segundo Nadia Kerecuk (sd), coordenadora do Clube do livro Bilingue da Embaixada do Brasil em Londres, há escassas informações sobre Neves, podendo-se ousar dizer se tratar de um pseudônimo. Desta forma, não há como dizer a forma que ocorreu o trabalho tradutório, se houve contato entre Neves e Telles ou mesmo se a autora influenciou a tradutora. (LARRÉ; SILVA, 2017, p. 102 – 103)

Contudo, convém o destaque de que a editora Avon Books, pela qual essas três obras de Telles foram publicadas, empreendia um projeto de propagação de autores latinos na edição intitulada *Avon Bard*, conforme é destacado pela Zenosbooks:

A série *Avon Bard* de literatura latino-americana foi um empreendimento editorial único para sua época, para qualquer época, na verdade. Sua coleção de títulos extraordinários de autores de toda a América Latina, traduzidos por muitos dos melhores tradutores – Gregory Rabassa, Harriet de Onis, Barbara Shelby Merello e Alfred MacAdam, para citar alguns – permitiu que um público leitor americano experimentasse uma literatura que nunca se beneficiou do nível de exposição que algumas outras literaturas mundiais tradicionalmente desfrutaram. O objetivo declarado do selo era publicar ‘ilustres Literaturas Latino-Americanas’, e assim foi. (ZENOSBOOKS, c2021<sup>11</sup>)

Embora apresente um apanhado consistente da coletânea Avon Bard, o artigo no *website* da Zenosbooks não trata especificamente da recepção das traduções de Telles, mas denota o papel fundamental da editora na difusão de literaturas latino-americanas no polissistema literário estadunidense. Dessa forma, verifica-se sua

---

<sup>11</sup> “The Avon Bard series of Latin American literature was a unique publishing venture for its time, for any time really. Their assemblage of extraordinary titles from authors all over Latin America translated by many of the finest translators – Gregory Rabassa, Harriet De Onis, Barbara Shelby Merello, and Alfred MacAdam to name a few – allowed an American reading public to experience a literature that had not benefited from the level of exposure that some other world literatures had traditionally enjoyed. The professed goal of the imprint was to publish ‘distinguished Latin American Literature’, and that they did” (ZENOSBOOKS, c2021, tradução nossa).

presença consagrada no polissistema da literatura brasileira, porém Telles tem representação limitada em países anglófonos, conforme percebido nessa breve pesquisa ao serem encontradas apenas as três traduções para a LI previamente citadas, como parte de um projeto específico de propagação das literaturas latino-americanas no polissistema norte-americano.

## 1.2 MARCAS DO ESTRANGEIRO NA TRADUÇÃO LITERÁRIA

Perpassando a perspectiva ampla da teoria dos polissistemas, adentra-se aos pressupostos de Lawrence Venuti (1995; 2000), que servem de suporte para reforçar o posicionamento voltado para a tradução estrangeirizante adotado ao longo do projeto tradutório de *A Caçada*. Como manifestado na introdução deste estudo, um dos objetivos para essa tradução comentada consiste na identificação das tendências tradutórias e desafios nesse caminho de construção de uma tradução estrangeirizante, na qual se sobressaíssem as marcas do estrangeiro. Nesse sentido, é necessário se chegar aos conceitos de domesticação e estrangeirização de um texto, bem como sustentar a ideia deste último viés para o presente estudo.

Para chegar a essa formulação dos conceitos de *foreignizing* e *domesticating*, Venuti (1995) tomou como base os estudos desenvolvidos pelo teólogo e filósofo alemão Friedrich Schleiermacher em palestra no ano de 1813, na qual ministrara sobre os métodos tradutórios:

Schleiermacher argumentou que ‘existem apenas dois [métodos]. Ou o tradutor deixa o autor em paz, tanto quanto possível, e leva o leitor em sua direção; ou deixa o leitor em paz, tanto quanto possível, e leva o autor em sua direção’ (Lefevere 1977: 74). Admitindo (com ressalvas como ‘o máximo possível’) que a tradução nunca pode ser completamente adequada ao texto estrangeiro, Schleiermacher permitiu ao tradutor escolher entre um método de domesticação, uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro a valores culturais da língua-alvo, trazendo o autor de volta ao país, e um método de estrangeirização, uma pressão etnodesviante sobre esses valores para registrar a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro, remetendo o leitor ao exterior. (VENUTI, 1995, p. 19 – 20<sup>12</sup>).

---

<sup>12</sup> “Schleiermacher argued that “there are only two. Either the translator leaves the author in 20 The Translator’s Invisibility peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him” (Lefevere 1977:74). Admitting (with qualifications like ‘as much as possible’) that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register

Conforme aponta Venuti (1995), o tradutor sempre exercerá escolhas no que diz respeito ao “grau e direção da violência empregada em qualquer tradução” (VENUTI, 1995, p. 19<sup>13</sup>), podendo optar por seguir um percurso de estrangeirização do texto ou de domesticação. Em linhas gerais, um texto com estratégias predominantemente domesticadoras tenta aproximar o texto da cultura do leitor; já um com estratégias predominantemente estrangeirizantes, tenta deixar marcas, indícios ao leitor que aquele texto pertence a outra cultura de partida, podendo provocar, em alguns momentos, estranhezas ao leitor ao dispor muitas vezes de termos específicos ou itens culturais da cultura de partida.

Além disso, Venuti (1995) valoriza a tradução estrangeirizante pois acredita que uma tradução domesticadora, fluente, aniquila a transparência da tradução como tradução, tornando-a invisível e, por consequência, tornando o tradutor invisível. Uma tradução fluente, que não ocasione estranhezas para o leitor, que não aponte para a tradução como sendo uma tradução contribui para a desvalorização do tradutor, conforme Venuti (1995) explica:

Na medida em que o efeito da transparência apaga o trabalho de tradução, ele contribui para a marginalidade cultural e a exploração econômica que os tradutores de língua inglesa têm sofrido por muito tempo, sua condição de escritores raramente reconhecidos e mal pagos, cujo trabalho continua sendo indispensável devido ao domínio global de Cultura anglo-americana, de inglês. Por trás da invisibilidade do tradutor está um desequilíbrio comercial que subscreve essa dominação, mas também diminui o capital cultural de valores estrangeiros em inglês, limitando o número de textos estrangeiros traduzidos e submetendo-os à revisão doméstica. A invisibilidade do tradutor é sintomática de uma complacência nas relações anglo-americanas com outras culturas, uma complacência que pode ser descrita – sem muito exagero – como imperialista no exterior e xenofóbica em casa. (VENUTI, 1995, p. 17<sup>14</sup>).

---

the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad”(VENUTI, 1995, p. 19 – 20, tradução nossa).

<sup>13</sup> “degree and direction of the violence at work in any translating” (VENUTI, 1995, p. 19, tradução nossa).

<sup>14</sup> “Insofar as the effect of transparency effaces the work of translation, it contributes to the cultural marginality and economic exploitation that English-language translators have long suffered, their status as seldom recognized, poorly paid writers whose work nonetheless remains indispensable because of the global domination of Anglo-American culture, of English. Behind the translator’s invisibility is a trade imbalance that underwrites this domination, but also decreases the cultural capital of foreign values in English by limiting the number of foreign texts translated and submitting them to domesticating revision. The translator’s invisibility is symptomatic of a complacency in Anglo-American relations with cultural others, a complacency that can be described — without too much exaggeration — as imperialistic abroad and xenophobic at home” (VENUTI, 1995, p. 17, tradução nossa).

A posição política e econômica que os Estados Unidos assumem reflete na tradução, visto que o inglês é a língua mais traduzida no mundo, todavia, é para a qual menos se traduz (VENUTI, 2002). Nas palavras do estudioso, a “ascendência econômica e política dos Estados Unidos reduziu as línguas e as culturas estrangeiras a minorias em relação à sua língua e cultura” (VENUTI, 2002, p. 26), e é essa posição de domínio que Venuti tenta combater, por isso prioriza a tradução minorizante.

A tradução minorizante, ou estrangeirizante, consiste na atividade que chame a atenção da tradução como tradução, que libere resíduos que manifestem o discurso heterogêneo, em outras palavras, que abra o dialeto-padrão e os cânones literários para o que é estrangeiro a eles mesmos, para o subpadrão e o marginal (VENUTI, 2002). A tradução minorizante se contrapõe à tradução fluente, ou domesticadora, pois esta última reforça o domínio da língua maior, inscrevendo valores domésticos e promovendo exclusões linguísticas e culturais do estrangeiro (VENUTI, 2002). Nesse sentido, o teórico concorda com a perspectiva de Berman:

Concordo com Berman (1992, p. 4-5; cf. sua revisão em 1995, p. 32-4) ao suspeitar de qualquer tradução literária que mistifica essa domesticação inevitável como um ato comunicativo sem problemas. A boa tradução é desmistificadora: manifesta em sua própria língua a estrangeiridade do texto estrangeiro [...]. (VENUTI, 2002, p. 27)

Como pode ser visto no excerto acima e conforme indica Paganine (2011), Berman e Venuti compartilham da ideia de levar o leitor ao encontro do escritor, e ambos colocam em evidência o caráter assimilativo que incorpora e mascara os valores domésticos por meio de algumas práticas tradutórias, sendo que nesse percurso, Venuti também expõe a posição subalterna do tradutor. De tal maneira, tendo em vista essa proximidade de ideias de Berman e Venuti, na seção seguinte explora-se o posicionamento de Berman quanto à sua ética da tradução, ou respeito ao original, como assinala, visto que o autor dialoga com o pensamento de Venuti (1995; 2002). Ambas as perspectivas servem de alicerce para o percurso adotado ao longo da tradução de *A Caçada*, já que seu respectivo projeto tradutório prevê as marcas do estrangeiro em sua construção.

Ao fazer uso da teoria polissistêmica, pode-se verificar a posição de Telles, de sua literatura figurando no cânone literário do Brasil e sua manifestação marginalizada no polissistema literário estadunidense e de leitores de língua inglesa.



Com o posicionamento de Venuti (1995; 2002), justifica-se a opção tomada na presente dissertação em produzir um texto-alvo estrangeirizante que não se submeta a imposição domesticadora da língua maior e seja resistente, como forma de dar voz à essa literatura que é marginalizada em outro polissistema. Deixar resíduos do estrangeiro e fazer com que o leitor sinta estranheza e note a tradução como tradução pode se constituir em uma forma de acender uma luz na valorização da memória literária brasileira, bem como na valorização do papel do tradutor.

### 1.3 A TRADUÇÃO E A LETRA DE BERMAN

Na obra *Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (2013), Antoine Berman traz debates conduzidos ao longo de um seminário sobre tradução ocorrido em Paris em 1984. O estudioso francês discute, entre outras coisas, o que ele considera como sendo tendências tradutórias deformadoras diante da ética que propõe da tradução. Seu texto serviu de base no presente estudo para reflexões durante e após o processo tradutório do conto de Telles, tanto para identificar procedimentos utilizados na tradução quanto para sustentar a análise do encadeamento semântico na construção do fantástico no texto-fonte e no texto-alvo.

Para Berman (2013), a tradução é experiência e reflexão:

[...] é a tradução: experiência. Experiência das obras e do ser-obra, das línguas e do ser-língua. Experiência, ao mesmo tempo, dela mesma, da sua essência. Em outras palavras, no ato de traduzir está presente um certo saber, um saber *sui generis*. A tradução não é nem uma sublitteratura (como acreditava-se [sic] no século XVI), nem uma subcrítica (como acreditava-se [sic] no século XIX). Também não é uma linguística ou uma poética aplicadas (como acredita-se no século XX). A tradução é sujeito e objeto de um saber próprio. (BERMAN, 2013, p. 23)

Essa concepção de tradução Berman (2013) entende por ser a tradutologia, isto é, “a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência” (BERMAN, 2013, p. 24). Para o autor, “a tradução é tradução-da-letra, do texto enquanto letra” (BERMAN, 2013, p. 33) e, portanto, o ato de traduzir deveria ser ético, poético e pensante.

Essas três essências – a ética, a poética e a pensante – se opõem a três outras que são tradicionalmente praticadas: a tradução etnocêntrica, a hipertextual e a platônica (BERMAN, 2013). A primeira condiz ao ato de traduzir erradicando as

marcas da cultura de partida, como se mascarando o estrangeiro; em outras palavras, seria a tradução domesticadora. A segunda leva a uma espécie de imitação do texto-fonte, ou nas palavras de Berman (2013, p. 40), que “remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente”; e a terceira, porque parte

[...] da convicção de que existe ‘um ‘sentido’ considerado como um ser em si, como uma pura idealidade, como um certo ‘invariante’ que a tradução faz passar de uma língua a outra deixando de lado sua casca sensível, seu ‘corpo’” (BERMAN, 1985, p. 32). Essa tradução seria platônica porque acredita que a verdade do texto não está na letra, que só é um reflexo imperfeito, senão numa entidade autônoma, o sentido, e que é possível desencarnar esse sentido, extraí-lo da sua letra e voltá-lo a encarnar em outra letra inteiramente distinta, mas de idêntica significação. (COMELLAS, 2011, p. 155).

Assim, em contraposição a essas três orientações, Berman argumenta que a tradução precisa ser ética, devendo um “certo respeito pelo original” (BERMAN, 2013, p. 11), isto é, mantendo proximidade com a letra do original:

Uma tradução ética será, portanto, uma tradução visível, não transparente, não fluida, estranha para o leitor por quanto visa reproduzir a estranheza que deveria supor a leitura do estrangeiro. Como conseguir essa estranheza? Permanecendo perto da letra, evitando a desencarnação e reencarnação de um suposto sentido com existência própria, reproduzindo as peculiaridades dos significantes originais. (COMELLAS, 2011, p. 156)

Aqui cabe fazer uma ponte com os pressupostos de Danks e Griffin (1997 apud WINFIELD, 2014), que discutem a necessidade de, durante o processo tradutório, olhar para a língua pela perspectiva da língua como significado e como significante. Para Berman (2013), manter a proximidade com a letra do original significa ater-se ao seu significante, e não apenas buscar um sentido dissociando-se da forma. Corroborando a esse pensamento, Danks e Griffin (1997 apud WINFIELD, 2014) comentam:

[...] quando aprendemos a L2 como adultos, por exemplo, começamos olhando para a linguagem como um objeto, à medida que progredimos e nos tornamos fluentes, passamos a ver a linguagem como uma fonte de significado. Curiosamente, a tradutora, que presumivelmente é fluente nas línguas de origem e de destino, é capaz de perceber a linguagem como uma fonte de significado, mas ao traduzir, ela vivencia a ‘linguagem como

perspectiva de objeto novamente”. (DANKS; GRIFFIN, 1997 apud WINFIELD, 2014, p. 68<sup>15</sup>)

Tais considerações complementam a lógica da visão de tradução defendida por Berman (2013), pois Danks e Griffin (1997) sugerem que a atividade tradutória leva a esse movimento de retorno do olhar para a forma; esse olhar é defendido por Berman. Embora Danks e Griffin (1997 apud WINFIELD, 2014) analisem a atividade tradutória pelo viés cognitivo, diferentemente de Berman (2013), há um ponto de contato entre as considerações acerca da reflexão sobre a linguagem enquanto forma e a linguagem enquanto sentido, inerentes à experiência da tradução.

Ademais, expandindo essa discussão, vale destacar que Berman discute a essência poética em contraposição ao hipertexto, mantendo um cuidado com a estética do texto-fonte. Defende também a essência pensante, a reflexão sobre o texto. Ainda conforme destaca Heidegger (1983):

Toda tradução é em si mesma uma interpretação. Ela carrega no seu ser, sem dar-lhes voz, todos os fundamentos, as aberturas e os níveis da interpretação que estavam na sua origem. E a interpretação, por sua vez, é somente o cumprimento da tradução que permanece calada [...]. Conforme às suas essências, *a interpretação e a tradução são somente uma e única coisa* (HEIDEGGER, 1983, p. 456 apud BERMAN, 2013, p. 26, grifo do autor).

O autor dá destaque a questões centrais nos debates no campo de conhecimento da tradução porque entende que atualmente há uma tendência para um desvio desses pressupostos na prática, bem como na teoria. Conforme comentado, a tradução etnocêntrica, a hipertextual e a platônica costumam ser praticadas na grande maioria das vezes. Portanto, Berman fala sobre a *destruição* dessa tradição, que envolverá ao mesmo tempo a *analítica da tradução*.

Sendo assim, no capítulo intitulado de “A analítica da tradução e a sistemática da deformação”, Berman analisa 13 tendências tradutórias que considera deformadoras, propondo “colocar em evidência essas forças e mostrar os pontos sobre os quais elas agem” (BERMAN, 2013, p. 63). Essas tendências são:

---

<sup>15</sup> “[...] when we learn L2 as adults, for instance, we begin by looking at language as an object, as we progress and become fluent, we move on to seeing language as a source of meaning. Curiously, the translator, who presumably is fluent in the source and the target languages, is able to perceive language as a source of meaning, but when translating, she experiences the ‘language as object perspective again’ (Danks & Griffin, 1997, p. 168, tradução nossa).

[...] a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas. (BERMAN, 2013, p. 68)

A racionalização se refere às estruturas sintáticas e à pontuação do texto-fonte, sendo o ato de reorganizar as sequências das frases seguindo uma ideia de ordem do discurso (BERMAN, 2013). Berman comenta o conceito de arborescência para explicar a estrutura que a grande prosa tem, uma estrutura cheia de “repetições, proliferação em cascatas das relativas e dos participios, incisos, longas frases, frases sem verbo” (Berman, 2013, p. 68), isto é, uma estrutura que abre uma ramificação com diversidades lexicais no texto como uma estrutura não linear, como o que a racionalização pretende dispor. Na percepção de Berman (2013), portanto, a racionalização deforma a estrutura hierárquica do original.

Clarificação, por sua vez, é como uma derivação da tendência anterior, pois com ela tende-se a buscar deixar clara alguma questão no texto-alvo que não haveria sido exposta com a mesma clareza no texto-fonte. Um exemplo de deformação, segundo Berman (2013), seria a passagem da polissemia à monossemia<sup>16</sup>. Tal tendência poderia ser exemplificada quando se opta pela tradução de um termo polissêmico por outro monossêmico, eliminando, assim, uma possível ambiguidade. Ademais, essa tendência pode vir a ocorrer por meio de paráfrase ou explicação de elementos polissêmicos no texto-fonte (BERMAN, 2013).

Em decorrência dessa ânsia por clarificar o texto-fonte no texto-alvo, ocorre a terceira tendência em acordo: o alongamento. Pode-se perceber que mais se tenta transpor clareza ao texto-alvo, mais se tende a modificar a estrutura do texto-fonte, levando ao alongamento do texto. Segundo Berman (2013), esse alongamento, na verdade, não acrescenta sentido ao texto, outrossim, aumenta a sua massa bruta e afeta a rítmica da obra.

Com a tendência de enobrecimento, entende-se o ponto em que a estética da obra é valorada de modo que “chega-se a traduções mais belas que o original” (BERMAN, 2013, p. 73). Nas palavras de Berman,

---

<sup>16</sup> Sendo polissemia: “propriedade das unidades lexicais que têm vários significados relacionados de forma muito próxima”; e a monossemia dizendo respeito à “relação entre designação e noção, na qual uma designação representa uma só noção” (DICIONÁRIO DE TERMOS LINGUÍSTICOS, 2015).

O enobrecimento é, portanto, somente uma reescritura, um ‘exercício de estilo’ a partir (e às custas) do original. Este procedimento é costumeiro no campo literário, mas também no das ciências humanas onde ele produz textos ‘legíveis’, ‘brilhantes’, ‘elevados’, sem os seus pesos de origem em prol do ‘sentido’. Esta reescritura pensa se justificar ao retomar — mas para os banalizar e lhes dar um lugar excessivo — os elementos retóricos inerentes a toda prosa. (BERMAN, 2013, p. 14)

Em contraposição a esse “embelezamento” do texto, ocorre também o contrário, com as tendências de empobrecimento qualitativo e quantitativo. O empobrecimento qualitativo “remete à substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do original por termos, expressões, modos de dizer, que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa ou – melhor – *icônica*” (BERMAN, 2013, p.75, grifo do autor). Nesse ponto, o autor fala de superfícies de iconicidade, na qual as palavras usadas aludem ao ícone, apresentam representatividade. O autor cita o exemplo da palavra “borboleta” que “na sua substância sonora e corporal, na sua espessura de palavra, nos parece que tem algo do ser borboleteante da borboleta” (BERMAN, 2013, p. 75), destacando o sentido icônico dessa palavra. Conseqüentemente, a tradução deve contemplar iconicidade na língua-fonte, caso contrário, pode-se incorrer no empobrecimento qualitativo, que destrói a “significância e falância” (BERMAN, 2013, p. 76) da tradução.

O empobrecimento quantitativo, por outro lado, diz respeito a não empregar na tradução a mesma multiplicidade de significados presentes no texto-fonte. Berman (2013, p. 76, grifo do autor) comenta sobre essa tendência ser uma espécie de desperdício lexical: “há desperdício pois tem-se *menos* significantes na tradução que no original. É atentar contra o tecido lexical da obra, o seu modo de lexicalidade, a abundância”.

Resultante dessas tendências anteriores está a homogeneização, em que “frente a uma obra heterogênea – e a obra em prosa o é quase sempre – o tradutor tem tendência a unificar, a homogeneizar o que é da ordem do diverso, mesmo do disparate” (BERMAN, 2013, p. 77). O autor ainda complementa:

A não-reprodução do heterogêneo é o que Boris de Schloezer chama da *penteação* inerente à tradução: O tradutor, querendo ou não, é obrigado a dar ao texto uma penteada; se ele se permite deliberadamente uma correção, uma construção defeituosa [...], ela não será de modo algum equivalente àquelas do original. (SCHLOEZER apud BERMAN, 2013, p. 77, grifo do autor)

A destruição dos ritmos está ligada à alteração da pontuação. Às vezes, na tentativa do tradutor de embelezar o texto, pode-se colocar em xeque a rítmica deste. Além desta, outra possível “destruição” ocorre, a das redes de significantes subjacentes, tendência que será tratada especialmente na seção 1.3.1, a seguir. Sumariamente, essas redes de significantes são termos ou expressões no texto que conjuntamente constroem um subtexto, exigindo do tradutor atenção a essas construções para não obliterar tecidos significantes da obra.

Excedendo a construção dos significantes, atenta-se a um nível hierárquico mais alto na construção do texto, o nível das frases, ou ao que Berman chama de sistematismo das obras. Assim, a tendência de destruição dos sistematismos refere-se à alteração do padrão de construção pelo tradutor que leve à destruição da sistematicidade da obra, ocasionando inconsistência do texto em decorrência da heterogeneidade da tradução.

Outra “destruição” que também pode ocorrer é a das redes de linguagens vernaculares. Toda grande prosa, como indica Berman (2013), constitui-se de uma pluralidade de elementos vernaculares, já que “a língua vernacular é por essência mais corporal, mais icônica que a coíné, a língua culta” (BERMAN, 2013, p. 81). Desse modo, quando ocorre o apagamento desses elementos vernaculares na tradução, atenta-se, segundo o autor, contra a textualidade das obras em prosa.

Ademais, Berman afirma ser a prosa abundante em “imagens, locuções, modos de dizer, provérbios, etc, que dizem respeito ao vernacular” (2013, p. 83) e elementos que demandam atenção por parte do tradutor. Nesses casos, a busca pela equivalência por meio da tradução literal levaria a perda de sentido, como seria perceptível na tradução literal da expressão idiomática “*it’s raining cats and dogs*” por “está chovendo gatos e cachorros”, por exemplo, em vez de se buscar uma expressão equivalente em sentido dessa expressão específica da língua-fonte.

Quando o texto-fonte se compõe por superposição de línguas, surgindo a presença de expressões/termos vernaculares e de coíné, o tradutor pode ter dificuldade em conseguir traduzir ambas as ocorrências no texto-alvo. Essa dificuldade em transpor uma linguagem rebuscada entremeada aos dialetos, por exemplo, pode acarretar o apagamento dessa superposição de línguas no texto-alvo, comprometendo, por conseguinte, a construção de sentidos do texto-alvo.

Apesar de não se defender as concepções de deturpação do texto na presente dissertação, utilizam-se dos pressupostos de Berman para identificar alguns procedimentos que ocorreram na tradução de *A Caçada*, no intuito de respeitar a construção de sentidos do texto-original. Por fim, convém destacar que, no que tange à tendência de destruição das redes significantes subjacentes, os preceitos de Berman são utilizados principalmente no momento de análise do encadeamento semântico (com o viés para a análise da Literatura Fantástica), o qual ganha atenção na seção 1.3.1.

### 1.3.1 Encadeamento Semântico

Como comentado previamente na seção anterior, Berman (2013) dá destaque a algumas tendências “deformadoras” que ocorrem ao longo das traduções. Entre elas está uma que ele nomeia de destruição das redes de significantes, da qual se ocupa a presente seção.

Para o autor:

Toda obra comporta um texto ‘subjacente’, onde certos significantes chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a ‘superfície’ do texto, isto é: do texto manifesto, dado à simples leitura. É o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra. (BERMAN, 2013, p. 78 – 79)

Ao argumentar que todo texto é formado por um subtexto, Berman (2013) reconhece o papel das redes de significantes presentes nas entrelinhas do texto como formadoras dos sentidos presentes e possíveis do texto. No caso de *A Caçada*, há termos específicos em sua narrativa que contribuem para a criação do efeito do fantástico na obra, por exemplo, aqueles que auxiliam na construção do espaço decadente da narrativa.

Corroborando aos pressupostos de Berman, Carolina G. Paganine, em sua tese *Três contos de Thomas Hardy: Tradução Comentada de Cadeias de Significantes, Hipotipose e Dialeto* (2011), utiliza dos pressupostos do autor para desenvolver sua análise das cadeias de significantes. Conforme a autora explica:

As redes lexicais contribuem diretamente para a construção e para a inferência do tema do texto, além de ajudarem, junto com os outros tipos de coesão, a conectar e relacionar os vários segmentos textuais, produzindo

uma coerência interna. Dessa maneira, os itens lexicais são partes de uma retórica geral e seus significados devem ser pensados conforme essa visão geral do texto. (PAGANINE, 2011, p. 243)

Por isso, Berman chama a atenção para o cuidado que se deve ter ao traduzir as obras e as redes que as compõem, para não prejudicar o sentido global proposto em suas narrativas. Partindo dessa perspectiva, então, deve ser feita uma leitura criteriosa do texto-fonte a fim de identificar núcleos fundamentais a ele e selecionar quais são os seus termos ou expressões constituintes. Na análise proposta no Capítulo 4, por exemplo, entre os núcleos fundamentais da narrativa, foram selecionados os núcleos de *espaço* e do *medo*, pois acredita-se que estes desempenhem papel crucial na construção da narrativa fantástica do conto, já que colaboram para a instauração do efeito fantástico. Por esse motivo, cada palavra que constitui uma parte integrante desses núcleos foi selecionada para a análise da configuração do fantástico no texto-fonte e no texto-alvo.

Convém destacar que, apesar de os termos serem dispostos isoladamente em um quadro no Capítulo 4, seus sentidos foram analisados previamente em comum acordo com os trechos em que eles estão inseridos na narrativa. Isso se faz importante, como destaca Paganine (2011), pois:

[...] a tradução de cada termo não deve ser pensada isoladamente, mas sim a partir de uma visão geral sobre a cadeia de significantes à qual o termo pertence, conferindo especial atenção ao modo como os termos se relacionam. Não basta traduzir termo por termo, é preciso também traduzir a relação entre eles. (PAGANINE, 2011, p. 243)

Selecionar os núcleos principais que contribuem para a criação de algum subtítulo nas narrativas e fazer um levantamento dos termos integrantes deles possibilita uma visão ampla das redes lexicais que sobressaem ao texto. É por isso que, como destaca Paganine (2011), a tradução desses termos não deve ser feita de forma isolada, mas em comum acordo com a mensagem principal a que se propõem construir na narrativa, sendo esta a mesma perspectiva adotada na elaboração de *The Hunt*, em que buscou-se avaliar o encadeamento semântico transmitido como um todo no texto, conforme poderá ser visto no capítulo de análise.

#### 1.4 PROCEDIMENTOS TRADUTÓRIOS DE LANZETTI ET AL. (2009)



Importante também para refletir sobre as tendências tradutórias utilizadas na tradução de *A Caçada* é o trabalho de Rafael Lanzetti et al. (2009), intitulado *Procedimentos técnicos da tradução*. Nesse artigo, é apresentado de forma objetiva o conceito de cada estratégia tradutória existente e exemplos de seus usos, sendo que essas estratégias se encontram divididas em estrangeirizantes e domesticadoras, conforme a proposição de Venuti (1995; 2002) exposta previamente.

No quadro abaixo, pode ser observado como ficou essa divisão proposta por Lanzetti et al. (2009):

Quadro 2 – Procedimentos técnicos da tradução

Tradução palavra por-palavra		
<b>Procedimentos Estrangeirizadores</b>	Manutenção	de itens lexicais do texto-fonte
		de estruturas sintáticas do texto-fonte
		do estilo do texto-fonte
		de itens culturais da cultura-fonte
<b>Procedimentos Domesticadores</b>	Domesticação do sistema linguístico	Transposição
		Modulação
		Equivalência
		Sinonímia
		Paráfrase
	Domesticação do estilo	Omissão
		Explicitação
		Generalização
		Compensação
		Reconstrução
		Equivalência estilística
		Mudança de registro
	Domesticação da realidade extra-linguística	Mudança de complexidade/fluidez estilística
		Adaptação
		Transferência
		Explicação
		Ilustração

Fonte: Adaptado de Lanzetti et al. (2009).

Como pode ser notado, com exceção da tradução palavra-por-palavra, cada procedimento pode ser praticado por meio de várias possibilidades. A seguir, conceituam-se algumas delas para melhor entendimento e posterior classificação no capítulo de análise.

#### 1.4.1 Procedimentos Estrangeirizadores

Os procedimentos estrangeirizadores, segundo os autores destacam, podem ocorrer por **tradução palavra-por-palavra** ou por **manutenção** de: a) **itens culturais**

**do texto-fonte; b) estruturas sintáticas do texto-fonte; c) manutenção do estilo do texto-fonte; e d) itens culturais da cultura-fonte.**

A **tradução palavra-por-palavra** é simples, utilizada geralmente quando “o texto original não apresenta nenhuma dificuldade tradutória lexical, estrutural ou cultural e sua tradução pode ser feita sem nenhuma alteração lexical, sintática ou extratextual” (LANZETTI et al., 2009, p. 6).

Já a **manutenção de itens culturais** do texto-fonte ocorre quando se decide manter na tradução um item lexical da língua-fonte (LANZETTI et al., 2009). Os autores utilizam como exemplo a palavra *feedback*, que é recorrentemente utilizada na LP. Por sua vez, a **manutenção de estruturas sintáticas** “é utilizada quando tais estruturas ou ordens sintáticas da língua-fonte coincidem com a estrutura ou a ordem sintática da língua-alvo” (LANZETTI et al., 2009, p. 7). A **manutenção do estilo do texto-fonte** ocorre quando são mantidas características estilísticas do original, tais como: pontuação do texto-fonte, o registro, a frequência de uso das vozes do discurso, entre outros (LANZETTI et al., 2009). E como última ramificação desse procedimento estrangeirizador, pode ocorrer a **manutenção dos itens culturais da cultura-fonte**, em que se reproduz esse item cultural específico daquela cultura de partida, sem fazer nenhuma explicação para o leitor (LANZETTI et al., 2009).

#### 1.4.2 Procedimentos Domesticadores

Passando para os procedimentos domesticadores, há três fenômenos iniciais: domesticação do sistema linguístico, domesticação do estilo e domesticação da realidade extralinguística, entre os quais cada um possui subdivisões.

O procedimento de domesticação do sistema linguístico pode ocorrer por meio de **transposição, modulação, equivalência, sinonímia ou paráfrase**. A **modulação**, como indicam os autores, “ocorre quando a palavra do texto-fonte muda de classe gramatical ao ser traduzida para a língua-alvo” (LANZETTI et al., 2009, p. 8); isto é, quando a frase em LI está iniciando com um verbo no gerúndio e na língua-alvo utiliza-se um substantivo, ocorre esse processo de modulação. A **sinonímia** ocorre quando se “traduz um elemento lexical do texto-fonte por um sinônimo na língua-alvo” (LANZETTI et al., 2009, p. 11); por exemplo, traduzir *accordion* por sanfona (LANZETTI et al., 2009).

Por sua vez, a domesticação do estilo pode ocorrer por **omissão**, **explicitação**, **generalização** e **especificação**, **compensação**, **reconstrução**, **equivalência estilística**, **mudança de registro**, **mudança de complexidade/fluidez estilística** e **adaptação**. A **omissão**, como o próprio nome indica, é quando não se traduz algum item lexical ou estrutura do texto-fonte para o texto-alvo (LANZETTI et al., 2009). Os procedimentos tradutórios de **generalização** e **especificação** são os que se utilizam os hipônimos no lugar de hiperônimos ou vice-versa.

A domesticação de estilo por **compensação** é “a tentativa [...] de utilizar o mesmo recurso estilístico usado no texto-original, porém com referentes ou símbolos diferentes” (LANZETTI et al., 2009, p. 14) e, segundo o autor, geralmente é utilizada quando há jogos de palavras. Esta pode ser classificada em *ibidem* – “que ocorre no mesmo lugar (parágrafo ou período)” (LANZETTI et al., 2009, p. 14) – ou *alibi* – quando, diante da impossibilidade de reproduzir o mesmo recurso, decide fazê-lo em outro parágrafo ou período (LANZETTI et al., 2009).

Por fim, a domesticação da realidade extralinguística pode ocorrer por meio de **transferência**, **explicação** ou **ilustração**. Segundo Lanzetti et al. (2009), com a **transferência**, substitui-se o item cultural do texto-fonte por um outro item cultural que tenha a mesma função na cultura-alvo. A **explicação**, como pode facilmente se inferir, é um momento em que o tradutor faz no texto-alvo um esclarecimento sobre dado elemento cultural específico da língua-fonte. E, finalmente, a **ilustração** é quando “o tradutor acrescenta ao texto formas gráficas, ícones ou desenhos/fotos para tornar clara a tradução do texto-fonte” (LANZETTI et al., 2009, p. 20) e que, segundo o autor, é mais passível de ocorrer em manuais técnicos.

As possibilidades supracitadas são explicadas e exemplificadas por Lanzetti et al. (2009). Essa tipologia de procedimentos tradutórios embasa o processo tradutório realizado nesta dissertação no que tange ao projeto tradutório e tomadas de decisão durante o processo de tradução. Além disso, o trabalho de Lanzetti et al. (2009) contribui para a análise das consequências das escolhas tradutórias à narrativa criada em “*The Hunt*”. Algumas dessas estratégias foram identificadas no processo tradutório do texto-fonte *A Caçada*, e são devidamente comentadas no capítulo de análise.

## 2 TELLES: VIDA E ESTÉTICA LITERÁRIA

Neste trabalho de tradução comentada, esta pesquisadora busca ser uma tradutora atenta ou “conscienciosa”, que consiste em, antes de realizar a tradução de uma obra, se informar sobre o autor e a obra a que irá se ocupar (BRITTO, 2012). Por isso, o presente capítulo atém-se a apresentar elementos da vida e obra de Lygia Fagundes Telles, grande romancista e contista brasileira, utilizando como base para tal, os estudos de Fábio Lucas em *A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles* (1990), assim como de Ligia C. F. S. Massoli em *O Fantástico em contos de Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettega Barbosa* (2018) e de Suênio Campos de Lucena em *Alguns temas em Lygia Fagundes Telles* (2008) e *Esquecimento e Lembrança em Lygia Fagundes Telles* (2007).

### 2.1 DAS CONTAÇÕES DE HISTÓRIA NA INFÂNCIA À CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DA AUTORA NA LITERATURA

Segundo Lucena (2007), a infância de Telles é marcada pelas contações de histórias de terror das crianças da vizinhança que se instalam em seu quintal ao entardecer, traço que acabara aguçando na escritora ainda jovem sua vontade de também contar histórias. Como indica o autor, os primeiros contatos com contos fantasiosos possivelmente viriam a influenciar os próprios escritos de Telles, pois devido ao teor das histórias que ouvia, Telles começara a criar os seus próprios contos: “os temas do esquecimento, da morte e do sobrenatural têm sido recorrentes em LFT desde seus primeiros livros de contos” (LUCENA, 2007, p. 69).

Ademais, sua constante mudança de cidade quando criança – “passou a infância em várias cidades do interior do Estado, Areias, Assis, Apiaí, Sertãozinho” (LUCAS, 1990, p. 60) – de acordo com Lucas (1990), marcou a experiência da autora, extremando em Telles a sensação de medo e insegurança.

Convém destacar que o pai de Telles, Durval de Azevedo Fagundes, também teve papel importante na formação da Telles escritora. Durval costumava jogar bastante roleta e jogar no verde e, ela, que o acompanhava nessas ocasiões, passou a apostar no verde, também, em sua ficção (LUCAS, 1990). De fato, nota-se a presença recorrente da cor verde nas narrativas de Telles, incluindo títulos de suas obras, como *Antes do Baile Verde* e *Verde lagarto amarelo*.

Aos 16 anos de idade, economizando a mesada que costumava receber de seu pai, Telles lança *Porão e Sobrado* (1938), seu primeiro livro de contos (LUCENA, 2008). Mais tarde, ingressa na Faculdade de Direito e começa a frequentar rodas literárias, onde veio a conhecer figuras artísticas importantes:

É por esse período, década de 1940, que Lygia conhece os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade. No texto 'Durante aquele estranho chá', que dá título ao seu livro, ela relembra o encontro, quando está ingressando no curso de Direito, com o poeta Mário de Andrade na Leitaria Vienense no garoento centro de São Paulo em meio a elegantes garçons e valsas latejantes. No encontro, Mário a aconselha a prosseguir escrevendo, confiante e determinada em seu ofício. Já com Oswald de Andrade, a jovem costumava participar de saraus literários em sua casa para ouvir o escritor ler seu novo livro, *Marco zero*. (LUCENA, 2008, p. 156, grifo do autor)

Daí em diante, a Baronesa de Tatuí, como era chamada pelo pai, amadurece como contista e romancista: “tinha intrínseca vocação para a história curta, que exige ação condensada e virtuosismo técnico capaz de criar caracteres em sumários lances e de explorar tensões dramáticas em cenas objetivas e diálogos curtos” (LUCAS, 1990, p. 63). Como o próprio autor acrescenta, as qualidades da escritora, que são reveladas em suas narrativas curtas, são ampliadas nos romances (LUCAS, 1990).

Consagrada a Dama da Literatura Brasileira, Lygia Fagundes Telles, ao longo dos anos de sua vasta produção, coleciona prêmios literários e tem adaptações de seus escritos para o cinema, telenovela e teatro. Visto que a listagem dessas premiações é longa, citam-se algumas em destaque, como: Prêmio Jabuti por quatro vezes; Grande Prêmio Internacional Feminino para Contos estrangeiros (França, 1969) por *Antes do Baile Verde*; Prêmio Juca Pato 2009 (Intelectual do Ano) – União Brasileira de Escritores; Prêmio Mulheres mais Influentes – Gazeta Mercantil (2007), e outros<sup>17</sup>. Recentemente, em 2016, foi indicada pela União Brasileira de Escritores para o Nobel de Literatura, prêmio literário de maior prestígio mundial.

Partindo desta breve apresentação sobre a vida e carreira de Telles, adentra-se na seção seguinte a questões pontuais sobre sua estética literária, tanto no que diz respeito à Telles contista quanto à romancista.

## 2.2 OBRAS E ESTÉTICA LITERÁRIA

---

<sup>17</sup> Fonte: Academia Brasileira de Letras.

Apesar de ser consagrada como romancista, Telles também é bastante conhecida pelos seus contos. Sua obra é situada pela crítica em duas modalidades: a intimista e a fantástica; prevalecendo a primeira nos romances e a segunda nos contos da escritora (MASSOLI, 2018).

Nos romances, há uma Telles intimista, pois sua ficção é considerada como “romance de tensão interiorizada”, visto que, nela, a personagem enfrenta de forma subjetiva os conflitos externos, tendo uma relação próxima com o romance psicológico” (BOSI, 2013, p. 418-419 apud MASSOLI, 2018, p. 38). Sendo assim, nos romances de Telles, há uma predominância da expressão dos sentimentos mais íntimos das personagens, como pode ser visto, por exemplo, na obra *As Meninas* (1973), em que, por meio do fluxo de consciência de Lorena, Lia e Ana, é possível conectar-se com a subjetividade dessas personagens, suas confrontações com a realidade em que vivem e seus conflitos internos.

Entre seus livros de contos, que somam ao todo 20, citam-se alguns: *Porção e Sobrado* (1938), *Histórias do Desencontro* (1958), *O Jardim Selvagem* (1965), *Antes do Baile Verde* (1970), *Seminário dos Ratos* (1977), *Filhos Pródigos* (1978), *A Disciplina do Amor* (1980), *Mistérios* (1981), *Venha Ver o Pôr do Sol e Outros Contos* (1987), *Oito Contos de Amor* (1996), *Um Coração Ardente* (2012). Entre as edições, há a recorrência de alguns contos: “A Caçada”, “As Pérolas” e “Venha ver o pôr do sol”, por exemplo, aparecem em 6 coleções (LUCAS, 1990). De modo geral, percebe-se uma tendência de visitação à:

[...] região do fantástico e do maravilhoso. [...] É a zona do mistério, da magia e do encantamento em que se compraz a contista. O conto ‘A Caçada’, por exemplo, traz especial apelo à imaginação, um mergulho em camadas obscuras do ser, à busca de um passado remoto e desconhecido. (LUCAS, 1990, p. 65)

No ensaio “Mistérios” (1982), Sônia Régis, ao analisar alguns contos de Telles, comenta sobre o teor dessas histórias: “constituem-se em narrativas que inquietam e questionam os limites do real” (RÉGIS, 1982 apud MASSOLI, 2018, p. 41). No conto traduzido para a presente dissertação, Telles constrói a narrativa por meio de uma personagem que, ao se deparar com uma dada realidade, encontra um objeto, uma tapeçaria com a cena de uma caçada, que causa inquietação na personagem. No decorrer da trama, a personagem torna-se cada vez mais incerta sobre a cena representada na tapeçaria. Seria essa uma cena vivida pela personagem

ou não? Essa crescente incerteza é expressa por meio de reações físicas e psicológicas desagradáveis da personagem, que vai se desestruturando psicologicamente, culminando em um desfecho dúbio entre evento natural *versus* sobrenatural.

Um dos momentos mais intensos da narrativa é descrito quando a personagem principal sonha ser aprisionada pela tarja da tapeçaria velha e carcomida e ouvir um som de risada das traças, indicando o dilema da personagem em identificar o que é real em sua experiência. Segundo Lucas (1990), a revelação dos sonhos das personagens é característica aos contos de Telles, como também ocorre em “As formigas” e “A mão no ombro”. Esse ponto também é evidenciado por Massoli (2018):

A rejeição da realidade externa rompe com a lógica e a racionalidade do conhecimento por meio de sonhos, visões, pressentimentos, enfim, por elementos misteriosos que propõem novas experiências às personagens. Isso só é possível devido à relação entre a realidade conhecida e a realidade interna. (MASSOLI, 2018, p. 41)

Ao propor a possível existência de uma realidade criada pelo estado interno da personagem, o conto *A caçada* permite o rompimento com a racionalidade lógica, conforme discutido por Massoli (2018). Outra característica prevaletente nos contos de Telles é a maneira como a autora assimila técnicas modernas de narração (LUCAS, 1990), pois “além de dar muita flexibilidade ao diálogo, emprega fartamente o estilo indireto livre, técnica de alternância do titular da fala – ora o narrador, ora a personagem – com que o leitor acompanha a evolução da consciência desta” (LUCAS, 1990, p. 69). Eis a técnica de fluxo de consciência, como também é conhecida. Essa técnica pode ser verificada no excerto do conto “As Pérolas” (2009):

Cruzando os braços com um gesto brusco, ele esfregou o pijama nas axilas molhadas. Disfarçou o gesto e ali ficou analisando as axilas, como se sentisse uma vaga coceira. Cerrou os dentes. Por que nenhum convidado entrava naquele terraço? Por que não se rompiam, com estrépito, as cordas do piano? Ao menos – ao menos! – por que não desabava uma tempestade?. (TELLES, 2009, p. 157)

Como pode ser notado, o pensamento da personagem é exteriorizado entremeado pela narração. Esse efeito, da mesma forma, pode ser notado em *A Caçada*. Ora é o narrador onisciente que conta a história, ora interpõe-se uma ou outra fala da personagem, questionando-se sobre sua experiência e identidade, como pode ser visto no excerto abaixo:

Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era uma paz sem vida, impregnada dos mesmos coágulos traiçoeiros da folhagem. Cerrou os olhos. E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas as antigas tapeçarias eram reproduções de quadros, pois não eram? (TELLES, 2009, p. 70)

Essa estratégia narrativa utilizada por Telles permite a expressão do fluxo de consciência da personagem ante a incerteza sobre sua própria experiência. Segundo Massoli (2018), os contos de Telles são caracterizados por esse jogo narrativo que cria a incerteza entre real e o sobrenatural, utilizado pela autora para instaurar o mundo misterioso e fantástico em suas narrativas.

Também cabe salientar que Telles, em suas entrevistas e biografia, torna público a sua ligação com as histórias fantasiosas desde a sua infância, mas não tira o peso que alguns escritores tiveram na sua construção como escritora, logo, na seção seguinte, discutem-se suas influências literárias.

### 2.2.1 Telles: Influências Literárias e o Verde

Como apontado previamente, a infância vivenciada por Telles, a influência de seu pai e seus estudos contribuíram para a sua construção enquanto contista e romancista. Mas não só eles, há que se destacar nomes como Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Edgar Allan Poe, Machado de Assis, entre outros autores que tiveram influência sobre a sua escrita:

A própria autora em entrevista aos Cadernos de Literatura Brasileira (1998, p. 30-31) declara ter lido Edgar Allan Poe, Franz Kafka, William Faulkner, Oscar Wilde, Jorge Luís Borges, Henry James e Machado de Assis; e diz acreditar que a leitura de autores brasileiros inclinados para as histórias fantásticas foi indispensável na construção do clima de terror em suas narrativas. (MASSOLI, 2018, p. 41-42)

Alguns desses autores possuem produções fortemente ligadas à literatura fantástica. Machado de Assis, por exemplo, embora não tenha produzido um número grandioso de contos que dialoguem com o fantástico, teve algumas produções pontuais que se enquadram nessa temática que cabem destaque, como *A igreja do diabo*, *Entre santos*, *A chinela turca*, *Sem olhos*, *O país das quimeras*. Cada uma dessas narrativas são expressões diversas do fantástico (MASSOLI, 2018) e, segundo Linhares (1973):



[...] Machado também fez uso da temática do 'estranho' em que entram o macabro, o insólito das atitudes, a perversidade, o indeciso, o impreciso, realizando mesmo uma das condições do 'fantástico': as descrições de certas reações, em particular a do medo, misturado por isso unicamente aos sentimentos dos personagens [...]. (LINHARES, 1973, p. 136 apud MASSOLI, 2018, p. 31)

Ao passo que Machado faz a descrição das reações do medo, pode ser verificada a predominância dessa característica também nos contos de Telles. Além disso, a própria autora afirma que Machado de Assis e Fagundes Varela foram fundamentais para a sua formação como escritora no que diz respeito à elaboração da linguagem (MASSOLI, 2018). Outrossim, “a linguagem apurada da ficcionista, em especial nos contos, dá-se por meio da adesão à proposta de Poe – narrar somente o necessário e de forma intensa – e de influência machadiana” (LAMAS, 2004, p. 85 apud MASSOLI, 2018, p. 42).

No que diz respeito especificamente a Poe, pode ser verificada nas obras de Telles influência do autor quanto à construção do conto ao manter a unidade de efeito e criar espaço de terror (MASSOLI, 2018). Ademais, também pode ser verificada a referência que faz a Poe em *Madrugada Grotasca* (MASSOLI, 2018).

Ainda sobre a influência de Poe, na leitura de *A Caçada* percebeu-se intertextualidade com o conto do escritor “O coração delator” (2017). Pode-se afirmar que a fixação do personagem-narrador pelo olho “de abutre” em *O coração delator* se assemelha com a fixação do homem pela tapeçaria em *A Caçada*. A relação entre as obras pode ser percebida quando ambas as personagens querem destruir aquilo que lhes tira a paz, e a cada momento da narrativa aumenta a ira das personagens pelo olho e pela tapeçaria, como pode ser visto nos trechos selecionados de Telles (2009, p. 71): “[...] haveria de destruí-la, não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira”; e em Edgar Allan Poe (2017, p. 331): “[...] toda vez que ele o fixava em mim, eu sentia gelar-me o sangue; desse modo amadureci gradualmente a ideia de assassinar esse velho e, portanto, de me livrar para sempre da sua presença”.

Por fim, esta seção discorreu sobre as influências e aspectos de intertextualidade na obra de Lygia Fagundes Telles, identificando algumas das bases que auxiliaram na construção literária da autora. Buscou-se “ênfaticamente antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio”

(NITRINI, 2000, p. 130). Da mesma forma que Telles foi influenciada por escritores precedentes ou de sua época, também estão sendo influenciados os leitores que leem Telles, Poe, Machado, Varela etc. Os autores, por sua vez, foram influenciados ou apresentam intertextos de obras diversas em suas produções.

Além dessas características comuns aos contos de Telles e suas influências e inspirações literárias, destaca-se uma particularidade que se sobressai em suas narrativas: o uso recorrente da cor verde, conforme explica Lucas (1990):

‘Aposto no verde como meu pai apostava, arriscava no baralho’ (cf. Edis Van Steen, *Viver e Escrever*, Vol. 1, p.87). O verde impregna a sua ficção. E também, parece, a sua vida: ‘Para mim, a cor da esperança, se eu tivesse uma bandeira ela seria vermelha e verde, esperança e paixão não destituída de cólera’ (cf. *Viver e Escrever*, Vol. 1, p.87). (LUCAS, 1990, p. 60)

A partir da fala da autora, é possível observar que o verde marca a escrita de Telles. A cor surge em alguns trechos de forma sutil, como em *As Meninas*: “— O tapete da mamãe. O último que ela teceu, era verde com umas coisas assim, tudo assim... Eu deitava nele. Musgo.” (TELLES, 2009, p. 39); e em outros trechos da mesma produção de forma abundante:

‘Esta já foi coberta?’, perguntava ele e a vaca respondia com um mugido terno, ruminando verde, a baba verde, a bosta verde, verde que *te quero verde!* Mugiria tão musgosa quando M.N. encostasse a cara no seu focinho escorrendo verdor: ‘Minha amada’. (TELLES, 2009, p. 122)

Assim, o verde aparece em muitas das narrativas de Telles, tanto nos romances quanto nos contos, às vezes como simples característica, outras como elemento de conotação negativa. No conto “Antes do Baile Verde” (2009), por exemplo, nota-se a presença do verde de forma preponderante nas vestes de uma jovem que sai para o baile enquanto seu pai agoniza até a morte. Já em *A Caçada*, esse elemento é utilizado de várias formas, seja para construir o cenário contido na tapeçaria “que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade” (TELLES, 2009, p. 68), seja para descrever o pesadelo da personagem “lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro” (TELLES, 2009, p. 71).

Sobre essa pluralidade de usos do verde nas narrativas de Telles, Silva (1985) explica:

O verde, cor ambígua também, que tanto pode representar a esperança e a juventude como a decomposição e a perfídia, espalha-se profusamente por cenários, pessoas e objetos. Há céus esverdeados de tempestade, bancos verdes de musgo, baile verde, perfume com o nome de 'VentVert', um irmão ciumento que se imagina lagarto verde, um rio de águas verdes e quentes, vestidos e bolsas verdes, e até mesmo uma gentil moça vestida toda dessa cor, simbolizando a morte. (SILVA, 1985, p. 49)

Herdando do pai essa sua aposta no verde, Telles explora esse simbolismo em suas ficções. O verde está impregnado em suas produções; não representa apenas uma cor característica de um objeto, de um cenário, mas sim uma marca da identidade da escritora.

### 2.2.2 A Construção da Telles Escritora

Em suma, considerando a breve contextualização sobre a vida pessoal e a carreira profissional da autora, bem como sua estética literária, algumas ponderações podem ser feitas no que tange, principalmente, à constituição de sua identidade como escritora. Desde criança, o contato com as histórias fabulosas e a insegurança motivada pelas constantes mudanças de cidade fizeram aguçar na autora uma sensibilidade para escrever sobre os conflitos que assolam o nosso ser (LUCAS, 1990), e isso pode ser visto tanto em romances quanto em contos da escritora.

Em 'Depoimento de uma escritora', LFT relata que começou a contar histórias de terror por medo de ouvi-las: 'Assim que anoitecia, toda a criançada da rua vinha no quintal da minha casa para ouvir e contar histórias de terror. Em redor, a cachorrada se engalfinhando e latindo. As histórias? Sempre histórias de fantasmas, almas-penadas de mistura com caveiras de voz fanhosa...Eu ouvia e na hora de dormir ia me esconder debaixo da cama. Mas assim que comecei a inventar também minhas histórias, comecei a me sentir importante: agora eram os outros que tremiam, não eu'. (LUCENA, 2007, 69)

Assim, percebe-se que os caminhos percorridos durante a sua infância tiveram efeito vigoroso na concepção de seus contos, de um lado a experiência com histórias fantasiosas, que geravam o medo e instigavam a imaginação, e de outro, a constante mudança de cidade, que levava a Telles incertezas sobre o que estaria por vir. Esses fatores influenciaram a escrita de narrativas fantásticas povoadas de personagens que vivenciam as incertezas entre o mundo real e sua realidade interna, forjando assim, narrativas questionadoras da realidade percebida, de certa forma, pela própria escritora.

Ao se aprofundar em aspectos da vida e obra de autores, o tradutor consciencioso consegue ler as obras a serem traduzidas de modo mais profundo e crítico, estando ciente das peculiaridades de cada autor, obra e contexto de produção e recepção desta. No caso específico de Telles, tal conhecimento se revela importante, uma vez que se pretende manter as marcas estilísticas, textuais e linguísticas da autora na tradução para a língua inglesa. Ademais, conforme sustenta Willemsen (1986, p. 62):

[O tradutor] tem de saber o que sabe o autor. [...] Tem de conhecer o país do escritor, até com a região ou cidade do escritor, e as particularidades linguísticas correspondentes. Tem de saber sobre a época do escritor, a história e a literatura de seu país, bem como, a eventual tradução literária em que se situa o escritor. Não adianta ter lido só o livro que pretende traduzir, pois acho que não se deve traduzir um livro, mas um escritor, mesmo sendo que dele se traduz só uma obra. É preciso saber o que o autor leu, quais as suas preferências literárias, o que se escreveu a seu respeito. É preciso saber como as pessoas de seus país convivem, quais as relações entre homem e mulher, qual o cheiro do país, não só o cheiro de arquivos, bibliotecas e livrarias, mas também o cheiro das ruas, das pessoas, da comida, da bebida, tudo. (WILLEMSSEN, 1986, p. 63)

Apesar do tom prescritivo, as considerações de Willemsen oferecem alertas para a complexidade da prática da tradução literária. Como esta dissertação inclui a produção de um texto literário traduzido, levam-se em consideração as influências da obra de Telles e o campo literário em que o seu conto escolhido para tradução faz parte – a literatura fantástica –, para que a tradução resultante manifeste as singularidades presentes na obra de Telles.

Assim, na seção seguinte, uma breve apresentação do conto *A Caçada* é disposta para fins de explanar as nuances que fazem o conto dialogar com o fantástico e verificar ideias pontuais que são levadas para a tradução em LI proposta no Capítulo 4 desta pesquisa.

### 2.2.3 *A Caçada*: o Sobrenatural e a Memória

Sobressaem-se dois pontos-chave no conto de Telles: a busca pela identidade e a suposta irrupção do sobrenatural na narrativa. Tentando chegar a uma solução sobre sua relação com a tapeçaria, a personagem, mais do que lembrar qual é essa relação, tenta descobrir a sua própria identidade, esquecida. Esse fator impulsionador de toda essa narrativa leva a uma possível irrupção do sobrenatural.

Irrupção esta, incerta, visto que não se esclarece se a experiência foi uma divagação da personagem ou se houve um evento sobrenatural.

Face ao exposto, nesse conto de Telles há duas perspectivas que são comumente analisadas em trabalhos científicos: um estudo acerca da memória ou sobre o fantástico. No que diz respeito a esse primeiro, atemo-nos à explicação de Lucena (2018):

Esquecimento e morte em *A caçada* são forças que interagem contra a vida, como se indicassem que é impossível viver sem lembranças. Esquecer é algo similar à morte, parece nos dizer este conto de Lygia Fagundes Telles, pois neste caso lembrar é fundamental para o protagonista seguir vivo, uma vez que a tapeçaria é a sua simbólica de morte. O antídoto, elixir de vida, a lembrança, não vem, o que lhe vale a 'punição' de pagar com a vida, lançado ao esquecimento, no conto representado pela tapeçaria. Não lembrar significa perder-se para sempre, algo trágico, já que ele não consegue recordar justamente aquilo que mais deseja. (LUCENA, 2018, p. 37)

Assim, a personagem não teme a tapeçaria como ela mesma expressa, teme o fato de não saber sobre si própria, se viveu a experiência representada na cena da caçada. Questiona-se com tal temor que isso acaba resultando em sua morte. A dúvida sobre sua própria identidade e experiência, sobre sua memória, sobre sua própria posição frente a um objeto de uma loja de antiguidades é o que resulta no fim trágico e ambíguo da trama. Nesse sentido,

[...] se quisermos eleger um cerne para essa história é a 'caçada' desse homem por lembranças, busca aflitiva por respostas, como se a partir do momento em que vê a peça sua existência dependesse do ato de recordar. Porém, como essas lembranças não vêm, ele reage desesperado. (LUCENA, 2018, p. 24)

A cena representada na tapeçaria acende um elemento na memória da personagem, mas esta se vê impossibilitada de lembrar da experiência, vivenciando o duplo que não é resolvido na trama. O desfecho do conto é, então, ambíguo, pois Telles constrói e entrelaça os últimos parágrafos de tal maneira que o leitor não consegue dissolver a irrupção do sobrenatural de divagação da personagem. Essa ambiguidade, embora chegue ao seu clímax ao final do conto, vai sendo construída desde o início dele, quando Telles inicia a caracterização de um cenário deteriorado, fazendo a personagem indagar se a tapeçaria já estava naquele estado ou se está se decompondo com o tempo. Sequer a certeza sobre a matéria da tapeçaria existe e é

por entre essa atmosfera ambígua e uma possível irrupção do sobrenatural que se identifica um diálogo com o fantástico.

Visto que a ambiguidade e a provável manifestação do sobrenatural são alicerces para a construção do fantástico no conto de Telles, logo, no capítulo 3 verificam-se essas e outras concepções pertinentes ao gênero fantástico, importantes para a análise do encadeamento semântico dos textos fonte e alvo.

### 3 LITERATURA FANTÁSTICA: CONCEPÇÃO E CARACTERÍSTICAS

Conforme previamente citado, um dos objetivos do presente estudo é a análise de duas redes de significantes – *espaço* e *medo* – que compõem o conto de Telles e contribuem para a construção do fantástico em sua narrativa. Sendo assim, faz-se necessário abordar algumas perspectivas que delineiam o gênero, chegando a conceitos fundamentais para o seu entendimento e posterior análise sobre sua configuração no conto de Telles.

Na presente seção, são apresentadas perspectivas de estudiosos como: Todorov (1980) e sua visão tradicional do gênero fantástico; Roas (2014) e sua concepção de neofantástico, que elabora uma visão contemporânea sobre o gênero em contraponto a alguns construtos da obra de Todorov. De mesmo modo, como o *medo* e o *espaço* costumam desempenhar papel fundamental na construção do fantástico nas narrativas, estes também são explorados ao longo da seção, sendo utilizadas as perspectivas de Freud (2010), Borges Filho (2007) e Menon (2013).

#### 3.1 APONTAMENTOS SOBRE A LITERATURA FANTÁSTICA SOB AS PERSPECTIVAS DE ROAS E TODOROV

Em meados do século XVIII, pode-se verificar o surgimento da literatura fantástica, “quando se deram as condições adequadas para sugerir esse choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural sobre o qual se sustenta o efeito do fantástico” (ROAS, 2014, p. 47). Conforme é apontado por Roas (2014), durante o Iluminismo, período em que se valorizou o desenvolvimento do conhecimento científico, ocorreu uma mudança radical na relação com o sobrenatural, pois o homem, dominado pelo racionalismo, deixava de acreditar na existência de fenômenos sobrenaturais, visto que se apoiava na razão e não mais na religião/fé. Desse modo, essa negação de eventos sobrenaturais passara a permitir “brincar literariamente com isso” (LLOPIS, 1974, p. 10 apud ROAS, p. 48), já que o interesse ou “excitação emocional” produzido pelo desconhecido não foi apagado, mas foi transferido para o mundo da ficção (ROAS, 2014).

Roas (2014) também destaca que, embora o gênero fantástico marque seu surgimento com o romance gótico *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, é no Romantismo que ele se afirma:

A partir desse novo tratamento do sobrenatural que se deu no romance gótico, os escritores românticos indagaram sobre os aspectos da realidade e do eu que a razão não conseguia explicar, essa face obscura da realidade (e da mente humana) que havia se manifestado no Século das Luzes. Os românticos, sem rejeitar as conquistas da ciência, postularam que a razão, por suas limitações, não era o único instrumento de que o homem dispunha para captar a realidade. A intuição e a imaginação eram outros meios válidos para fazê-lo. [...] Faz-se então evidente que existia, para além do explicável, um mundo desconhecido tanto no exterior como no interior do homem, com o qual muitos temiam se defrontar. E a literatura fantástica se converteu, assim, em um canal idôneo para expressar esses medos, para refletir todas essas realidades [...]. (ROAS, 2014, p. 49 – 50)

Vê-se com Roas (2014) que a condição básica do fantástico é desestabilizar a concepção do real. Isso porque nas narrativas fantásticas ocorrem fenômenos que não condizem com a realidade, com as convicções coletivas que são compartilhadas sobre o que é real. Sendo assim, a emergência de fenômenos que não são familiares, que subvertem os limites da realidade, repercute na estranheza por fugir ao real. Na concepção de Campra (1985):

A função do fantástico, tanto hoje como em 1700, ainda que por mecanismos bem diferentes – e que indicam as transformações de uma sociedade, de seus valores, em todas as ordens – continua sendo a de iluminar por um instante os abismos do incognoscível que existem dentro e fora do homem, de criar assim uma incerteza em toda a realidade. (CAMPRA, 1985, p. 191 apud ROAS, 2014 p. 74)

Essa visão de Campra (1985) vai ao encontro do pensamento de Roas (2014) que, por sua vez, entende o fantástico como sendo profundamente realista, que se sustenta no real e necessita dele para proporcionar uma transgressão dos padrões que governam a noção de realidade do leitor. Para Alvarez (2014, apud Roas 2014, p. 8), Roas estabelece que há uma

[...] relação necessária do fantástico com a ideia do real (e, portanto, do possível e do impossível), seus limites (e as formas que habitam aí, como o maravilhoso, o realismo mágico ou o grotesco), seus efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor, e a transgressão que supõe para a linguagem a vontade de expressar o que, por definição, é inexpressável, pois está além do pensável.

Conforme destaca Roas (2014), essa manifestação sobrenatural que acontece na narrativa instiga o leitor a questionar sua própria realidade, já que instaura uma “falta de validade” do racional e a possibilidade de haver, “debaixo dessa realidade



estável e delimitada pela razão [...] uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade” (ROAS, 2014, p. 32). Convém salientar que esse fator de transgressão manifestado na temática da narrativa fantástica também é expresso em nível linguístico, pois há uma complexidade do processo de descrever um fenômeno que é impossível de ocorrer. Portanto, a literatura fantástica manifesta essas relações problemáticas que ocorrem entre a linguagem e a realidade (ROAS, 2014).

Enquanto o autor espanhol segue essa perspectiva de transgressão da realidade, Todorov (1980), por sua vez, considera a vacilação como condição medular do fantástico. Em sua visão, o fantástico não é senão “a **vacilação** experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1980, p. 16, grifo nosso). A vacilação seria o momento em que tanto a personagem, quanto o leitor, experimentam uma incerteza do que de fato ocorre na trama diante de um evento aparentemente sobrenatural que irrompe na narrativa, levando o leitor a indagar se o evento foi fruto da imaginação, da loucura, ou sonho da personagem.

Se por um lado Todorov (1980) estabelece essa incerteza como uma das principais condições do fantástico, por outro, Roas (2014) rebate essa premissa, salientando que:

[...] esta é uma definição muito vaga e, sobretudo, muito restritiva do fantástico, pois, ainda que se mostre perfeita para definir narrativas como ‘A outra volta do parafuso’ (1986), de Henry James, acaba excluindo muitas narrativas em que, longe de propor um desenlace ambíguo, o sobrenatural tem uma existência efetiva: isto é, em que não há vacilação possível, já que só se pode aceitar uma explicação sobrenatural dos fatos (que, no fim, não é uma explicação sobrenatural, porque o fenômeno fantástico não pode ser racionalizado: o inexplicável se impõe à nossa realidade, transtornando-a). (ROAS, 2014, p. 41-42)

Mesmo sendo contrário à perspectiva da vacilação como característica essencial do gênero fantástico de fato, como é destacado por Roas (2014) em *A outra volta do parafuso* (1986), o pensamento de Todorov (1980) encontra força na narrativa. Ao chegar ao final da novela, o leitor vacila sobre os eventos sobrenaturais relatados pela preceptora, se havia fantasmas, com efeito, assombrando a casa, ou se eles existiam apenas no imaginário da personagem, motivada pelas histórias que ouvira na casa e pelo comportamento estranho das crianças. Desse modo, ao passo que Roas (2014) identifica o gênero fantástico como possuindo uma narrativa que

dispõe de eventos que transtornem a realidade do leitor, Todorov (1980) reconhece que a hesitação é inerente ao fantástico.

Ao tratar dessa hesitação manifesta no gênero, Todorov (1980, p. 16) institui que “um gênero se define sempre com relação aos gêneros que lhe são próximos”, isto é, o fantástico, no que lhe concerne, encontra-se como uma linha divisória entre os gêneros maravilhoso e estranho. Entretanto, é a vacilação o elemento fundamental do fantástico. Se a vacilação por acaso é substituída pela certeza da irrupção do sobrenatural, ou se é substituída pela comprovação de que o sobrenatural não existe, o fantástico se desfaz:

Vimos que o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma, entretanto, uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1980, p. 24)

Ademais, para Todorov (1980), o gênero fantástico necessita do cumprimento de três condições. A primeira indica que o texto deve obrigar o leitor a “considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais” (TODOROV, 1980, p. 19) e a vacilar entre uma explicação sobrenatural ou natural dos acontecimentos que ocorrem na trama. A segunda, mesmo sendo facultativa, indica que a vacilação pode ser vivenciada pelo leitor por meio das personagens que estejam transmitindo essa hesitação. É facultativa, pois nem sempre as personagens transmitem a hesitação frente a um evento sobrenatural, sendo isso percebido apenas pelo leitor real. E, com relação à última condição, Todorov (1980) destaca que o leitor deve renunciar à alegoria e à poética para serem considerados textos fantásticos. Em continuidade, “estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três” (TODOROV, 1980, p. 19 - 20).

Em síntese, o fantástico, para o estudioso, implica em uma integração do leitor com o mundo das personagens e é definido pela percepção ambígua do leitor em relação aos acontecimentos relatados (TODOROV, 1980). Em seguida, ao passo que o leitor possa não se identificar com nenhuma das personagens e a vacilação não

esteja representada efetivamente no texto, ela pode se tornar uma condição facultativa do fantástico, que passa a existir sem que haja uma identificação com alguma personagem ou sem que a vacilação esteja efetivamente representada no texto (TODOROV, 1980). No que tange à última condição, o leitor não pode interpretar a narrativa como poética ou alegórica, visto que esses modos de ler, segundo o estudioso, eliminariam a existência do fantástico.

Ademais, na perspectiva de Todorov (1980), o fantástico desencadeia no leitor efeitos particulares como o medo, o horror ou a curiosidade, que os demais gêneros não poderiam suscitar. Além disso, o fantástico “mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite uma organização particularmente rodeada da intriga” (TODOROV, 1980, p. 50). E, por fim, o fantástico exerce uma função tautológica, visto que busca fazer a descrição de um universo fantástico que justamente não existe em uma realidade que seja exterior à linguagem (TODOROV, 1980).

Em suma, há pontos de convergência entre o fantástico tradicional e o contemporâneo, pois este último conserva “a estrutura básica que o gênero teve ao longo de sua história: sugerir uma contradição entre o natural e o sobrenatural. Portanto, a literatura fantástica tradicional e a neofantástica são muito mais próximas do que poderia parecer à primeira vista” (ROAS, 2014, p. 74), isto é, mesmo que de maneiras distintas, a função do fantástico de adentrar um mundo desconhecido com eventos questionadores do que é íntimo e externo ao homem permanece.

Como pôde ser visto, de modo semelhante do que acontece em *A outra volta do parafuso* (1986), na obra *A Caçada*, a vacilação permanece e não se desfaz ao final da trama: teria a personagem sido transportada para dentro do desenho da tapeçaria ou esse evento foi delírio de sua parte? Sendo assim, percebe-se uma aproximação da perspectiva de Todorov (1980) ao conto de Telles, e é por isso que sua concepção faz-se conveniente para a análise do conto e, portanto, no presente estudo é levada em consideração em maior parte. Entretanto, convém salientar que, no conto de Telles, mesmo que haja incerteza sobre o sobrenatural ter irrompido na trama, também se produz uma ameaça à realidade do leitor, já que a desestruturação que Roas (2014) comenta também pode ser um efeito provocado ao longo da leitura do conto por meio da possível desestruturação psicológica da personagem principal.

Tendo em vista essas perspectivas, passar-se-á às concepções de *medo* e *espaço* a fim de identificar como esses dois fatores em específico são basilares para

a construção da atmosfera fantástica e a possível irrupção do evento sobrenatural nessas narrativas.

### 3.1.1 O *Medo* como Elemento Fundamental do Fantástico

Ao estudar o encadeamento semântico e ter selecionado o *medo* como núcleo, manifesta-se a necessidade de discutir a sensação de medo, inquietação ou angústia que pode despontar não só nas personagens, mas também no leitor. De maneira geral, ao tratar do fantástico sob o viés de transgressão das leis do real, Roas (2014, p. 134) indica que essa transgressão provoca um estranhamento “em relação à realidade, que deixa de ser familiar e se converte em algo incompreensível e, como tal, ameaçador. E diretamente ligado a essa transgressão, a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: o medo”.

O estranhamento provocado pela narrativa fantástica pode ser examinado sob a ótica de Sigmund Freud em *O Inquietante* (2010). Nesse texto, Freud investiga o uso do termo para explorar em profundidade o seu significado e assim relacioná-lo à experiência humana. Freud inicia uma análise a partir do significado do termo, especialmente como é compreendido na língua original do texto, o alemão. Subsequentemente, o pesquisador verifica quais impressões, eventos ou situações desencadeiam nas pessoas a sensação de inquietante. O inquietante a que ele se refere “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado sempre num sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante” (FREUD, 2010, p. 329).

Em seu ensaio, o psicanalista explora o termo *unheimlich* (inquietante), que vem a ser em alemão o antônimo de *heimlich*, e comenta inicialmente sobre a relação do que é inquietante com o que não é familiar, com o que é novo:

A palavra alemã *unheimlich* é evidentemente o oposto de *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por *não* ser conhecido e familiar. [...] Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante. (FREUD, 2010, p. 331-332)

Entre os vários significados encontrados para o termo *heimlich* e retratados por Freud (2010), destacam-se, em primeira instância: o que não é estranho, que é

familiar, íntimo, conhecido; em segundo lugar, também se verifica o significado de: aquilo que é oculto, mantido às escuras. Já o *unheimlich* assume significado de: incômodo, que desperta angustiado receio; ou ainda, aquilo que deveria permanecer em segredo/oculto e que apareceu. Percebe-se, assim, uma ligação de *heimlich* – em seu segundo sentido – com o *unheimlich*, isto é, a palavra *heimlich* possui uma nuance de significado com o seu oposto (FREUD, 2010). Cabe frisar que “*heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (FREUD, 2010, p. 340).

O texto de Freud se apoia nessa ambiguidade, tendo em vista que *heimlich*, o que é familiar, também possa ter o sentido de oculto, que, contrariamente, se aproxima do seu antônimo, que é o *unheimlich*. Para explicar essa proposição, Freud indica que o inquietante se revela à medida que algo familiar passa a ser estranho à realidade. Em suas palavras, “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). Continua o autor:

Para algumas pessoas, a ideia de ser enterrada viva por engano é a mais importante de todas. Mas a psicanálise nos ensina que essa apavorante fantasia é apenas a transformação de uma outra, que originalmente nada tinha de pavorosa, e era mesmo sustentada por uma certa lascívia: a fantasia de viver no ventre materno. (FREUD, 2010, p. 364)

Embora trate desse sentimento *unheimlich* no psiquismo, Freud também o analisa na ficção a partir da obra *O homem de areia* (1816), de E. T. A. Hoffmann, enfatizando o potencial da ficção de evocação do inquietante (2010, p. 374):

Mas em relação ao escritor somos particularmente maleáveis; por meio do estado de ânimo em que nos coloca, das expectativas que em nós suscita, ele pode desviar nossos processos afetivos de uma direção e orientá-los para outra, e pode frequentemente obter, do mesmo material, efeitos diversos. (FREUD, 2010, p. 374)

Aproximando a ideia de inquietante proposta por Freud ao enredo do conto de Telles, pode-se notar a tapeçaria como símbolo responsável por instaurar a inquietação e o medo na personagem. A tapeçaria apresenta uma cena que parece demasiadamente familiar à personagem, mas, embora tão familiar, a cena passa a se tornar o oposto, o inquietante, à medida que a personagem não consegue solucionar

sua relação com ela. A cena suscita uma lembrança, mas é uma lembrança indefinida, algo que a personagem não consegue acessar, assim se estabelece a incerteza, a inquietação do familiar - não familiar (*heimlich–unheimlich*) passando a sofrer física e emocionalmente os efeitos do medo frente ao “familiar desconhecido”.

Freud explora o conceito na ficção, devido ao seu potencial de criar novas possibilidades de sensação que não se encontram na realidade natural, sensações essas predominantemente inquietantes (FREUD, 2010). Na ficção, manifestam-se eventos sobrenaturais que podem fazer o leitor questionar a sua realidade, sentir-se inquieto ou incerto acerca da transgressão de leis naturais que ocorre nas narrativas fantásticas. Assim, o medo ocasionado pelo contato com o desconhecido, ou com o que é familiar e inquietante ao mesmo tempo, acaba sendo expresso em quaisquer reações que sejam tanto pelas personagens quanto pelo leitor. O medo é, portanto:

[...] um efeito compartilhado pela maioria das narrativas fantásticas, pelo cinema de terror e por todas aquelas histórias, às quais me referi antes, em que se consegue gerar medo por meios puramente naturais. Trata-se de uma impressão experimentada pelos personagens que também é transmitida – emocionalmente – ao leitor ou espectador, e que é produto do que acontece no nível mais superficial, o nível das ações. (ROAS, 2014, p. 151 - 152)

Em continuidade, importa mencionar que o medo, ocasionado nas narrativas fantásticas, é elemento imprescindível, segundo Roas (2014), pois ele permite distinguir a Literatura Fantástica da Literatura Maravilhosa:

[...] o conto maravilhoso tem sempre final feliz (o bem se impõe sobre o mal); o conto fantástico, por sua vez, se desenvolve em meio a um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista. (ROAS, 2014, p. 61)

Esse desfecho comum da narrativa fantástica, pode ser visto em *A Caçada*, pois após sofrer muita tensão e medo frente ao desconhecido, o protagonista vai à loucura, ou tem uma divagação, ou é transportado realmente para dentro da tapeçaria, e morre. A incerteza entre o fenômeno sobrenatural que coloca em xeque o que é conhecido por real, em paralelo à possibilidade do evento “real” e de acordo com as leis naturais, produzem a inquietação/medo e a incerteza ao longo das tramas. Essas são peculiaridades que se sobressaem no campo do gênero fantástico e que serão levadas em consideração no capítulo de análise.

### 3.1.2 O Espaço na Construção do Fantástico

O espaço, conforme é indicado por Menon (2013), consiste em um dos elementos estruturais da narrativa, sendo que para o estudo desse elemento narrativo, adentra-se ao campo da toponímia. A toponímia, de acordo com Borges Filho (2007), diz respeito ao estudo desempenhado acerca do espaço na obra literária, em outras palavras, consiste na exploração do espaço envolvendo todas as suas profusões e dinamicidade. Sendo assim, o toponímico é responsável por apurar os efeitos de sentido que são criados no espaço pelo narrador, podendo tais efeitos ser psicológicos ou objetivos, sociais ou íntimos (BORGES FILHO, 2007).

O espaço, por sua vez, refere-se:

[...] tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura. Assim, ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa, navio, escola, etc., não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador. Continente, conteúdo e observador são partes integrantes de uma toponímia, pois é a junção desses três elementos que forma o que se entende por espaço. (BORGES FILHO, 2007, p. 17)

Borges Filho (2007) faz a utilização do conceito de espaço, pois este é um termo amplo que abarca tamanhos, formas, objetos e suas relações, podendo ser composto pelo cenário, pela natureza e ambiente na obra literária. Ademais, o autor define como topopatia a experiência, a vivência das personagens nesses espaços, partindo para um viés afetivo.

O estudioso destaca algumas funções que o espaço, portanto, assume, como a de fazer a caracterização das personagens, no sentido de situá-las em algum contexto socioeconômico e psicológico (BORGES FILHO, 2007): “é possível prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indicadas no espaço que a mesma ocupa. Note que esses espaços são fixos da personagem, são espaços em que elas moram ou frequentam com grande assiduidade” (BORGES FILHO, 2007, p. 35).

Em síntese, o espaço pode influenciar as personagens ou sofrer suas ações, pode ser favorável para que alguma ação aconteça, pode atuar apenas como um delimitador geográfico, pode representar os sentimentos vividos pelas personagens (homologia entre personagem e espaço) ou ser contrastante a eles (heterologia entre

personagem e espaço), e pode, também, antecipar a narrativa (BORGES FILHO, 2007). De maneira geral, conforme indica Menon (2013), o espaço pode tanto desempenhar um papel de maior proeminência quanto de menor magnitude, dependendo de como “é construído pelo autor ou focado pelo narrador” (MENON, 2013, p. 81).

Concentrando-se no caso da narrativa fantástica, verifica-se que o espaço exerce influência marcante no desenrolar da trama. A caracterização do espaço decadente/obscuro/dúbio, por exemplo, contribui para construção de sentidos que instauram uma atmosfera lúgubre, propiciando o surgimento de um fenômeno de natureza insólita. Tal construção pode ser percebida na análise de Menon (2013) acerca do espaço em um trecho da obra *A casa sem sono* (1927), de Coelho Neto:

[...] a descrição pormenorizada no espaço torna-se essencial, uma vez que ele praticamente ocupa o lugar de protagonista da narrativa; por meio dessa descrição é que são costurados ao cenário todos os elementos que lhe darão a atmosfera assombrada e melancólica prenunciada. (MENON, 2013, p. 89)

O pesquisador enfatiza, assim, a construção do prenúncio como uma das funções do espaço na narrativa. Em *A Caçada*, apresenta-se a antiguidade, o pó e a sujeira construindo um local quase inabitado. Traças, mariposa, cheiro de bolor e demais elementos transmitem conjuntamente a decadência, desestruturando gradualmente o espaço e culminando no desfecho dúbio do enredo. Finalmente, o espaço anuncia o que está por vir na narrativa fantástica, podendo causar as sensações de inquietação, medo ou incerteza nas personagens, assim como no leitor.

Em síntese, o *espaço*, sendo elemento de importância na “construção de narrativas cujos enredos encontram-se ligados a temas que despertam o medo, o terror ou horror” (MENON, 2013, p. 80) é fundamental na construção do efeito fantástico nas narrativas e, sendo assim, foi selecionado em conjunto com o *medo* para ser explorado no capítulo de análise no que diz respeito às redes lexicais que ambos formam no enredo do conto.



## 4 O PROJETO TRADUTÓRIO DE A CAÇADA

Após a apresentação dos subsídios teóricos que abarcam a presente tradução comentada, faz-se importante reafirmar que as direções seguidas ao longo da tradução primaram pela busca de um projeto tradutório estrangeirizante (VENUTI, 1995; 2002), no sentido de aproximar os leitores de língua inglesa à obra brasileira. No desenvolvimento de tal projeto, portanto, houve a preocupação em seguir procedimentos estrangeirizantes, identificando-os de acordo com Lanzetti et al. (2009) e fazendo tal projeto em prol da construção de um texto-alvo que respeitasse as diferenças estruturais, linguísticas e culturais manifestadas no texto-fonte, conforme a ética da tradução proposta por Berman (2013).

O presente capítulo objetiva, inicialmente, expor a tradução realizada para a LI e, *a posteriori*, dedica-se a tecer reflexões acerca da proposta tradutória. Essas reflexões encontram-se divididas em duas seções, que visam solucionar os demais objetivos de: c) identificar quais foram as tendências tradutórias utilizadas pela tradutora, a fim de expor suas escolhas e verificar quais desafios foram encontrados para a construção de uma tradução estrangeirizante para o par linguístico português-inglês; e d) realizar uma análise do encadeamento semântico do texto-fonte e do texto-alvo, a fim de verificar como se deu a configuração do fantástico no texto-alvo no que tange aos núcleos *medo* e *espaço*. Assim sendo, parte-se para o *corpus* de análise, ou seja, o texto-fonte *A Caçada* e o texto-alvo *The Hunt* dispostos lado a lado. Ambas as versões encontram-se identificadas por numerais à sua esquerda, que indicam a paragrafação, para melhor situar os trechos ao longo da análise, conforme se observa a seguir.

### 4.1 “A CAÇADA” – “THE HUNT”

Quadro 3 – O conto *A Caçada* e a tradução *The Hunt* para a LI

<b>A Caçada (2009), Lygia Fagundes Telles</b>	<b><i>The Hunt</i> (2021), tradução por Bianca Presotto</b>
<p><b>1</b> A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros. Uma mariposa levantou voo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas.</p>	<p><b>1</b> The antique store had the smell of a sacristy ark with its moldy cloths and books eaten by clothes moth. With his fingertips, the man touched a pile of paintings. A moth flew and bumped against a picture of mutilated hands.</p>
<p><b>2</b> — Bonita imagem — disse.</p>	<p><b>2</b> “Beautiful picture”, he said.</p>

<p><b>3</b> A velha tirou um grampo do coque e limpou a unha do polegar. Tornou a enfiar o grampo no cabelo.</p> <p><b>4</b> — É um São Francisco.</p> <p><b>5</b> Ele então se voltou lentamente para a tapeçaria que tomava toda a parede no fundo da loja. Aproximou-se mais. A velha aproximou-se também.</p> <p><b>6</b> — Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso. Pena que esteja nesse estado.</p> <p><b>7</b> O homem estendeu a mão até a tapeçaria, mas não chegou a tocá-la.</p> <p><b>8</b> — Parece que hoje está mais nítida...</p> <p><b>9</b> — Nítida? — repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela superfície puída. — Nítida como?</p> <p><b>10</b> — As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela?</p> <p><b>11</b> A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.</p> <p><b>12</b> — Não passei nada. Por que o senhor pergunta?</p> <p><b>13</b> — Notei uma diferença.</p> <p><b>14</b> — Não, não passei nada, essa tapeçaria não aguenta a mais leve escova, o senhor não vê? Acho que é a poeira que está sustentando o tecido — acrescentou tirando novamente o grampo da cabeça. Rodou-o entre os dedos com ar pensativo. Teve um muxoxo: — Foi um desconhecido que trouxe, precisava muito de dinheiro. Eu disse que o pano estava por demais estragado, que era difícil encontrar um comprador, mas ele insistiu tanto... Preguei aí na parede e aí ficou. Mas já faz anos isso. E o tal moço nunca mais me apareceu.</p> <p><b>15</b> — Extraordinário...</p> <p><b>16</b> A velha não sabia agora se o homem se referia à tapeçaria ou ao caso que acabara de lhe contar. Encolheu os ombros. Voltou a limpar as unhas com o grampo.</p> <p><b>17</b> — Eu poderia vendê-la, mas quero ser franca, acho que não vale mesmo a pena. Na hora que se desprejar é capaz de cair em pedaços.</p> <p><b>18</b> O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?...</p> <p><b>19</b> Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador</p>	<p><b>3</b> The old woman took a hair clip off her hair bun and cleaned her thumbnail. She put the clip back in her hair.</p> <p><b>4</b> “It’s a São Francisco”.</p> <p><b>5</b> He, then, slowly turned to the tapestry which covered the whole wall at the back of the store. He came closer. The old woman came closer too.</p> <p><b>6</b> “I’ve already noticed that your real interest is in this. It’s a shame it is in this state”.</p> <p><b>7</b> The man held out his hand to reach the tapestry, but did not touch it.</p> <p><b>8</b> “It seems that it is clearer today...”.</p> <p><b>9</b> “Clear?” – repeated the old woman, putting the glasses on. She swept her hand along the surface of that old, worn-out, tapestry. “Clear how?”</p> <p><b>10</b> “The colors are more vivid. Did you put something on it?”</p> <p><b>11</b> The old woman stared at him. She looked down at the image with the mutilated hands. The man was as pale and perplexed as the picture.</p> <p><b>12</b> “I didn’t put anything on it. Why are you asking?”</p> <p><b>13</b> “I’ve noticed some difference”.</p> <p><b>14</b> “No, I didn’t put anything on it, this tapestry can’t stand the slightest brush, don’t you see it? I think it’s the dust that is holding the cloth”, she added, taking off her hair clip again. She rolled it on her fingers with a thoughtful air. With a tut: “It was a stranger who brought it, he needed a lot of money. I said that the cloth was much too worn, that it would be difficult to find a buyer, but he insisted so much... I nailed it on the wall and there it is. But it’s been so many years. And the lad never appeared anymore”.</p> <p><b>15</b> “Extraordinary...”</p> <p><b>16</b> Now, the old woman did not know if the man was referring to the tapestry or the story she just told him. She shrugged and began to clean her nails with the hair clip again.</p> <p><b>17</b> “I could sell it, but I want to be honest, I think it is not worth it. If it’s taken off the wall, it is likely to fall into pieces”.</p> <p><b>18</b> The man lighted a cigarette. His hand was shaking. When? meu Deus<sup>18</sup>! When had I watched to that same scene? And where?...</p> <p><b>19</b> It was a hunt. In the foreground, there was the hunter with a bow stretched, pointing to a bushy thicket. In a deeper background, the second hunter peered through the trees of the woods, but it was only a vague silhouette whose face was reduced to a dimmed</p>
--	--

<sup>18</sup> Translator’s note: this word, written in Brazilian Portuguese, means the same as God.

espreitava por entre as árvores do bosque, mas era apenas uma vaga silhueta cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno. Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta.

**20** O homem respirava com esforço. Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro-violáceo que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se no chão como um líquido maligno. A touceira na qual a caça estava escondida também tinha as mesmas manchas, que tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do tempo devorando o pano.

**21** — Parece que hoje tudo está mais próximo — disse o homem em voz baixa. — É como se... Mas não está diferente?

**22** A velha firmou mais o olhar. Tirou os óculos e voltou a pô-los.

**23** — Não vejo diferença nenhuma.

**24** — Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta...

**25** — Que seta? O senhor está vendo alguma seta?

**26** — Aquele pontinho ali no arco...

**27** A velha suspirou:

**28** — Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo, essas traças dão cabo de tudo — lamentou disfarçando um bocejo. Afastou-se sem ruído com suas chinelas de lã. Esboçou um gesto distraído. — Fique aí à vontade, vou fazer um chá.

**29** O homem deixou cair o cigarro. Amassou-o devagarinho na sola do sapato. Apertou os maxilares numa contração dolorosa. Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu — conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? O caçador de barba encaracolada parecia sorrir perversamente embaçado. Teria sido esse caçador? Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores? Uma personagem de tapeçaria. Mas qual? Fixou a touceira onde a caça estava escondida. Só folhas, só silêncio e folhas empastadas na sombra. Mas detrás das folhas, através das manchas pressentia

contour. Powerful, absolute was the first hunter, his beard was as violent as a snake nest, his muscles were tense, waiting for the prey to rise in order to shoot him with his arrow.

**20** The man was breathing hard. He gazed up the tapestry, which had the green color of a stormy sky. Poisoning the moss green hue of the cloth, stood out spots of a violet-black that seemed to drip through the foliage, slide through the hunter's boots, and spread on the ground like an evil liquid. The thicket in which the prey was hidden also had the same spots, which could be either part of the picture or just simple effect of time devouring the cloth.

**21** "Today, it seems that all in the painting is closer – said the man in a low voice – It's like... But isn't it different?"

**22** The old woman fixed her eyes more. She took off her glasses and put them back again.

**23** "I don't see any difference".

**24** "Yesterday, we couldn't see if he had shot or not the arrow ..."

**25** "Which arrow? Do you see any arrow?"

**26** "That little dot in the bow..."

**27** The woman sighed:

**28** "But isn't it a clothes moth hole? Look at it, the wall is just appearing, these clothes moths destroy everything", she regretted, disguising a yawn. She backed off without making any noise in her woolen slippers. She attempted a distracted gesture. "Make yourself at home, I'm going to make some tea".

**29** The man let his cigarette drop. With the sole of his shoe, he crushed it slowly. He clenched his jaw in a painful contraction. He knew the woods, this hunter, this sky - he knew everything so well, oh, how well he knew it! He could almost feel the eucalyptus smell in his nostrils, almost feel the damp chill of dawn bite his skin, oh, this dawn! When? He had prowled along the same path and breathed the same dense mist that was coming down from the green sky... Or was it rising from the ground? The curly-bearded hunter seemed to smile wickedly in disguise. Was this the hunter? Or the partner further ahead, the faceless man peering through the trees? A tapestry character. But which one? He stared at the thicket where the prey was hidden. Just leaves, just silence and leaves mixed in the shadow. But behind the leaves, through the spots, it was sensed the prey's panting figure. He sympathized with that panicked creature, waiting for an opportunity to carry on escaping. So close to death! The

o vulto arquejante da caça. Compadeceu-se daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. Tão próxima a morte! O mais leve movimento que fizesse, e a seta... A velha não a distinguira, ninguém poderia percebê-la, reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um grão de pó em suspensão no arco.

**30** Enxugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos. Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era uma paz sem vida, impregnada dos mesmos coágulos traiçoeiros da folhagem. Cerrou os olhos. E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas as antigas tapeçarias eram reproduções de quadros, pois não eram? Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias: o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouvinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira. “Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?”

**31** Apertou o lenço contra a boca. A náusea. Ah, se pudesse explicar toda essa familiaridade medonha, se pudesse ao menos... E se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam? Não era uma hipótese? Podia ainda ter visto o quadro no original, a caçada não passava de uma ficção. “Antes do aproveitamento da tapeçaria...”, murmurou, enxugando os vãos dos dedos no lenço.

**32** Atirou a cabeça para trás como se o puxassem pelos cabelos, não, não ficara do lado de fora, mas lá dentro, encravado no cenário! E por que tudo parecia mais nítido do que na véspera, por que as cores estavam mais fortes apesar da penumbra? Por que o fascínio que se desprendia da paisagem vinha agora assim vigoroso, rejuvenescido?...

**33** Saiu de cabeça baixa, as mãos cerradas no fundo dos bolsos. Parou meio ofegante na esquina. Sentiu o corpo moído, as pálpebras pesadas. E se fosse dormir? Mas sabia que não poderia dormir, desde já sentia a insônia a segui-lo na mesma marcação da sua sombra. Levantou a gola do paletó. Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria? “Que loucura!... E não estou louco”, concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. “Mas não estou louco.”

**34** Vagou pelas ruas, entrou num cinema, saiu em seguida e quando deu acordo de si, estava diante da loja de antiguidades, o nariz achatado na vitrine, tentando vislumbrar a tapeçaria lá no fundo.

slightest move he would make, and the arrow... The old woman would not make it out, no one could actually notice it, reduced as it was to a little rotting spot, paler than a grain of dust suspended on the bow.

**30** Drying the sweat off his hands, the man backed off a few steps. A feeling of peace now hit him, now that he knew he had been part of the hunt. But this was a lifeless peace, impregnated with the same insidious clots of the foliage. He shut his eyes. What if he has been the painter who made the picture? Most of the old tapestries were reproductions of pictures, weren't they? He would have painted the original picture and thus, he could reproduce, with his eyes closed, the whole scene in its minuteness: the trees outline, the somber sky, the messy hunter's beard, just muscles and nerves pointing at the thicket. “But if I hate hunts! Why do I have to be over there inside it?”

**31** He pressed the handkerchief against his mouth. The nausea. Oh, if he could explain all the hideous familiarity, if he could at least... And what if he was just a casual spectator, of that kind who just passes by and looks? Wasn't this a hypothesis? He could still have seen the original picture, the hunt was nothing but a fiction. “Before it had been transformed into a tapestry...”, he muttered, drying the gaps between the fingers on the handkerchief.

**32** He threw his head back as if someone was pulling at his hair, no, he was not on the outside, but inside the tapestry, stuck in the scenario! And why was everything clearer than on the previous day, why were the colors more vivid in spite of the gloom? Why was the fascination released from the landscape so vigorous, rejuvenated now?...

**33** He left, head down, hands clenched deep inside the pockets. He stopped, gasping, on the corner. He felt his body torn, the eyelids heavy. What if he went to sleep? But he knew he could not sleep, he was already feeling the insomnia following him like his shadow was. He lifted the collar of his jacket. Was this cold real? Or was it the memory of the cold tapestry? “How crazy! ... And I'm not crazy”, he concluded with a helpless smile. It would be an easy way out. “But I'm not crazy.”

**34** He wandered round the streets, went into a movie theater, left right away and when he realized, he was standing in front of the antique store, the nose pressed against the window, trying to glimpse the tapestry in the back.

**35** When he came home, he threw himself face down on the bed and his eyes

**35** Quando chegou em casa, atirou-se de bruços na cama e ficou de olhos escancarados, fundidos na escuridão. A voz tremida da velha parecia vir de dentro dos travesseiros, uma voz sem corpo, metida em chinelas de lã: “Que seta? Não estou vendo nenhuma seta...”. Misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio de risadinhas. O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdeada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. Apalpou o queixo. “Sou o caçador?” Mas em vez da barba encontrou a viscosidade do sangue.

**36** Acordou com o próprio grito que se estendeu dentro da madrugada. Enxugou o rosto molhado de suor. Ah, aquele calor e aquele frio! Enrolou-se nos lençóis. E se fosse o artesão que trabalhou na tapeçaria? Podia revê-la, tão nítida, tão próxima que se estendesse a mão despertaria a folhagem. Fechou os punhos. Haveria de destruí-la, não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la!

**37** Encontrou a velha na porta da loja. Sorriu irônica:

**38** — Hoje o senhor madrugou.

**39** — A senhora deve estar estranhando, mas...

**40** — Já não estranho mais nada, moço. Pode entrar, pode entrar, o senhor conhece o caminho.

**41** “Conheço o caminho”, repetiu, seguindo lívido por entre os móveis. Parou. Dilatou as narinas. E aquele cheiro de folhagem e terra, de onde vinha aquele cheiro? E por que a loja foi ficando embaçada, lá longe? Imensa, real, só a tapeçaria a se alastrar sorratamente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdeadas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o

were wide open, melted into the darkness. The old woman's trembling voice seemed to come from the pillows, a disembodied voice in woolen slippers: “Which arrow? I don't see any arrows...”. Mixing with the voice, there came the murmur of clothes moths amidst giggles. The cotton muffled the laughter that intertwined in a greenish, compact net, squeezing into a fabric with stains that ran down to the stripe. He saw himself tangled in the threads and wanted to escape, but the stripe imprisoned him in its arms. Deep down, at the bottom of the moat, he could distinguish the snakes intertwined with each other in a dark green knot. He touched his chin. “Am I the hunter?” But instead of the beard, he found the viscosity of blood.

**36** He woke up with his own scream that stretched into dawn. He dried his sweat-soaked face. Oh, that heat and that cold! Wrapped himself in bedsheets. What if he was the craftsman who worked on the tapestry? He could see it again, so clear, so close as if he stretched his hand, he could touch the foliage. He clenched his fists. He would have to destroy it, it was not true that there was something more beyond that hateful rag, it was nothing but a rectangular cloth held by the dust. All it took was to blow it, blow it!

**37** He found the old woman at the store door. She smirked:

**38** “Today you woke up early.”

**39** “You must be thinking it's strange, but...”

**40** “Nothing surprises me anymore, lad. Come in, come in, you know the way.”

**41** “I know the way”, he repeated, livid, moving around the furniture. He stopped. Flared his nostrils. And that smell of foliage and earth, where did that smell come from? And why was the store getting blurry far away? Immense, real, just the tapestry spreading slyly throughout the floor and ceiling, swallowing everything with its greenish stains. He tried to step back, grabbed a cupboard, staggered still resisting and stretched his arms towards the column. His fingers sank through branches and slid down a tree trunk, it was not a column, it was a tree! He casted an astonished look around: he was inside the tapestry, inside the woods, his feet were heavy with mud, his hair slimy with dew. Around it, all still. Static. In the silence of dawn, there was neither the chirping of a bird nor the rustle of a leaf. He tilted, panting. Was he the hunter? Or was he the prey? It did not matter, it did not matter, he just knew that he had to keep running and running across the trees, hunting or being hunted. Or being hunted?... He pressed his

<p>caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... Comprimiu as palmas das mãos contra a cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado.</p> <p><b>42</b> Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouvia o assobio da seta varando a folhagem, a dor!</p> <p><b>43</b> “Não...”, gemeu de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração.</p>	<p>palms against his red-hot face, dried the sweat that was dripping from his neck with the shirt cuff. Blood poured from the chapped lip.</p> <p><b>42</b> He opened his mouth. And he remembered. He shouted and plunged into a thicket. He heard the arrow whistle through the foliage, the pain!</p> <p><b>43</b> “No...” he groaned, on his knees. He still tried to hang on to the tapestry. He rolled over shrunken, his hands squeezing his heart.</p>
---	--

Fonte: Telles (2009).

Fonte: Tradução minha (2021).

## 4.2 REFLEXÕES ACERCA DO PROCESSO TRADUTÓRIO

Nesta subseção, aborda-se inicialmente o objetivo c) desta pesquisa, ou seja, identificar quais foram as tendências tradutórias utilizadas pela tradutora, a fim de expor suas escolhas e verificar quais desafios foram encontrados para a construção de uma tradução predominantemente estrangeirizante para o par linguístico português-inglês. Com efeito, a tradução empreendida acima é comentada com base no referencial teórico que norteia este trabalho.

Ao identificar a literatura traduzida como um sistema dinâmico participante de um polissistema literário de um país e, sendo assim, um sistema que influencia e recebe influências dos demais fenômenos semióticos formadores de determinada cultura (EVEN-ZOHAR, 1990), o texto traduzido pode ser analisado além da perspectiva estritamente linguística, mas também pelo viés cultural, social e político. Na tradução de *A Caçada*, pode ser verificada uma proposta que pretendeu ir além do jogo de buscas por equivalências linguísticas em outro idioma, haja vista que na elaboração do texto-alvo foram empreendidas estratégias estrangeirizantes em prol da valorização da língua, literatura e cultura nacional face à dominação da língua maior para qual se traduziu.

Em *The Hunt*, foi empreendida uma tradução predominantemente estrangeirizante, deixando nele marcas do estrangeiro, tendo-se em vista a perspectiva de Venuti (1995; 2002). Neste sentido, o trabalho tradutório pretendeu deixar marcas do estrangeiro em sua composição, tanto para atuar como um texto resistente à domesticação enaltecendo a literatura nacional (literatura esta considerada menor em relação à literatura estadunidense) quanto para valorizar o

papel do tradutor, já que os resíduos deixados se constituem em uma maneira de poder dar visibilidade à tradução como tradução – conforme a perspectiva de Venuti (1995, 2002). Essa tentativa em seguir o caminho estrangeirizante se faz importante, pois promove a inovação cultural e “o entendimento da diferença cultural ao proliferar as variáveis dentro da língua inglesa” (VENUTI, 2002, p. 27).

Em vista disso, a análise que será apresentada neste subcapítulo visa verificar os desafios encontrados ao longo de uma tradução que buscou seguir o percurso estrangeirizante. Ademais, a análise pretende identificar os esforços que foram feitos para a configuração das cadeias de significantes do *espaço* e do *medo* em prol da construção do fantástico em *The Hunt*. Reitera-se que algumas dessas estratégias tradutórias adotadas pela tradutora serão expostas e comentadas seguindo as perspectivas de Berman (2013), Lanzetti et al. (2009) e Paganine (2011), ao passo que os elementos textuais que compõem os núcleos selecionados serão comentados salientando o aporte teórico de Todorov (1980), Freud (2010), Borges Filho (2007) e Menon (2013).

#### 4.2.1 A Busca por uma Tradução Estrangeirizante

Ainda que consista em um conto curto, traduzir *A Caçada* para a LI demonstrou ser uma atividade desafiante, em que pretendeu-se levar em consideração os nortes de: I. produzir um texto-alvo estrangeirizante; e II. efetuar a construção do fantástico na narrativa. Inicia-se esta seção com o debate acerca do primeiro aspecto: a busca por seguir o caminho estrangeirizante.

No quadro 4, pode ser verificado um procedimento de estrangeirização pela manutenção de itens culturais da cultura-fonte:

Quadro 4 – Manutenção de Itens Culturais da Cultura-Fonte (exemplo 1)

Parágrafo 4º – “A Caçada”	Parágrafo 4º – “The Hunt”
- É um <b>São Francisco</b> .	“It’s a <b>São Francisco</b> ”.

Fonte: Autoria própria (2021).

O santo São Francisco de Assis é uma figura conhecida pela Igreja Católica e seus fiéis, o que faz com que ele não seja um elemento cultural apenas pertencente ao Brasil. Tanto no Brasil quanto em outros países em que o Cristianismo é religião majoritária, esse santo é conhecido e identificado – podendo ser chamado por *Saint*

*Francis of Assisi* (inglês), *San Francesco d'Assisi* (italiano) ou *San Francisco de Asis* (espanhol). Contudo, como pode ser notado, optou-se por manter o nome “São Francisco” tal qual ele é escrito em LP, pois essa foi uma das formas encontradas para evidenciar ao leitor de LI que essa obra é advinda de outra língua e cultura.

Em uma tradução encontrada de *A Caçada* para o espanhol: “*La caceria*” (1983), a tradutora Lilia Osorio domesticou esse trecho ao escrever “*Es un San Francisco*”, possivelmente pelo fato de este ser um símbolo compreensível e recorrente no idioma para o qual foi traduzido. Para o inglês, essa domesticação também poderia facilmente ser feita, contudo, apagaria um dos resíduos do estrangeiro que pretendem ser deixados ao leitor de LI.

A manutenção de “São Francisco” pode causar estranhamento ao leitor, assim, esse estranhamento, quando ocasionado, pode fazer o leitor perceber que está diante de uma obra que não pertence ao seu mesmo polissistema de chegada. A essa estratégia, Lanzetti et al. (2009) dão o nome de manutenção de itens culturais da cultura-fonte, momento este em que o item cultural do texto-fonte é reproduzido sem demais explicações, pois entende-se que esse item cultural é compreensível ao público-leitor. Assim verificada as implicações de usar esse item cultural em um dado contexto, optou-se por manter o nome do santo na forma como ele é escrito em LP, pois sabe-se que, além de poder ser facilmente associado ao item cultural a que ele se refere, também serve de apoio para informar ao leitor e chamar sua atenção para a proveniência do texto, isto é, da literatura brasileira.

Outra maneira de estrangeirizar o texto que é comumente utilizada é a estratégia de tradução palavra-por-palavra que foi empreendida em grande parte de *The Hunt* e pode ser verificada nos quadros 5 e 6.

Quadro 5 – Tradução palavra-por-palavra (exemplo 1)

<b>Parágrafo 11º – “A Caçada”</b>	<b>Parágrafo 4º – “The Hunt”</b>
“O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem.”	“The man was as pale and perplexed as the picture.”

Fonte: Autoria própria (2021).

Quadro 6 – Tradução palavra-por-palavra (exemplo 2):

<b>Parágrafo 18º – “A Caçada”</b>	<b>Parágrafo 18º – “The Hunt”</b>
“O homem acendeu um cigarro.”	“The man lighted a cigarette.”

Fonte: Autoria própria (2021).

Quadro 7 – Tradução palavra-por-palavra (exemplo 3)

<b>Parágrafo 10º – “A Caçada”</b>	<b>Parágrafo 10º – “The Hunt”</b>
“– As cores estão mais vivas”.	“The colors are more vivid”.



Fonte: Autoria própria (2021).

Como pode ser naturalmente notado em ambos os exemplos acima, a tradução em LI manteve o mesmo número de palavras e a mesma ordem sintática do texto em LP, sendo assim, efetuada a tradução palavra-por-palavra (LANZETTI et al., 2009). Muitas vezes, ao realizar uma tradução, essa é uma estratégia utilizada com frequência, quando não há nenhum impedimento com relação a perdas de sentido para o público-alvo. Quando essa estratégia não pôde ser posta em prática, optou-se pelo uso da manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte:

Quadro 8 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 1)

<b>Parágrafo 14º – “A Caçada”</b>	<b>Parágrafo 14º – “The Hunt”</b>
“Acho que é a poeira que está sustentando o tecido”.	“I think it’s the dust that is holding the cloth”.

Fonte: Autoria própria (2021).

Quadro 9 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 2)

<b>Parágrafo 20º – “A Caçada”</b>	<b>Parágrafo 20º – “The Hunt”</b>
“A touceira na qual a caça estava escondida também tinha as mesmas manchas, que tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do tempo devorando o pano.” “[...] destacavam-se manchas de um negro-violáceo que pareciam escorrer da folhagem.”	“The thicket in which the prey was hidden also had the same spots, which could be either part of the picture or just simple effect of time devouring the cloth.” “[...] stood out spots of a violet-black that seemed to drip through the foliage.”

Fonte: Autoria própria (2021).

Quadro 10 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 3)

<b>Parágrafo 29º – “A Caçada”</b>	<b>Parágrafo 29º – “The Hunt”</b>
“Só folhas, só silêncio e folhas empastadas na sombra.”	“Just leaves, just silence and leaves mixed in the shadow.”

Fonte: Autoria própria (2021).

Quadro 11 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 4)

<b>Parágrafo 29º – “A Caçada”</b>	<b>Parágrafo 29º – “The Hunt”</b>
“Tão próxima a morte! O mais leve movimento que fizesse, e a seta [...]”	“So close to death! The slightest move he would make, and the arrow [...]”

Fonte: Autoria própria (2021).

Quadro 12 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 5)

<b>Parágrafo 41º – “A Caçada”</b>	<b>Parágrafo 41º – “The Hunt”</b>
“Em redor, tudo parado.”	“Around it, all still.”

Fonte: Autoria própria (2021).

Quadro 13 – Manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte (exemplo 6)

<b>Parágrafo 19º – “A Caçada”</b>	<b>Parágrafo 19º – “The Hunt”</b>
“[...] para desferir-lhe a seta.”	“[...]in order to shoot him with his arrow.”

Fonte: Autoria própria (2021).

Próxima da tradução palavra-por-palavra, a manutenção de estruturas sintáticas consiste em manter a mesma estrutura ou ordem sintática que ocorre no texto-fonte no texto-alvo (LANZETTI et al., 2009). Assim, apesar de parecer similar à tradução palavra-por-palavra, o que ocorreu nos trechos destacados acima não pode ser classificado como tal, visto que o texto traduzido não possui o exato número de palavras de *A Caçada*, mas mantém a mesma ordem estrutural, sendo assim classificado como um processo estrangeirizante. Por meio dos procedimentos de manutenção de estruturas sintáticas procurou-se manter proximidade com a forma como a autora “teceu” o texto.

Outra tentativa de deixar resíduos do estrangeiro em *The Hunt* foi manter a expressão “meu Deus” tal como é escrita em LP.

Quadro 14 – Manutenção de itens culturais da cultura-fonte (exemplo 2)

Parágrafo 18º – “A Caçada”	Parágrafo 18º – “The Hunt”
“O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, <b>meu Deus!</b> em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?...”	“The man lighted a cigarette. His hand was shaking. When? <b>meu Deus!</b> When had I watched to that same scene? And where?...”

Fonte: Autoria própria (2021).

Como visto no quadro 4, com o exemplo de São Francisco de Assis, no quadro 18 também optou-se por manter o item cultural do texto-fonte no texto-alvo. Conservar o termo “Deus” em vez de utilizar seu correspondente “*God*” foi outra maneira de indicar ao leitor de LI que *The Hunt* é originário de outra cultura de partida. Ademais, para que não ocorra perda de sentido por parte do leitor real, a tradutora fez a inserção de uma Nota do Tradutor com a explicação do termo. A nota do tradutor em si desempenha papel fundamental na transparência da tradução, pois auxilia na identificação do texto como tal ao ser instituída a informação.

No excerto acima, além de ser colocado em prática o procedimento estrangeirizante de manutenção do item cultural, também ocorreu a manutenção de uma característica da escrita de Telles. Previamente, no Capítulo “Telles: vida e estética literária”, foi indicada uma técnica recorrente nas obras da escritora, que consiste na expressão do fluxo de consciência. Essa técnica, na qual a voz do narrador se intercala com o pensamento da personagem, também ocorre em *A Caçada* e foi transposta no excerto acima: “*When had I watched to that same scene?*”. Essa estratégia que se fez uso consiste na manutenção de estilo do texto-fonte, e também é considerada um procedimento estrangeirizante.

Houve na tradução, do mesmo modo, trechos inicialmente traduzidos de determinada forma que, posteriormente, com a análise alicerçada nas teorias, verificou-se que eram práticas “deformadoras”, ou domesticadoras. Sendo assim, a tradutora optou por propor novas traduções a esses trechos – quando foram possíveis, para utilizar procedimentos que fossem estrangeirizantes, como pode ser visto no exemplo abaixo:

Quadro 15 – Mudança ocorrida na tradução

<b>Parágrafo 9º – “A Caçada”</b>	<b>Primeira tradução feita</b>	<b>Segunda tradução proposta</b>
“— Nítida como?”	“How is it clear?”	“Clear how?”

Fonte: Autoria própria (2021).

Assim, no quadro acima, pode ser observado que, na primeira tradução proposta, havia ocorrido o procedimento de domesticação do estilo linguístico do texto, no qual se alterou toda a estrutura contida no texto-fonte ao transpô-la para o texto-alvo. Posteriormente, ao identificar o uso desse procedimento sob à luz de Lanzetti et al. (2009), a tradutora percebeu a possibilidade de evitar a domesticação desse trecho. Logo, a pesquisadora verificou que fazer a tradução palavra-por-palavra seria, de fato, a melhor opção, já que neste caso tal procedimento não acarretaria em ilegitimidade, podendo assim pôr em prática e manter a estrangeirização.

Todavia, também é mister destacar, a impossibilidade verificada de utilizar somente procedimentos estrangeirizantes ao longo da tradução, isto porque, em alguns trechos, a tradutora deparou-se com a inevitabilidade de utilizar estratégias domesticadoras, ou “deformadoras”, na percepção de Berman (2013). Quando no idioma do texto-alvo, a tradução requeria a organização diferente de toda a oração, havia a necessidade de seguir essa ordem, haja vista que a LI detém uma estrutura sintática e pragmática específica e distinta da LP, assim sendo, adotaram-se estratégias de domesticação.

Essa problemática foi notada em alguns pontos da tradução de *The Hunt*. Prontamente, no primeiro parágrafo do conto (Quadro 16), no qual há uma breve descrição da loja de antiguidades, constatou-se a necessidade de reorganizar a ordem das palavras no texto-alvo.

Quadro 16 – Domesticação do sistema linguístico por Transposição (exemplo 1)

<b>Parágrafo 1º – A Caçada</b>	<b>Parágrafo 1º – The Hunt</b>
--------------------------------	--------------------------------

<p>“A <b>loja de antiguidades</b> tinha o cheiro de uma <b>arca de sacristia</b> com seus panos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros. Uma mariposa levantou voo e foi chocar-se contra uma imagem de <b>mãos decepadas</b>.”</p>	<p>“The <b>antique store</b> had the smell of a <b>sacristy ark</b> with its moldy cloths and books eaten by clothes moth. With his fingertips, the man touched a pile of paintings. A moth flew and bumped against a picture of <b>mutilated hands</b>.”</p>
---	---

Fonte: Autoria própria (2021).

Mesmo que uma estratégia de estrangeirização como a tradução palavra-por-palavra pretenda ser levada ao longo do processo tradutório, situações como as expressas no excerto acima dificilmente podem ser evitadas. Isso porque, de acordo com a estrutura morfossintática da LI, os adjetivos aparecem sempre antes do substantivo a que estiverem se referindo. Portanto, as três expressões destacadas: “*antique store*” – loja de antiguidades; “*sacristy ark*” – arca de sacristia; e “*mutilated hands*” – mãos decepadas; tiveram de ser traduzidas seguindo essa norma da LI, caso contrário, mais do que se tornar estranho ao leitor de LI, a tradução poderia soar confusa para a compreensão. O emprego de estratégia de domesticação também foi necessário na formulação de algumas perguntas ao longo do enredo, como está demonstrado no Quadro 17:

Quadro 17 – Domesticação do sistema linguístico por Transposição (exemplo 2)

Parágrafo 25º – “A Caçada”	Parágrafo 25º – “The Hunt”
“O senhor está vendo alguma seta?”	“Can you see any arrow?”

Fonte: Autoria própria (2021).

Sabe-se que a estrutura sintática padrão das perguntas na LI ocorre da seguinte forma: verbo auxiliar + sujeito + verbo principal + complemento (SWAN, 1997); em contrapartida na LP ocorre: artigo definido (opcional) + sujeito + verbo auxiliar + verbo principal + complemento (CEGALLA, 2000). O excerto acima “O senhor está vendo alguma seta?” está escrito seguindo a estrutura sintática da norma culta padrão, com efeito, na tradução optou-se também por manter essa formalidade, ou seja, optou-se por seguir essa característica do texto-fonte. Dessa forma, ao escolher manter a formalidade, a tradução palavra-por-palavra não ocorrer é mais possível, levando à opção por uma estratégia domesticadora, pois nesse caso, passasse a adaptar o texto às construções sintáticas da cultura de chegada, ocorrendo a domesticação do sistema linguístico por transposição.

Se optado por manter a formalidade, como foi escrito no texto-fonte, transmitir essa mesma formalidade em LI será possível, mas a forma em que se estruturará a

sentença será de uma maneira diferente da qual se dá em LP. Assim sendo, em vez de fazer uso de algum procedimento estrangeirizante, foi necessário novamente o uso de um domesticador.

Os exemplos trazidos nos quadros 16 e 17 demonstram a utilização do procedimento tradutório de domesticação do sistema linguístico, no qual ocorreram “mudanças na estrutura do texto-fonte ao traduzi-lo a língua-alvo para que se adeque à estrutura sintática e lexical da língua de chegada” (LANZETTI et al., 2009, p. 8). Esse procedimento pode ocorrer por modulação, equivalência, sinonímia, paráfrase e transposição. A transposição, realizada nesses dois exemplos, ocorre “por razões de obrigatoriedade sintática ou pragmática da língua de chegada” (LANZETTI et al., 2009, p. 9). Essa técnica também foi empregada no parágrafo 29 (Quadro 18):

Quadro 18 – Domesticação de estilo linguístico por Transposição (exemplo 3)

Parágrafo 29º – “A Caçada”	Parágrafo 29º – “The Hunt”
“Uma personagem de tapeçaria”	“A tapestry character”.

Fonte: Autoria própria (2021).

Na sentença acima, uma tradução palavra-por-palavra não pode ser sustentada, pois segue a mesma perspectiva desenvolvida a partir do quadro 16, a ordem dos adjetivos em inglês. Para fins de esclarecimento, se em vez de traduzir “*A tapestry character*”, tivesse sido escrito “*A character of tapestry*” com o intuito de manter a tradução palavra-por-palavra, isso possivelmente comprometeria a construção de sentido. Isso porque “*A character of tapestry*” poderia induzir o leitor a pensar em “um personagem derivado/feito de tapeçaria”, o que por sua vez, não corresponderia com o significado pretendido no texto-fonte, como também poderia indicar ambiguidade onde ela não está inserida.

Outro ponto a se destacar que requer a atenção é o uso do auxiliar indicativo de tempo – passado, presente e futuro, por exemplo – em frases interrogativas e negativas no inglês. Assim, por se tratar de uma norma, também deve ser seguida na produção do texto-alvo, como ocorre no quadro 19:

Quadro 19 – Domesticação do sistema linguístico por Transposição (exemplo 4)

Parágrafo 41º – “A Caçada”	Parágrafo 41º – “The Hunt”
“[...] Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, [...]”	“[...] Was <b>he</b> the hunter? Or was he the prey? It <b>did not</b> matter, it did not matter, [...]”.

Fonte: Autoria própria (2021).

Ao passo que na LP o tempo é indicado pelo sufixo/desinência do verbo principal da frase, nesse caso “importava” (pretérito imperfeito), para a LI houve a necessidade de utilização do verbo auxiliar “*did*” para indicar o tempo da frase, sendo inapropriado no idioma inglês usar “*It not mattered*”, ou mesmo apenas “*not mattered*” – na tentativa de traduzir palavra-por-palavra. Em decorrência dessa obrigatoriedade da língua-alvo, mais uma vez se fez uso da estratégia de transposição em vez de se utilizar estratégia de estrangeirização.

Essa obrigatoriedade também está no início desse exemplo, em que se utiliza o pronome “*he*”. No texto-fonte, o sujeito é identificado pelo contexto, já no texto-alvo ele deve ser especificado, pois na LI há essa necessidade de sempre indicar quais são os sujeitos das frases, por isso, ocorreu a inserção do pronome onde ele não estava contido na versão em LP. Em continuidade, na oração seguinte, o uso do pronome “*it*” em LI fez-se necessário pelo mesmo motivo, ou seja, ele precisou ser inserido no texto-alvo para adequação à estrutura sintática da língua-alvo.

Com essas inserções e modificações feitas para adequar o texto às normas sintáticas e gramaticais da LI, ocorreu, como efeito, a tendência de alongamento (BERMAN, 2013). Conforme a perspectiva de Berman (2013), essa é uma estratégia deformadora porque na grande maioria das vezes se acrescenta o que não é necessário, inserindo informações no texto-alvo que não estavam presentes no texto-fonte. Contudo, nos exemplos destacados até aqui, verificou-se que esses alongamentos que ocorreram eram imprescindíveis devido à estrutura morfossintática da língua-alvo.

Sendo assim, todas as escolhas por procedimentos domesticadores foram decorrentes dessa inevitabilidade de se adaptar o texto traduzido às normas de um idioma que se organiza de forma distinta do seu de origem. Todavia, como o que se pretendia com *The Hunt* era deixar resíduos do estrangeiro, levando o leitor até o autor da obra (VENUTI, 2002), as escolhas tradutórias do presente trabalho foram majoritariamente estrangeirizantes.

Por fim, tendo em vista as reflexões expostas ao longo desta seção, conclui-se que, por mais que o interesse na tradução fosse o de utilizar de estratégias estrangeirizantes em sua totalidade, essas estratégias não puderam ser levadas de forma integral em todo o texto. Isso decorreu, conforme apontado, pela necessidade de reorganizar a estrutura sintática de algumas frases conforme elas são concebidas na LI e, portanto, fazendo-se necessário o emprego de procedimentos

domesticadores. Nesse sentido, a tradutora percebeu, ao longo do processo tradutório, a necessidade de negociação frase a frase, conforme também é indicado por Paganine (2011). Sendo assim, nos momentos em que não era possível fazer uso de uma estratégia estrangeirizante, fez-se o uso da domesticadora em prol da legibilidade. Em síntese, nota-se que o texto traduzido pode ser predominantemente ou estrangeirizado ou domesticado, mas dificilmente será integralmente um desses caminhos.

Entretanto, convém destacar que, mesmo tendo-se utilizado algumas tendências domesticadoras, verifica-se em *The Hunt* o resultado de uma tradução que utiliza predominantemente de técnicas que mantém as características do estrangeiro. Deixa-se na tradução os resíduos da obra de partida e, dessa forma, contribui-se para a identificação da tradução como tradução (VENUTI, 2002), além de se constituir em um trabalho que promove a valorização de uma das obras de Telles e, logo, da literatura brasileira, já que torna disponível no idioma inglês a versão inédita desse conto.

Além desses, outros procedimentos tradutórios foram adotados em *The Hunt*, sendo esses analisados na subseção seguinte sob a ótica da manutenção dos elementos propiciadores do fantástico na narrativa do conto. Nesse sentido, no tópico 4.3, disserta-se sobre a construção das cadeias de significantes do *espaço* e do *medo* no texto-fonte e como esses elementos foram traduzidos para o texto-alvo.

#### 4.3 A CONFIGURAÇÃO DO FANTÁSTICO EM A CAÇADA E THE HUNT

Nesta parte da análise, volta-se ao segundo objetivo do estudo, ou seja, realizar uma análise do encadeamento semântico do texto-fonte e do texto-alvo, a fim de verificar como se deu a configuração do fantástico no texto-alvo no que tange aos núcleos *espaço* e *medo*.

O conto *A Caçada*, conforme salientado previamente, pertence ao campo da Literatura Fantástica. Isso porque, em seu enredo, um acontecimento insólito coloca em debate algumas possibilidades de interpretação: ou o fato que se manifesta no desfecho é fruto de delírio ou imaginação da personagem, ou é de natureza sobrenatural. Com efeito, inclui-se *A Caçada* como sendo obra fantástica, a julgar por essa vacilação que se estabelece (TODOROV, 1980) no conto e não é dissolvida.

Na trama do conto, verifica-se a ida de um homem diariamente a uma loja de antiguidades, motivado pelo aparente interesse em uma tapeçaria. Esse interesse se demonstra, em seguida, em uma obsessão, pois a imagem familiar da cena de uma caçada estampada na tapeçaria lhe causa, na verdade, grande angústia. O homem é atormentado pela cena representada na tapeçaria porque a percebe tão familiar, porém não consegue lembrar sua relação com a cena. Essa vacilação leva a dúvida sobre a sua própria identidade ou, especialmente, sobre sua experiência passada.

Nesse momento, vale-se do conceito de *unheimlich* apresentado por Freud (2010) para, inicialmente, explicar como ele pode ser analisado no conto de Telles. Como visto no Capítulo 3, o sentimento inquietante pode ser gerado por aquilo que é totalmente novo ou por aquilo que, mesmo sendo familiar, torna-se estranho. No caso do conto *A Caçada*, algo que é familiar para a personagem passa a ser inquietante, tendo em vista que, ao tentar encontrar uma solução para essa familiaridade, a personagem não é capaz de acessar sua memória e verificar sua relação com a cena. Isso acaba resultando na instauração do medo na personagem. A personagem, frente ao que lhe é familiar e desconhecido ao mesmo tempo, passa a sentir fisicamente os efeitos desse medo por não conseguir encontrar uma saída.

A inquietação da personagem, frente ao medo do desconhecido, direciona à ocorrência do evento insólito da trama e ao desfecho com sua possível morte. Todavia, para conduzir a esse ápice da narrativa, que é carregado de ambiguidade, se sobressaem dois elementos basilares: a) a descrição do espaço; e b) descrição dos sentimentos e efeitos do medo sobre a personagem.

Seguindo a ótica de Berman (2013) e Paganine (2011) sobre a manifestação de cadeias de significantes em todos os textos, em que palavras ou expressões contribuem, em conjunto, para a formação de subtextos nas narrativas, foram identificados os termos que constituem os núcleos selecionados de *espaço* e *medo*, a fim de verificar como eles contribuem para a instauração do efeito fantástico em *A Caçada*. De tal modo, como se trata de uma tradução comentada, verifica-se, nesta seção, a tradução em LI de cada um desses termos que fazem parte dos núcleos selecionados, de forma de averiguar se os sentidos propostos no texto-fonte puderam ser mantidos no texto-alvo, atuando na construção da ambiguidade e, por consequência, do efeito fantástico em *The Hunt*.

O primeiro núcleo a ser analisado é o *espaço*. Conforme explorado no Capítulo 3, segundo Borges Filho (2007), o espaço pode desempenhar diversos



papéis nas narrativas, seja apenas para identificar a região geográfica em que se passa a trama, seja para identificar a posição social das personagens, por exemplo. No conto de Telles, o espaço está ali como se estivesse anunciando o surgimento de um evento insólito. Para entender melhor essa assertiva de como o *espaço* contribui para a instauração do fantástico, no quadro abaixo estão dispostos alguns termos que caracterizam e compõem o espaço no conto *A Caçada*, bem como a tradução feita para a LI em *The Hunt*.

Quadro 20 – Cadeia de significantes do *espaço*

<b>Termos no texto-fonte</b>	<b>Ocorrências</b>	<b>Termos no texto-alvo</b>	<b>Ocorrências</b>
Loja de antiguidades	2	Antique store	2
Panos embolorados	1	Moldy cloths	1
Traça/Traças	4	Clothes Moth/Clothes moths	4
Pilha de quadros	1	Pile of paintings	1
Mariposa	1	Moth	1
Mãos decepadas	2	Mutilated hands	2
Superfície puída	1	Surface of that old, worn-out, tapestry	1
Poeira/Pó	3	Dust	3
Bosque	3	Woods	3
Céu de tempestade	1	Stormy sky	1
Frio	4	Chill	1
		Cold	3
Madrugada	4	Dawn	4
Céu verde	1	Green sky	1
Sombra	2	Shadow	2
Pontinho carcomido	1	Rotting spot	1
Paz sem vida	1	Lifeless peace	1
Céu sombrio	1	Somber sky	1
Penumbra	1	Gloom	1
Tapeçaria(s)	14	Tapestry/Tapestries	15

Fonte: Autoria própria (2021).

De maneira geral, pode-se dizer que esses termos que compõem o núcleo do *espaço* no conto constroem um local decadente, isto é, a descrição das condições da loja de antiguidades, as velharias, o pó e os insetos presentes nela, bem como a própria tapeçaria que está se decompondo, indicam a degradação do ambiente. Seguindo a perspectiva de Borges Filho (2007), pode-se dizer que o *espaço* em *A*

*Caçada* está desempenhando a função de ser favorável para que uma ação aconteça na narrativa, neste caso, indicando para a (provável) irrupção do evento insólito.

O espaço principal da narrativa é a loja de antiguidades, pois é nela que se inicia a inquietação da personagem e também é nela que ocorre o seu desfecho. Os demais locais apontados no conto são a casa da personagem e o cinema, contudo, não recebem nenhuma caracterização, apenas servem como ponte para a personagem voltar-se para a cena da tapeçaria ou para a loja de antiguidades. No excerto a seguir, contextualizam-se os termos do espaço que descrevem o local lúgubre da loja de antiguidades:

Quadro 21 – Descrição do espaço em *A Caçada* (trecho 1):

Parágrafo 1º – “A Caçada”	Parágrafo 1º – “The Hunt”
“A <b>loja de antiguidades</b> tinha o cheiro de uma <b>arca de sacristia</b> com seus <b>panos embolorados</b> e <b>livros comidos de traça</b> . Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros. Uma <b>mariposa</b> levantou voo e foi chocar-se contra uma imagem de <b>mãos decepadas</b> .”	“The <b>antique store</b> had the smell of a <b>sacristy ark</b> with its <b>moldy cloths</b> and <b>books eaten by clothes moth</b> . With his fingertips, the man touched a pile of paintings. A <b>moth</b> flew and bumped against a picture showing an image of <b>mutilated hands</b> .”

Fonte: Autoria própria (2021).

No trecho acima pode ser observado como esses elementos em conjunto transmitem a mensagem de decadência. Isso se deve ao começar pelo local principal ser o de uma loja de antiguidades que, de maneira geral, é um ambiente que comporta objetos antigos e já usados, muitas vezes, em péssimo estado de conservação. Há, certamente, antiquários limpos, organizados, mas o descrito em *A Caçada* cheira à poeira, tem livros sendo consumidos pelas traças e, ainda, uma mariposa que se choca contra um quadro com uma imagem depreciativa.

Há uma breve quebra dessa construção do cenário em decadência quando a personagem diz “bonita imagem”, se referindo ao quadro de São Francisco de Assis, tanto pelo uso de um elogio à imagem, quanto por ela ser a de um santo, o que remete à ideia de divindade (MICHAELIS, 2021). Intencionalmente ou não, a inserção desse santo em específico por Telles carrega, além do sentido divino, de benção, o fato de ele ser considerado o protetor dos animais e, na tapeçaria em específico, conter a ilustração de uma caçada, algo que está **ameaçando** a vida de um ser.

Deslocando o olhar para *The Hunt*, pode-se verificar que todos os termos em LP destacados no quadro 20 que fazem a construção do *espaço* foram traduzidos com seus correspondentes na LI, não sendo encontradas dificuldades expressivas no que

concerne às suas traduções, bem como não ocorrendo o empobrecimento quantitativo discutido por Berman (2013). Vale ressaltar que o empobrecimento quantitativo é aquele que ocorre quando a tradução não consegue reproduzir a mesma quantidade de significantes vistas do texto-fonte (BERMAN, 2013). Nesse excerto, pode-se afirmar que toda a variedade de significantes que configuram o *espaço* foi traduzida em mesma quantidade e expressividade em *The Hunt*.

Todavia, convém mencionar as estratégias de tradução do termo “mariposa” e “traça(s)” presentes no texto fonte. Durante o processo tradutório, encontrou-se uma dificuldade com a tradução desses termos, pois sabe-se que comumente se utiliza “*moth*” tanto para designar traça quanto para designar mariposa. Assim, para evitar a confusão dos termos e especificar os momentos em que se refere à traça e à mariposa em específico, utilizaram-se os termos “*clothes moth*” e apenas “*moth*” respectivamente. Essa distinção também se demonstrou necessária, principalmente, pelo fato de a mariposa ter sua simbologia relacionada à morte<sup>19</sup>.

Tendo em vista o exposto, apesar dessa dificuldade encontrada com a tradução do item “mariposa”, notou-se que a estratégia utilizada auxiliou na manutenção desse termo que carrega tamanha expressividade e simbologia, importantes à construção do núcleo do *espaço*.

Esses elementos textuais indicados no quadro 21 contribuem nesse trecho e também ao longo do conto para a construção de uma atmosfera que possibilita a instauração do evento insólito na narrativa. Segundo Menon (2007), é por meio do *espaço* que são criadas as atmosferas de medo e suspense nas narrativas, tal como ocorre em *A Caçada*. Apesar de não necessariamente apresentar elementos que indicam medo ou suspense, o trecho é o ponto de partida do enredo. Por isso, ao atenuar ou omitir algumas dessas palavras ou expressões que indicam a decrepitude/decadência em *The Hunt*, possivelmente não conseguiria ser transmitido o clima de suspense criado no texto-fonte para o leitor do texto-alvo. Ademais, esse clima é crucial para a manutenção da ambiguidade e vacilação (TODOROV, 1980) no conto, que prevalece de início ao fim e é uma de suas características mais marcantes.

---

<sup>19</sup> “A mariposa, por ser um inseto geralmente de hábitos noturnos, que também apresenta cores mais escuras e neutras, simboliza a **alma**, o **sobrenatural**, sendo associada às **trevas** e à **morte que transforma** – transformação da lagarta para a fase adulta, o renascer” (DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS, c2021).

De modo geral, como pode ser atestado na tradução proposta, a maioria dos termos do texto-fonte apresentados no quadro 20 mantiveram a correspondência de sentido quando foram traduzidos para o texto-alvo, revelando que, em síntese, não houve dificuldades na tradução desses termos. Entretanto, convém destacar que no excerto presente no quadro 22, ocorreu uma estratégia adotada necessariamente para solucionar a tradução da construção de “superfície puída”:

Quadro 22 – Excerto de *A Caçada* e sua tradução para a LI

Parágrafo 9º – “A Caçada”	Parágrafo 9º – “The Hunt”
“— Nítida? — repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela <b>superfície puída</b> . — Nítida como?”	“Clear?” – repeated the old woman, putting the glasses on. She swept her hand along <b>the surface of that old, worn-out, tapestry</b> . “Clear how?”

Fonte: Autoria própria (2021).

Para deixar claro ao leitor a que superfície o narrador estava se referindo, intencionou-se identificar o elemento “*tapestry*” para certificar o leitor de que a velha passara a mão sobre a superfície desgastada da tapeçaria e, assim sendo, ocorreu um procedimento de clarificação e posterior alongamento da sentença. A clarificação refere-se à técnica de tornar nítido no texto-alvo, algo que não foi explícito no texto-fonte. Assim sendo, seguindo a ótica de Berman (2013), essa é uma tendência deformadora, porque altera o conteúdo estabelecido no texto-fonte. Ao passo que Berman denomina de clarificação, para Lanzetti et al. (2009), essa tendência domesticadora leva o nome de explicitação. Outro ponto a se destacar é a recorrência do consequente alongamento da oração, como pode ser visto em alguns trechos de *The Hunt*.

Em linhas gerais, Berman (2013) comenta que as traduções apresentam uma tendência de serem alongadas, como foi indicado anteriormente:

Toda tradução é tendencialmente mais longa do que o original. É uma consequência, em parte, das duas primeiras tendências evocadas. Racionalização e clarificação exigem um alongamento, um desdobramento do que está, no original, ‘dobrado’. (BERMAN, 2013, p. 71 – 72)

O alongamento, na percepção de Berman, é uma tendência deformadora das traduções, visto que “as explicações tornam, talvez, a obra mais ‘clara’, mas na realidade obscurecem seu modo próprio de clareza” (BERMAN, 2013, p. 72). Ou seja, para o autor, o alongamento, a clarificação e a racionalização são estratégias que

acabam por destruir o “sistematismo” do texto-fonte: “racionalização, clarificação e alongamento destroem este sistema ao introduzir elementos que esse sistema, por essência, exclui” (BERMAN, 2013, p. 80).

Embora essas tendências domesticadoras tenham sido utilizadas, deve-se destacar que foram feitas em prol, novamente, da construção do *espaço* na narrativa de *The Hunt*, com o intuito de tornar evidente que o aspecto de decomposição era da tapeçaria. Tal decisão foi motivada por se entender que a tapeçaria é o elemento responsável pela irrupção do fenômeno insólito, já que é diante dela que a personagem se sente perturbada e impotente, frente a um objeto deteriorado em matéria e que também revela a deterioração do passado e da identidade dessa personagem.

Retomando o quadro geral que contém todos os elementos textuais que criam o *espaço* (quadro 20), outro elemento a se deter atenção com relação a essa cadeia de significantes é a aparição da cor verde em “céu-verde”, sendo este traduzido para “*green sky*”. O céu verde tanto denota o sentido de tempo ruim quanto está ali figurando como uma das características marcantes das obras de Telles. Com o estudo engendrado acerca da vida e obra de Telles no Capítulo 2, percebe-se que há uma predominância da cor verde em suas narrativas. Sendo assim, se por um descuido, fosse deixado faltar essa característica na tradução, ou se fosse utilizado outra expressão de sentido equivalente e mais usual na LI, como “*threatening sky*” ou “*grey sky*”, seria como “atentar” contra o cerne da obra e de Telles, haja vista que essa cor está na grande maioria de suas obras como constituinte de sua identidade literária. Assim, na presente tradução, como pode ser visto, constata-se o cuidado da tradutora ao empregar “*green sky*”, justamente por ter o conhecimento dessa peculiaridade nas obras de Telles.

Nesse sentido, para evidenciar essa questão do verde apontada no Capítulo 2, destacam-se abaixo as passagens da narrativa de *A Caçada* em que o verde aparece juntamente com outros elementos descritivos relevantes na concepção do *espaço*:

Quadro 23 – Excertos em que ocorre a presença da cor verde na narrativa

Parágrafo 20º – “A Caçada”	Parágrafo 20º – “The Hunt”
“Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a <b>cor esverdeada</b> de um céu de tempestade. Envenenando o <b>tom verde-musgo</b> do tecido, [...]”	“He gazed up the tapestry, which had the <b>green color</b> of a stormy sky. Poisoning the <b>moss green hue</b> of the cloth, [...]”

Parágrafo 29º – “A Caçada”	Parágrafo 29º – “The Hunt”
“Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde...”	“He had prowled the same path and breathed the same dense mist that was coming down from the <b>green sky</b> ...”
Parágrafo 35º – “A Caçada”	Parágrafo 35º – “The Hunt”
“[...] o algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede <b>esverdinhada</b> , compacta [...]. No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó <b>verde-negro</b> .”	“[...] the cotton muffled the laughter that intertwined in a <b>greenish</b> , compact net [...]. Deep down, at the bottom of the moat, he could distinguish the snakes intertwined with each other in a <b>dark green knot</b> .”

Fonte: Autoria própria (2021).

Com exceção apenas do parágrafo 35, no qual o verde está descrevendo elementos do pesadelo que a personagem tivera, nos parágrafos 20 e 29, o verde está descrevendo o aspecto do céu representado na tapeçaria. A composição do espaço contido na tapeçaria (e para o qual a personagem será “transportada”) remete a um bosque em uma madrugada úmida e fria, com um céu de tempestade. Ao tom verde predominante nesse cenário se misturam manchas de um negro violáceo – tais manchas, por sua vez, não se sabe se são partes da imagem ou se são parte do efeito do desgaste do pano. Com esse cenário expresso na tapeçaria, percebe-se a composição obscura, decadente desse ambiente, mais uma vez contribuindo para a manifestação do suspense na narrativa (MENON, 2013).

Nos termos destacados acima não houve dificuldades significativas na sua tradução para a LI. Sendo assim, além de os termos utilizados em LI sustentarem a construção desse cenário deteriorado, eles mantiveram-se próximos à escrita de Telles, haja vista que permaneceram os diferentes usos da cor verde na narrativa de *The Hunt*.

A descrição do *espaço* no conto de Telles, ocorre de forma proeminente à medida que é construída pelo narrador, isto porque, conforme explica Menon (2013), é por meio dele que são anunciadas as dimensões que o conto tomará. Logo no início de sua narrativa, a personagem encontra-se em um local de antiguidades, que tem um odor desagradável, e onde a primeira coisa que a personagem se depara é uma mariposa se chocando contra uma “imagem de mãos decepadas”. A própria tapeçaria, na qual o personagem acabará “adentrando”, é a imagem desse bosque sombrio que está anunciando a morte de uma presa. Portanto, essa cadeia de significantes do *espaço* foi escolhida para demonstrar como todos esses elementos textuais utilizados ao longo da narrativa contribuíram para remeter a uma percepção de um ambiente decadente, sendo esse fator comum em narrativas do gênero fantástico.

Como bem destaca Paganine (2011), os significados dos itens lexicais devem ser analisados conforme uma visão geral do texto, conforme a visão que eles em conjunto querem transmitir ao leitor. No conto de Telles, à medida que o *espaço* vai sendo apresentado por meio de cada item lexical, a tensão no conto aumenta e encaminha para a instauração do evento ambíguo da trama, em que o leitor acaba vacilando (TODOROV, 1980) entre uma explicação natural ou sobrenatural do fato ocorrido. Assim sendo, em coerência com o projeto tradutório, pretendeu-se expressar a tensão do texto-fonte com equivalente intensidade no texto traduzido. Para alcançar tal feito, foram feitos esforços nas escolhas tradutórias para manter o mesmo teor de expressividade, simbologia e, logo, essa tensão criada por Telles.

O espaço da loja de antiguidades e o que está contido na tapeçaria servem de prenúncio para a irrupção de um acontecimento que se verificará como insólito, obtendo o espaço, portanto, a função de ser favorável (BORGES FILHO, 2007) para que essa situação estranha ocorra. Ademais, esse espaço obscuro e decadente também terá efeito na construção do sentimento de medo da personagem, e em vista disso, parte-se para a análise dos itens lexicais que compõem essa segunda cadeia.

No quadro seguinte, algumas palavras e expressões que constroem a cadeia de significantes do *medo* encontram-se selecionadas. Será visto, portanto, como esses termos também auxiliam na criação do clima denso e na crescente tensão vivenciada pela personagem no conto.

Quadro 24 – Cadeia de significantes do núcleo *medo*

<b>Termos no texto-fonte</b>	<b>Ocorrências</b>	<b>Termos no texto-alvo</b>	<b>Ocorrências</b>
Se voltou lentamente	1	Slowly turned	1
Pálido	2	Pale	1
		Paler	1
Perplexo	1	Perplexed	1
Respirava com esforço	1	Breathing hard	1
Acendeu um cigarro	1	Lighted a cigarette	1
Deixou cair o cigarro	1	Let his cigarette drop	1
Apertou os maxilares	1	Clenched his jaw	1
Enxugando o suor	1	Drying the sweat	1
Enxugando os vãos dos dedos	1	Drying the gaps between the fingers	1
Recuou alguns passos	1	Backed off a few steps	1
Paz sem vida	1	Lifeless peace	1
Atirou a cabeça para trás	1	He threw his head back	1
Cabeça baixa	1	Head down	1
Mãos cerradas	1	Hands clenched	1

Ofegante	1	Gasping	1
Corpo moído	1	Body torn	1
Pálpebras pesadas	1	Eyelids heavy	1
Insônia	1	Insomnia	1
Sorriso desamparado	1	Helpless smile	1
Vagou pelas ruas	1	Wandered the streets	1
Olhos escancarados	1	Eyes were wide open	1
Grito	1	Scream	1
Rosto molhado de suor	1	Sweat-soaked face	1
Fechou os punhos	1	Clenched his fists	1
Lívido	1	Livid	1
Quis retroceder	1	Tried to step back	1
Cambaleou	1	Staggered	1
Olhar esgazeado	1	Astonished look	1
Arquejante	1	Panting	1
Cara esbraseada	1	Red-hot face	1
Suor	3	Sweat	3
Gemeu	1	Groaned	1

Fonte: Autoria própria (2021).

Como visto em Menon (2013), conforme o espaço vai sendo construído na narrativa fantástica, ele passa a produzir as atmosferas de medo e suspense, e isso pode ser experienciado em *A Caçada* quando os sentimentos de angústia da personagem começam a ser expressos. Desde o início do conto, a personagem sofre os efeitos do medo diante da familiaridade inexplicável que sente com relação à tapeçaria. Como visto em Freud (2013), o conhecido, familiar, torna-se inquietante, pois no caso desse conto, o familiar revela-se estranho à medida que denuncia a falta de conhecimento da personagem sobre si mesma, revela a sua impossibilidade de acessar o seu passado.

Os itens textuais dispostos no quadro 24 denunciam a situação que a personagem se encontra conforme sua angústia frente ao estranho/familiar aumenta. O suor constante, a falta de ar, os gestos de cerrar os punhos ou apertar os maxilares ocorrem devido ao assombro que a personagem sente ao ter contato com a tapeçaria. Essas reações de medo expressas na personagem elevam a tensão densa do conto e influenciam a instauração da ambiguidade. De fato, a descrição supracitada presente na narrativa indica que a personagem se encontrava em profundo nervosismo, o que pode ter resultado em um delírio – o momento em que se vê transportada para dentro do bosque da tapeçaria – e, por conseguinte, encontra a sua morte.



Durante o processo tradutório desses termos que compreendem o *medo*, chama-se a atenção para os seguintes efeitos em específico: “apertou os maxilares”, “fechou os punhos” e “mãos cerradas”, os quais foram traduzidos respectivamente para “*clenched his jaw*”, “*clenched his fists*” e “*hands clenched*”. Destarte, percebe-se a recorrência do mesmo verbo – “to clench” – no inglês para designar três distintos em LP, assim, sucedendo a tendência de empobrecimento quantitativo, já que se apaga a multiplicidade de significantes que havia no texto-fonte.

Embora essa “deformação” apontada por Berman (2013) ocorra nesse momento em *The Hunt*, o emprego do verbo “*clench*” se demonstrou ideal em tais ocorrências, pois o verbo carrega um sentido ligado ao sentimento de nervosismo: “fechar ou segurar algo com muita força, muitas vezes de uma forma determinada ou com muita força” (CAMBRIDGE DICTIONARY, c2021<sup>20</sup>). Está, então, em conformidade com os sentidos construídos em *A Caçada*. Portanto, apesar de ter “violado” o sistematismo (BERMAN, 2013) de *A Caçada* ao não expressar a sua variedade de itens lexicais, essa prática, nesse momento, não interferiu na transmissão da angústia sentida pela personagem, o que, neste caso, a tradutora considerou de maior importância na estruturação do texto-fonte.

No entanto, no que se refere à tradução da expressão “cara esbraseada” para “*red-hot face*” verifica-se a perda de expressividade. Se analisada a iconicidade da palavra “esbraseada”, tem-se que ela remete à brasa, isto é, neste caso, um rosto esbraseado é como se estivesse convertido em brasa pelo aspecto demasiado quente e vermelho da pele; ao passo que “*red-hot face*” condiz com um rosto quente e avermelhado, contudo, não reproduz o mesmo efeito do termo em *A Caçada*. Verifica-se, de tal modo, o empobrecimento qualitativo (BERMAN, 2013), já que *red-hot* não alude, necessariamente, ao ícone proposto por Telles no texto-fonte.

Com exceção de alguns termos em que houve a necessidade de fazer a tradução conforme a organização morfossintática da LI – como “paz sem vida” por “*lifeless peace*”, “sorriso desamparado” por “*helpless smile*” e “olhar esgazeado” por “*astonished look*” – a maioria dos itens lexicais dispostos no quadro 24 foram traduzidos para seus correspondentes em LI, utilizando-se de estratégias estrangeirizantes de tradução palavra-por-palavra ou a manutenção de estruturas

---

<sup>20</sup> “to close or hold something very tightly, often in a determined or angry way” (CAMBRIDGE DICTIONARY, c2021, tradução nossa).

sintáticas (LANZETTI et al., 2009) – como “pálido” por “*pale*”, “perplexo por “*perplexed*”, “respirava com esforço” por “*breathing hard*”, “enxugando o suor” por “*drying the sweat*”. Nesse sentido, a grande maioria dos termos traduzidos expressos no quadro 24, além de manterem o mesmo sentido de angústia construído para a personagem, insinuando o medo crescente, constituíram-se por meio de estratégias estrangeirizantes – valorando o posicionamento de buscar por uma tradução majoritariamente estrangeirizante levado ao longo de *The Hunt*.

Diante do exposto nessa subseção, verificou-se como as cadeias de significantes selecionadas atuam coerentemente na irrupção do evento insólito em *A Caçada*: o *espaço* criado indica a decadência do local, como também da personagem, que sofre os efeitos ocasionados pelo *medo* diante da dúvida sobre a própria identidade. Desse modo, sendo essas redes cruciais na construção da ambiguidade do conto, a tradutora tentou, em sua proposta tradutória, se aproximar da expressividade e sentidos evocados pelos termos em LP. O trabalho empreendido, mesmo tendo se demonstrado uma tarefa desafiante para a tradutora, resultou na produção de um texto-alvo que manteve a ambiguidade do início ao desfecho do conto, fazendo com que a vacilação (TODOROV, 1980) entre a natureza do evento insólito ocorrido pudesse, também, ser expressado na tradução.

Em síntese, além de efetuar a manutenção dos elementos constituintes do *espaço* e *medo* em prol da construção do efeito fantástico em *The Hunt*, manteve-se a tendência estrangeirizante ao longo da tradução. A utilização, em muitos momentos, de manutenção das estruturas sintáticas e de estilo do texto-fonte, ou mesmo a tradução palavra-por-palavra foi feita para manter as características textuais e estilísticas vistas no texto em LP. Sendo assim, ao se utilizar desses procedimentos, a tradutora pôde produzir um texto que se encontra disponível a promulgar a representatividade da obra de Telles no polissistema literário dos leitores de LI sem estar apagando as singularidades da obra da escritora em favor de uma “domesticação do texto”. Dessa forma, *The Hunt* mostra-se um trabalho de resistência em tradução ao buscar pela manifestação dessas marcas do estrangeiro, da literatura considerada menor no contexto da LI.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como forma de valorizar a escritora brasileira Lygia Fagundes Telles e de propor a difusão de suas obras para outros polissistemas literários e, assim, também valorizar a memória da literatura nacional, a presente dissertação empreendeu o trabalho de tradução comentada do conto da escritora, intitulado de *A Caçada*. Este conto em específico foi escolhido para ser traduzido para a língua inglesa diante da sua inexistência no idioma em questão, se demonstrando, assim, um trabalho de dissertação inédito. Para desempenhar tal feito, pretendeu-se seguir alguns nortes nesta pesquisa, tais como a busca por seguir tendências estrangeirizantes e realizar a manutenção dos elementos do fantástico ao longo da tradução.

Em escopo amplo, os Estudos da Tradução sob a perspectiva da teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990), permitiram um olhar para a literatura como um sistema dinâmico que, além de possuir seus próprios elementos constituintes, está em intrínseca relação com os demais sistemas de uma comunidade e de comunidades circundantes. Sendo assim, focalizando na produção de Telles, verificou-se que suas obras têm local de prestígio no centro do polissistema literário brasileiro. Em contrapartida, no polissistema de literatura traduzida para a língua inglesa, a autora não é tão conhecida, pairando na periferia dessa outra comunidade. A autora teve apenas três obras traduzidas entre 1982 e 1986, a partir de um movimento de valorização da literatura latino-americana liderado por uma editora norte-americana. Essa mudança de centro para periferia pode ser explicada sob várias óticas, uma das quais é a própria dominação da cultura dos países de língua inglesa, em especial da cultura estadunidense, sobre polos “menores” ou inferiores econômica e politicamente, visto que, como apontado por Venuti (2002), o inglês é o idioma para o qual menos se traduz.

Assim, ao se constituir como sendo **uma** das formas de resistência a essa dominação cultural, pretendeu-se com este estudo, que se desenvolve em uma instituição educacional brasileira, fazer a tradução inédita do conto de Telles para a língua inglesa, seguindo uma perspectiva de estrangeirização do texto que levasse o leitor de LI a “estranhar” *The Hunt* e percebê-lo como advindo de outra cultura de origem. Por esse motivo, a tradução comentada que foi realizada vai além das discussões acerca de jogos de equivalência, porque pretendeu manifestar na língua

inglesa as singularidades do texto-fonte como forma de resistência e valorização da língua portuguesa e literatura brasileira.

Um dos objetivos basilares deste estudo consistia em identificar quais foram as tendências tradutórias utilizadas pela tradutora, a fim de expor suas escolhas e verificar os desafios encontrados para a construção de uma tradução estrangeirizante para o par linguístico português-inglês. Tal objetivo revelou os esforços empreendidos pela tradutora na busca pela produção de um texto estrangeirizante de acordo com as premissas de Venuti (1995; 2002). Ao longo do processo tradutório de *A Caçada*, a tradutora deparou-se com momentos de renúncia ao uso de procedimentos estrangeirizantes, tendo em vista a necessidade de se adaptar à estrutura sintática da língua inglesa (uso de verbos auxiliares, a necessidade de identificar os pronomes, estruturação de perguntas, entre outros), fazendo assim, o uso de procedimentos domesticadores. Desse modo, para a discussão dos desafios encontrados pela tradutora ao longo desse processo tradutório, os estudos de Berman (2013) e Lanzetti et al. (2009) serviram de base para identificar as tendências tradutórias estrangeirizantes ou domesticadoras que foram adotadas pela tradutora.

Na percepção de Venuti (2002), as traduções fluentes, ou domesticadoras, promovem cada vez mais o engrandecimento da língua e cultura dominantes enquanto mascaram as peculiaridades linguísticas e culturais do estrangeiro, da literatura menor, ao inserir os valores domésticos do contexto de chegada na tradução. A tradução minorizante, ou estrangeirizante, para Venuti (1995; 2002) desempenha papel crucial na luta contra a hegemonia estadunidense, pois com ela são deixados os resíduos da cultura de partida, sendo manifestadas em LI as características do estrangeiro e levando o leitor de LI até o escritor, e não o contrário; além de a tradução estrangeirizante se fazer notar como tradução, se constituindo como uma das formas de se dar visibilidade ao papel do tradutor.

Como comentado, o uso de procedimentos domesticadores em alguns momentos ao longo da tradução se demonstrou inevitável, diante da estrutura da LI. Contudo, ao longo de todo o texto em que essa obrigatoriedade não era expressa, a tradutora utilizou de estratégias estrangeirizantes. Verificou-se, portanto, que a tradução empreendida utilizou majoritariamente de estratégias estrangeirizantes, como a tradução palavra-por-palavra, a manutenção de estruturas sintáticas do texto-fonte e a manutenção de itens culturais da cultura-fonte (LANZETTI et al., 2009). Essas estratégias, ao serem utilizadas, permitiram a concepção de um texto traduzido

que se mantém próximo às construções textuais, linguísticas e estilística do texto-fonte, de modo a “dar voz” ao estilo da autora, e passando pela evocação do estrangeiro com os resíduos deixados em língua portuguesa de algumas palavras no texto (meu Deus e São Francisco de Assis).

No que tange ao outro objetivo basilar proposto nesta pesquisa, de realizar uma análise do encadeamento semântico do texto-fonte e do texto-alvo, a fim de verificar como se deu a configuração do fantástico no texto-alvo em relação aos núcleos *medo* e *espaço*; verificou-se o cuidado da tradutora em manter no texto-alvo construções de expressividade e sentido dos itens lexicais constituintes dos núcleos *medo* e *espaço* dispostos no texto-fonte.

Para pôr em prática a análise do fantástico, os estudos de Todorov (1980), Freud (2010), Borges Filho (2007) e Menon (2013) foram imprescindíveis para delinear a construção do fantástico no texto-fonte e verificar como poderia ser elaborado no texto-alvo, principalmente no que concerne aos elementos constituintes do *espaço* e do *medo*. Os dois elementos atuaram em prol da manifestação da ambiguidade e irrupção do evento insólito na narrativa. Com efeito, percebeu-se, ao longo da análise, a constituição de um espaço decadente propiciador da instauração do medo no protagonista que, por sua vez, foi fator facilitador no desfecho do conto.

O aspecto que se sobressai na obra de Telles é o predomínio da ambiguidade. A ambiguidade presente no texto-fonte leva o leitor a vacilar (TODOROV, 1980) entre a natureza do evento insólito que decorre ser sobrenatural ou de ordem natural. Portanto, levando em consideração essas possibilidades de interpretação presentes no conto em LP, permaneceu a intenção deliberada de manter abertas essas possibilidades de interpretação para o leitor de LI, conforme as estratégias tradutórias que foram empregadas. Essa ambiguidade, embora ganhe evidência no final do conto, é construída desde o seu início com a caracterização do cenário deteriorado, fazendo a personagem indagar se a tapeçaria já estava daquela forma ou se foram os efeitos do tempo sobre ela, por isso, houve um empenho para manter essa característica desde o início na tradução também.

Mesmo assim, o estudo aqui proposto não é exaustivo das possibilidades de tradução da obra escolhida, visto que a atividade tradutória não se esgota em uma obra. Entre as limitações do estudo, percebemos que algumas escolhas foram feitas dentro de um determinado projeto tradutório na tentativa de se produzir uma tradução majoritariamente estrangeirizante com potencial de adentrar ao polissistema literário

dos leitores de língua inglesa. Entretanto, tal inserção só poderá ser confirmada após a publicação deste trabalho e de possíveis produções acadêmicas que esta pesquisa possa inspirar.

Em suma, *The Hunt* se demonstrou uma produção de teor predominantemente estrangeirizante, que conseguiu, além de deixar resíduos do estrangeiro, reproduzir a atmosfera de suspense e medo criada por Telles em *A Caçada*. Ademais, ao estudar a vida e a estética literária de Telles, a tradutora pôde ainda transmitir em LI alguns fatores de sua escrita, como a predominância da cor verde e as técnicas de fluxo de consciência que são comumente utilizadas pela escritora. Deixar resíduos do estrangeiro, seja no que concerne à textualidade, ao estilo, aos itens culturais ou linguísticos, é promover um texto que faça o leitor de LI ir ao encontro da escritora, é fazer notar a tradução como sendo tradução e se constituir como uma forma de valorar o papel dos tradutores, é não diminuir os valores da cultura de partida frente a uma cultura dominante. E, sendo assim, o caráter estrangeirizante e subversivo de *The Hunt* e o estudo engendrado acerca de sua tradução acende a luz da valorização de Telles e, logo, da memória literária nacional.

## REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Bibliografia de Lygia Fagundes Telles**. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/lygia-fagundes-telles/biografia>>. Acesso em 10 dez 2020.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo**. 2. ed. Gráfica Copiart: PGET, UFSC, 2013.

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

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMBRIDGE DICTIONARY. Significado de *clench*. c2021. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/clench>>. Acesso em: 5 jan 2021.

CEGALLA, D. P. **Novíssima Gramática da Língua Portuguesa**. 43. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.

COMELLAS, Pere. **Algumas reflexões sobre a tradução à Letra segundo Berman**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n9p152/18333>>. ScientiaTraductionis, n. 9, 2011. Acesso: 01 mar 2021.

DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS. **Simbologia de mariposa**. c2021. Disponível em: <[dicionariodesimbolos.com.br/mariposa/](http://dicionariodesimbolos.com.br/mariposa/)>. Acesso em: 01 mar 2021.

DICIONÁRIO MICHAELIS. **Definição de santo**. c2021. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/santo>>. Acesso em: 15 dez 2020.

EDITORAS ROCCO. Estrutura da Bolha de Sabão. Disponível em: <<https://www.editoras.com/rocco/022112.htm>>. Acesso em: 20 jan 2021.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics today**, v. 11, n. 1, 1990, p.10-27. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>. Acesso em: 15 mar 2020.

FRASER, Janet 1996. The translator investigated: Learning from translation process analysis. **The Translator**. 2/1: 65-79.

FREUD, Sigmund. O inquietante. *In: História de uma neurose infantil* (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010: 328-376.

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène C; COSTA, Walter C. [orgs]. Um pioneirismo inesperado: breve história da PGET/UFSC. *In: Os Estudos da Tradução no Brasil nos séculos XX e XXI*. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

Disponível em: < <https://core.ac.uk/download/pdf/94926847.pdf>>. Acesso: 13 fev 2020.

INSTITUTO DE LINGUÍSTICA TEÓRICA E COMPUTACIONAL. **Dicionário de Termos Linguísticos**. 2015. Disponível em: <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/?action=terminology>>. Acesso em: 8 dez 2020.

JAKOBSON, Roman. On linguistics aspects of translation. *In*: VENUTI, Lawrence. **The translation studies – Reader**. London: Routledge, 2000.

LARRÉ, Júlia; SILVA, Suzana G. O trabalho tradutório em *As Meninas* de Lygia Fagundes Telles. **Odisseia**, Natal, RN, v. 2, n. 1, p. 93-112, jan.-jun. 2017. Disponível em: <<http://oaji.net/articles/2017/4332-1491295813.pdf>>. Acesso em: 24 nov 2020.

LANZETTI et al., Rafael. Procedimentos técnicos de tradução – Uma proposta de reformulação. **Revista do ISAT** nº 7, São Gonçalo: 2009.

LIBRAIRE COMPAGNIE. **Lygia Fagundes Telles**. Disponível em: <<http://www.librairie-compagnie.fr/catalogues/26/129/6861>>. Acesso em 10 jan 2021.

LUCAS, Fábio. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. **Travessia**, n. 20, p. 60-77, 1990.

LUCENA, Suênio C. **Esquecimento e Lembrança em Lygia Fagundes Telles**. Tese (Universidade de São Paulo). São Paulo, 2007.

LUCENA, Suênio C. Alguns temas em Lygia Fagundes Telles. **Interdisciplinar**, n. 5, p. 155 – 168, 2008. Disponível em: < <https://docplayer.com.br/4907229-Suenio-campos-de-lucena-1.html>>. Acesso em 22 mar 2021.

LUCENA, Suênio C. Uma análise do conto “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles: Busca de identidade, esquecimento e morte. *In*: **Revista Letras Raras**. ISSN: 2317-2347 – v. 7, n. 1. 2018. Disponível em: <<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/990>>. Acesso em: 01 jan 2020.

MASSOLI, Ligia C. F. da S. **O fantástico em contos de Lygia Fagundes Telles e Amilcar Bettega Barbosa**. Dissertação (Universidade Estadual Paulista). UNESP, Araraquara, 2018. Disponível em: <[http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos\\_literarios/4597.pdf](http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/4597.pdf)>. Acesso em: 15 jul 2020.

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

MUNDAY, J. Translation Studies. *In*: GAMBIER, Y; DOORSLAER, L.V. **Handbook of translation studies**. 1ª ed. Amsterdã: John Benjamins, 2010. 419-428.



NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PAGANINE, Carolina G. **Três Contos de Thomas Hardy: Tradução Comentada de Cadeias de Significantes, Hipotipose E Dialeto**. Tese (Universidade Federal de Santa Catarina). Florianópolis, 2011.

POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

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

SILVA, Vera M. T. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Rio de Janeiro: Presença, 1985. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufal.br/bitstream/riufal/2376/1/A%20ca%C3%A7a%20em%20marcha%20-%20leituras%20e%20edi%C3%A7%C3%A3o%20cr%C3%ADtica%20do%20livro%20Antes%20do%20Baile%20Verde%2C%20de%20Lygia%20Fagundes%20Telles.pdf>>. Acesso em: 18 mar 2020.

SWAN, Michael; WALTER, Catherine. **How english works: a grammar practice book: with answers**. Oxford: Oxford University Press, 1997. 358 p. ISBN 0194314561.

TELLES, Lygia F. **Antes do Baile Verde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TELLES, Lygia F. **As Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A history of translation**. Routledge: London, 1995.

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

WILLEMSSEN, August. O autor da obra alheia. **Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras**, v. 1, n. 1, p. 53-65, 1986.

WINFIELD, CLAUDIA M. **Inferential Profiles emerging from Reading for Summarization and Reading for Translation Tasks: an exploratory study**. Tese (Universidade Federal de Santa Catarina). Florianópolis. 2014.

ZENOSBOOKS. **The Avon Bard series of Latin American literature**. c2021. Disponível em: <<https://www.zenosbooks.com/our-book-blogs/2443-the-avon-bard-series-of-latin-american-literature.html>>. Acesso em: 12 jan 2021.