

Guilherme da Silva Braga

ARTHUR MACHEN E *O GRANDE DEUS PÃ*:
UMA PROPOSTA FUNCIONALISTA DE TRADUÇÃO RETROSPECTIVA

Porto Alegre

2016

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras
Estudos de Literatura
Literaturas Inglesas

ARTHUR MACHEN E *O GRANDE DEUS PÃ*:
UMA PROPOSTA FUNCIONALISTA DE TRADUÇÃO RETROSPECTIVA

Guilherme da Silva Braga
Orientadora: Prof^ª Dr^ª Rosalia Angelita Neumann Garcia

Tese de doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre
2016

CIP - Catalogação na Publicação

Braga, Guilherme da Silva
Arthur Machen e O grande deus Pã: Uma proposta
funcionalista de tradução retrospectiva / Guilherme
da Silva Braga. -- 2016.
189 f.

Orientadora: Rosalia Angelita Neumann Garcia.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Tradução literária. 2. Teoria do escopo. 3.
Análise textual de relevância tradutória. 4. Arthur
Machen. 5. Howard Phillips Lovecraft. I. Garcia,
Rosalia Angelita Neumann, orient. II. Título.

Todas as citações no presente trabalho são feitas de acordo com a Lei 9.610 de 19 de fevereiro de 1998, que no Capítulo IV, Artigo 46, estabelece que “Não constitui ofensa aos direitos autorais a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra”.

*On doit le dieu Pan honorer
Sans demorer
Et deseur toutes aorer
Car ce est nostre amis.*

Deus doux Pan ne nos oublié mie.

*Il n'est nus,
Tant ait fait de pechiés
Tant soit bleciés
Qui ne soit bien tost redreciés
Se de fin cuer le prie.*

*Par li avons tuit
Joie et honor
Grant et menor
Deus doux Pan qui tot a en baillie.*

*Tant au deus Pan de bonté
C'est tout comté
Que par li soumes remonté
De mort en haute vie.*

— Stille Volk, *Le Satyre Cornu*

Resumo

A partir da teoria do escopo formulada por Katharina Reiß e Hans Vermeer em *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984) e de uma expansão do modelo de análise textual de relevância tradutória apresentado por Christiane Nord em *Textanalyse und Übersetzen* (1988), a presente tese de doutorado apresenta um novo modelo teórico para a execução da TRADUÇÃO RETROSPECTIVA, definida como a tradução *a posteriori* de um T_p (texto precursor) ainda inédito na cultura-alvo que mantenha uma relação de influência e/ou precedência cronológica com um T_s (texto sucessor) já traduzido anteriormente para a cultura-alvo, de maneira que a tradução de T_p cause a impressão de ser anterior e/ou de ter influenciado a tradução de T_s . A tradução retrospectiva tem por objetivo simular, na cultura-alvo, a relação existente entre o original de T_p e o original de T_s na cultura-fonte através de uma inversão das relações de influência literária segundo os moldes propostos por Jorge Luis Borges no ensaio “Kafka y sus precursores”.

Uma vez exposto o modelo teórico, o trabalho apresenta um estudo de caso sobre o volume *O grande deus Pã*, totalmente concebido em função de uma tradução retrospectiva do T_p *The Great God Pan*, de Arthur Machen, feita com uma visada sobre o T_s “The Dunwich Horror”, de Howard Phillips Lovecraft, traduzido anteriormente por mim.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução literária. Teoria do escopo. Análise textual de relevância tradutória. Tradução retrospectiva. Arthur Machen. Howard Phillips Lovecraft.

Abstract

By building on the Skopos theory proposed by Katharina Reiß and Hans Vermeer in *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984) and on an expansion of the model for text analysis in translation presented by Christiane Nord in *Textanalyse und Übersetzen* (1988), this doctoral dissertation introduces a new theoretical model for RETROSPECTIVE TRANSLATION, defined as an *a posteriori* translation of a PT (precursor text) still unpublished in the target culture which in turn maintains a relationship of influence and/or chronological precedence with an ST (successor text) previously translated in the target culture, so that the translation of PT may seem to have anticipated and/or influenced the translation of ST. The objective of a retrospective translation is to simulate, in the target culture, the existing relation between the original of PT and the original of ST in the source culture by promoting an inversion of traditional literary influence relations inspired by Jorge Luis Borges's essay "Kafka and his precursors".

Once the theoretical model is laid out, there follows a case study of the volume *O grande deus Pã*, entirely conceived around a retrospective translation of the PT *The Great God Pan*, by Arthur Machen, done with a backward glance toward the ST "The Dunwich Horror", by Howard Phillips Lovecraft, previously translated by me.

KEYWORDS: Literary translation. Skopos theory. Text analysis in translation. Retrospective translation. Arthur Machen. Howard Phillips Lovecraft.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	9
PARTE I	
TEORIA	
1. A análise textual de relevância tradutória de Christiane Nord: Apresentação.....	18
2. A análise textual de relevância tradutória de Christiane Nord: Resumo.....	19
2.1. Pressupostos teóricos.....	20
2.2. As tarefas da análise do texto-fonte.....	22
2.3. Fatores da análise textual.....	28
2.3.1. Fatores extratextuais.....	29
2.3.2. Fatores intratextuais.....	37
2.3.3. Efeito.....	47
2.4. Análise textual de relevância tradutória: Perguntas norteadoras.....	51
2.5. Análise textual de relevância tradutória: Matriz de decisões.....	57
3. Borges e “Kafka y sus precursores”.....	58
4. Tese: Possibilidade e justificativa da tradução retrospectiva.....	60
4.1. Sobre o conceito de intertextualidade aplicado à tradução retrospectiva.....	68
PARTE II	
PRÁTICA	
5. Aplicação prática da tradução retrospectiva: Estudo de caso.....	73
5.1. <i>The Great God Pan</i> : Resumo.....	74
5.2. “The Dunwich Horror”: Resumo.....	82
5.3. <i>The Great God Pan</i> e “The Dunwich horror”: Relações intertextuais.....	92
6. A tradução retrospectiva: <i>O grande deus Pã</i>	102
6.1. Projeto de tradução retrospectiva.....	104
6.1.1. Arthur Machen – <i>The Great God Pan</i> : Análise textual de relevância tradutória.....	105
6.1.2. Howard Phillips Lovecraft – “The Dunwich Horror” / <i>O horror de Dunwich</i> : Análise textual de relevância tradutória.....	112
6.1.3. Tradução retrospectiva: Matriz de decisões.....	118
6.2. Discussão dos aspectos extratextuais do T _{PT} desejado.....	121
6.3. Discussão dos aspectos intratextuais do T _{PT} desejado.....	123
6.3.1. <i>The Great God Pan</i> e “The Dunwich Horror”: Vocabulário compartilhado.....	124
6.3.2. <i>The Great God Pan</i> e outras obras de Lovecraft: Vocabulário compartilhado.....	148
6.3.3. <i>O grande deus Pã</i> , <i>O horror de Dunwich</i> e outras obras de Lovecraft em tradução: Soluções mistas.....	156
6.3.4. A tradução retrospectiva de <i>O grande deus Pã</i> : tabela resumida.....	174
7. Efeito de individualidade e possibilidade de negação do modelo da tradução retrospectiva.....	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
GLOSSÁRIO DE ABREVIACÕES EMPREGADAS.....	184
ÍNDICE DE FIGURAS.....	185
BIBLIOGRAFIA.....	186

Introdução

Desde cedo em minha carreira como tradutor literário (era o ano de 2007 e eu trabalhava em minha quarta tradução profissional) comecei a me preocupar com as questões tradutórias que viriam a culminar neste trabalho. Mais precisamente, quando fui convidado a traduzir o romance experimental *Visions of Cody*, de Jack Kerouac: eu sabia que o autor tinha uma legião de fãs no Brasil e que diversos volumes de sua obra já tinham sido publicados por aqui – em certos casos traduzidos por gente de peso no universo das letras e da cultura *pop* no país, como Paulo Henriques Brito e Eduardo Bueno. Uma de minhas inúmeras agonias durante o trabalho árduo na tradução deste livro era a possibilidade de que o estilo do meu texto final destoasse daquilo que os leitores brasileiros talvez estivessem acostumados a perceber como sendo a voz de Kerouac em português (uma voz que pertence de fato ao tradutor – embora essa não seja uma discussão a ser feita nesta breve introdução). Assim, comecei a ler diversas traduções de Kerouac e a tomar nota de soluções pontuais e maneiras de pensar soluções que me agradavam, com as quais enchi duas ou três páginas de um surrado bloco de anotações. Aquelas eram soluções que eu conseguia me imaginar usando – ora porque soavam bem, ora porque evidenciavam maneiras interessantes de pensar a tradução que talvez me levassem a soluções novas e inéditas em casos similares –, e eu acreditava que a presença delas no texto ajudaria a suavizar a transição de um tradutor para o outro no caso de um mesmo autor com estilo tão característico. Embora de maneira pouco sistemática, o texto em português de *Visões de Cody* dialogou com as traduções preexistentes de Kerouac.

Aos poucos, outros romances de Kerouac chegaram até mim – *Big Sur*, *Anjos da desolação*, *Visões de Gerard*, *Pic*. Comecei a reutilizar soluções minhas de caso pensado, especialmente quando surgiam gírias ou marcas de registro informal similares ou idênticas a outras para as quais eu julgava ter encontrado boas resoluções. Assim eu imaginava consolidar minhas próprias soluções anteriores, que a partir desse ponto deixariam de ser casos isolados em meio ao trabalho de outros tradutores para fazer parte de um pequeno número de traduções de um mesmo autor traduzido pelo mesmo tradutor, nas quais os leitores – independente da ordem em que lessem minhas traduções – poderiam surpreender-se com os pequenos reconhecimentos e *déjà-vus* textuais que eu havia escondido aqui e acolá. Se em minha primeira tradução de Kerouac eu havia tentado ser coerente com as traduções de outros tradutores, a partir da segunda passei a buscar coerência em relação ao meu próprio trabalho

anterior.

Por fim, entre 2008 e 2013 trabalhei na tradução de mais de vinte contos e novelas de H. P. Lovecraft¹, publicados em nove (posteriormente dez) volumes da editora Hedra e em uma edição da revista *Arte e Letra: Estórias*. O trabalho na obra deste autor me obrigou a refletir sobre a problemática da coerência intertextual em minhas próprias traduções, uma vez que o conjunto da obra de Lovecraft apresenta um enorme número de alusões e referências internas entre diferentes textos. Comecei a elaborar um pequeno glossário com minhas traduções para os nomes das várias criaturas fantásticas que povoam o universo do autor, como *night-gaunt* (“noctétrico”), *Deep One* (“Criatura Abissal”) e *The Goat With a Thousand Young* (“o Bode com a Prole de Mil Filhotes”), palavras antiquadas e/ou obscuras do inglês que acabaram se tornando uma das grandes marcas estilísticas de Lovecraft, como *eldritch* (“quimérico”), *ichor* (“sânies”) e *spire* (“coruchéu”) e também sintagmas relativos a referentes constantes que apareciam de maneira repetida em um ou mais textos, como *blasted heath* (“descampado maldito”) ou *tarry stickiness* (“muco pegajoso”). Aos poucos esse procedimento de consulta às minhas próprias traduções anteriores foi ganhando vulto: passei a traduzir *to lurk* e derivados de maneira consistente (ou ao menos preferencial) por “espreitar” e derivados, *unspeakable* por “inefável” e assim por diante. Quando surgia uma palavra marcada ou um fragmento que eu imaginasse já ter traduzido, eu fazia questão de vasculhar minhas traduções anteriores em busca de soluções preexistentes que pudessem vir em meu auxílio. Foram inúmeras as vezes em que recorri ao programa de memória de tradução para gravar soluções novas ou consultar soluções anteriores para escolher a melhor forma de traduzir uma determinada passagem em vista do trabalho feito anteriormente em passagens similares. Como esse método de trabalho foi aplicado de maneira consciente e consistente ao longo dos cinco anos em que trabalhei nas minhas traduções de Lovecraft, não tenho dúvidas em relação ao alto grau de coerência intertextual alcançado no resultado final – não apenas em minhas traduções diretas do autor, mas também nas obras derivadas em que tive a oportunidade de reempregar a mesma terminologia e em certa medida o mesmo estilo, como fiz ao ser

1 Os volumes chamam-se *O chamado de Cthulhu e outros contos* (2009), *A sombra de Innsmouth* (2010), *Um sussurro nas trevas* (2010), *A cor que caiu do espaço* (2011), *A sombra vinda do tempo* (2011), *Nas montanhas da loucura* (2011), *A busca onírica por Kadath* (2012), *O horror de Dunwich* (2012) e *O caso de Charles Dexter Ward* (2013). Além dos contos e novelas constantes no título de cada volume, os livros incluem os contos “Dagon”, “Ar frio”, “O que a lua traz consigo”, “A música de Erich Zann”, “O modelo de Pickman” e “O assombro das trevas” (em *O chamado de Cthulhu e outros contos*), “O desafio do além (fragmento)” (em *A sombra vinda do tempo*), “Celephaïs”, “Os gatos de Ulthar”, “Os outros deuses” e “O navio branco” (em *A busca onírica por Kadath*) e “História do Necronomicon” e “O sabujo” (em *O horror de Dunwich*), bem como os sonetos “Noctétricos” (em *A busca onírica por Kadath*) e “Antarktos” (em *Nas montanhas da loucura*) e diversos outros textos de não-ficção escritos por Lovecraft. Mais tarde, a editora Hedra lançou uma seleção intitulada *Os melhores contos de H. P. Lovecraft* (2014), que reúne quase todos os contos e novelas citados (sem os respectivos apêndices e introduções) em um volume único organizado por Luis Dolhnikoff. A novela publicada na revista *Arte e Letra: Estórias* citada logo a seguir foi *A coisa na soleira da porta*.

convidado para traduzir e prefaciar as séries em quadrinhos *The Courtyard* e *Neonomicon*, escritas por Alan Moore com base na obra de Lovecraft e lançadas no Brasil em volume único sob o título de *O pátio*.

A esta altura parece oportuno fazer algumas observações acerca do que aconteceu com Lovecraft no Brasil a partir de 2008, quando a obra do autor entrou em domínio público. Embora os contos e as novelas de Lovecraft não fossem desconhecidos ao público brasileiro (a primeira aparição de Lovecraft no Brasil se deu com o volume *O que sussurrava nas trevas*, publicado em 1966 pelas Edições GRD com traduções de George Gurjan para os contos “The Call of Cthulhu”, “The Whisperer in Darkness” e “The Colour Out of Space”, sendo que desde então mais de trinta volumes contendo praticamente todas as narrativas ficcionais do autor foram publicadas por diversas editoras até 2007, notadamente pela Iluminuras), a quantidade destas obras lançadas por editoras tradicionais, independentes e amadoras de 2008 em diante superou em muito tudo o que havia sido publicado até então.

Ao mesmo tempo, provavelmente motivadas pela boa recepção e pelo impacto positivo que as publicações da obra de Lovecraft tiveram no mercado brasileiro, várias editoras começaram a publicar material de outros autores relacionados ao universo de Lovecraft, como Robert E. Howard, Michael Moorcock e Robert W. Chambers. No entanto, uma figura importante permaneceu quase ausente nesse panorama literário: a do escritor e místico galês Arthur Machen.

Machen foi muito admirado por Lovecraft, que em uma carta de 1923 descreveu-o como “*The only living man I know of who can stir truly profound and spiritual horror*”², e anos mais tarde escreveu no ensaio literário *Supernatural horror in Literature*:

. . .of living creators of cosmic fear raised to its most artistic pitch, few if any can hope to equal the versatile Arthur Machen, author of some dozen tales long and short, in which the elements of hidden horror and brooding fright attain an almost incomparable substance and realistic acuteness.³

Não chega assim a provocar surpresa que Machen tenha exercido uma profunda influência sobre Lovecraft: “The Colour Out of Space” tem pontos em comum com *The*

² Citado por JOSHI e SCHULTZ (2000), pág. 121.

³ LOVECRAFT (1973), pág. 88.

Terror e com “The Novel of the White Powder” (parte do romance episódico *The Three Impostors*)⁴; “The Whisperer in Darkness” apresenta semelhanças evidentes com “The Novel of The Black Seal” (também parte de *The Three Impostors*); e “The Dunwich Horror” é considerado de maneira quase unânime pela crítica uma releitura e uma recriação feita por Lovecraft da mais famosa obra de Machen: a novela *The Great God Pan*.

No entanto, chama atenção o fato de que praticamente nenhuma obra do autor galês tenha sido publicada no Brasil, mesmo quando Lovecraft e o círculo mais amplo de autores relacionados parecem ter recebido atenção considerável. Uma das raras exceções a esse limbo a que Machen foi relegado no Brasil encontra-se em *O terror*, traduzido e prefaciado por José Antonio Arantes e publicado em 2002 pela Iluminuras. Neste livro, além da narrativa sobrenatural ambientada na Primeira Guerra que empresta o título ao volume como um todo, o leitor pode encontrar também a série de vinhetas *Ornamentos em jade* – porém esses textos não se encontram entre os mais representativos da obra do autor. O mais recente acréscimo ao brevíssimo catálogo de obras de Machen traduzidas no Brasil encontra-se na coletânea de literatura fantástica *Sombras de Carcosa* (2015), que inclui uma tradução de “The White People” feita por Vanessa Geronimo e intitulada “O vale dos seres brancos”. Mesmo assim, a ausência persistente de traduções de outras obras importantes de Machen, como *The Great God Pan*, *The Three Impostors* e *The Hill of Dreams* torna-se ainda mais notável quando se leva em conta que o próprio Stephen King declarou que *The Great God Pan* é “one of the best horror stories ever written – maybe the best in the English language”.

Foi durante as leituras que eu fazia para escrever a introdução de *O horror de Dunwich* que tomei contato com *The Great God Pan* – a inquestionável fonte de inspiração para “The Dunwich Horror”. O nome de Machen já me era familiar como uma das grandes influências de Lovecraft, e eu já havia lido “The Novel of the Black Seal” durante as pesquisas feitas durante o meu trabalho na organização e na tradução de *Um sussurro nas trevas*. A novela de Machen impressionou-me pela engenhosidade do enredo e pelo estilo contido e elegante: senti vontade de me aventurar em uma tradução, mas ainda era 2011 e faltava tempo demais – sete anos – para que a obra de Machen entrasse em domínio público. Quando mudei o foco do meu projeto de doutorado em 2014, ocorreu-me que talvez fosse o momento oportuno para retomar a ideia de traduzir *The Great God Pan*: a defesa ocorreria apenas cerca de um ano e meio antes que minha tradução pudesse ser livremente publicada, e a ideia de tentar

4 As relações entre “The Novel of the White Powder” e “The Colour Out of Space” foram investigadas em um artigo inédito de minha autoria, intitulado “A Colourful Machenation”.

representar em português o jogo de influência, alusão e recriação literária entre *The Great God Pan* e “The Dunwich Horror” mediante a aplicação da teoria do escopo e de um método similar àquele que eu havia empregado em minhas traduções de Lovecraft pareceu desafiadora e atraente.

Sendo assim, a presente tese de doutorado consiste na apresentação de um método original que possibilite a introdução de *The Great God Pan* no sistema literário brasileiro por meio de uma tradução que leve em conta as relações intertextuais de influência que mantém com “O horror de Dunwich” e, de maneira mais ampla, as relações literárias entre Machen e Lovecraft – respectivamente precursor e sucessor na linhagem que se pode estabelecer entre os dois autores. Essa tradução apresenta certos problemas um tanto particulares: na condição de precursor, Machen teve uma influência bastante extensa sobre o sucessor, mas assim mesmo continua praticamente desconhecido e inédito no Brasil, enquanto Lovecraft, como sucessor de Machen, desfruta de popularidade e público cada vez maiores no país, tem um estilo percebido como próprio também em português e como se não bastasse adentrou o sistema literário brasileiro mais de três décadas à frente do precursor.

Em vista dessas particularidades, foi necessário recorrer ao novo modelo teórico que se apresenta como objeto desta tese – a *tradução retrospectiva* – e a Jorge Luis Borges de maneira a inverter a cronologia literária para que Machen pudesse ser apresentado ao público brasileiro como precursor de Lovecraft.

No famoso ensaio “Kafka y sus precursores”, Jorge Luis Borges escreveu:

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.⁵

Com base na premissa acima, a primeira parte desta tese consistiu na elaboração de um novo modelo teórico capaz de fundamentar a tradução retrospectiva, definida como “a tradução *a posteriori* de um T_P (texto precursor) ainda inédito na cultura-alvo que mantenha uma relação de influência e/ou precedência cronológica com um T_S (texto sucessor) já traduzido anteriormente para a cultura-alvo, de maneira que a tradução de T_P cause a

⁵ BORGES, págs. 89-90.

impressão de ser anterior e/ou de ter influenciado a tradução de T_s ”⁶. O modelo proposto teve como ponto de partida a teoria geral do escopo formulada por Katharina Reiß e Hans Vermeer em *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984) e o modelo de análise textual de relevância tradutória apresentado por Christiane Nord em *Textanalyse und Übersetzen* (1988), acrescido de noções sobre o conceito de intertextualidade como efeito de leitura e expandido por mim de maneira a dar conta dos problemas específicos que a tradução retrospectiva se propõe a resolver.

Embora formulada nos anos 80, a teoria geral do escopo apresentada por Hans Vermeer e Katharina Reiß ainda hoje suscita interesse e mostra-se relevante para os estudos de tradução, mesmo passados mais de trinta anos desde a publicação da obra fundadora *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Como exemplo da atualidade persistente das ideias lançadas pelos autores, pode-se mencionar a inclusão do verbete “Functionalist Approaches” de Christina Schäffner na *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998), a inclusão dos artigos individuais “Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation” de Katharina Reiß e “Skopos and Commission in Translational Action” de Hans Vermeer em *The Translation Studies Reader* (Nova York-Londres: Routledge, 2000) e, acima de tudo, a recente publicação, em tradução inglesa assinada por Christiane Nord, do próprio texto fundador da teoria geral do escopo, sob o título de *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained* (Manchester: St. Jerome, 2013). Quanto às obras de Christiane Nord, pode-se assinalar que *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersezerrelevanten Textanalyse* (Heidelberg: Groos, 1988) contou com edições revisadas do original alemão nos anos de 1991 e 2009, e que a obra foi traduzida para o inglês (*Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1991; segunda edição revista Amsterdam-Nova York: 2005), o árabe (Riad: King Saud University Press, 2009), o espanhol (*Texto base – texto meta: un modelo funcional de análisis pretraslativo*. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions, 2012) e o chinês (Xiamen University Press, 2013), enquanto *Translating as a Purposeful Activity* (1997) ganhou edições em tradução para o chinês (Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press: 2005), o coreano (Seul: Hankuk University of Foreign Studies

6 O termo *retrospective translation* foi empregado por J. P. Postgate em *Translation and Translations: Theory and Practice* (1922). Nesta obra, Postgate estabelece uma diferenciação entre dois grandes tipos de tradução: a “tradução retrospectiva” – focada no autor, no original, na recepção do texto pelo tradutor e na língua de partida – e a “tradução prospectiva” – focada no leitor, no texto traduzido, na adaptação do texto pelo tradutor e na língua de chegada. No entanto, a maneira como o termo “tradução retrospectiva” aparece empregado neste trabalho refere-se sempre à nova definição proposta, que em nada se confunde com aquela oferecida pelo autor citado.

Press, 2006) e o francês (Arras: Artois Presses, 2008). Além disso, a autora lançou em tempos recentes os volumes *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität: Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens* (Berlim: Frank & Timme, 2011) e *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität: Die Übersetzung literarischer und religiöser Texte aus funktionaler Sicht* (Berlim: Frank & Timme, 2011), sendo este último inteiramente dedicado à aplicação prática da teoria funcionalista do escopo à tradução de obras literárias e de cunho religioso – um procedimento que eu havia utilizado na resolução de um problema literário complexo com surpreendentes resultados práticos em minha dissertação de mestrado *O escaravelho de Poe e a teoria do escopo* (2012).

Essa bem-sucedida experiência prévia fez com que a teoria do escopo se oferecesse como um ponto de partida natural para o objetivo a ser alcançado: e assim minha forte convicção pessoal na utilidade da teoria funcionalista como uma ferramenta poderosa justamente em função da autonomia e da flexibilidade que confere ao tradutor, ao mesmo tempo em que se inscreve em um projeto teórico robusto e bem-delimitado, somou-se à inversão da cronologia literária proposta por Borges em “Kafka y sus precursores” e aos diferentes conceitos de intertextualidade tomados de empréstimo a teóricos como Julia Kristeva, Phillippe Sollers, Roland Barthes, Michel Riffaterre e Gérard Genette para resultar na contribuição original que esta tese faz aos estudos da tradução – contribuição esta que consiste na apresentação de um modelo teórico que fundamente e justifique a possibilidade de realização da tradução retrospectiva.

Uma vez concluído, o modelo teórico foi aplicado a uma tradução integral de *The Great God Pan* e à elaboração de um volume literário completo e independente centrado nessa obra e intitulado *O grande deus Pã*.

Esta aplicação prática da tradução retrospectiva deu origem à segunda parte da tese, que consiste em um estudo de caso sobre o estabelecimento das relações intertextuais e literárias perceptíveis na língua de chegada. Para que esse objetivo pudesse ser atingido, foi necessário garantir um certo grau de coerência intertextual entre *O grande deus Pã*, “O horror de Dunwich” e minhas traduções anteriores de Lovecraft na medida aproximada em que a obra original de Lovecraft compartilha traços estilísticos e temáticos com a obra original de Machen ou evidencia a influência de *The Great God Pan* sobre “The Dunwich Horror”, para assim possibilitar que os leitores brasileiros reconhecessem a influência de Machen sobre Lovecraft ao ler os textos destes autores em minhas traduções para o português. O passo

inicial desse procedimento foi uma análise com ênfase em características estilísticas e temáticas dos textos centrais deste trabalho que teve por objetivo demonstrar a condição de “The Dunwich Horror” como releitura e recriação literária de *The Great God Pan*. Uma vez vencida essa etapa, meu objetivo passou a ser a execução de uma tradução retrospectiva da novela de Machen – ou seja, uma tradução cuja principal marca estilística fosse dar a impressão de ter precedido e influenciado *O horror de Dunwich*, mesmo que o processo tradutório tenha se dado efetivamente após a tradução da obra de Lovecraft. Por fim, mostrou-se necessário estabelecer certas condições para que a tradução retrospectiva resultante não se apresentasse como um texto exclusivamente intertextual (no sentido de um texto cuja existência e razão de ser encontra-se indissociavelmente atrelada a outro texto), mas também como um texto independente dotado de existência própria. Essa problemática levou à formulação de um princípio de possibilidade de negação do modelo teórico da tradução retrospectiva, que consistiu em restringir o escopo de toda e qualquer solução tradutória retrospectiva local ou global ao escopo possível das soluções tradutórias locais ou globais não-retrospectivas, de maneira a não comprometer a individualidade e a independência da tradução retrospectiva resultante.

A questão norteadora deste projeto foi portanto a seguinte: será que os tradutores são capazes de *criar* precursores para os autores que traduzem em uma cultura estrangeira, e será que podem *criar* precursores para as obras anteriormente traduzidas para uma língua estrangeira, da mesma forma como Borges imaginou que os autores podem fazer?

Acredito firmemente que a *Skopostheorie* de Vermeer e Reiß, bem como os desenvolvimentos ulteriores da teoria funcionalista propostos por Christiane Nord, foram capazes de fornecer o embasamento teórico e os procedimentos práticos necessários para desenvolver o modelo teórico da tradução retrospectiva e atingir esse objetivo.

É o quanto pretendo demonstrar nas páginas a seguir.

PARTE I

TEORIA

1.

A análise textual de relevância tradutória de Christiane Nord

Apresentação

No livro *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, Christiane Nord propõe o que chama de “análise textual de relevância tradutória” (*übersetzungsrelevante Textanalyse*), doravante ATdRT.

A ATdRT consiste em uma análise prévia dos elementos extratextuais e intratextuais do texto a ser traduzido a partir da qual o tradutor pode construir uma matriz de decisões (v. seção “Análise textual de relevância tradutória: Matriz de decisões”) para auxiliá-lo durante o processo tradutório, especialmente no tocante a características do texto-fonte ou a elementos inerentes a este que apresentem incongruências ou descompassos em relação às características ou elementos planejados – ainda em um momento anterior à tradução – para o texto-alvo. Essas discrepâncias podem ser inerentes ao processo de tradução, como acontece no caso de um texto que apresenta informações amplamente conhecidas ao público do texto-fonte, porém desconhecidas ao público do texto-alvo, ou ainda decorrentes de outras decisões tradutórias, como por exemplo uma mudança proposital de escopo⁷ em relação ao texto-fonte. Ao comparar as características extratextuais e intratextuais do texto-fonte com as características extratextuais e intratextuais desejadas para o texto-alvo, o tradutor pode identificar essas discrepâncias e completar a matriz de decisões a fim de explicitar os procedimentos tradutórios a serem usados para atingir este fim. Nord elenca oito fatores extratextuais e oito fatores intratextuais passíveis de análise, bem como o fator transversal do efeito:

FATORES EXTRATEXTUAIS

- Pragmática do emissor
- Intenção do emissor
- Pragmática do receptor
- Meio/Canal
- Pragmática local

⁷ Nord apresenta a seguinte definição de “escopo”: “*Skopos* is a Greek word for 'purpose'. According to *Skopos*theorie (the theory that applies the notion of *Skopos* to translation), the prime principle determining any translational process is the purpose (*Skopos*) of the overall translational action.” NORD (1997), pág. 27.

- Pragmática temporal
- Ocasão comunicativa
- Função textual

FATORES INTRATEXTUAIS

- Temática textual
- Conteúdo textual
- Pressuposições
- Construção e estrutura do texto
- Elementos textuais não-verbais
- Léxico
- Sintaxe
- Marcas suprasegmentais

EFEITO

Uma vez analisados os elementos do texto-fonte e estabelecidos os valores desejados no texto-alvo para os parâmetros acima, completam-se os campos relativos ao processo de transferência (a relação entre o desenvolvimento da estratégia transladatória e a produção do TA) na matriz de decisões, que passa a funcionar como um protocolo da tradução desejada e a orientar o tradutor a fim de que possa atingir o escopo desejado para a tradução que se dispôs a fazer.

A seguir, apresento um resumo itemizado dos elementos sujeitos à análise. Na seção “Análise textual de relevância tradutória: Perguntas norteadoras” encontram-se as perguntas que Nord sugere que o tradutor faça a si mesmo durante a execução pré-tradutória da ATdRT.

2.

A análise textual de relevância tradutória de Christiane Nord

Resumo

Este capítulo contém uma grande quantidade de apropriações, citações indiretas, paráfrases e traduções (adaptadas ou não) reunidas, organizadas e rephraseadas de maneira a

formar um resumo coerente das ideias apresentadas por Christiane Nord ao longo de toda a obra *Textanalyse und Übersetzen*. O texto a seguir é uma tentativa de sumarizar e apresentar os fundamentos teóricos formulados pela autora na obra citada.

2.1.

Pressupostos teóricos

Antes de propor o modelo da análise textual de relevância tradutória (ATdRT), Christiane Nord estabelece os fundamentos teóricos sobre os quais se baseia para construí-la. Como acontece em outras obras suas, Nord parte de pressupostos fundamentais da teoria do escopo postulada por Hans Vermeer e Katharina Reiß⁸ e apresenta ajustes e acréscimos que julga necessários. Assim como a teoria geral da transladação proposta por Vermeer e Reiß, a ATdRT de Nord é uma ferramenta de aplicação universal⁹, que pode ser empregada na tradução de todo e qualquer texto destinado a todo e qualquer fim. Essa análise independe das características específicas ao par de línguas envolvido, do sentido do processo tradutório (tradução ou versão) e do grau de competência do tradutor: a ATdRT pode ser usada tanto por aprendizes e tradutores iniciantes como auxílio para a tomada de decisões tradutórias, a sistematização de problemas de tradução e a compreensão de convenções tradutórias como também por tradutores profissionais e experientes, que nela encontram subsídios para a avaliação de traduções feitas por terceiros e também para a fundamentação de seus próprios trabalhos de tradução. Em última análise, a ATdRT possibilita uma compreensão funcional do texto e uma interpretação que leve em conta o objetivo da tradução a ser feita. É com esse fim que a ATdRT será aplicada neste trabalho.

Segundo o modelo de Nord, o procedimento trasladatório¹⁰ via de regra começa quando um iniciador (INI) procura um trasladador (TRL) porque deseja apresentar um texto-alvo (TA) a um determinado círculo de recipientes (R-TA), ou ainda porque o próprio iniciador deseja ler um texto originalmente escrito em uma determinada língua-fonte (LF) por um produtor-fonte (PF) e/ou emissor-fonte (EF) em uma língua-alvo (LA) distinta. O processo

8 Para um resumo abrangente da teoria do escopo proposta por Vermeer e Reiß, consultar minha dissertação de mestrado *O escaravelho de Poe e a teoria do escopo: uma abordagem comunicativa para a tradução do criptograma em "The Gold-Bug"* (2012), disponível no endereço <www.lume.ufrgs.br/handle/10183/66299>.

9 NORD (2009), pág. 2

10 "Trasladação" é o termo empregado na teoria do escopo para abarcar simultaneamente a tradução escrita e a tradução oral (interpretação). Nord estabelece uma diferença entre o procedimento trasladatório (*Translationsvorgang*) e o processo trasladatório (*Translationprozess*). O procedimento trasladatório envolve todas as ações relacionadas à execução de uma tradução, como por exemplo a própria ATdRT. O processo trasladatório – apenas parte do procedimento trasladatório como um todo – consiste na execução da tradução propriamente dita.

completo pode ser representado graficamente da seguinte maneira:

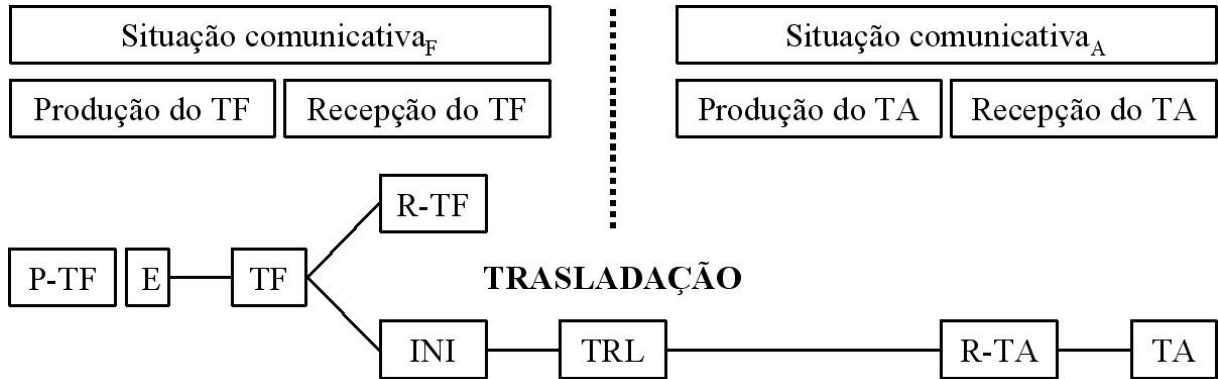


Figura 1 – Procedimento trasladorio

A diferença entre produtor e emissor faz parte do modelo porque esses dois papéis não são necessariamente desempenhados por um único indivíduo: enquanto o produtor cria e elabora o texto, o emissor é aquele que o dá a conhecer aos recipientes pretendidos. A denominação de “autor” surge quando o mesmo indivíduo desempenha os papéis de produtor e emissor.

O procedimento trasladorio tem início com a necessidade sentida pelo iniciador de apresentar um texto na LA para atingir um determinado objetivo. A recepção da trasladação pelo iniciador ou por um círculo mais amplo de pessoas é determinada por esse objetivo, que estabelece os requisitos a serem cumpridos pelo TA. A partir desses requisitos podem ser depreendidas as especificações relativas ao TA, que passam então a orientar as ações individuais do traslador de maneira a resultar em uma trasladação que atenda às necessidades estabelecidas pelo INI. Sob essa perspectiva, a função da trasladação não surge jamais como resultado automático de uma análise textual do TF, porque deve ser definida a partir de critérios pragmáticos estabelecidos a partir do objetivo da comunicação transcultural desejada na LA. A função da trasladação tampouco resulta de uma percepção ingênua ou intuitiva da parte do TRL, pois surge como resultado de uma análise crítica e abrangente, determinada pelas necessidades comunicativas do INI ou dos destinatários da LA.

O texto em si (tanto o TF quanto o TA) é definido em termos semânticos como um “jogo de ações comunicativas” ou um “evento comunicativo”. Nord postula que textos são criados sempre em local, tempo e situação determinados (ou pelo menos determináveis) de

maneira a estabelecer entre dois ou mais interlocutores uma comunicação dotada de objetivo. A compreensão e a análise prévia do TF pelo TRL deve portanto levar todas essas variáveis em conta, pois o texto somente pode ser interpretado e analisado no contexto de um agir em situação (*Handlung-in-Situation*). Esse agir em situação é a combinação de elementos verbais e não-verbais constitutivos da comunicação através da qual o texto se realiza.

Para além disso, os textos devem também satisfazer critérios sintáticos básicos de textualidade: coesão e coerência. Cabe dizer no entanto que esses critérios não se prestam a provar ou a refutar a textualidade de um texto, mas servem apenas para que o TRL possa estabelecer relações entre o conteúdo do texto e uma realidade extratextual (denotação) e assim definir que tipo de significado estas podem ter para a estilística textual (conotação).

Uma vez produzido, o texto é recebido por um receptor que pode ou não ter as mesmas expectativas que o emissor em relação à comunicação que se estabelece. A recepção é definida pela situação de recepção, pela bagagem comunicativa (pressuposições de conhecimento) e pelas expectativas determinadas pelas necessidades comunicativas do receptor. Segundo essa abordagem comunicativa, o texto como realização da intenção do produtor é uma situação provisória, que se estabelece em definitivo apenas quando o texto encontra um receptor. Nesse momento a recepção completa a situação comunicativa, e por conseguinte a função do texto, enfim realizado graças ao recipiente.

No entanto, a função comunicativa não é somente a característica fundamental de um texto, mas um dos fatores decisivos para a seleção das estratégias de produção textual e o emprego de marcas estruturais capazes de conferir ao texto características típicas de uma determinada variedade textual¹¹ culturalmente específica e temporalmente determinada que permite ao receptor interpretar e situar o texto em relação à situação comunicativa em que surgiu e à intenção do autor, embora não se possa estabelecer uma relação simples ou unívoca entre função textual e estrutura textual.

2.2.

As tarefas da análise do texto-fonte

No contexto de um procedimento tradutório, a análise do texto-fonte deve levar em

11 Vermeer e Reiß definem a variedade textual como “tipos de atos de fala ou escrita supraindividuais que se encontram relacionados a acontecimentos comunicativos recorrentes e graças aos quais, em função das repetidas ocorrências, desenvolveram-se um uso da língua e um padrão de organização textual característicos” (“überindividuelle Sprech- oder Schreibakttypen, die an wiederkehrende Kommunikationshandlungen gebunden sind und bei denen sich aufgrund ihres wiederholten Auftretens charakteristische Sprachverwendungs- und Textgestaltungsmuster herausgebildet haben”). VERMEER e REIß, pág. 177.

conta fatores desnecessários a uma análise textual não-tradutória, como por exemplo a relação entre o texto-fonte e a “fidelidade”, a “liberdade” ou a “equivalência” tradutória a ser observada na produção do texto-alvo. Esses conceitos, em geral mal-definidos e obscuros, pressupõem que somente o TF – de maneira isolada e independente das condições de produção e recepção pretendidas para o TA – poderia estabelecer os parâmetros a partir dos quais o TA pode ser analisado ou julgado. Na teoria funcionalista, a equivalência é apenas um dos vários escopos possíveis para uma transladação qualquer, e não um princípio inerente à atividade tradutória. O escopo de uma tradução é definido a partir da função desejada para a transladação resultante.

Segundo os conceitos teóricos apresentados por Vermeer e Reiß em *Grundlegungen einer allgemeinen Translationstheorie*, o texto em LF (definido como parte de um *continuum* do mundo) a ser traduzido para a LA e posteriormente recepcionado por um R-TA deve se apresentar como uma parte interpretável de um determinado *continuum* do mundo. A relação entre o TF e o TA deve obedecer ao critério de coerência, que no caso de relações intertextuais recebe o nome de “fidelidade”. Mesmo assim, a necessidade de coerência intertextual encontra-se subordinada à regra do escopo

$$Trl. = f(Esc.)$$

onde *Trl.* representa a transladação, *f* representa a função e *Esc.* representa o escopo. Assim, caso o escopo preveja uma mudança de função textual, não se pode mais exigir fidelidade em relação ao TF, mas somente em relação ao escopo. Nos casos em que a coerência intertextual (fidelidade) não entra em conflito com o escopo, essa última também deve ser buscada. Em suma, a transladação é a produção de um TA funcional que mantém com um TF preexistente uma relação de especificações variáveis segundo a função desejada ou exigida (escopo da transladação). Esse processo permite uma comunicação que de outra forma seria impossível devido a barreiras culturais e linguísticas, mas é preciso lembrar que a transladação é levada a cabo em uma situação-alvo com fatores determinados (receptores, local e tempo da recepção etc.), e que nessa situação a transladação precisa desempenhar uma função específica que deve ser determinada antes que o processo tradutório tenha início. Nesse contexto surge o princípio da funcionalidade: o receptor tem a expectativa de receber um texto funcional, e o trasladador portanto assume a responsabilidade de produzir um texto que

supra essa necessidade. Paralelamente a essa função, o TA estabelece com o TF uma relação cuja natureza varia de acordo com o escopo desejado para a transladação: a depender do escopo, a qualidade e a quantidade dessa relação podem variar de maneira a definir quais elementos do TF-em-situação podem ou devem ser mantidos ou alterados (alteração optativa vs. alteração obrigatória) de maneira a estabelecer compatibilidade entre a constituição do TF tal como se apresenta e a constituição do TA tal como deve se apresentar segundo os ditames do escopo, bem como uma compatibilidade entre a intenção textual do TF e a função desejada para o TA. Os princípios dessa compatibilidade são variáveis e culturalmente específicos, mas em nossa cultura¹² pressupõem que o trasladador respeite a intenção do emissor¹³ ao longo do procedimento de tradução. Assim, por um lado espera-se que a intenção expressa pelo emissor no TF seja respeitada, mas por outro se espera que o TA funcione na situação-alvo. Nem sempre as expectativas culturalmente determinadas do emissor do TF, do INI e do R-TA coincidem, mas o TRL tem por responsabilidade assegurar que ninguém seja enganado ao longo do processo comunicativo. Essa responsabilidade é representada pelo conceito de lealdade proposto por Nord, que não se confunde com o conceito tradicional de fidelidade aplicado à tradução: enquanto esse último se refere apenas à relação de representação entre um texto e sua tradução, a lealdade é uma categoria ética da vida em sociedade¹⁴.

A variação possível entre os elementos formais do TF a serem mantidos ou alterados em uma transladação pode variar de 100% a 0%¹⁵ – ou seja, da “fidelidade” absoluta à “liberdade” absoluta.

12 Nord refere-se nesse ponto à cultura alemã, porém o mesmo princípio se aplica ao que se espera de uma tradução no Brasil.

13 Nord lista a intenção do emissor como elemento sujeito à análise e estabelece uma distinção entre intenção do autor, função textual e efeito do texto. Segundo explica, os três conceitos diferenciam-se por representar respectivamente a dimensão interna do emissor, a dimensão externa do texto em uma determinada constelação de fatores situacionais e a dimensão interna do receptor na situação concreta de recepção. De acordo com o entendimento proposto, a intenção do emissor pode ser investigada sob a forma de respostas para a pergunta “O que o emissor pretende suscitar com esse texto (no receptor)?”. Em casos ideais, esses três fatores – intenção, função e efeito – são congruentes: a função pretendida pelo emissor é atribuída também pelo receptor ao texto, que assim suscita justamente o efeito em geral associado àquela.

14 Nord detalha o conceito em *Translating as a Purposeful Activity*, pág. 125: “Let me call 'loyalty' this responsibility translators have toward their partners in translational interaction. Loyalty commits the translator bilaterally to the source and target sides. It must not be mixed up with fidelity or faithfulness, concepts that usually refer to a relationship holding between the source and the target *texts*. Loyalty is an interpersonal category referring to a social relationship between *people*.”

15 Um TA que mantenha um grau de 0% de coerência intertextual em relação ao TF pode mesmo assim ser considerado uma transladação porque a exigência de coerência intertextual é sempre subordinada ao escopo, que como fator decisivo da transladação pode não apenas estabelecer, mas também abolir todo e qualquer tipo de exigência.

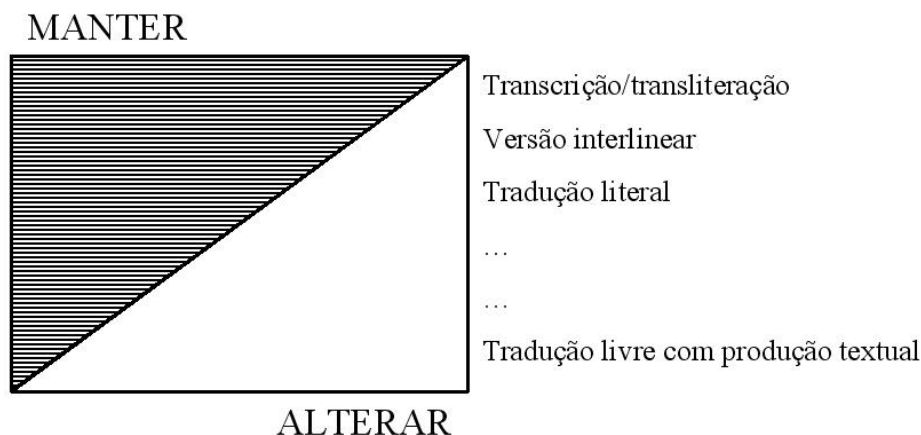


Figura 2 – Variação possível entre os elementos formais do TF a serem mantidos ou alterados em uma transladação

Gráficos similares poderiam ser construídos para ilustrar a variação possível entre os graus de conteúdo, função, efeito etc. do TF a serem mantidos ou alterados no TA a ser produzido pelo TRL. A função da análise do TF consiste justamente em estabelecer que elementos podem ser mantidos e que elementos precisam ser alterados (bem como de que forma) para que o escopo seja plenamente realizado.

A transladação do modelo funcionalista consiste portanto na produção de um TA que mantenha com um TF preexistente uma relação de especificações variáveis segundo a função desejada ou exigida (escopo da transladação).¹⁶

Segundo Nord, em outros modelos trasladatórios existentes, reunidos sob as designações de “processo em duas etapas” (no qual o primeiro passo consiste no processo de recepção-compreensão-análise e segundo passo consiste na reformulação do texto) e “processo em três etapas” (no qual o primeiro passo consiste no processo de decodificação-compreensão, o segundo passo consiste na transferência-transcodificação e o terceiro passo consiste na síntese ou recodificação), o tradutor é concebido tão-somente como o produtor de um TA, enquanto o papel do emissor é efetivamente desempenhado pelo produtor do TF ou ainda pelo INI. Esses modelos pressupõem que bastaria uma análise do TF para estabelecer os critérios da transferência, uma vez que o TF traria em si mesmo a função textual a ser reproduzida na LA de acordo com o entendimento tradicional de equivalência. Essa forma de conceber a tradução não admite que as especificações do TA sejam determinadas pelo INI

¹⁶ “Translations ist die Produktion eines funktionsgerechten Zieltexes in einer je nach der angestrebten oder geforderten Funktion (Translatoskopos) unterschiedlich spezifizierten Anbindung an einen vorhandenen Ausgangstext.” NORD (2009), pág. 30.

(por vezes em trabalho conjunto com o TRL).

A fim de contornar as limitações impostas por esses modelos, Nord propõe o que chama de “processo circular” – um procedimento trasladatório fundamentalmente recursivo, ao longo do qual várias retomadas são não apenas possíveis, mas também necessárias. Para tanto, retoma o modelo de Reiß e Vermeer, segundo o qual o TRL, em nome do INI, oferece aos R-TA uma oferta de informação sobre a oferta de informação feita pelo TF. Assim, de acordo com o escopo desejado, essa oferta de informação pode privilegiar diferentes aspectos do TF-em-situação, o que permite que o gráfico anteriormente apresentado seja expandido no seguinte modelo:

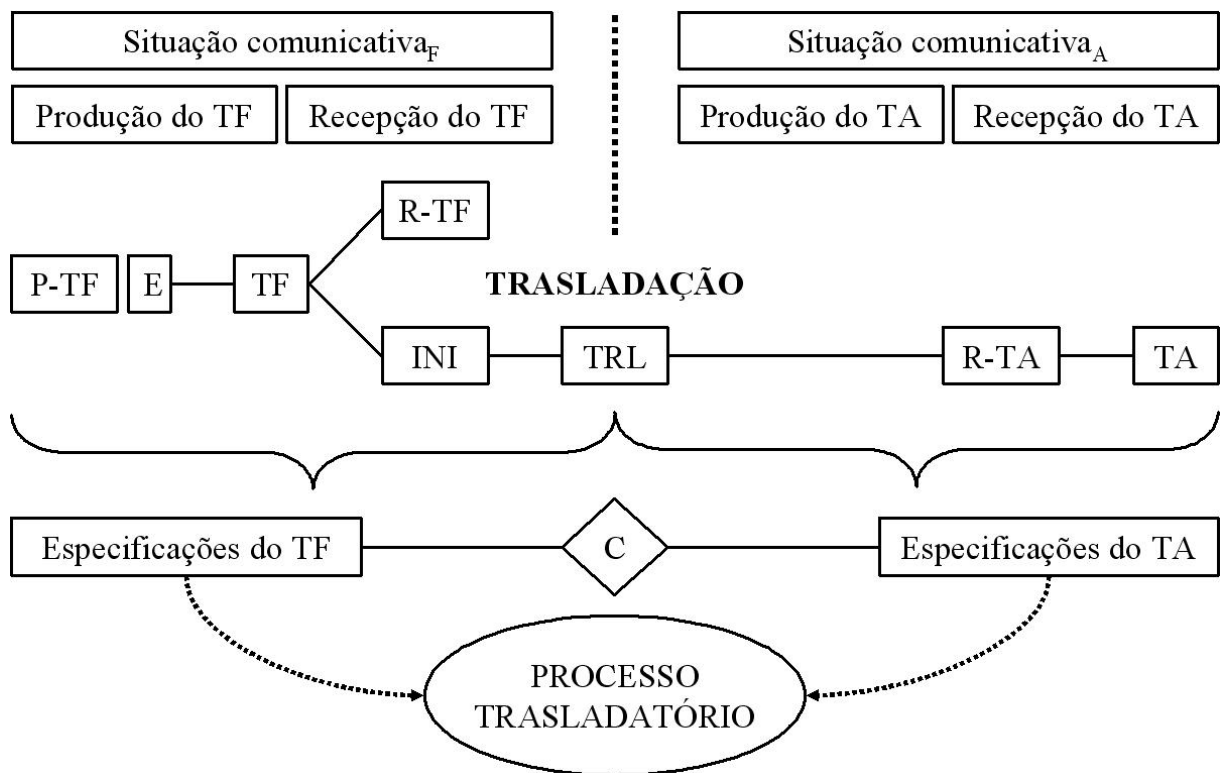


Figura 3 – Procedimento trasladatório expandido

De acordo com esse modelo, o procedimento trasladatório consiste em uma análise prévia das especificações do TF, ou seja, dos fatores relevantes para a constituição de um determinado escopo para a criação de uma situação comunicativa SIT_F , acompanhada por um breve exame do TF que tem por objetivo a verificação de compatibilidade (C) entre o escopo da trasladação pretendida e o TF e seguida por um exame detalhado do TF em busca de

marcas textuais de particular relevância para o escopo pretendido. Por fim vem o trabalho em cima das marcas textuais relevantes do TF, acompanhado pela preparação e pela escolha dos meios disponíveis na LA para a obtenção de um TA que atenda o escopo pretendido, de maneira que as escolhas sejam feitas prospectivamente de acordo com o TA previamente definido pela função desejada para o TA (processo trasladorio propriamente dito). No entanto, esses passos não devem ser executados em ordem. Nas palavras de Nord,

Esse desenvolvimento circular do processo tradutório como um todo traz em si ainda outros movimentos circulares em menor escala: entre a situação da LF e a LF bem como entre a situação da LA e a LA, entre os passos individuais da análise e entre a análise do TF e a síntese do TA. Em outras palavras, cada passo “à frente” vem acompanhado de um “olhar para trás”, de maneira que cada nova percepção ao longo do processo de análise e compreensão tem simultaneamente um efeito retroativo sobre as percepções anteriores, que podem assim ser confirmadas ou corrigidas. [...] Nesse sentido, a trasladação passa a ser concebida como um processo circular análogo à concepção moderna de hermenêutica, segundo a qual o “círculo da compreensão” é percebido como “o jogo dialético entre o movimento da tradição e o movimento do intérprete”.¹⁷

O “movimento circular em menor escala” é um desdobramento do processo trasladorio propriamente dito no gráfico acima, que pode ser expandido da seguinte maneira:

17 “Dieser zirkelförmige Ablauf des gesamten Übersetzungsprozesses enthält in sich weitere rekursive Kreisbewegungen im Kleinen: zwischen AS-Situation und AT bzw. ZS-Situation und ZT, zwischen den einzelnen Analyseschritten und zwischen AT-Analyse und ZT-Synthese. Das heißt, dass jeder Schritt “vorwärts” gleichzeitig mit einem “Blick zurück” verbunden wird, dass jede neue Erkenntnis im Laufe des Analyse- und Verstehensprozesses gleichzeitig auch zurück wirkt auf vorherige Erkenntnisse, die dadurch bestätigt oder aber auch korrigiert werden.” NORD (2009), págs. 37-38.

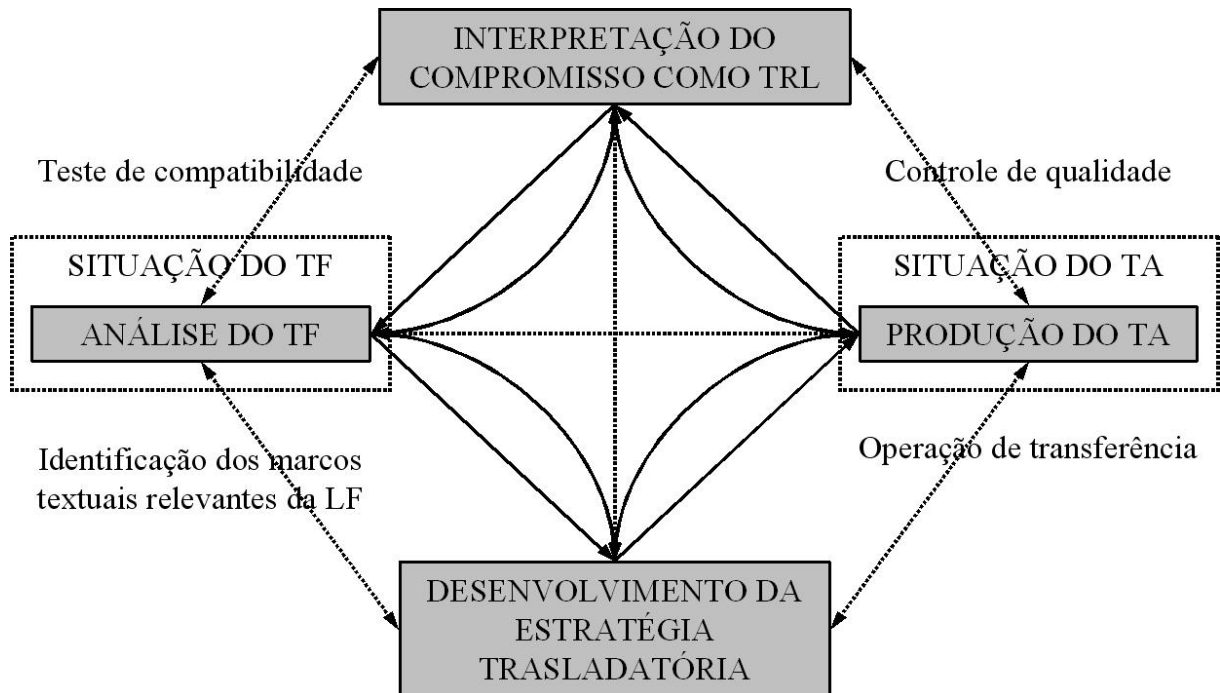


Figura 4 – Processo tradutório

2.3.

Fatores da análise textual

Uma vez aceito o modelo proposto anteriormente, pode-se dar início à análise textual de relevância tradutória (ATdRT). Essa análise parte dos elementos extratextuais, que abarcam a situação comunicativa na LF como um todo, e aos poucos se aproxima do texto e de suas características distintivas, materializadas nos elementos intratextuais. Nord apresenta um conjunto de dezessete perguntas norteadoras que o TRL deve se fazer sobre o texto – oito acerca dos elementos extratextuais, oito acerca dos elementos intratextuais e uma décima sétima pergunta sobre o efeito, descrito como “um fator transversal que abarca o 'jogo' recíproco entre fatores extratextuais e intratextuais¹⁸”.

Essas perguntas são¹⁹:

FATORES EXTRATEXTUAIS

– Quem comunica?

18 “Ein übergreifender Faktor, durch den das Zusammen'spiel' zwischen textexternen und textinternen Faktoren erfasst wird.” NORD (2009), pág. 40.

19 Nord atribui essa sequência de perguntas hermenêuticas ao retórico grego Hermágoras de Temnos (2 a.C.), mas reconhece tê-las interpretado e reinterpretado de maneira restritiva para que servissem aos fins da ATdRT.

- Para quem?
- Para quê?
- Através de que meio?
- Onde?
- Quando?
- Por que um texto?
- Com que função?

FATORES INTRATEXTUAIS

- Sobre o que se fala?
- O quê?
- O que não?
- Em que sequência?
- Mediante o emprego de que elementos não-verbais?
- Em que palavras?
- Em que frases?
- Em que tom?

FATOR TRANSVERSAL

- Com que efeito?

2.3.1.

FATORES EXTRATEXTUAIS

Segundo a metodologia proposta por Nord, os fatores extratextuais são aqueles verificáveis na situação concreta em que o texto funciona como instrumento de comunicação, sem levar em conta as características textuais. Esse passo da análise tem por objetivo verificar a relevância atribuível aos dados situacionais do texto a ser traduzido e apresentá-los em um esquema capaz de representar todo e qualquer escopo possível, no qual se atribui o valor de zero a todos os dados sem relevância para o escopo desejado. Uma comunicação é dotada de

quatro funções básicas: (1) comunicação a respeito das coisas (função referencial ou representativa); (2) comunicação a respeito da disposição do emissor em relação às coisas (função emotiva ou expressiva); (3) apelo ao destinatário para que reaja de uma determinada maneira (função operativa, conativa ou apelativa) e (4) indicação de contato entre o emissor e o receptor (função fática). Essa função, somada às indicações acerca do local, do tempo e da cultura em que um determinado texto foi produzido, constitui o “mundo” de um texto. Esse mundo pode ser investigado mediante a análise dos oito fatores a seguir.

Pragmática do emissor

O papel de emissor de um texto não se confunde com o de produtor: enquanto o emissor é a pessoa ou entidade à qual se podem atribuir as opiniões e informações contidas num determinado texto, o produtor é o responsável por formular o texto nas exatas palavras em que se apresenta. No caso de um texto institucional, por exemplo, o emissor é a própria instituição. Mas também pode ocorrer o contrário, como no caso de um jornalista que publica um artigo em uma revista. Nesse caso as opiniões e informações contidas no texto são atribuíveis ao jornalista, que portanto assume o papel de emissor, enquanto a revista funciona como meio através do qual a comunicação se desenvolve.

Quando os papéis de emissor e produtor de um texto são desempenhados por uma mesma pessoa, essa pessoa recebe a denominação de autor.

Para a execução de uma ATdRT, dados a respeito do emissor ou do autor são importantes porque podem fornecer informações relevantes sobre a intenção do autor, o círculo de destinatários pretendidos e a bagagem cultural desses destinatários, bem como informações sobre o lugar, o tempo e a ocasião da produção do texto em questão, além de dados que possam trazer indicações a respeito de marcas textuais como idioleto, socioleto, estilo da época, pressuposições etc.

Essas informações acerca do emissor podem ser obtidas na periferia do texto, através de citações, *blurbs*, textos de quarta capa, prefácios, posfácios, notas de rodapé etc. A simples menção ao nome do produtor do texto pode trazer dados importantes em relação aos conhecimentos de mundo do recipiente pretendido (e por extensão do TRL) – no caso de um autor, informações relativas a posição literária, intenção artística, temas recorrentes, *status* etc.; no caso de um político, informações relativas a ideologia política, cargo ocupado,

prestígio etc.

Uma vez que todos esses conhecimentos são culturalmente específicos, não pode haver pressuposição de um conhecimento equivalente na cultura-alvo, e portanto o TRL deve contrabalancear eventuais déficits de conhecimento em relação à cultura nativa do TF através de informações suplementares apresentadas em uma introdução ou mesmo no interior do próprio texto mediante pequenos acréscimos.

Outros fatores da situação comunicativa, tais como o local de publicação, o meio e o tempo, bem como a própria função textual, também podem fornecer informações úteis acerca do produtor do texto. A análise dos elementos intratextuais e também o contato direto com o produtor podem ajudar a dirimir quaisquer dúvidas.

Intenção do emissor

Nord estabelece uma importante distinção entre função, intenção e efeito de um texto. Os três fatores são apresentados como diferentes perspectivas de um mesmo fator: intenção e efeito seriam o mesmo fenômeno observado respectivamente a partir da óptica do emissor (intenção) e do receptor (efeito), enquanto a função seria a intenção ou o efeito tradicionalmente atribuído à variedade textual a que o texto em questão pertence.

A intenção do emissor é importante porque instaura na estrutura do texto uma inter-relação entre o conteúdo (tema, escolha de informação) e a forma (construção, recursos estilísticos e retóricos, método de citação, emprego de meios não-verbais etc.) que oferece um pré-sinal relativo à variedade textual.

Cabe ressaltar que, embora alterações de função textual sejam perfeitamente admissíveis na teoria funcionalista, dependendo do escopo desejado essas alterações se encontram subordinadas ao princípio da lealdade: o TRL não pode atribuir à trasladação uma função que entre em conflito direto com a função original.

Informações relativas à intenção do emissor podem fornecer indícios sobre os fatores extratextuais destinatário, meio e função textual, bem como sobre as marcas intratextuais.

Em uma situação típica, o emissor tem por objetivo desempenhar sobre o círculo de recipientes pretendidos uma ou mais dentre as quatro funções comunicativas fundamentais: a transmissão de informações acerca de um determinado estado de coisas (intenção representativa), a apresentação de fatos a respeito de si próprio e de sua disposição em relação

às coisas (intenção expressiva), a motivação do receptor a adotar uma certa disposição ou a agir de uma determinada maneira (intenção apelativa) ou ainda o estabelecimento, a manutenção ou a otimização de um contato (função fática). Via de regra essa intenção não se apresenta de maneira imediata aos recipientes, que recebem o texto em um primeiro momento como resultado da intenção que levou o emissor a estabelecer uma comunicação. De qualquer modo, uma análise mais tardia das marcas intratextuais possibilita a obtenção de indícios sobre a intenção original do emissor. Fatores situacionais como emissor, destinatário, meio, lugar, tempo, ocasião e função textual também podem oferecer indicações acerca da intenção do emissor.

Pragmática do receptor

Nord ressalta que na maioria dos modelos de análise textual o receptor assume uma função pragmática de extrema importância, seja em função do papel que desempenha, das expectativas que nutre em relação ao emissor, dos conhecimentos prévios que detém, do ambiente social em que se encontra ou ainda da posição que assume em relação ao estado de coisas apresentado no texto, bem como em relação aos próprios signos linguísticos. Assim, uma tradução não pode jamais ter como destinatário o “mesmo” leitor do original, visto que esses receptores distintos estão necessariamente inseridos em contextos culturais e linguísticos distintos.

Uma vez feita a análise dos receptores pretendidos do TF mediante a aplicação do modelo circular, o TRL passa a fazer estimativas sobre os destinatários a quem o TA pretende se dirigir. Em particular a avaliação de conhecimentos pressupostos em relação ao destinatário do TA adquire contornos importantes, não apenas porque define o código a ser empregado na comunicação mas também porque permite que determinadas informações sejam pressupostas, resumidas, expandidas ou ainda consideradas supérfluas e então suprimidas, de maneira a não subestimar nem superestimar o leitor. Por esse motivo, as considerações acerca da pragmática do receptor não se limitam aos destinatários do TF e à maneira como se relacionam com o emissor do TF, mas devem incluir os destinatários do TA para que o TRL possa decidir sobre as expectativas e os conhecimentos prévios dos receptores pertencentes à cultura-alvo, bem como sobre a posição a ocupar no processo comunicativo.

Meio/Canal

O meio de comunicação pode ser compreendido como o veículo através do qual o texto chega ao receptor e se encontra diretamente relacionado às diferenças entre comunicação falada e comunicação escrita. Essas diferenças afetam a percepção e a possibilidade de arquivamento do texto e as condições de interação entre o emissor e o receptor, e incluem não apenas as diferenças relativas às condições da recepção propriamente dita, mas também aquelas relativas à produção textual. A apresentação do texto (nível de explicitação, construções lógico-argumentativas, emprego de dêiticos etc.) e as características linguísticas e extralinguísticas do texto (sintaxe, nível de coesão, estilo, articulação do texto, emprego de modos de expressão não-verbais como gestos, mímica etc.) são todas afetadas pelo meio. A ATdRT deve portanto avaliar o meio em função do caráter contínuo ou descontínuo, direto ou indireto da comunicação, da espontaneidade presente no momento da produção textual e das características recursivas, unidirecionais ou multidirecionais do texto.

Essa análise também possibilita a obtenção de indicações relativas ao tamanho e ao perfil do círculo de destinatários, à intenção do emissor e à ocasião, local e tempo da comunicação. Adicionalmente, o meio auxilia o receptor a identificar a função textual.

Pragmática local

A pragmática local diz respeito não apenas ao ponto geográfico onde um texto foi produzido, mas também ao ambiente onde se encontravam o emissor e o produtor. Esse aspecto também pode dizer respeito ao receptor, particularmente no caso de LFs ou LAs com mais de uma variedade geográfica. No primeiro caso, a pragmática local serve como pré-sinal para a variedade linguística usada; no segundo caso, oferece indicações sobre a variedade linguística a ser empregada na transladação.

A pragmática local também pode ser relevante para a interpretação de um texto, uma vez que o lugar da produção textual funciona como centro de uma “geografia relativa” no que diz respeito a relações de proximidade e distância em relação a outros lugares mencionados no texto, bem como ao significado adquirido por estes em termos culturais e políticos.

Os dados relativos à pragmática local permitem ao TRL tirar conclusões relativas às afiliações culturais do emissor, ao receptor, ao meio (no caso de meios típicos de um

determinado lugar) e à ocasião (pelo menos quando relacionada à pragmática temporal), bem como em relação a marcas intratextuais como variantes regionais e expressões dêiticas. Esses dados podem ser encontrados na periferia do texto ou em fontes secundárias, e em certos casos integram os conhecimentos de mundo pressupostos do receptor. Também pode haver indicações intratextuais sobre o lugar de produção do texto.

Indícios relativos à pragmática local podem ser encontrados junto com as informações relativas ao emissor e ao receptor, eventualmente junto com informações relativas à ocasião e via de regra junto com as informações relativas ao meio.

Pragmática temporal

O momento da produção textual é um importante pré-sinal da situação histórica da língua representada no texto – embora não apenas em termos linguísticos, uma vez que as transformações sofridas pelas línguas encontram-se sujeitas a alterações no ambiente sociocultural. Essas variações também atingem as convenções de variedades e gêneros textuais, de maneira que a expectativa do R-TF e do TRL podem divergir segundo a pragmática temporal a que se encontram sujeitos em função das diferentes convenções vigentes.

A pragmática temporal com frequência permite que o TRL compreenda melhor a intenção do emissor por trazer informações capazes de jogar luz sobre a bagagem comunicativa do emissor e dos recipientes pretendidos.

No caso de textos retirados do contexto da pragmática temporal em que surgiram, é importante que essa pragmática seja explicitada em um prefácio, citações ou ainda explicitações no próprio texto.

A pragmática temporal também exerce influência sobre os fatores extratextuais emissor, intenção, receptor, meio, ocasião e acima de tudo sobre as marcas textuais.

A pragmática temporal não deixa marcas apenas na produção e na recepção do TF, mas também na produção e na recepção de uma tradução. Assim, questões relativas à tradução de textos clássicos e à tradução ou retradução de textos antigos devem ser consideradas levando-se em conta a pragmática temporal da própria tradução, visto que a abordagem percebida como mais adequada dependerá da tradição tradutória predominante. Essa abordagem pode ser sincrônica (no caso de textos contemporâneos) ou ainda “conservadora” (historicizante) ou

“recriativa” (inovadora) no caso de textos mais antigos.

A pragmática temporal pode ser estabelecida a partir da data de publicação do texto ou de outras informações presentes na periferia do texto. Indicações relativas à pragmática temporal podem estar contidas no próprio texto ou – quando não há pressuposição de conhecimentos relativos à pragmática temporal da parte do recipiente – podem ser obtidas mediante pesquisas complementares a respeito do autor, consultas ao restante de sua obra, análise de suas intenções etc.

Os limites da pragmática temporal são ditados pelos fatores situacionais emissor, receptor, meio, e ocasião.

Ocasião comunicativa

A ocasião comunicativa pode dizer respeito tanto à ocasião em que o texto foi produzido como à ocasião para a qual o texto foi produzido, e com frequência mantém uma relação de convencionalidade com certos meios e certas variedades textuais, de maneira que em determinadas ocasiões – por força da necessidade ou das convenções sociais – determinados textos são produzidos em determinados meios. Nesses casos pode-se falar em uma variedade determinada pela ocasião. Assim, conhecimentos acerca da ocasião comunicativa podem fornecer informações a respeito do emissor e da intenção do emissor, bem como a respeito dos receptores e de suas expectativas, do meio e em menor grau do tempo e do lugar em que a comunicação se deu. Conforme a variedade textual, a ocasião comunicativa também pode deixar marcas no conteúdo do texto, pelo menos nos casos em que a própria ocasião comunicativa é tematizada no texto – embora o léxico, a sintaxe e as marcas suprasegmentais e não-verbais também possam estar condicionados pela ocasião comunicativa.

A ocasião comunicativa está relacionada à pragmática temporal, mas não deve ser confundida com esta. Enquanto a pragmática temporal refere-se à situação comunicativa em sentido estrito, a ocasião comunicativa estabelece uma relação entre um determinado acontecimento, a situação comunicativa em que se encontra inserido e os parceiros de comunicação.

Indícios relativos à ocasião comunicativa da produção ou da recepção do texto, ou ainda relativos à existência de um tipo situacional, podem ser encontrados mediante a análise dos

fatores situacionais meio, lugar, tempo e especialmente função textual, nos casos em que oferecem pré-sinais unívocos. O emissor e a intenção do emissor na maioria das vezes oferecem no máximo sugestões indiretas relativas à ocasião comunicativa.

Função textual

O conceito de função textual abrange tanto a função comunicativa quanto a combinação das funções comunicativas de um determinado texto na situação comunicativa concreta de produção e recepção – ou seja, a maneira como se presta a uma ação comunicativa em relação a uma constelação específica no que diz respeito aos fatores emissor, papel do emissor, intenção do emissor, receptor, expectativas do receptor, meio, lugar, tempo e ocasião. Certas funções textuais aparecem com tanta frequência que as estruturas dos textos em que são empregadas se encontram sujeitas a convenções e servem como indicadores da variedade textual a que pertencem. Assim, as variedades textuais são também o resultado de determinados tipos de ação comunicativa, de maneira que a função textual pode ser determinada a partir de elementos extratextuais, enquanto a variedade textual pode ser estabelecida mediante uma análise das marcas intratextuais do texto-em-função.

Uma vez que a teoria funcionalista se orienta em função do texto de chegada, uma análise da função textual do TF poderia parecer supérflua, mas cabe ressaltar que essa análise é necessária para que o princípio da lealdade seja observado a fim de garantir que as funções do TA são compatíveis com o TF.

A fonte de informações mais importante acerca da função textual são indicações explícitas quanto à variedade textual, uma vez que se relacionam de imediato às experiências passadas do recipiente com outros espécimes da variedade textual em questão e criam expectativas bastante específicas. Em não havendo indicações explícitas que possam ser relacionadas a determinadas funções textuais de forma mais ou menos automática, a função textual deve ser procurada na constelação de fatores extratextuais. Por esse motivo a função textual é também o último dos elementos extratextuais a ser analisado: nesse ponto o TRL já dispõe do maior número possível de dados e indicadores relativos a todos os outros fatores.

A partir das relações pragmáticas entre o emissor, o receptor, o meio e a ocasião surge uma série de pré-sinais que indicam uma determinada função textual. A partir de então é necessário analisar os elementos intratextuais a fim de verificar se confirmam ou desmentem

essa expectativa de função textual. Nesse último caso, também é necessário determinar se o autor rompeu com as convenções de caso pensado ou se os pré-sinais haviam sido interpretados de maneira equivocada, o que exigiria que o procedimento de análise fosse retomado.

2.3.2.

FATORES INTRATEXTUAIS

Embora existam discussões inconclusivas e inacabadas sobre a possibilidade e a conveniência de uma separação entre a “forma” e o “conteúdo” de um signo linguístico, esse procedimento se revela demasiado complexo para a realização de um questionamento concreto e de uma análise textual praticável. Partindo do princípio de que a inversão de um modelo de criação textual deve necessariamente levar a um modelo de análise textual, a observação do processo comunicativo e da perspectiva do emissor passa a fornecer indícios sobre os fatores importantes que presidiram a produção do texto.

O processo comunicativo inicia-se quando um emissor deseja fazer uma determinada comunicação a um receptor – e aqui se trata de uma comunicação no sentido mais amplo possível, que corresponda às funções básicas da comunicação humana (exortação, súplica, pergunta, sinal de contato etc.). Com essa comunicação o emissor refere-se a um recorte da realidade extratextual que serve de tema à comunicação. A partir desse tema o emissor seleciona determinadas informações que imagina serem novas ou interessantes para o receptor. São essas informações que determinam o conteúdo do texto a ser escrito.

Ao formular a mensagem, o emissor atribui determinados conhecimentos prévios genéricos e específicos ao receptor e furta-se a mencioná-los no texto para que assim a comunicação permaneça interessante. Essas informações se encontram presentes no texto sob a forma de “pressuposições”.

Uma vez que o estabelecimento dessa comunicação é uma atividade planejada com um objetivo determinado, assim que o tema, o conteúdo e as pressuposições se encontram determinados o emissor decide em que ordem apresentar as informações individuais e também de que forma se relacionam umas com as outras.

Embora se reconheça a existência de elementos textuais não-verbais, os elementos verbais (linguísticos) são os mais importantes para a transmissão da mensagem. Esses

elementos se manifestam no léxico e na sintaxe do texto, mas cumpre ressaltar que via de regra não trazem apenas um sentido informativo (denotativo), mas também um sentido estilístico (conotativo). Essas marcas textuais são em boa medida condicionadas por circunstâncias extratextuais, pelas convenções da variedade textual escolhida e pela decisão do emissor (impulso criador).

Nessa abordagem focada no emissor, os fatores intratextuais passam a ser a temática, o conteúdo, as pressuposições, a construção, os elementos não-verbais, o léxico, a sintaxe e as marcas suprasegmentais. Esses três últimos itens constituem as “características linguístico-estilísticas” de um texto. Mais uma vez, os fatores individuais são isolados apenas por razões metodológicas, mas na prática devem ser encarados como um sistema interdependente, no qual as categorias conteúdo, temática e pressuposições dizem respeito à semântica dos elementos empregados no texto, enquanto as categorias construção, elementos não-verbais, léxico, sintaxe e marcas suprasegmentais dizem respeito principalmente às implicações estilísticas.

O “estilo” de um texto é a forma e a maneira como a informação a ser comunicada é oferecida ao receptor – a escolha dentre várias possibilidades expressivas, que tanto pode ser orientada por normas e convenções como também pela própria intenção do emissor. Em ambos os casos, o estilo expressa alguma coisa a respeito do falante e de sua disposição e tem por função orientar a recepção do texto.

Para compreender os signos estilísticos e fazer inferências sobre a disposição do emissor, o receptor recorre a um repertório de conhecimentos que pode ser concebido como um “conhecimento a respeito de padrões” que integra sua competência textual. Cabe ao receptor-tradutor lançar mão dessa competência a fim de proceder a uma análise dos elementos estilísticos e das funções que exercem no texto para assim determinar quais se prestam à realização da função desejada na LA e quais devem ser alterados.

Temática textual

A temática textual desempenha um papel fundamental na abordagem da ATdRT pelos seguintes motivos:

- 1) Uma temática constante reforça a coerência textual. Quando não se verifica no texto

um tema único ou uma hierarquia de temas compatíveis entre si, mas uma quantidade de temas diferentes, trata-se de uma combinação de textos.

2) A maneira como a temática se insere em um determinado contexto cultural oferece indicações acerca das pressuposições e de sua relevância para a tradução.

3) A temática limita os possíveis objetos do discurso e revela a que área o texto pertence, permitindo assim que o tradutor determine se detém os conhecimentos específicos necessários para começar a tradução ou se ainda deve pesquisá-los.

4) A análise da temática textual oferece dados importantes acerca da possibilidade de realização da transladação no que diz respeito à compatibilidade entre as especificações do texto na LF e do projeto de tradução.

5) A análise temática permite que se estabeleça a função do título.

6) A definição do tema eventualmente permite que se tirem conclusões acerca de outros elementos extratextuais, ou ainda que se confirmem ou corrijam as expectativas criadas por eles.

Contudo, a simples presença das marcas de coerência textual não basta para que o texto e a temática sejam compreendidos. A coerência esclarece as relações internas do texto, mas não as relações do texto com a realidade extratextual a que se refere. A compreensão surge apenas quando as informações verbalizadas no interior do texto podem ser atribuídas a uma forma de realidade.

O conteúdo de um enunciado é compreendido quando o sentido dos elementos lexicais e sintáticos pode ser reconhecido por meio da competência linguística e associado a um conhecimento de mundo presente no horizonte do interlocutor. Assim o sentido e o conhecimento de mundo podem se fundir em uma nova combinação. Esse horizonte varia não apenas de indivíduo para indivíduo, mas também de cultura para cultura.

Conteúdo textual

O conteúdo de um texto manifesta-se através das relações que mantém com as coisas, através das referências que faz a determinados estados de coisas ou às circunstâncias de uma realidade extratextual que pode ou não ser fictícia. Essa relação com as coisas se expressa principalmente na semântica das palavras e estruturas usadas no texto, que ao mesmo tempo

se completam, se desambigam e estabelecem um contexto. Assim, para determinar as informações verbalizadas no texto, deve-se tomar como ponto de partida o conteúdo desses elementos, que se concatenam na superfície do texto mediante o emprego de estratégias de coesão. Como nesse ponto da análise do TF a análise da situação pode ser dada por concluída, trata-se do próprio significado do texto, que passa então a ser analisado à luz dos resultados da análise da situação.

Marcas de coesão textual como anáforas, catáforas, substituições, recorrências, paráfrases e substituições pronominais podem mostrar-se úteis para a análise do conteúdo, mas a eficiência desses recursos para a comunicação de um mesmo conteúdo pode variar em diferentes idiomas de acordo com as diferentes expectativas relativas à estilística de uma mesma variedade textual.

A informação verbalizada em um texto compreende não somente o sentido denotativo, mas também o sentido conotativo. Este sentido conotativo abrange toda a informação expressa mediante a escolha do código linguístico adotado, que pressupõe conhecimentos acerca de um horizonte de circunstâncias para que possa ser compreendido.

O caráter factual ou fictício de um texto qualquer não desempenha nenhum papel na análise do conteúdo, mas é necessário averiguar se a “situação interna” do texto corresponde ou não à “situação externa” da realidade. Em caso negativo, faz-se necessário analisar a situação interna do texto.

Os resultados da análise do conteúdo podem influenciar as expectativas em relação a outros elementos intratextuais, como as pressuposições, a construção textual e as marcas linguístico-estilísticas relativas ao léxico e à sintaxe.

Pressuposições

Entende-se por “pressuposição” não uma pressuposição lógica ou filosófica, mas uma pressuposição pragmática – uma “pressuposição situacional” feita de maneira implícita pelo falante, que a considera aceita pelo ouvinte.

As informações reveladas pela situação com frequência referem-se a um conhecimento acerca de circunstâncias, lugares, objetos e assim por diante, mas também incluem quaisquer outras suposições que o falante mantenha em relação ao horizonte do destinatário: afinal, para que um enunciado seja compreendido, é necessário que o ouvinte se encontre em condições

de reconstruir as pressuposições feitas pelo falante.

De acordo com as convenções sociais vigentes, não se espera que um falante faça enunciados óbvios nem incompreensíveis, mas que avalie corretamente a situação, os conhecimentos prévios do ouvinte e a relevância do que diz. Essa convenção vale não apenas para a produção do TF em relação aos destinatários da LF, mas também para a produção do TA em relação aos destinatários da LA. Se por um lado o trivial e o conhecido não devem ser comunicados aos receptores da TA, por outro as informações prontamente acessíveis aos receptores do TF em função da bagagem comunicativa que detêm na LF podem ser desconhecidas para os receptores do TA.

Uma vez que as pressuposições por definição se encontram no campo do não-verbalizado e do não-dito, não é simples identificá-las no texto, mas o tradutor (na condição de receptor do TF) e também conhecedor da cultura-alvo e assim (na condição de “tradutor ideal”) é via de regra capaz de compreender as informações implícitas.

O grau de verbalização referente à situação muda de acordo com a variedade e a função do texto, que pode conter redundâncias (sob a forma de explicações, repetições, reformulações, resumos etc.) para assegurar a compreensão do destinatário. O grau dessas redundâncias pode servir para avaliar a situação informacional que o emissor espera do destinatário.

Os fatores intratextuais temática, conteúdo, léxico e sintaxe, bem como as marcas suprasegmentais, podem auxiliar na identificação das pressuposições. Indicações acerca das informações pressupostas também podem ser encontradas durante a análise dos fatores extratextuais pragmática do emissor, pragmática do receptor, lugar, tempo e ocasião da comunicação.

Construção e estrutura do texto

A compreensão da estrutura do texto adquire importância na ATdRT pelos seguintes motivos:

- 1) Quando um texto é composto por diversas partes, as diferentes funções e/ou situações comunicativas relativas a essas partes podem sugerir estratégias tradutórias também distintas.
- 2) Em vista do significado particular do início e do fim para a compreensão e a

interpretação de um texto, essas partes devem ser analisadas com particular atenção no que diz respeito às funções que exercem a fim de orientar a recepção e o efeito do texto.

3) Uma vez que a construção de uma série de variedades textuais obedece a regras preestabelecidas, a descoberta de convenções estruturais pode oferecer indicações acerca da variedade e da função textual.

4) No caso de textos demasiado complexos ou incoerentes, a identificação de microestruturas pode ajudar o tradutor a determinar a informação básica (temática) do texto.

A macroestrutura de um texto compreende diferentes superfícies comunicativas que se deixam separar umas das outras para fins de análise. Os componentes individuais dessa macroestrutura recebem o nome de “intextos” e podem estar representados no texto por frases metacomunicativas, pelas diferentes partes de um texto interpolado (*eingebetteter Text*) e ainda por citações, notas de rodapé e exemplos.

Embora sejam independentes do texto em si, títulos, manchetes e outros cotextos também são considerados intextos, uma vez que podem ser concebidos como metatextos que cumprem uma determinada função comunicativa em relação ao texto como um todo.

No interior do texto como um todo, a macroestrutura pode ser observada na divisão de capítulos, parágrafos, orações complexas, orações simples etc.

A microestrutura de um texto diz respeito aos componentes oracionais observados individualmente. Essa divisão em nível suboracional corresponde a uma divisão do conteúdo em unidades de informação (afirmações, passos no desenrolar de uma ação, relações lógicas etc.), que – em uma divisão de conteúdo ainda mais profunda – corresponde às relações entre tema e rema.

As divisões na macroestrutura são geralmente expressas no texto através de marcações ópticas não-verbais, como parágrafos e capítulos em textos escritos ou entonações e pausas em textos realizados oralmente, enquanto as divisões na microestrutura revelam-se através da sintaxe, do léxico e das marcas suprasegmentais.

Elementos textuais não-verbais

A categoria dos elementos textuais não-verbais é composta por signos pertencentes a

códigos não-linguísticos que complementam, esclarecem, desambigam ou intensificam o enunciado do texto. Esses elementos podem ter como função conduzir a leitura do texto (como no caso de um leiaute), complementar informações presentes no texto (como no caso de uma tabela) ou mesmo desempenhar uma função constituinte (como no caso das ilustrações em uma história em quadrinhos) ou substitutiva no texto (como no caso de um gesto que entra no lugar de um tabuísmo).

Nos textos escritos, a expressividade desses elementos sofre uma profunda redução quando comparada à importância que adquire em textos realizados oralmente, mas assim mesmo pode ser observada nos elementos gráficos e tipográficos. Certas marcas textuais não-verbais podem servir como indicativo de uma variedade textual, como por exemplo o texto que não chega ao fim da linha em textos poéticos tradicionais ou as “letras miúdas” dos textos contratuais.

É importante ressaltar que esses elementos não necessariamente correspondem a uma intenção do emissor, pois em muitos casos podem sofrer a influência de outros fatores. Apesar dessa constatação, no entanto, o tradutor que tem por escopo uma equivalência total de efeito precisa levar em conta em sua análise todos os elementos não-verbais do texto da maneira como se apresentam.

A análise dos elementos textuais não-verbais via de regra oferece indicações acerca da construção do texto (como por exemplo através da divisão de parágrafos e do emprego de fontes diferentes), das pressuposições (como por exemplo através das omissões), do léxico (como por exemplo através de uma expressão facial que dê a entender que o dito pretende ser compreendido de maneira irônica) e das marcas suprasegmentais (como por exemplo através das linhas curtas de um poema).

No que diz respeito aos fatores extratextuais, a intenção do emissor e a função textual são aqueles que mais se deixam caracterizar mediante uma análise dos elementos textuais não-verbais.

Os meios de informação não-verbais, a exemplo dos meios de informação verbais, são culturalmente específicos. Assim, no contexto da ATdRT, o tradutor precisa investigar os elementos não-verbais para decidir se e até que ponto são específicos à cultura-fonte antes de decidir se podem ser apresentados de maneira inalterada na cultura-alvo. Por esse motivo, eventualmente pode ser necessário “traduzir” elementos não-verbais por elementos verbais ou vice-versa.

Léxico

A escolha das palavras de um texto é determinada simultaneamente por fatores extratextuais e intratextuais, e assim permite que se tirem conclusões acerca de outros fatores intratextuais: as características semânticas e estilísticas do léxico (conotação, campo semântico, registro) trazem indicações acerca do conteúdo e das pressuposições, enquanto as características gramático-formais (classe gramatical, formação de palavras) trazem indicações acerca das estruturas sintáticas e das marcas suprasegmentais de ocorrência mais provável no texto. Essa escolha depende em um primeiro momento do conteúdo e da temática do texto. A temática afeta a área vocabular ou o campo lexical predominantemente representado no texto, constituindo assim superfícies isotópicas específicas.

Nessa abordagem, os processos de formação de palavras (derivação, prefixação, composição, sigla etc.), as colocações, os giros idiomáticos e o “emprego de palavras impróprias” (metonímia, metáfora) devem ser analisados a partir de uma perspectiva semântica.

O léxico ilustra de maneira particularmente clara a relação de interdependência entre os fatores extratextuais e intratextuais: todos os elementos extratextuais consolidam-se – ainda que de maneira distinta – no léxico característico do texto em questão, tanto porque estabelecem as condições para a escolha do léxico como também porque esses fatores ou indicações encontram-se verbalizados no texto.

O léxico se encontra sujeito a um critério diferencial relativo à pragmática do emissor: o TRL deve se perguntar se as expectativas a respeito da pessoa do emissor (ordenamento temporal, origem geográfica e social, formação, *status* etc.) ou a respeito do texto sujeito a análise são confirmadas ou não pelo texto. Esse mesmo critério se aplica também a um eventual “emissor interno”, como acontece no caso de uma citação ou de um texto ficcional. Caso as expectativas se confirmem, esses dados podem ser classificados como não-intencionais; caso não se confirmem, pode-se pressupor que a essa ruptura da expectativa do receptor corresponde a intenção de um determinado efeito. Caso não haja informações extratextuais disponíveis acerca do emissor, a análise do léxico em relação à sua determinação pragmática pode eventualmente fornecer as informações necessárias na esfera intratextual.

A seguir cabe perguntar se o autor se apresenta efetivamente no texto como emissor do

texto. De acordo com as convenções dos textos não-ficcionais, o emprego de um pronome de primeira pessoa refere-se diretamente à pessoa do autor – porém o mesmo não acontece com textos ficcionais. Esses textos com frequência têm um “narrador implícito” que não se confunde com a pessoa do autor real.

A partir das informações obtidas acerca da intenção do emissor, passa-se então a analisar em que medida essa intenção se reflete no texto ou – caso as informações extratextuais não sejam suficientes para defini-la – em que medida servem para esclarecê-la. Esse passo diz respeito à intencionalidade pragmática do emissor, compreendida como a concretização de um determinado interesse. Essa intencionalidade se revela por um lado através das características do vocabulário que não se encontra determinado por condições pragmáticas, normas ou convenções, e por outro lado através das características que rompem com as normas e convenções vigentes no que diz respeito à variedade textual, ao meio empregado, ao lugar, ao tempo e à ocasião da produção textual. Em suma, trata-se de estabelecer qual era o interesse do autor ao empregar uma determinada palavra, uma determinada expressão ou um determinado meio estilístico lexical.

A fim de estabelecer a intenção do emissor é necessário proceder a uma análise do “grau de originalidade” do emprego de palavras observado. A análise dessa gradação também pode levar em conta outros recursos estilísticos, como o emprego de palavras pertencentes a áreas vocabulares ou níveis estilísticos distintos, inversões metonímicas, palavras pertencentes a socioletos ou dialetos específicos, colorações de estilo etc. Em geral o resultado da análise das unidades lexicais individuais de um texto resulta em um “traço estilístico” que perpassa o texto como um todo. Quando – por força da função desejada – o objetivo da tradução consiste na manutenção desses traços estilísticos, faz-se necessário que esta esteja voltada à produção dos traços estilísticos em questão na LA. Desta forma a análise das unidades individuais é integrada a um contexto global, ao qual também devem se integrar os resultados da análise do conteúdo, da construção, da sintaxe etc.

Sintaxe

As características sintáticas de potencial interesse para a ATdRT são a construção e o nível de complexidade das orações, a divisão entre orações principais e subordinadas e a extensão e a estrutura organizacional das orações. Esse interesse se concentra tanto nas

estruturas oracionais características de uma determinada variedade textual (como o emprego do verbo no infinitivo nas receitas alemãs) quanto nas formas sintáticas empregadas pelo autor para a obtenção de um determinado efeito.

Também se pode observar, nos períodos compostos e subordinados, uma estruturação interna relativa à organização das partes que os integram. Essa organização é usada de diferentes modos em diferentes idiomas para conferir destaque a determinados elementos que compõem o período: mesmo que o repertório dos recursos estilísticos em nível sintático seja transcultural, as diferenças no emprego desses diferentes recursos são culturalmente específicas.

A sintaxe oferece informações sobretudo acerca do conteúdo, da temática e da construção do texto, bem como a respeito de marcas suprasegmentais como entonação, andamento, arcos de tensão etc. Determinados recursos sintáticos também podem indicar pressuposições. Os fatores extratextuais que se manifestam na sintaxe são acima de tudo a intenção do emissor, o meio e a função textual.

As marcas sintáticas empregadas em um determinado texto dependem de vários fatores intratextuais, dentre os quais se destacam o conteúdo e a construção, o léxico e as estruturas suprasegmentais. Ademais, podem ser determinadas também por fatores extratextuais como intenção do emissor, pragmática do receptor, meio/canal e função textual.

Marcas suprasegmentais

As marcas suprasegmentais são aquelas que definem a maneira como o texto se apresenta para além do léxico e da sintaxe. As marcas individuais desses segmentos relacionam-se para além da frase, do parágrafo e do texto e constituem juntas uma forma composta.

A maneira como essa forma se realiza depende do meio através do qual o texto é comunicado. Em textos escritos, caracterizam-se pela marcação óptica: destaques feitos em letras espaçadas ou em itálico, aspas, direcionamento da informação mediante o emprego de travessões e parênteses etc. As formas acústicas (tom da voz, modulação, ênfase etc.) aparecem somente em textos realizados oralmente, sejam espontâneos ou resultado da realização oral de um modelo escrito, mas textos escritos lidos silenciosamente também apresentam uma forma sonora inerente.

As formas acústicas e as formas sonoras inerentes de textos orais e escritos oferecem a leitores e ouvintes atentos informações adicionais sobre a intenção do autor e sobre outros fatores relativos à estrutura da informação apresentada, ao sentido do texto, à desambiguação entre diferentes possibilidades de sentido, ao tom do texto etc. No caso de textos escritos, o emprego dos sinais de pontuação tanto pode representar uma pontuação “sintática” como uma pontuação “estilística”, capaz de expressar “a elegância e o poder expressivo” do movimento da frase. Quando entendida desta forma, a pontuação torna-se um meio de textualizar a entonação e a prosódia do texto.

A análise das marcas suprasegmentais permite que se tirem conclusões acerca do conteúdo, da temática, das pressuposições e da construção de um texto. Os fatores extratextuais de maior importância para as marcas suprasegmentais são principalmente o emissor e a intenção do emissor, o lugar, a ocasião e a função do texto.

Para a tradução, essas considerações acerca da forma sonora inerente a um texto são importantes porque a imaginação acústica dos recipientes é monolíngue. Os recipientes aproximam-se de um texto com o conhecimento que detêm acerca dos padrões entonativos da própria língua materna, e assim o tradutor precisa analisar a forma acústica interna do TF a fim de transferi-la para o TA de maneira adequada à função que exerce.

2.3.3.

EFEITO

A categoria do efeito é aqui compreendida a partir da perspectiva do recipiente: o receptor recebe o enunciado e a forma do texto tendo como pano de fundo as próprias expectativas, que por sua vez resultam de uma análise da situação comunicativa e dos conhecimentos prévios do recipiente. Essa relação entre as características intratextuais e as expectativas geradas pelos elementos extratextuais produz a impressão causada pelo texto, e essa impressão recebe o nome de efeito.

O efeito é portanto uma categoria que extrapola os limites do texto e os limites da situação, constituindo assim uma relação entre os fatores extratextuais e intratextuais do texto. Desta forma, o efeito passa a descrever uma relação entre o texto e as pessoas, e a análise dessa categoria relaciona-se portanto à interpretação, e não à descrição linguística do texto.

As consequências de curto, médio e longo prazo provocadas pela recepção de um texto

são todas parte do efeito, embora as duas últimas possam ser difíceis de antecipar no momento da análise.

O efeito de um texto pode ser dividido em diferentes relações e tipos, conforme abaixo.

Relações

A intenção do emissor e texto-alvo

O emissor preocupa-se com o efeito do texto e não o deixa a cargo do acaso. A intenção do emissor consiste justamente em uma antecipação desse efeito, que se constitui como o objetivo buscado pelo produtor de um texto. Pode-se assim pressupor que os meios empregados intratextualmente estão a serviço desse efeito.

Uma vez que esses princípios se aplicam à produção de um TF, aplicam-se também à produção de uma tradução como TA: faz-se necessário que o tradutor antecipe o efeito do TA sobre os RAs para definir se deve ser o mesmo efeito buscado pelo TF ou se deve adequar-se a um outro objetivo definido pelo projeto de tradução. Esse processo é portanto um fenômeno social e ético e depende em grande parte da intensidade e da qualidade da reflexão sobre a intenção do efeito.

Para a ATdRT, o exame de se e como o efeito pretendido pelo emissor se realiza nos fatores intratextuais (em especial no que diz respeito ao conteúdo e às marcas linguístico-estilísticas) leva à interpretação do texto.

O receptor e o universo textual

Do ponto de vista do receptor, a representação do universo textual – o excerto da realidade extratextual tematizada no texto – depara-se com uma expectativa condicionada pelos conhecimentos prévios e pelo horizonte que lhe são próprios, bem como por uma certa “afinação”, entendida como a influência exercida pelas contingências da situação de recepção capazes de tornar o receptor mais ou menos suscetível ao efeito do texto em questão.

O receptor e o estilo

Quando a antecipação do efeito norteia a escolha dos recursos linguísticos capazes de gerar as condições necessárias à possibilidade de realização do objetivo pretendido, os componentes intratextuais tornam-se uma categoria da retórica no sentido que a palavra tinha

na Antiguidade. Nessa perspectiva, as qualidades do efeito do texto podem ser atribuídas a certos princípios estilísticos (*virtutes elocutionis*) como a adequação (*aptum*), a clareza (*perspicuitas*) e a ornamentação (*ornatus*), categorias estilísticas (*figurae elocutionis*) e gêneros estilísticos (*genera elocutionis*).

Para a transladação, a análise dessas figuras retóricas e das qualidades culturalmente específicas que adquirem em relação ao efeito tem dupla importância: por um lado, permite a reconstrução da intenção do autor; por outro, possibilita que o trasladador relativize o efeito necessariamente subjetivo e intuitivo do texto determinado por sua própria condição de trasladador para assim rastrear a origem desse efeito no texto.

Tipos de relação de efeito

Correspondência da intenção vs. não-correspondência da intenção

Uma vez estabelecida a intenção do autor a partir dos elementos extratextuais, a interpretação dos fatores intratextuais pode revelar se o efeito do texto corresponde ou não à expectativa do emissor e à expectativa gerada pelos elementos extratextuais em relação ao receptor. Essa relação adquire relevo ainda maior na comunicação intercultural, uma vez que o emissor e o produtor do texto direcionam a intenção do texto aos receptores da cultura-fonte, e não da cultura-alvo.

Distância cultural vs. distância zero

O efeito da “realidade” descrita no texto leva em conta a distância até o receptor. Na comunicação intercultural, essa distância pode corresponder a três possibilidades:

1) O universo textual corresponde ao mundo da cultura-fonte: nesse caso, os RFs podem relacionar-se com ele (distância zero), mas os RAs não (distância cultural).

2) O universo textual não corresponde ao mundo da cultura fonte: como os RFs não podem se relacionar com ele, o emissor precisa descrever explicitamente as particularidades do universo textual. Essas descrições servem igualmente bem aos RAs, uma vez que ambos mantêm uma relação de afastamento em relação ao universo textual – embora o distanciamento não seja necessariamente o mesmo. Em uma inversão desta relação, o universo textual pode corresponder à cultura-alvo: nesse caso, os RFs mantêm certa distância

cultural em relação ao texto, enquanto os RAs mantêm uma distância zero. A transladação de textos sujeitos a essas condições produz redundâncias que se necessário devem ser removidas pelo trasladador.

3) O universo textual corresponde de fato à cultura-fonte, mas é parcialmente desculturalizado por meio de indicações explícitas de tempo e lugar (“há muito, muito tempo atrás em um país distante...”), tornando-se assim universal. Nesses casos a importância das especificidades culturais é diminuída, e o efeito de distância zero pode se concretizar de maneira equivalente com RFs e RAs.

Convencionalidade vs. originalidade

Os tipos de efeito possíveis na relação entre o receptor e o estilo de um texto são afetados pela maneira como essa relação se estabelece. Quanto maior a frequência de elementos intratextuais previsíveis a partir da função textual, maior o efeito de convencionalidade do texto. Elementos textuais condicionados por características individuais do emissor ou de sua intenção determinam o efeito de originalidade do texto. Tanto na comunicação intracultural como na tradução intercultural (transladação), os fatores lugar, tempo e ocasião tornam-se mais importantes à medida que a distância entre a produção do texto e a situação receptiva aumenta.

O efeito de certos textos (trocadilhos, calembures etc.) depende mais ou menos exclusivamente dos meios estilístico-retóricos empregados, uma vez que o conteúdo via de regra trivial fica relegado ao segundo plano.

O efeito de qualquer texto pode ser classificado de acordo com esses três tipos de relação, e assim se torna claro que uma opção por “efeito equivalente” ou “constância de efeito” na tradução não pode ser levada adiante sem uma segunda análise: é necessário especificar pelo menos que tipo de efeito deve permanecer constante ou ser traduzido de maneira equivalente. Além disso, o efeito do TA é afetado de maneira decisiva pela função documental ou instrumental atribuída à transladação²⁰.

20 Em *Translating as a Purposeful Activity* (1997), Nord explica a distinção que faz entre “tradução documental” e “tradução instrumental”. Nas palavras da autora, “The first aims at producing in the target language a kind of *document* of (certain aspects of) a communicative interaction in which a source-culture sender communicates with a source-culture audience via the source text under source-culture conditions. The second aims at producing in the target language an *instrument* for a new communicative interaction between the source-culture sender and a target-culture audience, using (certain aspects of) the source text as a model. [...] The result of a documentary translation process is a text whose main function is metatextual [...]. The target text, in this case, is a text about a text, or about one or more particular aspects of a text. [...] The result of an instrumental translation is a text that may achieve the same range of functions as an original text. If the target-text function is the same as that of the source text we can speak of an *equifunctional* translation; if there is a difference between source and target text functions we should have a *heterofunctional* translation; and if the (literary) status of the target text within the target-culture text corpus corresponds to the (literary) status the original has in the source-culture text corpus, we could talk about a *homologous* translation.” NORD (1997), págs. 47-50. Mais adiante, Nord enfatiza o caráter independente das traduções instrumentais: “In the reception of an instrumental translation, readers are not supposed to know they are reading a translation

2.4.

Análise textual de relevância tradutória

Perguntas norteadoras

Traduzidas a partir de NORD, 2009

Fatores extratextuais

Pragmática do emissor

1. Quem é o emissor do texto?

2. O emissor do texto é também o produtor do texto? Em caso negativo: que papel o produtor do texto assume em relação ao emissor (no que diz respeito à observância de instruções recebidas e à liberdade de criação, ou ainda à condição de redator ou especialista em uma área específica, por exemplo)?

3. Que informações a respeito do emissor (indicadores temporais, localização geográfica, situação social, formação, *status*, relação com o tema etc.) a periferia do texto apresenta? Existem outros conhecimentos pressupostos como parte integrante de um conhecimento de mundo mais amplo em relação aos recipientes do texto-fonte? Cabe fazer perguntas ao emissor do texto ou a outra pessoa de seu círculo?

4. Que indicações sobre o emissor podem ser depreendidas a partir dos fatores situacionais meio, lugar, tempo, ocasião e função textual?

5. Quais são as expectativas sugeridas pelas informações e indicações a respeito do emissor em relação

(a) aos fatores situacionais intenção, receptor, meio, lugar, tempo, ocasião e função textual e

(b) às marcas intratextuais?

Intenção do emissor

1. Existem manifestações extratextuais explícitas do emissor em relação à intenção do

at all. The form of the text is thus usually adapted to target-culture norms and conventions of text-type, genre, register and tenor.” NORD (1997), pág. 52.

texto em questão?

2. Que intenções são geralmente associadas à variedade textual em que esse texto se insere?
3. Que indicações acerca do emissor podem ser depreendidas a partir dos fatores emissor (com ênfase no papel do emissor), receptor, meio, lugar, tempo e ocasião?
4. Quais são as expectativas sugeridas pela intenção do emissor em relação
 - (a) aos fatores situacionais receptor, meio e função textual e
 - (b) às marcas intratextuais?

Pragmática do receptor

1. Quais são as informações a respeito do destinatário do texto-fonte sugeridas pela periferia do texto?
2. Que dados acerca do receptor podem ser depreendidos a partir das informações a respeito do emissor e de suas intenções?
3. Que indicações acerca do destinatário do texto-fonte, suas expectativas, seus conhecimentos prévios etc. podem ser depreendidas a partir dos fatores situacionais meio, lugar, tempo, ocasião e função textual?
4. Existem informações a respeito da reação dos receptores do texto-fonte que possam influenciar a transladação?
5. Quais são as expectativas sugeridas pelas informações a respeito dos destinatários/receptores em relação
 - (a) aos fatores intenção do emissor, lugar, tempo e função textual e
 - (b) às marcas intratextuais?

Meio/Canal

1. O texto é resultado de uma comunicação oral ou escrita? Através de que canal é apresentado?
2. Através de que meio o texto chega aos receptores? Existem indicações verbalizadas extratextualmente a respeito do meio?
3. É possível obter indicações sobre o meio bem como sobre o canal a partir das

informações a respeito do emissor, da intenção do emissor, da ocasião ou da função textual?

4. Quais são as expectativas sugeridas pelas características do meio bem como do canal em relação

(a) aos receptores e ao propósito da recepção, à ocasião e à função textual e

(b) às marcas intratextuais?

Pragmática local

1. Onde o texto foi produzido/enviado? É possível obter informações a respeito da pragmática local a partir da periferia do texto? Existem outros conhecimentos relativos à pragmática local que sejam pressupostos como “cultura geral”?

2. Quais são as indicações sobre a pragmática local sugeridas pelos fatores situacionais emissor, receptor, meio e ocasião?

3. Quais são as expectativas sugeridas pelas informações a respeito da pragmática local em relação

(a) ao emissor, ao receptor, ao meio e à ocasião e

(b) às marcas intratextuais?

Pragmática temporal

1. Quando o texto foi escrito/publicado/“enviado”? É possível obter informações a respeito da pragmática temporal a partir da periferia do texto? Existem outros conhecimentos relativos à pragmática temporal pressupostos como “cultura geral”?

2. Quais são as indicações sobre a pragmática temporal sugeridas pelas informações a respeito do emissor, do meio, do receptor, da ocasião e da função textual?

3. A partir da pragmática temporal, que expectativas podem ser depreendidas no que diz respeito

(a) ao emissor e suas intenções, à bagagem comunicativa do receptor, aos possíveis meios, à ocasião e à função textual e

(b) aos fatores intratextuais?

4. Que problemas fundamentais surgem em função de uma pragmática temporal possivelmente distinta entre o texto-fonte e o texto-alvo?

Ocasão comunicativa

1. Por que o texto foi produzido/enviado? É possível encontrar informações a respeito da ocasião comunicativa na periferia do texto? Pressupõe-se que a ocasião seja de conhecimento do receptor do texto-fonte?

2. O texto foi produzido para uma ocasião específica? O texto pretende ser recepcionado uma vez, diversas vezes ou regularmente?

3. Quais são as indicações sobre a ocasião comunicativa sugeridas pelas características do emissor e da intenção do emissor, pelo receptor, pelo meio, pela pragmática local e temporal e eventualmente pela função textual?

4. Quais são as expectativas sugeridas pela ocasião em relação

(a) às expectativas do receptor, ao emissor e à intenção do emissor e

(b) às marcas intratextuais?

5. Que problemas surgem a partir do contraste entre a ocasião comunicativa do texto-fonte e a ocasião comunicativa do texto-alvo?

Função textual

1. Qual é a função textual pretendida pelo emissor? Existem, na periferia do texto, indicações unívocas sobre a função pretendida, como por exemplo sob a forma de uma indicação da variedade textual a que pertence?

2. Quais são as indicações sobre a função textual sugeridas pelas informações a respeito dos fatores ocasião, meio, receptor e intenção do emissor?

3. Existem indícios de desvios promovidos pelo receptor em relação à função textual pretendida pelo emissor?

4. Quais são as expectativas sugeridas no que diz respeito

(a) ao emissor e à intenção do emissor, ao receptor e à expectativa do emissor, ao meio, ao lugar, ao tempo e à ocasião bem como

(b) às marcas intratextuais?

Fatores intratextuais

Temática textual

1. A unidade textual apresenta coerência temática ou trata-se de uma combinação de textos?
2. Qual é o tema do texto, e quais são os temas das partes que o compõem? É possível relacionar os subtemas a um hipertema?
3. A temática observada corresponde às expectativas geradas pelos fatores extratextuais?
4. O tema é formulado no texto (p. ex. em uma lide, parágrafo-guia) ou na periferia do texto (título, manchete)?
5. É necessário que a formulação do tema apareça em determinado lugar do texto-alvo em função das convenções textuais da LA?

Conteúdo textual

1. De que maneira os fatores extratextuais consolidam-se no conteúdo textual?
2. Que unidades de informação o texto contém?
3. É possível observar uma “situação interna” no texto? Em caso afirmativo, de que maneira esta se diferencia da “situação externa” do texto?
4. O texto apresenta falhas de coesão? Essas falhas podem ser esclarecidas sem informações adicionais?

Pressuposições

1. A que realidade se referem as informações verbalizadas no texto?
2. De que forma essa realidade referenciada é verbalizada no texto?
3. Existem alusões implícitas à realidade referenciada?
4. O texto apresenta redundâncias supérfluas para um receptor na LA?
5. Que informações pressupostas em relação ao receptor da LF precisam ser verbalizadas para o receptor da LA?

Construção e estrutura do texto

1. Trata-se de um texto independente ou de um texto inserido em um contexto maior?
2. Existe uma macroestrutura reconhecível graças ao emprego de marcações gráficas ou de outras marcas estruturais?
3. Existe uma estrutura convencional para a variedade textual em questão?
4. Que forma de progressão temática o texto apresenta?

Elementos textuais não-verbais

1. Que elementos não-verbais fazem parte do texto?
2. Que funções desempenham em relação aos componentes textuais verbais?
3. Esses elementos pertencem às convenções da variedade textual em questão?
4. São condicionados pelo meio escolhido?
5. São específicos à cultura de partida?

Léxico

1. Como os fatores extratextuais da situação consolidam-se no emprego das palavras (em relação a regioletos, socioletos, variantes linguísticas históricas, escolha de registro, emprego de palavras condicionadas pelo meio, fórmulas convencionais determinadas pela ocasião ou pela função textual etc.)?

2. O que o uso das palavras indica sobre a forma de pensar do emissor e seu “interesse estilístico” (como por exemplo marcações estilísticas, palavras carregadas de sentido conotativo, emprego de figuras retóricas como símiles e metáforas, criação de palavras, trocadilhos)?

3. Que domínios lexicais (terminologias, metalinguagens) aparecem no texto?

4. O texto apresenta determinadas classes de palavras ou padrões de formação de palavras em frequência notavelmente superior a outras?

5. A que nível estilístico pertencem as palavras usadas predominantemente no texto?

Sintaxe

1. As frases do texto apresentam construções longas ou curtas, paratáticas ou hipotáticas? Como são as relações entre as unidades oracionais (assindéticas, polissindéticas)?
2. Que estruturas frasais o texto apresenta?
3. O posicionamento dos componentes frasais corresponde à estrutura tema-rema? Podem-se observar construções enfáticas ou desvios em relação à sequência de palavras habitual?
4. Pode-se estabelecer um relevo textual a partir dos tempos verbais empregados?
5. Pode-se observar o emprego de recursos estilísticos (como por exemplo paralelismos, quiasmos, perguntas retóricas, parênteses, desvios da norma)? Que funções desempenham no texto em questão?
6. Existem marcas sintáticas determinadas pelo receptor, específicas à variedade textual ou determinadas pelo meio empregado? Em caso afirmativo, essas marcas apresentam discrepâncias em relação à função textual pretendida?

Marcas suprasegmentais

1. Que marcas suprasegmentais podem ser observadas? De que forma se manifestam (no texto escrito)?
2. As marcas suprasegmentais são características de uma determinada variedade ou função textual?
3. As marcas suprasegmentais trazem indícios sobre características pessoais e predisposições afetivas ou psicopatológicas do emissor?
4. Em que unidades prosódicas o texto pode ser dividido? A prosódia oferece indicações sobre a intenção do emissor no que diz respeito a esclarecimentos, ênfases e destaques?
5. Como as marcas suprasegmentais comportam-se em relação à estrutura tema-rema?
6. Que problemas trasladratórios surgem a partir do contraste entre as marcas suprasegmentais observadas e a função do texto-alvo?

2.5.

Análise textual de relevância tradutória

Matriz de decisões

Traduzido a partir de NORD, 2009

	Análise do texto-fonte	Transferência	Perfil do texto-alvo
	A. Fatores extratextuais		
Emissor			
Intenção			
Destinatário			
Meio			
Lugar			
Tempo			
Circunstância			
Função			
	B. Fatores intratextuais		
Temática			
Conteúdo			
Pressuposições			
Construção			
Elementos não-verbais			
Léxico			
Sintaxe			
Fatores suprasegmentais			
	C. Efeito		
Efeito			

Figura 5 – Análise textual de relevância tradutória: matriz de decisões

3.

Borges e “Kafka y sus precursores”

No célebre ensaio “Kafka y sus precursores”, publicado originalmente em 1952 no volume *Otras Inquisiciones*, Jorge Luis Borges lançou a provocadora ideia de que um escritor que reunisse na própria obra traços distintos de outros escritores não-relacionados entre si e

sem qualquer relação particularmente estreita com o próprio escritor em questão poderia criar um grupo coeso de precursores que de outra forma não teria absolutamente nada em comum. Para ilustrar a teoria, apontou a existência de traços distintamente kafkianos em obras de escritores ligados a gêneros, estilos, temáticas, nacionalidades e períodos históricos bastante díspares, como Zenão (filósofo grego, *circa* 490-430 a.C.), Han Yu (poeta e ensaísta chinês, 768-824 d.C.), Søren Kierkegaard (filósofo dinamarquês, 1813-1855), Robert Browning (poeta inglês, 1812-1889), Léon Bloy (escritor francês, 1846-1917) e Lord Dunsany (contista irlandês, 1878-1957). Conforme escreveu no ensaio citado,

“En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, em grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría.”²¹

Em outras palavras, Borges sugere que os escritores listados acima permaneceriam isolados uns dos outros (talvez para sempre) caso não houvessem todos convergido para se encontrar por fim na obra de Kafka. Como resultado desta maneira de pensar, Kafka – que em uma aplicação estrita da visão tradicional acerca das relações literárias seria compreendido apenas como um sucessor tardio dos autores citados – passa a ser encarado como criador de toda uma linhagem literária pregressa que culmina na própria obra, impondo assim a criação de um microcosmo literário que gravita em torno desta.

Outro desdobramento interessante desse postulado, que ganha particular relevo no presente trabalho, é a ideia de que a obra dos precursores de Kafka passaria então a ser lida de forma retroativa. Em mais uma inversão das ideias convencionais de influência, em vez de perceber certos traços distintivos de Browning (precursor) na obra de Kafka (sucessor), passasse a fazer precisamente o movimento oposto – uma leitura da obra de Browning sob o signo de Kafka:

“El poema *Fears and Scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema.”²²

21 BORGES, pág. 89.

22 BORGES, pág. 89.

A citação acima ilustra de maneira exemplar a dialética inerente ao conceito de precursividade apresentado por Borges: se por um lado o precursor “profetiza” o sucessor, por outro o sucessor “desvia sensivelmente” nossa leitura do precursor – uma refração natural quando se aceita que a relação de precursividade é estabelecida *post facto* pelo sucessor ao redor do qual todos os precursores orbitam.

Essa maneira de pensar abre possibilidades de leitura altamente recursivas, que permitem abolir por completo a influência da cronologia no ordenamento das relações literárias:

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.²³

Como se verá no capítulo a seguir, essa lógica segundo a qual escritores criam precursores e modificam nossa concepção do passado e do futuro pode também ser aplicada à tradução literária e ao estabelecimento de linhagens literárias em uma cultura e em um sistema literário diferentes daqueles em que tiveram origem.

4.

Tese

Possibilidade e justificativa da tradução retrospectiva

Uma vez estabelecida a definição funcionalista de uma transladação – “a produção de um TA funcional que mantém com um TF preexistente uma relação de especificações variáveis segundo a função desejada ou exigida (escopo)” –, um dos escopos possíveis passa a ser justamente a tese defendida neste trabalho: a execução de uma *tradução retrospectiva*.

Em termos conceituais, uma tradução retrospectiva é a tradução *a posteriori* de um texto T_P (texto precursor), ainda inédito na cultura-alvo, que mantém uma relação de influência e/ou

²³ BORGES, págs. 89-90.

precedência cronológica com um texto T_S (texto sucessor), já traduzido em um momento anterior para a cultura-alvo, de maneira que a tradução de T_P cause a impressão de ser anterior e/ou de ter influenciado a tradução de T_S . Em outras palavras, a ideia da tradução retrospectiva consiste em simular (v. abaixo), na cultura-alvo, a relação existente entre o original de T_P e o original de T_S na cultura-fonte através de uma inversão das relações literárias segundo os moldes propostos por Borges em “Kafka y sus precursores”.

Dado um texto precursor original T_{PO} e um texto sucessor original T_{SO} , a relação de tempo e influência tradicional que se estabelece é a seguinte:

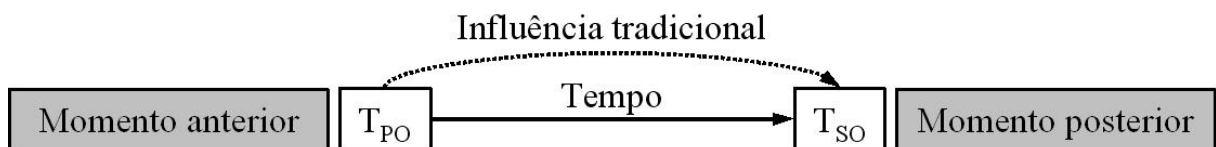


Figura 6 – Originais: influência tradicional

Ao se acrescentar uma representação visual do conceito apresentado por Borges – aqui chamado de “influência retroativa” –, o gráfico reveste-se do seguinte aspecto:

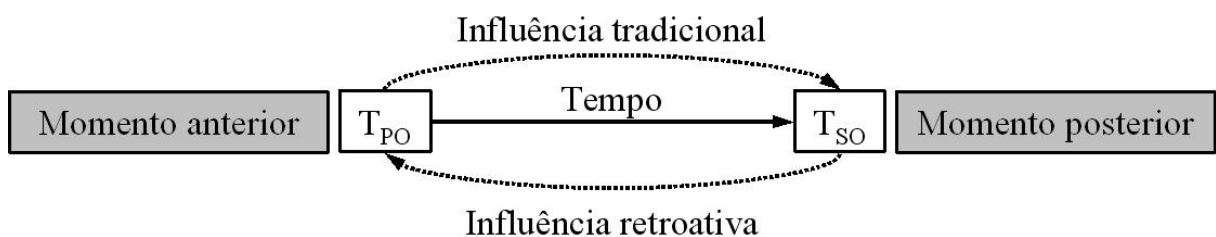


Figura 7 – Originais: influência retroativa

Quando se trata de traduções, no entanto, a configuração das relações de influência e/ou anterioridade não se reflete necessariamente na LA, pois existem casos em que a tradução de T_{SO} para a LA já se encontra concretizada em um texto sucessor traduzido T_{ST} quando da tradução de T_{PO} em um texto precursor traduzido T_{PT} . Essa situação cria um interessante

problema de ruptura nas relações de influência, que consiste na potencial recepção de T_P pelos leitores da cultura-alvo como um texto posterior a T_S e sem qualquer tipo de relação mais próxima com este último, uma vez que T_P de fato adentra o sistema literário da LA de maneira tardia e não apresenta necessariamente características textuais que remetam a T_S .

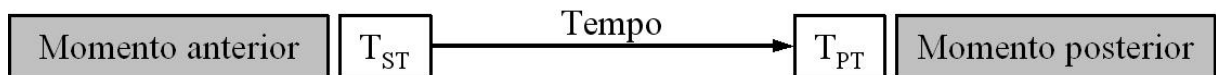


Figura 8 – Ruptura das relações de influência e antecedência em LA

Essa recepção equivocada pode ainda dar ao leitor da cultura-alvo a falsa impressão de que T_P sofreu a influência de T_S – o que não corresponde à realidade cronológica, não se enquadra com a visão tradicional de influência e não pode concretizar a inversão das relações literárias proposta por Borges em função da total ausência de conhecimento acerca do real estado de coisas no que diz respeito aos dois textos em questão. Em vista disso, na melhor das hipóteses T_{PT} seria recepcionado como se não tivesse qualquer tipo de relação com T_{ST} ; na pior das hipóteses, seria recepcionado como se de fato fosse T_{ST} .

Cabe ressaltar que, mesmo que sejam colocadas à disposição do leitor outras fontes de informação capazes de esclarecê-lo no tocante à relação entre T_P e T_S – como um prefácio, uma orelha ou uma quarta-capa –, permanece o fato de que *os textos em si* não se relacionam na LA. Nesse caso, as fontes de informação tornam-se apenas documentais no mesmo sentido em que Christiane Nord emprega a palavra ao definir “tradução documental” – ou seja: passam a informar *sobre* um fenômeno que ocorreu na LF, embora não se possa verificar a ocorrência do *fenômeno em si* na LA. Como resultado, as relações de influência entre T_P e T_S são relegadas ao domínio puramente extratextual na cultura-alvo.

O desenvolvimento de um método de tradução retrospectiva tem portanto como objetivo estabelecer na LA uma relação intertextual entre T_P e T_S efetivamente baseada nas características dos textos individuais da maneira como foram traduzidos para a LA, e não na simples constatação de que em uma cultura estrangeira existem afinidades entre originais em língua estrangeira aos quais o leitor da LA não tem acesso. Trata-se primordialmente de um esforço no sentido de resolver problemas intratextuais e intertextuais nas respectivas esferas que os originaram em LA – muito embora o emprego concomitante de paratextos como meio para esclarecer as relações existentes entre T_P e T_S não esteja descartado.

A produção de uma tradução retrospectiva com características simuladoras²⁴ de anterioridade e/ou influência pode ser plenamente justificada pela aplicação da teoria do escopo, pois

A função da transladação não surge em absoluto como resultado mais ou menos automático da análise textual do texto-fonte, mas deve ser definida com base em critérios pragmáticos estabelecidos a partir do objetivo da comunicação transcultural.²⁵

Uma vez admitido que na teoria funcionalista a equivalência é apenas um dos escopos possíveis para uma transladação qualquer, não um princípio inerente à atividade tradutória, e que o objetivo da comunicação transcultural – no caso da tradução retrospectiva ora proposta, a produção de uma TA que confira o relevo desejado à relação de anterioridade e/ou influência entre o T_{PT} a ser traduzido e um T_{ST} preexistente – é definido com base em critérios pragmáticos, resta definir uma forma de estabelecer os critérios pragmáticos capazes de atingir esse objetivo.

Conforme se pode observar na seção “Análise textual de relevância tradutória: Matriz de decisões”, NORD (2009) propõe um processo decisório baseado em três colunas – “análise do texto-fonte”, “transferência” e “perfil do texto-alvo” – intersectadas pelas três linhas-mestras “fatores extratextuais” (dividida nos oito sub-itens “emissor”, “intenção”, “destinatário”, “meio”, “lugar”, “tempo”, “circunstância” e “função”), “fatores intratextuais” (dividida nos oito sub-itens “temática”, “conteúdo”, “pressuposições”, “construção”, “elementos não-verbais”, “léxico”, “sintaxe” e “fatores suprasegmentais”) e “efeito”.

Uma matriz de decisões especificamente voltada para a execução de uma ATdRT capaz de orientar o trabalho de tradução retrospectiva pode ser obtida mediante o acréscimo de uma quarta coluna à matriz de decisões proposta por Nord, que corresponde a uma análise concomitante do T_{SO} e do T_{ST} preexistente na LA. Uma vez feitas pequenas adaptações nos campos “Análise do texto-fonte”, que no modelo expandido ora apresentado passa a se chamar “Análise de T_{PO}”, e “Perfil do texto-alvo”, que passa a se chamar “Perfil de T_{PT}”,

24 Segundo Reiß e Vermeer, a simulação é uma característica inerente à transladação, definida como uma oferta de informação na língua-alvo sobre uma oferta de informação na língua-fonte que (1) não se explicita como texto secundário no próprio texto a fim de simular uma oferta de informação primária e (2) apresenta-se como um fenômeno cuja forma e cuja estratégia sejam orientados pelo objetivo da transladação e do texto trasladado. Para mais informações, consultar REISS e VERMEER (pág. 88) ou o resumo geral da teoria do escopo constante em BRAGA (pág. 27).

25 “Die Translatfunktion ergibt sich keineswegs mehr oder weniger automatisch aus der Ausgangstextanalyse, sondern ist vielmehr pragmatisch vom Zweck der transkulturellen Kommunikation her zu definieren.” NORD, pág. 9

inclui-se na matriz o novo campo “Análise de T_{SO} / T_{ST} ” – correspondente aos fatores adicionais que devem ser levados em conta para a execução de uma tradução retrospectiva. O campo de “transferência” passa a ser chamado de “projeto de tradução”, pois esta parece ser uma denominação mais clara para aquilo a que os procedimentos elencados se referem. O resultado das alterações propostas pode ser visto abaixo:

	Análise de T_{PO}	Análise de T_{SO} / T_{ST}	Projeto de tradução	Perfil de T_{PT}
	A. Fatores extratextuais			
Emissor				
Intenção				
Destinatário				
Meio				
Lugar				
Tempo				
Ocasão				
Função				
	B. Fatores intratextuais			
Temática				
Conteúdo				
Pressupostos				
Construção				
Elementos não-verbais				
Léxico				
Sintaxe				
Fatores suprasegmentais				
	C. Efeito			
Efeito				

Figura 9 – Modelo expandido da ATdRT adaptado à tradução retrospectiva: análise de T_{PO} , análise de T_{SO} / T_{ST} e projeto de tradução

Na tradução retrospectiva, como em qualquer outra transladação, os elementos formais de T_{PO} a serem mantidos ou alterados em T_{PT} podem variar de 100% a 0% – da “fidelidade” absoluta à “liberdade” absoluta – em função do escopo pretendido na LA. No entanto, qualquer T_{PO} que mantenha relação de anterioridade e/ou influência em relação a T_{SO} apresenta também um certo grau de similaridade natural em relação ao texto precursor que pode oscilar entre 0%²⁶ e 100%²⁷ – ou seja, entre a independência absoluta e a dependência absoluta. Na tradução retrospectiva – novamente como em qualquer outro processo transladatório informado pela teoria do escopo – esse percentual de similaridade pode ser diminuído (relevado) ou aumentado (realçado) pelo transladador de acordo com o efeito desejado na LA: uma análise de T_{ST} permite que o perfil traçado para T_{PT} reforce ou enfraqueça²⁸ as relações entre os dois textos nos âmbitos extratextual, intratextual e intertextual da cultura-alvo em que T_{PT} pretende se inserir. Pode-se traduzir T_{PO} para o mesmo público-alvo para o qual T_{ST} foi traduzido, por exemplo, mesmo que na língua-fonte os dois textos em questão se destinassem a públicos diferentes apesar das características estilísticas que compartilham; ou então tomar emprestado o vocabulário de T_{ST} para a elaboração de T_{PT} mesmo que o léxico de T_{PO} não seja muito semelhante ao de T_{SO} a fim de reforçar a afinidade ideológica percebida entre os autores desses textos. Para dar a impressão de anterioridade/influência, o tradutor de T_{PT} volta o olhar para a tradução preexistente de T_{ST} a fim de encontrar estratégias e soluções tradutórias que aproximem os textos cuja relação deseja preservar ou realçar em LA.

Uma vez que o objetivo da tradução retrospectiva é produzir um texto T_{PT} que mantenha um determinado tipo de relação intertextual com um texto preexistente T_{ST} na LA, talvez parecesse inócuo proceder a uma análise do T_{SO} , visto que este não participa do universo de textos da LA (e por extensão da cultura-alvo). No entanto, cabe ressaltar que a relação intertextual que se pretende estabelecer entre o T_{PT} em que se trabalha e o T_{ST} preexistente em LA tem um escopo motivado justamente por um aspecto da relação que subsiste entre T_{PO} e o T_{SO} em LF (e por extensão na cultura-fonte): neste sentido, a tradução retrospectiva assume um caráter intertextual múltiplo, pois além das relações ($T_{SO} \sim T_{ST}$) e ($T_{PO} \sim T_{PT}$) instaura-se também um conjunto de relações ($T_{PT} \sim T_{ST}$) e uma relação superordenada {[LF

26 Como no caso de um texto meramente anterior a outro, sem qualquer relação de influência na LF.

27 Como no caso de um plágio total, ou ainda como acontece no universo de Borges em “Pierre Menard, autor del Quijote”.

28 Embora se mencionem as possibilidades de enfraquecimento proposital das relações extratextuais e diminuição proposital do percentual de similaridade na LA, esses procedimentos se afastam do conceito de tradução retrospectiva postulado nesse trabalho e são mencionados apenas porque seriam uma consequência natural – e perfeitamente possível – da aplicação do método apresentado a um objetivo diametralmente oposto àquilo que de fato se propõe a fazer.

$(T_{PO} \sim T_{SO}) \sim [LA (T_{PT} \sim T_{ST})]$. Em outras palavras, não apenas os originais se relacionam com as respectivas traduções (como aconteceria a qualquer outra tradução, independente dos procedimentos tradutórios adotados), mas T_{PT} e T_{ST} estabelecem entre si um vínculo intertextual de natureza causal na LA; além disto, todo o sistema da LF, na condição de universo onde se inserem T_{SO} e T_{PO} , estabelece igualmente um vínculo de natureza causal com o sistema da LA na condição de universo onde se inserem T_{ST} e T_{PT} .

Pelos motivos discutidos acima, a depender das características peculiares do escopo desejado a análise de T_{SO} pode se mostrar útil: ora porque se deseja alterar o modo da relação $(T_{PT} \sim T_{ST})$ em relação a $(T_{PO} \sim T_{SO})$, ora porque se deseja estabelecer uma relação em que $[LA (T_{PT} \sim T_{ST})]$ seja uma recriação instrumental da relação $[LF (T_{PO} \sim T_{SO})]$ – caso em que a análise de T_{SO} traria resultados muito similares aos da análise de T_{ST} no que diz respeito a uma variedade de fatores.

A presença de T_{SO} e T_{ST} em uma coluna única tem por objetivo conferir o devido relevo à noção de equivalência, conceito importante da teoria funcionalista que se materializa sob a designação de tradução comunicativa. Para se admitir que seja realmente possível traduzir de maneira que um texto-alvo TA desempenhe na LA uma função equivalente (homóloga etc.) à função que o texto-fonte TF desempenha na LF, resulta também forçoso admitir que uma análise dos fatores extratextuais e intratextuais de TA e TF apresentaria resultados idênticos, salvo em relação a elementos extratextuais necessariamente ou potencialmente díspares no caso de uma tradução, como “destinatário”, “meio”, “lugar”, “tempo” e “circunstância”. Não reconhecer a possibilidade dessa identidade entre TF e TA no que diz respeito aos demais fatores seria uma negação da possibilidade dos conceitos de equivalência e tradução comunicativa da maneira como foram elaborados por Vermeer e Reiß e retomados por Nord²⁹:

In *Skopostheorie*, equivalence means adequacy to a *Skopos* that requires that the target text serve the same communicative function or functions as the source text, thus preserving 'invariance of function between source and target text [...]. That is, the concept of equivalence is reduced to 'functional equivalence' on the text level of what Reiss refers to as “communicative translation”.³⁰

No caso de traduções não-equivalentes (não-homólogas etc.) seria necessário analisar

29 Note-se no entanto que o estabelecimento de uma relação instrumental entre T_{PT} e T_{ST} pressupõe necessariamente a existência prévia de uma relação instrumental entre T_{SO} e T_{PO} .

30 NORD (1997), pág. 36.

T_{SO} e T_{ST} em colunas distintas.

Note-se que tanto as relações originais observáveis na cultura-fonte entre T_{PO} e T_{SO} como as relações que o método da tradução retrospectiva se propõe a estabelecer na cultura-alvo entre T_{PT} e T_{ST} pertencem justamente ao domínio daquilo que na ATdRT de Nord encontra-se representado pelo fator transversal do efeito produzido por um texto – resultado do constante jogo entre fatores extratextuais, fatores intratextuais e o leitor. A esse fator transversal do efeito corresponde justamente o conceito da *intertextualidade*, que pode e deve ser pensado como um efeito de leitura e por essa razão prescinde de um campo próprio no modelo de análise proposto para a tradução retrospectiva.

Uma vez concluída com êxito, a tradução retrospectiva proporciona na LA uma aproximação entre T_p e T_s e realça o sentido (leia-se: a direção) das relações de influência efetivamente concretizadas na LF. A preexistência de T_{PT} em relação a T_{ST} pode estabelecer-se como um fato virtual na LA: por força da tradução retrospectiva concebida e executada com este objetivo em mente, a recepção de T_{ST} na LA pode ser deslocada rumo a um momento posterior, enquanto T_{PT} assume uma posição mais próxima ao momento anterior que o originou na LF, como ilustra o gráfico abaixo:

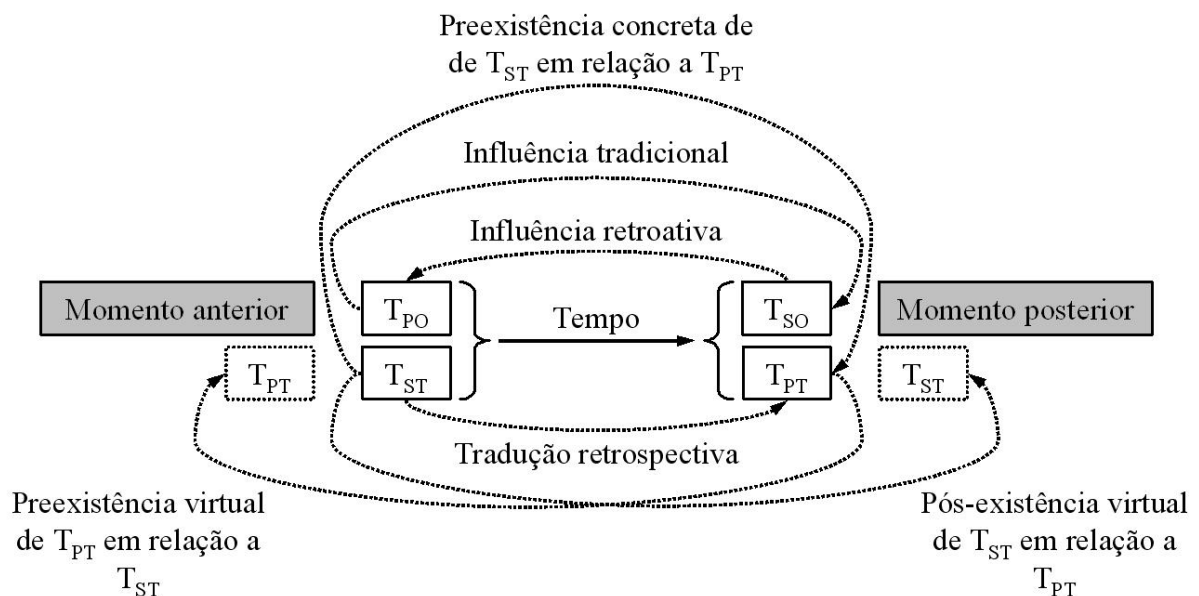


Figura 10 – Influência tradicional, influência retroativa e tradução retrospectiva

Ao se apropriar do estilo, do método e de outros elementos que presidiram a tradução

preexistente de T_s , a tradução retrospectiva de T_p assume o lugar de precursor por imitação e torna-se anterior *a posteriori* – e assim o trabalho do tradutor “modifica nossa concepção do passado como há de modificar o futuro”.

4.1.

Sobre o conceito de intertextualidade aplicado à tradução retrospectiva

Criticada ora pelo “positivismo excessivo”, que “privaria o texto de sua singularidade”, ora pela “maneira vaga de definição, que faria dela uma concha vazia ou um mito teórico”³¹, a noção de intertextualidade é um conceito necessário e central à proposta da tradução retrospectiva apresentada neste trabalho. Por esse motivo, é preciso elaborar um pouco a respeito do tema e da maneira como se relaciona com o método de traduzir aqui proposto, embora o conceito de intertextualidade que informa e orienta a proposta da tradução retrospectiva seja primordialmente aquele sugerido por Borges no ensaio “Kafka y sus precursores”.

Na origem, o conceito de intertextualidade apresentava um caráter eminentemente genérico: ao cunhar o termo, tendo por base os estudos feitos anteriormente por Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva definiu-a como “cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos”, bem como “transposição [...] de enunciados anteriores ou sincrônicos”³². Um pouco mais além, Philippe Sollers afirmou que “todo texto situa-se na junção de vários textos”³³, e Roland Barthes – embora já fazendo um movimento de limitação do conceito – descreveu o intertexto como “um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável”³⁴.

Ora, não há dúvida de que todo e qualquer texto opera da maneira descrita acima, em um gigantesco sistema de relações infinitamente complexas; o que as definições citadas fazem é justamente apreender a totalidade desse sistema em umas poucas palavras. Mas, se por um lado não parece haver razão para contestar a veracidade daquilo que postulam, por outro lado também parece indiscutível que essas definições resultam tão amplas e tão abrangentes que não se prestam a estabelecer parâmetros entre os diferentes tipos e as diferentes modalidades relacionais que diferentes textos estabelecem entre si – uma distinção importante quando se

31 SAMOYAUULT, pág. 143.

32 Citada por SAMOYAUULT, pág. 15.

33 Citado por SAMOYAUULT, pág. 17.

34 Citado por SAMOYAUULT, pág. 23-24.

deseja privilegiar uma ou mais dessas relações em detrimento de outras.

Esse impasse foi em parte resolvido quando Michel Riffaterre definiu o intertexto como “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram”³⁵, um conceito sistematizado de forma mais ou menos definitiva quando Gérard Genette definiu a intertextualidade como “a presença efetiva de um texto em outro”³⁶ e estabeleceu cinco categorias da transtextualidade, a saber: a intertextualidade propriamente dita (relação de copresença entre dois ou mais textos), a paratextualidade (relação entre o texto e o respectivo paratexto), a metatextualidade (relação entre o texto e o objeto de que fala), a hipertextualidade (relação entre o texto e o texto do qual deriva) e a arquitextualidade (relação entre o texto e o gênero textual a que pertence). Foi a partir desse momento que o termo deixou de ter um sentido linguístico para ganhar um sentido poético – este o sentido predominante de “intertextualidade” a partir de então.

Genette também apresenta uma subdivisão das relações intertextuais nas categorias de citação (na definição de Annick Bouillaguet, um “empréstimo literal explícito”), referência (“empréstimo não-literal explícito”), alusão (“empréstimo não-literal não-explicito”) e plágio (“empréstimo literal não-explicito”). Além disso, classifica as relações hipertextuais potenciais em função das possibilidades combinatórias de uma matriz que inclui dois tipos de relação – transformação e imitação – e três tipos de regime – lúdico, satírico e sério –, o que resulta nas categorias hipertextuais de paródia (transformação lúdica), pastiche (imitação lúdica), disfarce (transformação satírica), charge (imitação satírica), transposição (transformação séria) e falsificação (imitação séria). Mesmo assim, cabe frisar que essas categorias não são estanques: em função do caráter genérico que também se pode atribuir à intertextualidade, seria igualmente correto dizer que todos os textos são hipertextuais. Além do mais, as obras literárias podem ocupar a um só tempo (ou de forma alternada) diferentes lugares no que diz respeito à história da literatura, aos gêneros literários, ao reconhecimento que recebem e ao estilo do discurso que representam ou inovam³⁷.

Dito isso, caberia perguntar quanto ao terreno em que essas relações todas se estabelecem: o leitor. Samoyault afirma que, em função do descompasso necessário entre a cultura, a memória e a individualidade do autor e de cada leitor individual, a recepção intertextual – em outras palavras, a essência da intertextualidade – tem um caráter variável e

35 Citado por SAMOYAULT, pág. 28.

36 Citado por SAMOYAULT, pág. 29.

37 SAMOYAULT, pág. 68.

necessariamente subjetivo: não pode haver intertextualidade sem recepção³⁸. Para que a intertextualidade se concretize, o texto exige do leitor memória, cultura, habilidade interpretativa e uma disposição lúdica, para que assim possa reconhecer (leia-se: documentar) referências plantadas pelo autor e descobrir (leia-se: intuir) possíveis alusões: assim esse amálgama de sucessivos reconhecimentos e descobrimentos torna-se o próprio ato de ler inscrito no vasto panorama da literatura.

Visto sob esse prisma, o conceito da tradução retrospectiva assume seu lugar de direito no campo dos estudos intertextuais: a palavra “retrospectiva” denota justamente uma visada sobre aquilo que já se viu em um momento anterior a partir do momento presente. Como resultado, a tradução retrospectiva concebe a obra a ser traduzida (o momento presente) como um relevo circunstancial que passa a ter como pano de fundo as demais obras com que se relaciona ou pode se relacionar (aquilo que já se viu) – ou seja, como o lugar onde se está quando se olha para trás. Nesse sentido, a relação de intertextualidade é praticamente idêntica àquela observável entre quaisquer outros textos preexistentes, porém com uma importante diferença: a tradução retrospectiva pressupõe uma intertextualidade prévia, que antecede a própria existência do texto traduzido. Antes de poder se manifestar como potencialidade virtual no texto traduzido e como realização concreta no leitor, as relações intertextuais que se pretende estabelecer precisam realizar-se ainda como LF no próprio tradutor, que as apreende para então traduzi-las segundo o escopo desejado para a LA de maneira a possibilitar que o texto traduzido provoque o efeito de intertextualidade desejado.

Segundo a interpretação que faço do modelo de ATdRT de Nord, essa intertextualidade prévia se manifesta no modelo de tradução retrospectiva ora proposto em um primeiro momento como parte do procedimento pré-tradutório da ATdRT sob a forma de um parâmetro no campo do fator transversal relativo ao efeito, em um segundo momento como parte integrante do processo tradutório propriamente dito e em um terceiro e último momento como uma potencialidade concreta de efeito intertextual para o leitor no texto traduzido para a LA.

Em vista disso, o método da tradução retrospectiva pressupõe a elaboração de um inventário de toda sorte de citações, alusões, referências e outras transposições intertextuais percebidas pelo tradutor no T_{SO} em relação ao T_{PO} , para que então possa decidir como traduzi-las para a LA de maneira a assegurar a existência (criação) de uma relação intertextual entre o T_{PT} em que trabalha e o T_{ST} preexistente na LA. Sempre de acordo com o escopo pretendido,

38 SAMOYAULT, págs. 89-90.

as relações na LA podem ser instituídas (criadas) em todos os níveis em que se dariam quaisquer outras relações intertextuais entre textos originais ou traduzidos, e – como sucede às relações intertextuais em geral – prescindem de uma cronologia estrita. No que diz respeito a essa última observação, é interessante notar que os próprios teóricos da intertextualidade reconheceram de maneira explícita e inequívoca a existência de uma intertextualidade retroativa: Barthes afirmou ser capaz de saborear “a derrubada das origens, a desenvoltura que faz vir o texto anterior do texto ulterior”³⁹; e, segundo Riffaterre, por ser um “efeito de leitura” o intertexto admite “reviravoltas da cronologia”⁴⁰ – justamente a proposta apresentada por Borges em “Kafka y sus precursores” e o objetivo maior da tradução retrospectiva.

39 Citado por SAMOYAUULT, pág. 24.

40 SAMOYAUULT, pág. 25.

PARTE II

PRÁTICA

5.

Aplicação prática da tradução retrospectiva

Estudo de caso

Neste capítulo os fundamentos teóricos da tradução retrospectiva serão postos em prática em um estudo de caso que tem por objeto os procedimentos tradutórios adotados durante a elaboração de *O grande deus Pã*, um volume literário completo centrado na novela *The Great God Pan*, do escritor galês Arthur Machen. O referido volume, que emprega os princípios da tradução retrospectiva não apenas na tradução do texto literário de Machen que serve como título, mas também na escritura da introdução e na seleção e organização dos demais textos que o acompanham, apresenta-se como uma obra independente⁴¹, e portanto será apresentado à banca avaliadora em volume avulso, na condição de acessório, tendo por fim único e exclusivo demonstrar a totalidade dos resultados práticos que a tradução retrospectiva pode atingir quando empregada de maneira sistemática a um texto literário integral.

Os motivos para essa decisão foram vários: em primeiro lugar, a obra de Arthur Machen não se encontra em domínio público quando da escritura desta tese de doutorado, o que inviabiliza a publicação de uma tradução integral de *The Great God Pan* mesmo em um trabalho acadêmico, sob pena de violação da Lei de Direitos Autorais 9.610 de 19 de fevereiro de 1998 em vigor no Brasil. Em segundo lugar, ainda que a opção por trabalhar com o texto integral de uma obra razoavelmente longa tenha por objetivo demonstrar que a tradução retrospectiva é viável não apenas em excertos breves, mas também em textos de maior fôlego, a inclusão indiscriminada de quase cem páginas de texto literário e paratextos em pouco ou nada contribuiria para a discussão proposta, que por esse motivo se limita aos trechos relevantes para o método da tradução retrospectiva. Em terceiro e último lugar, como detentor de todos os direitos autorais de natureza moral e patrimonial referentes a *O grande deus Pã*, desejo preservar meus interesses pessoais no volume traduzido, prefaciado e organizado como estudo de caso para esta tese de doutorado a fim de explorá-lo comercialmente quando da entrada da obra de Arthur Machen em domínio público no ano de 2018.

Cabe no entanto destacar que o presente trabalho acadêmico – a exemplo de *O grande*

41 O volume independente *O grande deus Pã* é composto pelos seguintes textos: “Arthur Machen, o sonhador de Gwent”, prefácio de minha autoria; “Introdução”, texto escrito por Machen quando da segunda edição do livro na Inglaterra e traduzido por mim; “O grande deus Pã”, novela integral de Machen traduzida por mim; e “O horror sobrenatural de Arthur Machen”, excerto do longo ensaio *Supernatural Horror in Literature*, de autoria de H. P. Lovecraft e traduzido por mim.

deus Pã – foi escrito de maneira a se apresentar como uma obra completa e legível na ausência de qualquer outro texto.

Conhecido principalmente pelos volumes *The Great God Pan*, *The Three Impostors* e *The Hill of Dreams*, Arthur Machen influenciou de maneira notável várias obras de H. P. Lovecraft, e em especial a novela “The Dunwich Horror”. Na fortuna crítica relacionada a essa última obra, não é difícil encontrar comentários como o de S. T. Joshi e David E. Schultz, segundo os quais

the central premise – the sexual union of a “god” or monster. . . with a human woman – is taken from Arthur Machen's *The Great God Pan*; HPL makes no secret of it, having Armitage say of the Dunwich people at one point, “Great God, what simpletons! Shew them Arthur Machen's Great God Pan and they'll think it a common Dunwich scandal!”⁴²

ou como o de Robert M. Price, quando afirma que “a glance at 'The Dunwich Horror' will show that Lovecraft had Machen on his mind as he wrote”⁴³.

Mesmo assim, os críticos citados não oferecem exames mais detalhados acerca dessas semelhanças. Para discutir a relação de influência e intertextualidade entre *The Great God Pan* e “The Dunwich Horror”, cuja simulação em português brasileiro é a razão de ser do procedimento de tradução retrospectiva proposto neste trabalho, cumpre inicialmente apresentar resumos mais ou menos detalhados das obras em questão.

5.1.

The Great God Pan

Resumo

I. O EXPERIMENTO

42 JOSHI e SCHULTZ (2001), p. 80.

43 PRICE (1997), p. xii.

O dr. Raymond, adepto da “medicina transcendental”, caminha com o amigo Clarke em direção à casa onde mora enquanto discute a cirurgia que está prestes a efetuar em Mary – uma garota que o médico salvou da penúria quando ainda era menina – após vinte anos de estudos. A cirurgia consiste em uma pequena incisão na massa cinzenta e tem por objetivo levantar o véu que esconde a realidade das coisas e fazer com que assim Mary possa “ver o Deus Pã”. Clarke se mostra apreensivo sobre a possibilidade de que a cirurgia dê errado, mas Raymond afirma que, como salvou Mary da pobreza extrema e de uma possível morte por inanição, poderia usar a vida dela como bem lhe aprouvesse. Os dois entram na casa e dirigem-se ao laboratório, onde Raymond pede licença e explica a Clarke que os preparativos para a operação podem demorar algumas horas. Os produtos químicos usados por Raymond produzem um odor soporífico; Clarke adormece e tem a estranha recordação de uma paisagem de verão próxima à casa do pai por onde havia caminhado na infância, até que de repente “ele viu-se ante uma presença que não era homem nem besta, não era viva nem morta, mas todas as coisas ao mesmo tempo – a forma de todas as coisas, porém desprovida de forma. Nesse momento o sacramento do corpo e da alma foi dissolvido, e uma voz pareceu dizer 'Vamos embora', e a seguir a escuridão da escuridão além das estrelas, a escuridão da infinitude”. Quando acorda, Raymond está pronto e avisa Clarke que está indo buscar Mary. O médico volta com uma linda garota de cerca de dezessete anos, toda vestida de branco e com o rosto corado, e pergunta a ela se está pronta para entregar-se a ele. Mary responde que sim, Raymond beija-a nos lábios e pede que feche os olhos. Depois de anestesiá-la com a inalação dos vapores de um frasco, Raymond corta-lhe os cabelos e prepara-se para fazer a incisão enquanto Clarke desvia os olhos. Quando torna a olhar, a cirurgia já está feita – Raymond está aplicando um curativo e diz que Mary deve acordar em cinco minutos. Ao despertar, a garota vivencia um breve instante de deslumbramento que logo dá vez a um terror abjeto que a estremece e convulsiona enquanto grita prostrada no chão. Três dias depois, Raymond leva Clarke à cama de Mary, agora transformada em “uma idiota sem nenhuma esperança de cura”. Mesmo assim, refirma a crença de que a garota tenha visto o Grande Deus Pã.

II. O *DOSSIER* DO SR. CLARKE

Anos depois da cirurgia de Mary, Clarke passa as noites preparando o “*Dossier* para provar a Existência do Diabo”, uma compilação de narrativas estranhas colhidas em

documentos a respeito de “assuntos mórbidos”. O relato em que trabalha diz respeito à história de Helen, uma órfã criada até os doze anos por um parente distante e então adotada pelo abastado fazendeiro sr. R., dono de uma propriedade em um vilarejo próximo à fronteira do País de Gales. O sr. R. é instruído pelo familiar de Helen a não mandar a menina para a escola, deixá-la ocupar o tempo da maneira que desejasse e tomar as providências necessárias para que dormisse sozinha. Helen passa a maior parte do tempo dando longos passeios na floresta durante o verão e boa parte do tempo trancada no quarto durante o inverno. Cerca de um ano após ser adotada pelo sr. R., a menina sai em um dos dias mais quentes do verão para um de seus longos passeios e toma o caminho da Estrada Romana, que passava pela parte mais alta da floresta. O fazendeiro Joseph W., que trabalhava em uma floresta próxima, vê Helen passar e em seguida recebe o filho Trevor, que lhe leva o almoço de pão e queijo. Depois de entregar a comida ao pai, Trevor sai para colher flores, e passado um tempo Joseph ouve os gritos desesperados do filho. Ao encontrá-lo, o menino relata ter colhido um ramalhete de flores e então adormecido. Diz então ter acordado com um barulho um tanto peculiar, similar a um canto, e visto Helen brincando na grama com um “estranho homem nu”. Nesse ponto o menino sentiu-se apavorado e saiu chorando em busca do pai. Joseph encontra Helen sentada em uma clareira na grama e a acusa de ter assustado Trevor, mas a menina nega a acusação e ridiculariza o relato sobre o “estranho homem”. Mesmo assim, Trevor continua muito perturbado e Joseph o leva para casa. A partir desse episódio, o menino passa semanas com medo de sair de casa sozinho e começa a acordar de madrugada aos gritos de “O homem do bosque! Pai! Pai!”.

Cerca de três meses depois, Trevor está recuperado e acompanha o pai à casa de um cavalheiro da vizinhança para quem prestava serviços ocasionalmente. Joseph é chamado a entrar no estúdio enquanto Trevor espera no corredor, e instantes mais tarde os dois homens escutam um grito estridente seguido de um baque. Ao sair do estúdio, descobrem Trevor desacordado no chão com uma expressão de terror no rosto, e o médico chamado diz que o menino devia ter entrado em surto devido a um choque repentino. Ao recobrar a consciência, Trevor sucumbe a um novo surto de histeria e é sedado pelo médico. Duas horas mais tarde está apto a voltar para casa, porém ao atravessar o corredor mais uma vez é acometido por uma crise de pavor e começa a gritar “o homem do bosque!” enquanto aponta para o busto de um fauno ou sátiro que adorna a casa. Esse segundo choque foi demais para o pequeno Trevor, que fica com sequelas psíquicas permanentes. Mesmo ao ser questionada pelo sr. R.,

Helen continuou a negar que houvesse importunado Trevor de qualquer maneira que fosse.

No verão de 1882, Helen trava amizade com Rachel, um ano mais nova. As duas tornaram-se amigas inseparáveis e, em função das altas somas pagas ao sr. R. pelo familiar distante de Helen para o sustento da menina, os pais de Rachel incentivaram essa aproximação. Em diversas ocasiões as duas partiram rumo à floresta pela manhã e voltaram para casa somente no final da tarde, e por vezes Rachel apresentava um comportamento estranho ao chegar em casa, embora não suficientemente estranho para que os pais a questionassem. Porém certa tarde a sra. M. ouviu barulhos de choro no quarto da filha, que havia voltado de um desses longos passeios com a amiga, e ao entrar descobriu Rachel seminua na cama, em um estado de enorme sofrimento. Ao ver a mãe, Rachel perguntou, “Ah, mãe, mãe! Por que você me deixou ir à floresta com Helen?”.

Ao chegar a esse ponto do relato oferecido pelo Dr. Phillips, Clarke lembra-se de ter protestado quando o amigo repetiu a história contada por Rachel à mãe, dizendo que a versão da menina era incrível e monstruosa demais e que o caso devia ter uma explicação racional. O Dr. Phillips encerra a conversa dizendo que a menina desapareceu após o episódio e nunca mais foi encontrada, e Clarke tem uma visão de Rachel caminhando pela Estrada Romana ao lado de um vulto misterioso. A seguir, termina de escrever o relato no “Dossiê para provar a Existência do Diabo” com as palavras *Et diabolus incarnatus est. Et homo factus est.*

III. A CIDADE DAS RESSURREIÇÕES

Ao sair de um restaurante em Londres, Villiers – ex-aluno do Wadham College – é abordado por um mendigo, que reconhece como sendo o ex-colega Charles Herbert. Os dois não se veem há seis anos, e Villiers, impressionado com as condições do amigo, pergunta o que aconteceu. Herbert conta que o pai faleceu um ano depois que terminou os estudos e deixou-lhe uma herança considerável, e que no primeiro ano após o falecimento o dinheiro serviu-lhe bem. No segundo ano, conheceu Helen, na época com aproximadamente dezenove anos, através de amigos que a haviam conhecido em Florença. Os dois casaram-se três meses depois, e já na noite de núpcias Helen começou a falar sobre coisas que Herbert “não [se] atreveria a dizer sequer aos sussurros em uma noite escura”. Um ano após o casamento, Herbert era um homem arruinado “de corpo e alma”, e Helen desaparece com o dinheiro ganho com a venda de todas as propriedades que tinha. Villiers leva o amigo para casa para

oferecer-lhe comida antes que os dois se despeçam.

Intrigado com a história de Herbert, dias mais tarde Villiers pergunta ao conhecido Austin, um grande conhecedor dos círculos sociais de Londres, se conhecia o nome de Charles Herbert. Nesse ponto, Austin narra o caso da Paul Street, ocorrido três anos atrás:

Ao voltar para casa entre as quatro e as cinco da manhã, um cavalheiro havia se deparado com um indivíduo caído no pátio da casa de número 20. O policial chamado a seguir constatou que o homem estava morto, e assim bateu na porta da casa. A criada que atendeu declarou jamais ter visto o falecido, e mais tarde os médicos não conseguiram estabelecer a *causa mortis*. Os proprietários da casa – o casal Charles Herbert e Helen Herbert – também negaram conhecer o falecido. Na falta de uma *causa mortis* detectável, nenhum inquérito foi instaurado, embora os vizinhos tivessem feito relatos vagos sobre estranhos acontecimentos na casa. Austin, ao falar com um dos médicos responsáveis pela autópsia, descobriu que o sr. Lacuna tinha morrido de susto, e acrescentou que outras pessoas com quem havia falado tinham descrito Helen como “ao mesmo tempo a mulher mais linda e mais repulsiva que já tinham visto”.

IV. A DESCOBERTA EM PAUL STREET

Cerca de três meses após o encontro de Villiers com Herbert, Clarke recebe a visita de Villiers, que lhe conta sobre o caso da Paul Street. Villiers também revela que esteve no número 20, descobriu que a casa estava disponível para locação e resolveu visitá-la. Para tanto, pegou a chave com um agente imobiliário, que não soube dar informações sobre os proprietários. Na casa, Villiers encontrou papéis de três ou quatro anos atrás, e em um deles um estranho desenho, que tem consigo para mostrar a Clarke. Após a visita, Villiers sofre um surto de nervosismo e exaustão, e durante a recuperação lê em um jornal que Charles Herbert foi encontrado morto de fome em uma pensão em Marylebone. Clarke tenta oferecer uma explicação racional para a estranha cadeia de eventos, mas Villiers insiste em procurar a esposa de Herbert, porque “*ela é o mistério*”. Villiers mostra o papel encontrado na casa, que traz o esboço virtuoso de um busto de mulher. Clarke reconhece os traços de Mary, pergunta quem era aquela mulher e Villiers revela que era a esposa de Herbert. Clarke se lembra da descrição feita pelo Dr. Phillips, “a mais vívida manifestação do mal que já presenciei”, e deixa o papel cair no chão. No verso encontra-se escrito o nome “Helen”. Clarke sente-se mal

e pede a Villiers que retorne dentro de uma semana.

V. A CARTA DE AVISO

Villiers torna a encontrar Austin durante uma caminhada matinal e diz ter repetido o relato sobre o caso da Paul Street para Clarke. Dias após a visita feita a este último, afirma ter recebido uma carta, que entrega para Austin. Na carta, Clarke aconselha Villiers a queimar o retrato de Helen e esquecer totalmente aquela história toda. Admite dispor de mais informações e dispõe-se a revê-lo quando quiser, mas avisa que tomou a decisão final de jamais retomar o assunto, e diz ao amigo que deve fazer o mesmo se valoriza a própria felicidade. Villiers conta para a Austin sobre a visita à casa na Paul Street e a estranha impressão que teve e comenta as reações de Clarke ao ver o retrato – e especialmente o nome “Helen” anotado no verso. Enquanto os dois caminham pela Ashley Street, Villiers percebe uma bela casa, que segundo Austin pertence a uma sra. Beaumont, mulher rica e misteriosa que havia se estabelecido na vizinhança e oferecia recepções para os mais altos círculos sociais de Londres. Os dois vão à casa de Austin, onde este conta sobre a morte do pintor Arthur Meyrick, conhecido de ambos. Cerca de um ano e meio antes, Meyrick havia embarcado em uma viagem ao redor do mundo, e três meses atrás Austin tinha recebido uma carta do médico em Buenos Aires que havia tratado Meyrick durante a doença que o havia matado. Meyrick tinha pedido encarecidamente ao médico que enviasse a Austin um pacote contendo um caderno de desenho repleto de sátiros, faunos e aegipãs – e na última página um retrato que Villiers identificou como sendo Helen. Villiers tem o pressentimento de que Helen retornaria a Londres.

VI. OS SUICÍDIOS

Lord Argentine, notório *bon vivant* londrino, é encontrado morto na casa onde morava na manhã seguinte a um jantar que havia frequentado em companhia de uma dama misteriosa. O mordomo da casa afirma que, ao voltar do jantar por volta das onze horas da noite, Lord Argentine o havia dispensado pelo restante da noite, porém instantes mais tarde o mordomo viu o patrão sair de casa às escondidas. Na manhã seguinte, o mordomo o encontrou enforcado nos aposentos particulares, e o caso foi tratado como um simples suicídio. Três

semanas mais tarde, no entanto, outros três homens da alta sociedade têm exatamente o mesmo destino, mas apesar das circunstâncias altamente suspeitas, a polícia não encontra nenhuma explicação para as ocorrências. Austin faz uma visita a Villiers para saber se o amigo havia descoberto mais informações a respeito da sra. Herbert. Villiers não tem nenhuma novidade, mas durante a conversa Austin revela que a casa da sra. Beaumont, que os dois haviam parado para admirar durante a caminhada pela Ashley Street, tinha sido o lugar onde Lord Argentine havia jantado na noite anterior ao suicídio. Austin diz ter conhecido a sra. Beaumont e descreve-a como uma mulher de feições bonitas e expressão estranha, e afirma ter a vaga impressão de que aquele rosto lhe era familiar. Villiers pergunta a Austin se havia escrito para ao dr. Matthews – o médico de Meyrick – pedindo detalhes sobre a doença e a morte do amigo, e Austin responde que havia escrito uma carta perguntando, entre outras coisas, se Meyrick conhecia uma inglesa de sobrenome Herbert. Mesmo assim, os dois amigos chegam à conclusão que a mulher podia estar usando um nome falso e assim decidem enviar ao médico o retrato de Helen para ver se a reconhecia. Nesse momento um jornalista passa pela rua anunciando mais um suicídio no West End; Austin sai de casa e compra um exemplar. O jornal traz o relato do suicídio do sr. Sydney Crashaw, visto pela última vez com vida por volta das dez horas da noite anterior, embora Villiers afirme tê-lo visto por volta das duas da madrugada saindo da casa da sra. Beaumont.

VII. O ENCONTRO NO SOHO

Três semanas mais tarde, Austin recebe um bilhete de Villiers pedindo que o visite naquela tarde ou na manhã seguinte. Austin vai à casa do amigo o mais depressa possível. Villiers afirma ter descoberto que a sra. Beaumont e Helen Herbert (*née* Vaughan) são a mesma pessoa, e pede a Austin que confirme essa suspeita olhando para o retrato da sra. Herbert que consta no caderno de desenho deixado por Meyrick. Villiers revela que costumava frequentar a Queer Street e fascinar-se com as histórias do submundo londrino, e que – por motivos totalmente alheios aos assuntos que tratava com Austin – havia se interessado pela história de uma certa srta. Raymond, chegada ao Soho cerca de cinco ou seis anos atrás, quando devia ter dezessete ou dezoito anos. Depois de morar e envolver-se em atividades sórdidas na vizinhança por cerca de um ano, a srta. Raymond desapareceu até a época do caso de Paul Street, quando reapareceu, a princípio ocasionalmente, e depois voltou

mais uma vez a se instalar por seis ou oito meses. Por fim sumiu mais uma vez, e os frequentadores do local tornaram a vê-la somente poucos meses antes do encontro entre os amigos, quando voltou a aparecer duas ou três manhãs por semana na casa onde havia se instalado. Fascinado pela história, Villiers resolveu ficar de vigia em frente à porta da casa, e quando a mulher apareceu ele a reconheceu de pronto como sendo a sra. Herbert. Villiers continuou esperando a mulher sair da casa para tornar a segui-la, e quando isso aconteceu ela foi até a casa da sra. Beaumont, de onde Villiers tinha visto Crashaw sair na madrugada do suicídio. Quando estava prestes a ir embora, Villiers percebeu que uma carruagem havia aparecido para buscar a sra. Herbert e decidiu segui-la em um coche até o parque. Ao chegar encontrou um conhecido, e os dois viram quando a sra. Herbert passou; Villiers perguntou ao conhecido se conhecia aquela mulher e o homem respondeu que se tratava da sra. Beaumont. Para convencer Austin de uma vez por todas de que a sra. Herbert, a srta. Raymond e a sra. Beaumont são a mesma pessoa Villiers apresenta um manuscrito paginado contendo “um relato acerca do tipo de entretenimento que a sra. Beaumont oferecia aos convidados mais sofisticados”. Austin examina o manuscrito, começa a ler e logo se declara incapaz de prosseguir com a leitura sob pena de nunca mais dormir. Villiers insinua que o manuscrito continha relatos sobre os mistérios do Grande Deus Pã e “do terror capaz de residir no refúgio secreto da vida, consubstanciado na carne humana”. Villiers manifesta a intenção de fazer uma visita à sra. Beaumont na companhia de Clarke, mas Austin sugere que abandone a ideia por temer pela vida do amigo. Villiers mostra uma corda de cânhamo amarrada com um nó de força e reafirma a intenção de entrar na casa companhia de Clarke e sair de lá com vida. Desesperado, Austin tenta dissuadir o amigo da ideia de tornar-se um assassino, mas Villiers o acalma dizendo que o plano é desmascarar Helen Vaughan, entregar-lhe a corda e trancá-la em um quarto por quinze minutos. Se a mulher ainda estivesse viva quando tornassem a entrar, Villiers chamaria a polícia. Antes de ir embora, Austin revela que recebeu uma resposta do dr. Harding, de Buenos Aires, na qual o médico afirmava que Meyrick havia morrido de um colapso generalizado, provavelmente causado por um ataque de nervos, e que cultivava amizade com uma sra. Vaughan.

VIII. OS FRAGMENTOS

O último capítulo começa com a versão traduzida de um documento escrito em 25 de

julho de 1888 em latim por um certo dr. Robert Matheson, vitimado pela apoplexia em 1892. No documento, o médico afirma ter presenciado a impressionante transformação de uma paciente cujo corpo viu “regredir de volta às bestas das quais tinha ascendido, e aquilo que estava nas alturas mergulhar nas profundezas, rumo ao abismo de todo o ser” até revelar “uma Forma, delineada em penumbra”, e por fim afirma que “o símbolo dessa forma pode ser encontrado em esculturas antigas, e em pinturas que sobreviveram sob a lava, demasiado sórdidas para serem mencionadas... enquanto um vulto horrendo e inefável, nem homem nem besta, transformava-se em uma forma humana, sobreveio por fim a morte”.

A seguir, o capítulo traz o fragmento de uma carta enviada de Clarke para o dr. Raymond, na qual Clarke relata haver testemunhado essa perturbadora transformação ao lado de Villiers, embora não tivesse ninguém com quem pudesse falar a respeito senão o próprio Raymond, visto que na agonia final de Helen ele tinha visto o rosto de Mary. Clarke sugere que Raymond talvez seja a única pessoa capaz de fornecer o elo faltante na estranha cadeia de acontecimentos. Também relata ter escrito para o dr. Phillips e pedido o nome do vilarejo onde os eventos relacionados a Helen e Rachel tinham acontecido, para então descobrir que se tratava de Caermaen. Clarke narra a viagem que fez ao lugar e a visita à Estrada Romana. Em uma cidade próxima, afirma ter visitado um museu de ruínas romanas onde havia um monumento encontrado na Estrada Romana com uma inscrição em latim que dizia “Ao Grande Deus Nodens (o Deus das Profundezas ou do Abismo), Flavius Senilis ergueu esta coluna em homenagem ao matrimônio que testemunhou à sombra”.

No último fragmento do capítulo, Raymond afirma que já sabia de tudo que Clarke havia descoberto e revela que, após ver o Deus Pã na cirurgia testemunhada pelo amigo, Mary havia dado à luz uma menina – Helen Vaughan, nascida nove meses após a cirurgia. Mary morreu poucos dias após o parto, e após doze anos criando a menina nascida deste encontro, Raymond mandou-a embora.

5.2.

The Dunwich Horror

Resumo

I.

Dunwich é um antigo vilarejo de densos bosques e montanhas localizado no centro de Massachusetts, às margens do rio Miskatonic. O lugar transmite uma impressão quase maligna de decrepitude e abandono aos visitantes, e raramente é visitado por forasteiros. Dois séculos atrás, deu a origem a boatos envolvendo sangue de bruxas, rituais de adoração a Satã e misteriosas presenças nos bosques, mas ninguém saberia dizer ao certo o que há de errado com o vilarejo, embora um horror – o Horror de Dunwich – tenha assolado o lugar em 1928. Antigas lendas mencionam “rituais profanos e conclaves de índios acompanhados pela invocação de sombras proscritas nas grandes colinas abobadadas e por desvairadas preces orgiásticas respondidas por estalos e rumores vindos da terra” – sendo esses últimos motivo de perplexidade entre geólogos e fisiógrafos. O vilarejo de Dunwich também é conhecido pelo temor que os locais demonstram em relação aos bacuraus: segundo as crenças locais, estes pássaros seriam “psicopompos à espera das almas dos moribundos” que “emitem gritos horripilantes em unísono com os estertores dos que agonizam”. Embora Dunwich tenha sido colonizado muito tempo atrás, os círculos de colunas rústicas de pedra que adornam o topo das colinas são geralmente atribuídos aos índios que outrora habitavam o lugar. Depósitos de crânios e ossos encontrados no interior desses círculos e ao redor de uma pedra retangular em Sentinel Hill fundamentam a crença popular de que estes seriam antigos cemitérios dos pocumtuck, embora muitos etnólogos rejeitem essa teoria como absurda e afirmem que os restos mortais são de pessoas de etnia caucasiana.

II.

Em 1913, durante uma noite de Candelária, Lavinia Whateley – uma mulher albina e deformada de 35 anos – havia dado à luz Wilbur Whateley, um menino “de tez escura e com feições de bode”, filho de pai desconhecido. Lavinia jamais havia frequentado a escola e era “uma criatura solitária dada a andar em meio a tempestades elétricas nas colinas”, mas detinha conhecimentos fragmentários de sabedoria antiga em função da biblioteca passada através dos séculos de geração para geração na família Whateley, e também em função do próprio pai, um suposto praticante de magia negra conhecido como Velho Whateley. Na noite do nascimento de Wilbur, ouviram-se gritos horrendos, que ecoaram mais alto do que os barulhos das colinas e os latidos dos cachorros, mas os vizinhos puderam ver o menino somente uma semana mais tarde, quando o Velho Whateley levou-o ao vilarejo e fez um discurso incoerente para os que

estavam presentes no armazém local, dizendo que “se o minino da Lavinny fosse paricido co'o pai, ele seria bem diferente do que vocês imagino” e que “um dia vocês ainda vão ovi o filho da Lavinny gritá o nome do pai no alto da Sentinel Hill!”. Logo a seguir, a família Whateley começa a comprar uma grande quantidade de gado – uma prática que perdurou até 1928, quando o Horror de Dunwich assolou o vilarejo. Mesmo assim, o estábulo dos Whateley em nenhuma época pareceu abrigar um rebanho numeroso.

Na primavera após o nascimento de Wilbur, Lavinia retomou as habituais caminhadas pela floresta. Os vizinhos já não demonstravam mais curiosidade em relação ao menino, que no entanto apresentava um desenvolvimento excepcionalmente precoce: aos três meses de idade, Wilbur já tinha o porte de uma criança de um ano; aos sete meses deu os primeiros passos, e um mês depois já caminhava a passos firmes.

Pouco tempo mais tarde, em um Dia das Bruxas, um grande clarão foi avistado à meia-noite no topo de Sentinel Hill, onde uma das antigas pedras retangulares erguia-se em meio a um túmulo de antigos ossos. Estranhos rumores correram pelo vilarejo quando um dos vizinhos, de nome Silas Bishop, afirmou ter visto mãe e filho correndo nus pela colina cerca de uma hora antes do clarão.

Em janeiro do ano seguinte, Wilbur voltou a ser o foco das atenções quando aprendeu a falar, aos onze meses de idade, embora com um sotaque que não era o da região. Os cães do vilarejo pareciam rejeitá-lo, e todos os boatos a respeito do menino vinham acompanhados por menções ao envolvimento do Velho Whateley com feitiçaria e à vez em que havia feito as colinas estremecerem ao pronunciar o nome de Yog-Sothoth no interior de um círculo de pedras, tendo nas mãos um grande livro aberto.

III.

O Velho Whateley continuou comprando gado sem que o tamanho do rebanho desse a impressão de crescer. Ao mesmo tempo, começou a fazer reparos nos cômodos da casa que não eram usados pela família: esses ajustes começaram assim que Wilbur havia nascido, quando um dos inúmeros galpões de ferramentas na propriedade foi “organizado, revestido com ripas de madeira e equipado com uma nova e robusta fechadura”. O patriarca também começou a restaurar o andar superior da casa, que teve todas as janelas cobertas por tábuas. No térreo, o Velho Whateley construiu um quarto para o neto – e esse quarto lentamente

começou a abrigar, de maneira ordenada, todos os antigos livros e fragmentos de livros antigos que antes ficavam dispostos em pilhas negligenciadas nos cantos de outros aposentos. Segundo o Velho Whateley, aqueles livros seriam a única educação que o neto haveria de receber. Com um ano e sete meses de idade, Wilbur tinha a estatura de um menino de quatro anos e já começava a estudar com grande afinco as estranhas figuras e tabelas nos livros do avô, que passava as tardes ocupado com a educação do neto. Por volta desta época, a restauração da casa foi concluída, embora os vizinhos não compreendessem por que uma das janelas do segundo andar – onde ninguém era admitido – tinha sido transformada em uma porta de madeira. O galpão de ferramentas, mantido sempre trancado a chave, voltou a ser desocupado e passou a exalar um fedor quase insuportável, similar ao odor que havia próximo aos círculos indígenas no topo das colinas, embora a propriedade dos Whateley não fosse conhecida pelo asseio. Os meses a seguir passaram-se sem grandes acontecimentos, a não ser pelo que pareceu ser um aumento considerável dos rumores nas colinas em 1915.

Quando completou quatro anos, Wilbur já lia sozinho, e foi nessa época que as pessoas começaram a falar sobre “o olhar de maldade cada vez mais evidente naquela expressão de bode”. O menino às vezes “balbuciava em um jargão desconhecido e entoava ritmos bizarros que enregelavam o ouvinte com uma sensação de terror inexplicável”. Os cachorros do vilarejo começaram a demonstrar uma aversão cada vez maior em relação a Wilbur e à propriedade dos Whateley, que passou a andar armado com uma pistola a fim de garantir a própria segurança. Após um incidente relacionado ao recrutamento de jovens para a Primeira Guerra, jornais foram chamados para noticiar a extraordinária precocidade de Wilbur, as histórias sobre o envolvimento do Velho Whateley com magia negra, as estantes de livros antigos, o isolamento e o estranho fedor no segundo andar da casa, a estranheza da região como um todo, com destaque para os rumores nas colinas, e por fim o hábito peculiar do Velho Whateley de pagar pelo gado que comprava com moedas de ouro cunhadas em tempos muito remotos.

IV.

Por uma década, a história dos Whateley transcorreu de maneira discreta em meio à vida da comunidade, embora a família continuasse acendendo fogueiras duas vezes por ano no alto de Sentinel Hill, quando os rumores da montanha tornavam a se acentuar. A estranha

movimentação na casa durava o ano inteiro: certos visitantes afirmaram ter ouvido barulhos no segundo andar isolado mesmo quando toda a família estava no térreo, e assim começaram a se perguntar se os Whateley estariam usando o pavimento para o sacrifício de reses. Por volta de 1923, quando Wilbur tinha dez anos e a aparência de um homem maduro, começou mais uma grande reforma no segundo andar. Aparentemente, todas as repartições internas do pavimento foram removidas, incluindo o chão que dividia o segundo andar do sótão. Na primavera após a reforma, o Velho Whateley percebeu que o número de bacuraus que cantava sob a janela do quarto era cada vez maior, e por esse motivo disse acreditar que sua hora estava próxima. Na Noite de Lammas de 1924 o dr. Houghton foi chamado às pressas, e depois de falar coisas desconexas sobre o “caminho para Yog-Sothoth” e a “página 751 *da edição completa*” em meio ao canto de uma legião de bacuraus, o Velho Whateley expirou durante a madrugada. Wilbur comemorou, dizendo que os pássaros não haviam conseguido pegar a alma do avô. Nessa época o garoto já detinha uma erudição considerável e mantinha contato por correspondência com bibliotecários de lugares distantes, onde livros raros e proscritos eram guardados.

À medida que crescia, Wilbur começou a tratar a mãe com um desprezo cada vez maior, e em 1926 Lavinia confessou ter medo do garoto a uma vizinha. No Dia das Bruxas a seguir, os barulhos nas colinas foram mais altos do que nunca, e uma fogueira ardeu no alto de Sentinel Hill, como era costume. No entanto, o que mais chamou atenção foram as enormes e tardias revoadas de bacuraus, que pareciam estar reunidos nas cercanias da escura casa dos Whateley. Após a meia-noite, os cantos dos pássaros “transformaram-se em uma espécie de cachinada demoníaca” e cessaram apenas com o raiar do dia. Ninguém do vilarejo parecia ter morrido – mas daquela noite em diante, Lavinia Whateley nunca mais foi vista.

No verão de 1927, Wilbur reformou dois galpões no terreno da propriedade e começou a transferir os próprios livros e objetos pessoais para essas pequenas peças e logo passou a habitá-las. A seguir começou uma nova reforma na casa: Wilbur – que na época já media dois metros e quinze e não dava sinais de parar – fechou todas as portas e janelas do térreo e começou a retirar todas as repartições internas da casa, como havia feito com o avô quatro anos atrás no andar de cima.

No inverno seguinte, Wilbur fez a primeira viagem para fora de Dunwich, na tentativa de obter acesso a um exemplar do “temível volume guardado a sete chaves na biblioteca da universidade – o pavoroso *Necronomicon* do árabe louco Abdul Alhazred, na edição latina de Olaus Wormius, impressa na Espanha durante o século XVII”, guardado a sete chaves na biblioteca da Universidade do Miskatonic, em Arkham. Tendo consigo o exemplar imperfeito da tradução inglesa feita pelo dr. Dee que havia herdado do avô, e devidamente autorizado pelo bibliotecário Henry Armitage a consultar o exemplar latino da biblioteca, Wilbur começou de imediato a cotejar os textos no intuito de esclarecer um trecho localizado na página 751. No entanto, ao perceber que as páginas consultadas por Wilbur traziam “ameaças monstruosas à paz e à sanidade do mundo”, e ao associar o texto que continham a Dunwich e às “agourentas presenças” no lugar, o bibliotecário subseqüentemente negou a solicitação de Wilbur, que havia pedido autorização para levar o exemplar para casa. Quando o estranho visitante foi embora, Armitage tornou a guardar o exemplar do livro proscrito e sentiu um estranho odor, que logo reconheceu como sendo o mesmo odor que havia sentido durante a visita à propriedade dos Whateley três anos atrás. Durante as semanas a seguir, o dr. Armitage passou a recolher todos os dados possíveis acerca de Wilbur Whateley e das “presenças amorfas” nos arredores de Dunwich. Após contatar o dr. Houghton, de Aylesbury, que havia assistido o Velho Whateley nos últimos estertores, o dr. Armitage tomou conhecimento das estranhas palavras proferidas pelo avô de Wilbur no leito de morte. Novas leituras das passagens do *Necronomicon* consultadas por Whateley trouxeram-lhe “pistas terríveis sobre a natureza, os métodos e os desejos desse estranho mal que constituía uma insidiosa ameaça ao planeta”.

VI.

O prólogo do horror de Dunwich aconteceu depois que o dr. Armitage tomou conhecimento de que Wilbur havia feito uma viagem a Cambridge, em uma tentativa desesperada de retirar o exemplar latino do *Necronomicon* abrigado no acervo da Widener Library – o que lhe foi negado, uma vez que Armitage havia feito alertas seriíssimos a todos os responsáveis pelas raras bibliotecas que dispunham de um exemplar do volume. Assim, no início do agosto seguinte a história teve um desdobramento mais ou menos previsível: o dr. Armitage foi acordado pelos latidos do cão de guarda do *campus*, que foram seguidos por um

grito que acordou inúmeros moradores de Arkham e não parecia ter origem em qualquer tipo de criatura terrestre. Ao sair, Armitage descobriu que a biblioteca fora invadida e – em meio a um enorme coro de bacuraus – entrou na construção em companhia de outros dois professores. Os três homens entraram e foram direto à sala de leitura de genealogia, de onde parecia vir um choro. Ao acender a luz, os três homens depararam-se com uma cena grotesca: caída no chão e gravemente ferida estava uma criatura vagamente humana, “com as mãos e a cabeça muito reconhecíveis”, que “tinha o semblante de queixo pequeno e feições de bode que era a marca dos Whateley”, embora o tronco fosse “uma incrível aberração teratológica” repleta de tentáculos e bocas vermelhas. A criatura moribunda parece despertar com a chegada dos homens, e começa então a recitar estranhos sons acompanhados por passagens retiradas do *Necronomicon*. Quando a criatura expirou, os bacuraus silenciaram e saíram em um grande revoada. A cena foi preservada pela polícia até a chegada do legista, quando já não restava mais nada além de “uma massa esbranquiçada”.

VII.

Após a morte de Wilbur, oficiais foram enviados a Dunwich e Aylesbury para inventariar os bens de que dispunha e notificar os possíveis herdeiros. O povo do interior estava muito agitado em função dos rumores cada vez maiores sob as colinas, e também em função do fedor e dos estranhos sons que vinham da “grande concha vazia” em que a casa dos Whateley havia se transformado. Os oficiais ofereceram desculpas para não entrar na casa e limitaram as buscas a uma única entrada nos galpões que haviam passado a funcionar como os aposentos de Wilbur. Essa busca revelou a existência do que se acreditou ser um extenso diário, cujas anotações tinham sido feitas em estranhos caracteres. Ao fim de uma semana de deliberações, o manuscrito foi enviado à Universidade do Miskatonic para ser decifrado.

O horror de Dunwich chegou no dia 9 de setembro: os barulhos da colina tinham sido muito intensos e os cães haviam passado a noite inteira latindo. Pela manhã do dia 10 os moradores perceberam um estranho fedor no ar. Por volta das sete horas, o garoto Luther Brown voltou apavorado para a casa do patrão e relatou ter visto pegadas enormes na estrada, acompanhadas por um fedor semelhante àquele que havia na casa do Velho Whateley. A patroa de Luther começou a fazer ligações para os vizinhos e descobriu que um outro menino do vilarejo – após uma noite mal-dormida em função do canto incessante dos bacuraus –

também havia subido a colina que levava à casa dos Whateley e voltado em pânico depois de ver o pasto onde o rebanho do sr. Bishop havia passado a noite. A casa parecia ter explodido, o lugar estava coberto por uma substância parecida com piche e havia grandes pegadas no chão; e os animais tinham desaparecido, ou então sido encontrados cheios de mutilações e com “boa parte do sangue chupado”. Muitas das árvores próximas estavam quebradas, e o rastro de destruição apontava em direção ao fundo de um vale, de onde um fedor parecia emanar. Os moradores de Dunwich voltaram para casa, fizeram barricadas nas portas e não permitiram que nenhum animal passasse a noite ao relento. Por volta das duas da madrugada, a fazenda de Elmer Frye sofreu um ataque que mais uma vez incluiu o aparecimento súbito de um fedor insuportável, uma grande inquietude dos cães e a destruição do estábulo, onde novamente os animais foram chacinados em meio ao canto dos bacuraus, embora a família inteira tenha sobrevivido. Nas noites a seguir, os moradores continuaram a montar barricadas e a armar-se como podiam. Também descobriram um novo rastro de destruição que subia quase verticalmente ao longo de um vertiginoso penhasco até o local onde os Whateley tinham por hábito conduzir rituais demoníacos na Noite de Walpurgis e no Dia das Bruxas, e na noite mais trágica desta sequência a casa da família Frye foi atacada por volta das três horas da madrugada, enquanto os bacuraus cantavam com tanta força que muitas pessoas não conseguiam dormir. Uma hora depois um grupo de homens foi verificar o local e descobriu mais pegadas monstruosas e a casa destruída em meio a um fedor pungente e vestígios de muco pegajoso. Toda a família Frye havia desaparecido.

VIII.

Antes que o horror de Dunwich assolasse o vilarejo, os especialistas em línguas antigas e modernas da Universidade do Miskatonic continuavam perplexos com o diário de Wilbur Whateley em Arkham: o próprio alfabeto empregado revelou-se absolutamente desconhecido. O dr. Armitage encarregou-se da decifração, e assim passou todo o mês de agosto estudando criptografia, baseado na suspeita de que aqueles estranhos símbolos não passariam de cifras usadas para ocultar um texto escrito em inglês. Mesmo assim, a cifra revelou-se complexa ao extremo, e somente no fim de agosto os primeiros resultados ainda tímidos foram obtidos. O mais importante foi a constatação, feita no dia dois de setembro, de que se tratava com certeza de um texto escrito em inglês. No texto decifrado, o dr. Armitage encontrou insinuações a

respeito de “criaturas siderais”, bem como menções um tanto herméticas ao “sinal voorishiano”, ao “pó de Ibn Ghazi”, à “fórmula de Dho-Hna”, ao “Aklo Sabaoth” e a “Yr” e “Nhhngr”. Ao concluir a decifração das anotações dias mais tarde, o dr. Armitage estava exausto e precisou de um médico, que o pôs na cama enquanto o paciente repetia, “Mas o que podemos fazer, em nome de Deus?” Ao acordar no dia seguinte, o sr. Armitage estava sofrendo de alucinações e falando a respeito de uma terrível raça ancestral que tinha por desígnio eliminar por completo toda a vida da Terra, para então arrastar o planeta para longe do sistema solar e para além do cosmo, de volta para o lugar de onde havia saído “vigintilhões de éons atrás”. Esses momentos eram intercalados por outros, em que o bibliotecário insistia em ter acesso ao *Necronomicon* ou ao *Demonolatrea* na esperança de encontrar uma fórmula capaz de deter o perigo conjurado. Logo o dr. Armitage estava recuperado e reuniu-se com o professor Rice e o dr. Morgan para uma conferência. Os três passaram um dia inteiro na Universidade do Miskatonic, fazendo as mais desvairadas especulações em um debate desesperado e consultando terríveis exemplares da biblioteca. Todos os três aceitavam que havia um perigo real e que o melhor seria agir sem notificar a autoridade policial. O dr. Armitage passou o dia seguinte a essa conferência preparando fórmulas com compostos químicos obtidos no laboratório da universidade e se perguntando se aquilo seria realmente eficaz contra a entidade que Wilbur Whateley havia deixado para trás – o horror de Dunwich que em pouco tempo atingiria o vilarejo. Após tomarem conhecimento do ataque, Armitage, Rice e Morgan partiram rumo a Dunwich.

IX.

Ao chegar, Armitage, Rice e Morgan receberam notícias da tragédia que havia se abatido sobre a família Frye. Após conversar com moradores locais e examinar as ruínas da propriedade dos Frye, os ferimentos no gado de Seth Bishop, a destruição causada na vegetação da região e a pedra no alto da colina – que mais parecia um altar –, o trio resolve procurar os policiais de Aylesbury que estavam no vilarejo por conta de uma chamada relacionada à tragédia da família Frye, mas não os encontra. Logo fica claro que os policiais haviam descido ao vale, de onde não retornam mais. Com a proximidade da noite, os moradores locais se recolhem com medo do que estaria por vir enquanto Armitage repete para si mesmo uma fórmula que havia decorado, Rice prepara uma lata de aerosol do tipo usado

para combater insetos e Morgan desencaixota um rifle de caça. Os três revelam aos moradores o plano de ficar de guarda junto às ruínas da residência dos Frye, mas a noite passa sem incidentes, a não ser pelos rumores das colinas, pelo canto incessante dos bacuraus e por uma brisa que ocasionalmente acrescentava um intenso fedor ao pesado ar noturno. A manhã seguinte trouxe uma tempestade que encobriu o céu, e logo os homens de Arkham perceberam a movimentação de mais de doze homens de Dunwich, que corriam, gritavam e choravam histericamente. O horror de Dunwich estava mais uma vez à solta – dessa vez em pleno dia. A casa da família Bishop tinha sido o alvo do ataque. Armitage disse aos habitantes que estava na hora de seguir aquela coisa, e afirmou que aquilo tudo era “fruto de uma bruxaria”, e que precisava ser erradicado da mesma forma. Armitage explica que o monstro à solta é invisível, mas que a lata de aerosol de Rice contém um pó que talvez sirva para revelá-lo por breves instantes. Os forasteiros caminham juntos com boa parte dos moradores locais até a propriedade da família Bishop, novamente em meio a uma trilha de destruição, pegadas gigantescas e rastros de muco pegajoso, enquanto o sol tornava a aparecer. Armitage pegou um telescópio e mostrou ao grupo um ponto da encosta onde a grama e as folhagens se mexiam, sugerindo que a criatura estava lá.

X.

Armitage, Rice e Morgan subiram a montanha sozinhos, deixando o telescópio com o grupo de moradores locais que ficou na estrada. Os homens de Dunwich revezavam-se com o instrumento óptico enquanto ofereciam descrições daquilo que viam para os outros presentes; assim, todos ficaram sabendo quando Armitage preparou a lata de aerosol carregada por Rice, e logo perceberam uma nuvem cinzenta. Curtis, que segurava o telescópio nesse instante, começou a falar coisas desconexas. Descreveu o que tinha visto como uma criatura absolutamente horrenda antes de sucumbir a um desmaio. Os outros homens pegaram o telescópio e continuaram a acompanhar a ação enquanto os bacuraus começaram mais uma vez a cantar. Um dos homens de Arkham foi visto fazendo movimentos rítmicos com as mãos enquanto parecia entoar cânticos, e de repente o sol se obscureceu mesmo sem a presença de nuvens no céu. Ouviram-se rumores sob as colinas e também no céu, e logo começou a relampejar. Ao longe, os cães latiam. O céu acima das colinas tornou-se púrpura. Do altar de pedra vieram “sons profundos, ribombantes e fragorosos” que pareciam falar palavras em uma

língua desconhecida, e logo mais palavras em inglês – “SOCORRO! SOCORRO! ...*pa – pa – pa – PAI! PAI! YOG-SOTHOTH...!*” Um relâmpago caiu do zênite púrpura rumo ao altar de pedra, e “uma grande onda de inconcebível força e inefável fedor saiu da colina e espalhou-se por todo o campo”. Os cães latiam ao longe, a grama e as folhagens amarelaram e pelos campos e florestas espalharam-se os corpos sem vida dos bacuraus mortos. Os homens de Arkham desceram a montanha e Armitage explicou que o horror havia desaparecido para sempre – e que era uma estranha força que não pertencia à nossa dimensão no espaço. Depois de afirmar que queimaria o diário de Wilbur Whateley e sugerir que os moradores locais dinamitassem o altar de pedra, o dr. Armitage por fim explicou: “Esse era o irmão gêmeo de Wilbur, que puxou um pouco mais ao pai”.

5.3.

***The Great God Pan* e “The Dunwich Horror”**

Relações intertextuais

Uma leitura dos resumos acima talvez não pareça revelar semelhanças particularmente evidentes entre os autores e as obras mencionadas, e haveria motivos de sobra para dar ensejo também a uma discussão sobre as diferenças entre *The Great God Pan* e “The Dunwich Horror”. Afinal, a novela de Machen é uma obra mística e enigmática, sobre a qual é difícil tirar conclusões ou fazer afirmações categóricas: o coração da história é justamente a narrativa do mistério quase hermético surgido em meio aos bosques e à atmosfera pastoral de Caermaen que por fim assola o panorama urbano de Londres. Lovecraft, por outro lado, apresenta um conflito definido, resolvido e explicado – quase maniqueísta – do bem contra o mal, passado em um vilarejo interiorano que se vê ameaçado por forças vindas do espaço sideral.

Mesmo assim, não restam dúvidas de que Lovecraft conhecia bem a obra de Machen – suficientemente bem a ponto de lhe haver dedicado uma seção de oito páginas no longo ensaio *Supernatural Horror in Literature*. Além disso, “The Dunwich Horror” traz já no título uma alusão à produção literária de Machen: Dunwich⁴⁴ é palco da ação de *The Terror*, narrativa longa do autor galês que Lovecraft sabidamente leu⁴⁵. E, conforme foi mencionado

44 Ressalte-se que, embora o topônimo seja o mesmo, o nome “Dunwich” designa lugares distintos nas duas novelas em discussão: na obra de Machen, refere-se ao vilarejo real em Suffolk, na Inglaterra; na obra de Lovecraft, refere-se a um vilarejo fictício em Massachusetts, nos Estados Unidos.

45 JOSHI e SCHULTZ, p. 78.

acima, o grande tema de ambas as novelas é a conjunção carnal entre uma criatura divina e uma mulher terrena que resulta em uma prole maligna que traz consequências terríveis para o mundo habitado pelos personagens dos mundos criados por esses autores. Mas as semelhanças não se restringem aos grandes temas das respectivas obras: uma análise comparativa de vários momentos narrativamente relevantes de *The Great God Pan* e “The Dunwich Horror” revela um número suficientemente grande de similaridades temáticas, afinidades estilísticas e reinterpretações criativas da obra de Machen na obra de Lovecraft para que a possibilidade de uma simples coincidência seja completamente afastada.

Essa é a essa análise a que agora se procede.

No início de *The Great God Pan*, o dr. Raymond prediz um futuro impressionante para Mary, a menina adotada pelo médico que serve de cobaia para o experimento de medicina transcendental que supostamente há de fazer com que a paciente seja capaz de “ver o deus Pã”:

Machen: I do not know whether any human being has ever lifted that veil; but I do know, Clarke, that you and I shall see it lifted this very night from before another's eyes. . . Mary will see the god Pan!

Lovecraft – não através de um personagem, mas fazendo uso da voz narrativa – oferece ao leitor um relato mais ou menos análogo sobre os impressionantes feitos que Lavinia Whateley prevê no futuro do filho:

Lovecraft: . . .she was heard to mutter many curious prophecies about its unusual powers and tremendous future.

Mais tarde, Helen Vaughan – filha de Mary com o deus Pã – passa a exibir um comportamento rústico, quase telúrico ao ser adotada pela família do sr. R. em Caermaen aos doze anos de idade. O cavalheiro responsável por enviar o dinheiro relativo ao sustento da menina instrui o sr. R. a não se preocupar com a educação formal de recém-chegada:

Machen: . . .her guardians need be at no trouble in the matter of

education, as she was already sufficiently educated for the position in life which she would occupy. . . . She appears to have settled down easily enough into farmhouse life, and became a favourite with the children, who sometimes went with her on her rambles in the forest, for this was her amusement.

Em “The Dunwich Horror”, o temperamento impetuoso e a parca educação de Lavinia são descritos em termos praticamente idênticos por Lovecraft:

Lovecraft: Lavinia. . . was a lonely creature given to wandering amidst thunderstorms in the hills. . . . She had never been to school.

Anos mais tarde, com Helen já moça, ocorre durante uma dessas andanças pela floresta o incidente com o menino Trevor, que afirma ter visto Helen com um misterioso homem nu em meio ao bosque:

Machen: He was suddenly awakened, as he stated, by a peculiar noise, a sort of singing he called it, and on peeping through the branches he saw Helen V. playing on the grass with a “strange naked man,” who he seemed unable to describe more fully.

Em “The Dunwich Horror” pode-se encontrar uma cena correspondente em que Silas Bishop sai no encalço de uma novilha que havia fugido e se depara com Lavinia e Wilbur – também possivelmente nus – na encosta da colina:

Lovecraft: . . . he fleetingly spied the two figures in the dim light of his lantern. They darted almost noiselessly through the underbush, and the astonished watcher seemed to think they were entirely unclothed.

Depois de viajar para Londres e envolver-se em um bizarro caso de polícia, a filha do deus Pã – sob o nome de “sra. Herbert” – chama a atenção dos que a veem não apenas pela beleza, mas também por uma aura inexplicavelmente perturbadora, conforme Austin relata para Villiers em duas ocasiões:

Machen: Everyone who saw her at the police court said she was at once the most beautiful woman and the most repulsive they had ever

set eyes on. I have spoken to a man who saw her, and I assure you he positively shuddered as he tried to describe the woman, but he couldn't tell why.

Machen: She would be called very handsome, I suppose, and yet there is something about her face which I didn't like. The features are exquisite, but the expression is strange.

Uma expressão de laivos malignos também é atribuída a Wilbur Whateley pelos moradores de Dunwich, que ademais lhe atribuem feições de bode, em uma discreta mas evidente referência ao deus Pã – de certa forma também pai de Wilbur, por via da inspiração fornecida pela obra de Arthur Machen:

Lovecraft: A settled taciturnity was absorbing him, and for the first time people began to speak specifically of the dawning look of evil in his goatish face. He would sometimes mutter in an unfamiliar jargon, and chant in bizarre rhythms which chilled the listener with a sense of unexplainable terror.

Em outro episódio, ao narrar uma visita de Lord Argentine à casa da “sra. Beaumont”, Austin menciona um estranho comentário feito pela anfitriã quando o convidado perguntou a respeito do vinho servido:

Machen: By the way, that reminds me, she must be an oddish sort of woman, this Mrs. Beaumont. Argentine asked her how old the wine was, and what do you think she said? “About a thousand years, I believe.” Lord Argentine thought she was chaffing him, you know, but when he laughed she said she was speaking quite seriously, and offered to show him the jar. Of course, he couldn't say anything more after that; but it seems rather antiquated for a beverage, doesn't it?

A sugestão feita pelo trecho é a de que o vinho servido pela “sra. Beaumont” poderia ser um resquício dos antigos rituais pagãos feitos em honra do deus Pã. Lovecraft apresenta uma noção idêntica – a ideia de um personagem contemporâneo à história que dispõe de itens ancestrais – através das moedas de ouro antiquíssimas usadas pelo patriarca Old Whateley no pagamento de cabeças de gado:

Lovecraft: . . . Old Whateley always paid for his cattle in gold pieces of extremely ancient date.

Cabe também mencionar aqui que Machen, na introdução à reedição de *The Great God Pan*, narra episódios reais da própria infância e recorda o contato que teve com dois objetos deveras antigos encontrados durante escavações domésticas corriqueiras no solo do País de Gales: um recipiente de vidro e uma moeda de ouro com mil e oitocentos anos. Embora não faça comentários explícitos a respeito desses objetos, Machen parece ter inserido o recipiente de vidro em *The Great God Pan* sob a forma do vinho da “sra. Beaumont” (que se presume estar guardado em um recipiente de vidro ou outro material similar); coincidentemente ou não, os itens antiquíssimos de que Old Whateley dispões são justamente moedas de ouro.

Ainda em *The Great God Pan*, Herbert descreve Helen Vaughan – a ex-esposa nascida da união entre Mary e o Pã que o destruiu de corpo e alma – como uma criatura inumana, que na verdade talvez não tivesse um nome no plano em que habitamos:

Machen: The name she passed under when I met her was Helen Vaughan, but what her real name was I can't say. I don't think she had a name. No, no, not in that sense. Only human beings have names, Villiers; I can't say any more.

“The Dunwich Horror” apresenta uma descrição similar de Wilbur – filho da união entre Lavinia Whateley com a entidade cósmica conhecida como Yog-Sothoth – nos comentários feitos por Sally Sawyer à sra. Corey:

Lovecraft: He wa'n't all human hisself, I allus say to everybody; an' I think he an' Ol' Whateley must a raised suthin' in that there nailed-up old haouse as ain't even so human as he was. They's allus ben unseen things around Dunwich – livin' things – as ain't human an' ain't good fer human folks.

Ao saber que Villiers tentava desvendar o mistério acerca de Helen Vaughan, Clarke escreve-lhe uma carta implorando para que abandonasse essa busca, embora admita ter informações que poderiam ajudá-lo; mesmo assim, recusa-se a fornecê-las alegando conhecimentos insuficientes a respeito do assunto bem como temores relativos ao bem-estar

do amigo caso revelasse o que sabia:

Machen: Never give it another thought, Villiers, or you will be sorry. You will think, no doubt, that I am in possession of some secret information, and to a certain extent that is the case. But I only know a little; I am like a traveller who has peered over an abyss, and has drawn back in terror. What I know is strange enough and horrible enough, but beyond my knowledge there are depths and horrors more frightful still, more incredible than any tale told of winter nights about the fire. I have resolved, and nothing shall shake that resolve, to explore no whit farther, and if you value your happiness you will make the same determination.

Lavinia Whateley faz uma confidência em termos não muito distintos ao falar sobre o filho com Mamie Bishop:

Lovecraft: “They's more ababout him as I knows than I kin tell ye, Mamie,” she said, “an' nowadays they's more nor what I know myself. I vaow afur Gawd, I dun't know what he wants nor what he's tryin' to dew.”

Após ignorar o alerta feito por Clarke e por fim desvendar o horror do mistério que envolvia Helen Vaughan, Villiers pergunta a Austin:

Machen: Oh, Austin, how can it be? How is it that the very sunlight does not turn to blackness before this thing, the hard earth melt and boil beneath such a burden?

A impressão deixada por um trecho correlato de “The Dunwich Horror” é a de que Lovecraft aproveitou a pergunta de Villiers como uma deixa, pois quando Armitage vai enfrentar o horror final representado pelo irmão de Wilbur, o sol de fato se obscurece – e a terra, embora não se dissolva, convulsiona-se em fortes tremores:

Lovecraft: Suddenly the sunshine seemed to lessen without the intervention of any discernible cloud. It was a very peculiar phenomenon, and was plainly marked by all. . . . The change in the

quality of the daylight increased, and the crowd gazed about the horizon in wonder. A purplish darkness, born of nothing more than a spectral deepening of the sky's blue, pressed down upon the rumbling hills.

Na obra de Machen, o relato completo sobre a agonia final de Helen feito pelo dr. Robert Matheson encontra-se em um documento repleto de abreviações e escrito em latim, e por esse motivo precisa do conhecimento de especialistas para ser decifrado – mas apesar disso, a decifração permanece incompleta:

Machen: Amongst the papers of the well-known physician, Dr. Robert Matheson, of Ashley Street, Piccadilly, who died suddenly, of apoplectic seizure, at the beginning of 1892, a leaf of manuscript paper was found, covered with pencil jottings. These notes were in Latin, much abbreviated, and had evidently been made in great haste. The MS. was only deciphered with difficulty, and some words have up to the present time evaded all the efforts of the expert employed.

Em Lovecraft, os diários de Wilbur são escritos em caracteres desconhecidos, de maneira que a ajuda de linguistas se faz mais uma vez necessária – e a princípio o resultado mais uma vez deixa a desejar:

Lovecraft: An almost interminable manuscript in strange characters, written in a huge ledger and adjudged a sort of diary because of the spacing and the variations in ink and penmanship, presented a baffling puzzle to those who found it in the old bureau which served as its owner's desk. After a week of debate it was sent to Miskatonic University. . . for study and possible translation; but even the best linguists soon saw that it was not likely to be unriddled with ease.

No que diz respeito ao conteúdo do relato do dr. Matheson, o médico afirma ter presenciado uma inversão do processo evolutivo da raça humana, durante a qual Helen retrocedera a um estágio extremamente primitivo de vida para então retornar à forma humana e finalmente expirar:

Machen: Here too was all the work by which man had been made

repeated before my eyes. I saw the form waver from sex to sex, dividing itself from itself, and then again reunited. Then I saw the body descend to the beasts whence it ascended, and that which was on the heights go down to the depths, even to the abyss of all being. The principle of life, which makes organism, always remained, while the outward form changed. . . . I watched, and at last I saw nothing but a substance as jelly. Then the ladder was ascended again. . . [here the MS. is illegible] ...for one instant I saw a Form, shaped in dimness before me, which I will not farther describe. But the symbol of this form may be seen in ancient sculptures, and in paintings which survived beneath the lava, too foul to be spoken of. . . as a horrible and unspeakable shape, neither man nor beast, was changed into human form, there came finally death.

Lovecraft escreveu um trecho que, embora não apresente semelhanças imediatas com a descrição feita por Machen, pode ser lido como uma reinterpretação radical do processo devolutivo sofrido por Helen. Na cena em questão, o dr. Armitage explica aos camponeses do vilarejo o que era o horror de Dunwich:

Lovecraft: “The thing has gone forever,” Armitage said. “It has been split up into what it was originally made of, and can never exist again. It was an impossibility in a normal world. Only the least fraction was really matter in any sense we know. It was like its father – and some of it has gone back to him in some vague realm or dimension outside our material universe; some vague abyss out of which only the most accursed rites of human blasphemy could ever have called him forth for a moment on the hills.”

“It has been split up into what it was originally made of” talvez seja o trecho mais evidente da passagem, e pode ser relacionado sem maiores dificuldade a “I saw the form waver from sex to sex, dividing itself from itself, and then again reunited”. “Only the least fraction was really matter in any sense we know” parece ser outra forma de dizer “at last I saw nothing but a substance as jelly”, e a declaração feita por Armitage de que “only the most accursed rites of human blasphemy could ever have called him forth” ecoa a antiguidade dos ritos sugeridos pelo dr. Matheson, segundo o qual “the symbol of this form may be seen in ancient sculptures, and in paintings which survived beneath the lava, too foul to be spoken

of”.

Clarke, ao escrever para o dr. Raymond um testemunho da agonia final de Helen, afirma ter visto nos últimos instantes os olhos da mãe da garota (?), mesmo sabendo que aquela criatura terrível não podia ser Mary:

Machen: I know that what I saw perish was not Mary, and yet in the last agony Mary's eyes looked into mine.

Curtis Whateley, ao relatar a visão que teve do horror de Dunwich através do telescópio, reconhece no mostro gigantesco os traços de Old Whateley, o avô de Wilbur que segundo os habitantes do vilarejo tinha um profundo envolvimento com bruxaria:

Lovecraft: Oh, oh my gawd, that haff face – that haff face on top of it. . . that face with the red eyes an' crinkly albino hair, an' no chin, like the Whateley's. . . It was an octopus, centipede, spider sort o' thing, but they was a haff-shaped man's face on top of it, an' it looked like Wizard Whateley's, only it was yards and yards acrost. . . .

Quando escreve a Clarke revelando tudo o que sabia a respeito de Mary e de Helen e recordando o próprio envolvimento pessoal nas tragédias que se sucederam, Raymond reconhece a vileza que havia perpetrado e arrepende-se de ter aberto as portas do corpo de Mary ao desconhecido:

Machen: It was an ill work I did that night when you were present; I broke open the door of the house of life, without knowing or caring what might pass forth or enter in. I recollect your telling me at the time, sharply enough, and rightly too, in one sense, that I had ruined the reason of a human being by a foolish experiment, based on an absurd theory. You did well to blame me, but my theory was not all absurdity. What I said Mary would see, she saw, but I forgot that no human eyes can look on such a vision with impunity. And I forgot, as I have just said, that when the house of life is thus thrown open, there may enter in that for which we have no name, and human flesh may become the veil of a horror one dare not express.

Armitage, em um discurso um tanto mais didático, explica o que era o horror de Dunwich aos habitantes do vilarejo nas seguintes palavras:

Lovecraft: It was – well, it was mostly a kind of force that doesn't belong in our part of space; a kind of force that acts and grows and shapes itself by other laws than those of our sort of Nature. We have no business calling in such things from outside, and only very wicked people and very wicked cults ever try to.

Mais uma vez o texto de Lovecraft parece funcionar como uma resposta ao texto de Machen: a admissão de culpa de Raymond – “ I broke open the door of the house of life, without knowing or caring what might pass forth or enter in” – pode ter inspirado a afirmação feita por Armitage aos moradores de Dunwich, “We have no business calling in such things from outside”. Quando Raymond admite a própria culpa em tudo o que aconteceu – “It was an ill work I did” –, Armitage concorda: “only very wicked people. . . ever try to”.

Seria possível elencar vários outros trechos similares e elementos comuns entre os dois textos: tanto o Pã de *The Great God Pan* como o irmão gêmeo de Wilbur são em determinadas cenas invisíveis; o estudo de livros antigos e de pseudociências arcaicas e obsoletas tem um papel decisivo para o desencadeamento dos horrores que afligem Londres e Dunwich; o tema da dissolução do corpo é central em ambas as narrativas. Essas analogias se encontram até mesmo em detalhes de menor importância: tanto em *The Great God Pan* como em “The Dunwich Horror”, o número de personagens que preside a aniquilação definitiva dos horrores é três; enquanto Machen escreve a respeito de cinco suicidas que se enforcam, Lovecraft escreve a respeito de cinco policiais que morrem ao ignorar por completo o alerta feito por Sam Hutchins, cometendo assim um suicídio metafórico; e assim por diante.

No entanto, não se trata aqui de elaborar um compêndio exaustivo de todos os pontos em comum entre as duas narrativas nem de classificá-los, mas apenas de oferecer uma análise suficientemente detalhada para demonstrar – através das fartas evidências textuais listadas acima –, que *The Great God Pan* e “The Dunwich Horror” apresentam semelhanças profundas e numerosas o bastante para justificar a afirmação de que mantêm uma relação intertextual de relevância suficiente para influenciar a tradução retrospectiva que se apresenta como estudo de caso.

6.

A tradução retrospectiva*O grande deus Pã*

Uma vez estabelecida a existência concreta de uma relação intertextual entre *The Great God Pan* e “The Dunwich Horror”, cumpre decidir como essa relação há de se materializar no texto final T_{PT} em LA, segundo o procedimento da tradução retrospectiva ora proposto – que envolve, no plano teórico, “a tradução *a posteriori* de um texto T_P (texto precursor), ainda inédito na cultura-alvo, que mantém uma relação de influência e/ou precedência cronológica com um texto T_S (texto sucessor), já traduzido em um momento anterior para a cultura-alvo, de maneira que a tradução de T_P cause a impressão de ser anterior e/ou de ter influenciado a tradução de T_S”, de acordo com o que foi exposto anteriormente.

No caso em pauta, isso equivale a dizer que o resultado esperado ao se aplicar o procedimento da tradução retrospectiva a *The Great God Pan* – um texto originalmente anterior a “The Dunwich Horror”, que influenciou o original de Lovecraft e permanece inédito em português, desempenhando assim o papel de T_P – é uma tradução que resulte num texto em português que mantenha relações intertextuais de influência retroativa e preexistência virtual com o texto anteriormente publicado de *O horror de Dunwich* – o T_S já traduzido por mim e publicado no ano de 2012 pela editora Hedra⁴⁶ – e, de maneira mais ampla, com a obra de Lovecraft como um todo, repleta de outras referências intertextuais a Machen. Conforme se enfatizou acima, espera-se que essas relações intertextuais manifestem-se não apenas na periferia do texto e em eventuais paratextos, mas também *nos textos em si*.

O primeiro passo, segundo acredito, já está dado por um fator meramente contingencial: tendo sido o tradutor de “The Dunwich Horror” e passando agora a ser também o tradutor de *The Great God Pan*, parece-me evidente que os textos já apresentariam naturalmente um certo grau de afinidade devido ao fato de terem sido traduzidos por uma mesma e única pessoa. Assim, tudo aquilo que há de subconsciente em qualquer tradução – os processos cognitivos ainda ignorados que fundamentam cada uma de nossas escolhas tradutórias – já se encontraria naturalmente em sintonia nos dois textos traduzidos. Mesmo assim, resta claro que essa observação – por mais verdadeira e factual que me pareça – não bastaria para garantir a existência das relações intertextuais mais profundas que este trabalho se propõe a estabelecer

46 LOVECRAFT, H. P. *O horror de Dunwich*. São Paulo: Hedra, 2012. Organização, introdução e tradução de Guilherme da Silva Braga.

na cultura-alvo: para tanto será necessário colocar em prática os fundamentos teóricos da tradução retrospectiva.

Se a tradução no sentido habitual da palavra já pode ser considerada por si só uma atividade intrinsecamente intertextual e recursiva, independente da modalidade ou da metodologia empregada, a tradução retrospectiva torna-a ainda mais complexa: além da ATdRT do TF – no contexto da tradução retrospectiva denominado T_{PO} –, é necessário aplicar o procedimento da ATdRT ao T_{SO} e ao T_{ST} para que se possa avaliar as afinidades e os pontos de contato existentes entre T_{PO} e T_{SO} e assim estabelecer o perfil ideal de T_{PT} para o escopo determinado, de maneira que a relação intertextual entre T_{PO} e T_{SO} na LF possa ser instrumentalizada de maneira análoga na relação intertextual que se pretende estabelecer entre o T_{PT} desejado e o T_{ST} preexistente na LA. A quantidade de movimentos feitos entre os textos que já se encontram materializados quando se inicia o processo da tradução retrospectiva (T_{SO} , T_{PO} e T_{ST}) e o texto em que efetivamente se trabalha (T_{PT}) é muito grande e os problemas apresentados não se prestam a resolução em uma ordem estrita e pré-definida, mas os procedimentos tradutórios propriamente retrospectivos empregados ao longo do processo de tradução apresentado como estudo de caso poderiam ser classificados de acordo com o esquema abaixo:

1. Projeto de tradução retrospectiva. ATdRT dos textos envolvidos no processo de tradução retrospectiva e preenchimento da matriz de decisões relativa ao perfil do T_{PT} desejado.
2. Discussão dos aspectos extratextuais do T_{PT} desejado.
3. Discussão dos aspectos intratextuais do T_{PT} desejado.
 - 3a. *The Great God Pan* e “The Dunwich Horror”: Vocabulário compartilhado. Análise, discussão e elaboração de um inventário de palavras e sintagmas idênticos em T_{PO} e T_{SO} , seguidas pela tradução retrospectiva dessas palavras e sintagmas no T_{PT} .
 - 3b. *The Great God Pan* e outras obras de Lovecraft: Vocabulário compartilhado. Análise, discussão e elaboração de um inventário de palavras e sintagmas idênticos em T_{PO} e demais obras do autor de T_{SO} , seguidas pela tradução retrospectiva dessas palavras e sintagmas no T_{PT} .
 - 3c. *O grande deus Pã*, *O horror de Dunwich* e outras obras de Lovecraft em tradução: Soluções mistas. Análise, discussão e

elaboração de um inventário de palavras, sintagmas e giros de frase presentes em T_{ST} que possam ser adotados em T_{PT} sem recurso aos TFs correspondentes, com base em um inventário de cenas tematicamente e funcionalmente similares em T_{PO} e T_{SO} , seguidas pela tradução retrospectiva de T_{PT} .

4. Efeito de individualidade e possibilidade de negação do modelo da tradução retrospectiva. Análise do T_{PT} resultante que vise assegurar a possibilidade de negação de emprego do procedimento da tradução retrospectiva.

A análise de todos os problemas não-retrospectivos de tradução será deixada de fora do presente trabalho, uma vez que não é disso que aqui se trata. Bastará dizer que o método de tradução retrospectiva proposto é uma extensão possível da teoria do escopo como um todo, e que desta forma os problemas não-retrospectivos não abordados de maneira explícita foram tratados de maneira condizente com aquilo que se esperaria da tradução comunicativa de um texto literário segundo a teoria elaborada por Reiß e Vermeer, ocasionalmente valendo-se dos acréscimos propostos por Nord.

6.1.

Projeto de tradução retrospectiva

Inicialmente apliquei o modelo proposto da ATdRT adaptado à tradução retrospectiva (v. figura 9) aos textos preexistentes envolvidos no processo – T_{SO} , T_{PO} e T_{ST} . A seguir, os dados resultantes da análise foram considerados à luz dos pressupostos da tradução retrospectiva, cuja aplicação se apresenta como escopo principal desta empreitada tradutória. Por fim, defini o perfil desejado para a tradução retrospectiva de T_{PT} e fiz o preenchimento dos campos da matriz de decisões relativa ao projeto de *O grande deus Pã*. Note-se a inclusão das características intertextuais desejadas na LA no campo do efeito, a respeito do qual Nord escreve:

Da relação entre as características intratextuais e as expectativas geradas extratextualmente a respeito do texto surge a impressão causada pelo texto no recipiente. É essa impressão, que pode ser consciente, inconsciente ou ainda subconsciente, que designo como efeito. O efeito é portanto uma categoria que por um lado extrapola os

limites do texto e por outro lado extrapola os limites da situação, representando assim a correlação entre fatores extratextuais e intratextuais.⁴⁷

Conforme mencionado anteriormente, T_{PO} e T_{PT} são analisados em um campo único, a não ser nos casos em que as contingências relativas a fatores irreconciliáveis entre LF e LA exigem uma análise em separado, como por exemplo no caso do público-alvo ou da data de publicação. Uma vez que a própria tradução de *O horror de Dunwich* já havia buscado um efeito de equivalência ($T_{SO} \sim T_{ST}$) em relação ao original de “The Dunwich Horror” – condição necessária para o estabelecimento da relação de equivalência superordenada $\{[LF (T_{PO} \sim T_{SO})] \sim [LA (T_{PT} \sim T_{ST})]\}$ pressuposta em uma tradução retrospectiva de natureza equivalente (homóloga etc.) –, os traços distintivos das características intratextuais de original e tradução foram considerados funcionalmente idênticos, pois essa é a única maneira de afirmar positivamente a possibilidade de uma tradução equivalente (homóloga etc.) no modelo.

As análises completas encontram-se abaixo.

6.1.1.

ARTHUR MACHEN – *THE GREAT GOD PAN*

Análise textual de relevância tradutória

Fatores extratextuais

Arthur Machen nasceu em 1863 em Caerleon-on-Usk, no País de Gales, onde teve uma infância bastante livre e solitária em meio à paisagem rural. Desde pequeno manifestou sentimentos de espanto e reverência diante da natureza e cultivou a crença de que poderiam existir fenômenos místicos por trás do mundo sensível – o que mais tarde se refletiu em grande parte de sua produção artística, que se insere na longa tradição de histórias sobrenaturais e de horror da língua inglesa e no seio do movimento decadentista.

Suas obras mais conhecidas são a novela *The Great God Pan* (1894), o romance

47 “Aus dem Verhältnis der textinternen Charakteristika zu den textextern aufgebauten Erwartungen an den Text ergibt sich dann der Eindruck, den der Text auf die Rezipienten macht. Diesen Eindruck, unabhängig davon, ob er bewusst oder nicht bewusst entsteht, bezeichne ich als Wirkung. Wirkung ist also eine Kategorie, welche die Grenzen des Textes einerseits, aber auch die der Situation andererseits überschreitet und dadurch den Zusammenhang zwischen textexternen und textinternen Faktoten darstellt.” NORD, (2009), p. 146.

episódico *The Three Impostors* (1895), a fantasia de inspiração autobiográfica *The Hill of Dreams* (1907) e a lenda dos “Anjos de Mons”, da qual tornou-se criador involuntário quando a história “The Bowmen” (1914) – um conto em primeira pessoa que narra a intervenção dos fantasmas de arqueiros ingleses mortos em 1415 na Batalha de Agincourt em favor da Força Expedicionária Britânica durante a Batalha de Mons, no início da Primeira Guerra Mundial – foi lida como o relato jornalístico e verídico da ocorrência de um milagre.

A gênese de *The Great God Pan* remonta a 1890, quando o primeiro capítulo foi publicado como um conto independente no periódico *The Whirlwind*. Por volta de janeiro do ano seguinte, Machen terminou de escrever um novo conto de horror ambientado na alta sociedade com o título de “The City of Resurrections”, mas a narrativa resultante deixou-o bastante insatisfeito. Em um lampejo inesperado, Machen percebeu que “The City of Resurrections” era na verdade a continuação da breve versão inicial de “The Great God Pan” anteriormente publicada no *Whirlwind*, e assim resolveu escrever capítulos adicionais de maneira a relacionar as duas histórias – um processo deveras penoso concluído em junho de 1891.

A versão completa e definitiva de *The Great God Pan* (seguido pela novela “The Inmost Light”) foi publicada em 1894 pela Bodley Head, de Londres, que ganhou fama como uma editora especializada em “decadência com estilo”⁴⁸ – um projeto editorial que atingiu o apogeu com a publicação de *The Yellow Book*, o periódico que durante os poucos anos de existência apresentou ao público obras de figuras notórias do esteticismo e do decadentismo nas artes visuais e na literatura, como Aubrey Beardsley, Walter Sickert, Henry James e William Butler Yeats.

A primeira edição de *The Great God Pan* foi publicada em um volume ornado com uma capa e um frontispício de Aubrey Beardsley. Tanto o título da obra como a ilustração de Beardsley – que apresentava ao leitor uma figura em parte mulher, em parte bode que tem nas mãos uma flauta e ao fundo arabescos de folhas – trazem referências diretas às antigas crenças pagãs romanas e à existência de forças sobrenaturais; por extensão, aludem também à longa tradição da literatura fantástica e à simbologia de Pã como deus intimamente relacionado ao erotismo e à lubricidade. Todas essas referências estão fortemente calcadas na própria história do vilarejo de Caerleon-on-Usk, onde a fortaleza legionária romana de Isca Silurum estabeleceu-se no ano 74 ou 75 d.C.

48 AMIGONI, pág. 155.

A inspiração para a história, detalhada pelo próprio Machen na introdução para uma nova edição de *The Great God Pan* publicada anos mais tarde, partiu da visão de uma casa próxima ao lugar onde morava – uma casa chamada Bertholly, que

became one of the many symbols of the world of wonder that were offered to me, it became, as it were, a great word in the secret language by which the mysteries were communicated. I thought of it always with something of awe, even of dread; its appearance was significant of. . . I knew not what⁴⁹.

Embora a imagem dessa casa tenha sido central na gênese da novela, Machen afirma desconhecer os reais motivos que o levaram a escrevê-la: “I am very certain that I understand nothing about the real origins and essences of the story while I was writing it”⁵⁰; e nesta mesma introdução expressa uma concepção artística que o aproxima dos decadentistas, dos estetas e do princípio de *l'art pour l'art*, descrevendo-o como

. . . my first principle, which has been so choice a comfort all my literary life: that nothing that I have written, am writing, or am to write can possibly be of the faintest use or profit to myself or to anybody else⁵¹.

Mesmo assim, Machen reconhece que a inspiração veio de uma vontade de “traduzir”⁵² o panorama de Caerleon-on-Usk em uma história, de maneira a acrescentar-lhe o “sonho”⁵³ a respeito da antiga história do vilarejo natal que o autor havia “criado”⁵⁴ para si próprio ao ter contato direto com as ruínas de Isca Silurim e com outros vestígios relacionados, como antigas estátuas de faunos, moedas e vasilhames de vidro por vezes encontrados em escavações.

A versão de *The Great God Pan* consultada para a tradução da novela – presente em *The Three Impostors and Other Stories*, o primeiro de três volumes da ficção de Machen editados e prefaciados por S. T. Joshi – foi publicada em 2007 pela Chaosium Books sob o

49 MACHEN (2006), pág. 3.

50 MACHEN (2006), pág. 2.

51 MACHEN (2006), pág. 5.

52 MACHEN (2006), pág. 4.

53 MACHEN (2006), pág. 4.

54 MACHEN (2006), pág. 4.

selo “Call of Cthulu Fiction”, que traz a seguinte inscrição na quarta capa:

This book is one in an expanding collection of Cthulhu Mythos horror fiction and related topics. Call of Cthulhu® fiction focuses on single entities, concepts, or authors significant to readers and fans of H. P. Lovecraft.

A escolha de um profundo conhecedor da obra de Lovecraft para as funções de editor e prefaciador destes três volumes da obra de Machen e a reveladora presença de três volumes da obra de Machen em uma coleção especificamente dedicada a explorar as diferentes facetas do universo de Lovecraft evidenciam de maneira indiscutível a estreita ligação entre os dois autores e a provável convergência de interesses dos leitores de um em relação ao outro.

Fatores intratextuais

[Vide o resumo detalhado de *The Great God Pan* na seção anterior, que integra esta análise de fatores intratextuais.]

The Great God Pan é uma narrativa de estrutura bastante complexa: embora se divida em oito capítulos numerados de I a VIII, sempre acompanhados por um título representativo dos eventos que encerram, a ordem em que essas divisões se apresentam não segue a cronologia da narrativa. Além do mais, os textos que compõem os capítulos individuais da novela resistem a explicitar como esses acontecimentos narrados fora de ordem e de maneira desconexa se relacionam. É essa percepção que leva o personagem Villiers a afirmar que

A case like this is like a nest of Chinese boxes; you open one after the other and find a quainter workmanship in every box.

Mais do que um simples comentário passageiro feito por um personagem, o símile acima funciona também como uma observação metatextual sobre a estrutura-mestra de *The Great God Pan*: o encaixe de coisas idênticas umas dentro das outras é justamente o que se observa em um trecho do capítulo IV, “The Discovery in Paul Street”, onde se lê que “Villiers told Clarke the story he had heard from Austin”. Ora, a história originalmente narrada por Austin que Villiers conta para Clarke é a história do envolvimento de Herbert no caso da Paul

Street, detalhado no capítulo III, “The City of Resurrections”, que por meio deste recurso passa a existir não apenas como um capítulo à parte, mas também como parte integrante do capítulo VI. No capítulo V, “The Suicides”, mais uma vez se encontra uma inserção idêntica na frase “Villiers told his story as he had told it to Clarke, and Austin listened in silence”: nessa ocasião, Villiers repete para Austin a história da visita à casa de número 20 na Paul Street – justamente o conteúdo do capítulo IV. Mediante o emprego desse recurso, diferentes capítulos da novela passam a conter sucessivamente uns aos outros, exatamente como Villiers comenta a respeito das caixas chinesas.

Quanto à localização geográfica de *The Great God Pan*, embora o texto da narrativa faça menções passageiras a lugares variados, como as cidades de Florença e Buenos Aires e o estado de Washington, a história se passa integralmente no Reino Unido: os personagens recebem notícias e informações destes lugares distantes somente através de relatos e correspondências. Os fatos narrados se desenrolam quase todos em Londres e nos arredores de Caermaen, a encarnação fictícia do vilarejo de Caerleon-on-Usk onde Machen nasceu no País de Gales. Em especial os costumes das altas-rodas sociais de Londres e a topografia do País de Gales servem constantemente de mote para dar andamento à narrativa, e ao longo do texto desempenham um papel de grande relevância para a ambientação e a atmosfera da história.

No plano estilístico, Machen se destaca pelo uso marcante de repetições, como se observa em trechos como “the slow monotony of sound woke up a far, far memory”, “he was standing in the grim room beside the doctor. . . waiting and watching, watching the figure lying on the green chair”, “Villiers turned page after page, absorbed, in spite of himself, in the frightful Walpurgis Night of evil, strange monstrous evil”, “his terrible death has been a great shock to me, a great shock” e “Surely, surely, you must have been dreaming”. Por vezes o mesmo recurso é usado repetidas vezes em um único trecho longo:

It was, indeed, an exquisite symbol beneath which men long ago veiled their knowledge of the most awful, most secret forces which lie at the heart of all things; forces before which the souls of men must wither and die and blacken, as their bodies blacken under the electric current. Such forces cannot be named, cannot be spoken, cannot be imagined except under a veil and a symbol, a symbol to the most of us appearing a quaint, poetic fancy, to some a foolish tale.

Acima de tudo, é mediante o emprego de repetições periódicas de uma imagem evocativa do panorama místico de Caermaen ao longo de toda a novela que Machen produz um dos mais sutis e impressionantes efeitos presentes em *The Great God Pan*. A repetida evocação dessa imagem se dá não apenas na camada semântica do texto, mas também no plano lexical e sintático:

Below, in the long lovely valley, the river wound in and out between the lonely hills, and, as the sun hovered and vanished into the west, a faint mist, pure white, began to rise from the banks.

You see the mountain, and hill following after hill, as wave on wave, you see the woods and orchards, the fields of ripe corn, and the meadows reaching to the reed-beds by the river.

Clarke gazed still at the face; it brought to his memory one summer evening long ago; he saw again the long lovely valley, the river winding between the hills, the meadows and the cornfields, the dull red sun, and the cold white mist rising from the water.

On the other side was the valley and the river, and hill following hill as wave on wave, and wood and meadow, and cornfield, and white houses gleaming, and a great wall of mountain, and far blue peaks in the north.

A linguagem geral da obra apresenta um tom marcadamente literário, porém um tanto contido e sem excessos de maneirismos para uma obra do fim do século XIX. As exceções ocasionais passam pela ironia – bastante marcada na apresentação de Lord Argentine no capítulo V – e por momentos pontuais de informalidade nos diálogos (“Why, man, if such a case were possible, our earth would be a nightmare”).

A temática do horror sobrenatural, bastante em voga na virada do século XIX para o XX, apresenta em *The Great God Pan* um tratamento pouco convencional em relação ao decoro vigente na época, fazendo por vezes insinuações relativas à sexualidade e a perversões sexuais que extrapolavam os limites da estrita moral vitoriana.

Efeito

The Great God Pan apresenta todas as marcas extratextuais e intratextuais necessárias para que seja prontamente identificado pelo leitor como uma obra literária. Dentre essas características, pode-se mencionar o título, que faz menção direta a uma criatura mitológica, e a presença de um grande elenco de personagens arquetípicos, como o médico que sofre as consequências da própria *hybris*, o *gentleman narrator*, a *femme fatale* e o próprio deus Pã – esse último representado em aspectos pouco convencionais, o que constitui um dos elementos de originalidade no texto.

A estrutura narrativa ao estilo das caixas chinesas põe o leitor em uma posição análoga à dos personagens da novela, que se veem o tempo inteiro levados a aventar hipóteses e elaborar teorias na tentativa de explicar os nebulosos acontecimentos com os quais se deparam a partir de relatos invariavelmente fragmentários e incompletos. Além disso, o texto apresenta um número considerável de conclusões possíveis mediante a observação e a correlação de pequenos detalhes apresentados de forma avulsa ao longo de vários capítulos – detalhes estes que podem ou não ser notados pelo leitor, e em nenhum momento são explicitados pelo narrador ou pelos personagens. Essa característica pode sugerir uma relação complexa de *The Great God Pan* com a tradição das histórias de detetive, embora não uma relação maneira simples ou direta: esse seria apenas um exemplo das muitas ambiguidades presentes na história, tanto no plano narrativo quanto no plano formal. A destreza meticulosa evidenciada por Machen no emprego desses recursos estilísticos e narrativos na construção da novela torna-a capaz de suscitar no leitor disposto a aceitar os pressupostos da obra as mesmas reações e os mesmos sentimentos vividos pelos personagens da história – o que evidencia uma execução artística bem-sucedida com elevado grau de complexidade e possibilita uma convergência quase perfeita entre a forma e o conteúdo da obra.

No que diz respeito ao cenário da história, embora os trechos ambientados em Caermaen tragam uma série de associações históricas e culturais embasadas no passado histórico de Caerleon-on-Usk como local ocupado pelas legiões romanas, esse é justamente um dos temas centrais da narrativa: por esse motivo, as descrições e comentários presentes no texto da novela preocupam-se – mesmo no original inglês – em fornecer todo o pano de fundo necessário à recriação literária da paisagem e ao passado relativo ao lugar. O restante da história se passa na Londres do final do século XIX, panorama suficientemente conhecido –

mesmo que apenas no plano da fantasia e da familiaridade através dos livros – a qualquer leitor que seja versado em literatura a ponto de se interessar pela obra de um escritor galês obscuro escrita mais de um século atrás.

As insinuações de sexualidade aberrante em *The Great God Pan*, embora de acordo com a representação tradicional de Pã como deus lascivo, mostraram-se excessivas para o decoro vigente durante a época vitoriana. Essa particularidade contribuiu ao menos em parte para a péssima recepção da obra, relatada por Machen na introdução escrita para a segunda edição do volume. Hoje a obra talvez seja incapaz de ultrajar os leitores por esse motivo, tanto na cultura-fonte como na cultura-alvo: pode ser que o efeito tenha se perdido com a modificação dos costumes.

6.1.2.

HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT – “THE DUNWICH HORROR” / *O HORROR DE DUNWICH*
Análise textual de relevância tradutória

Fatores extratextuais

Howard Phillips Lovecraft nasceu em 1890 em Providence, Rhode Island. Desde muito cedo demonstrou interesse pela literatura e pela escrita, e em 1913 – motivado por uma profunda insatisfação com a qualidade artística dos contos publicados nas revistas *pulp* que circulavam na época – começou a participar do movimento de jornalismo amador que estava em voga nos Estados Unidos. Esse envolvimento lhe rendeu não apenas bons contatos, mas também os primeiros leitores de sua produção ficcional, que o incentivaram a continuar escrevendo. Após o período compreendido entre 1924 e 1926, quando se casou com Sonia Greene e mudou-se com a esposa para Nova York, Lovecraft retornou sozinho a Providence e deu início ao período mais fértil de sua produção artística, durante o qual publicou diversos contos relacionados aos gêneros de fantasia, horror e ficção científica em diversas revistas *pulp* que circulavam na época, como a *Weird Tales*, a *Amazing Stories*, a *Astounding Stories* e outras. Embora se considerasse um escritor com preocupações artísticas e estéticas legítimas e com frequência deplorasse a abordagem rasa e pueril dispensada por outros autores contemporâneos que exploravam temas similares àqueles que o inspiravam, morreu prematuramente em 1937 sem jamais ter alcançado leitores que estivessem além do universo *pulp*.

A obra mais icônica e influente que escreveu foi “The Call of Cthulhu” (1928), conto responsável por inaugurar uma pseudomitologia inteira que desde então passou a gravitar em torno do autor na forma de alusões, homenagens, empréstimos e pastiches feitos por uma vasta constelação de autores. Entre as obras de horror de cunho mais clássico que legou à posteridade, destacam-se também “The Shadow Over Innsmouth” (1936) e “The Case of Charles Dexter Ward” (publicado postumamente), embora Lovecraft tenha escrito narrativas de fantasia onírica como “The Dream-Quest of Unknown Kadath” (publicado postumamente) e feito contribuições de grande relevância também no campo da ficção científica em obras como “The Colour Out of Space” (1927), “The Whisperer in Darkness” (1931), “The Shadow Out of Time” (1936) e “At the Mountains of Madness” (1936). O conjunto dessa obra deixou marcas profundas e indeléveis na literatura de horror e na cultura *pop* como um todo.

Lovecraft começou a escrever “The Dunwich Horror” em junho de 1928, após um hiato criativo de um ano e meio. Antes mesmo de concluir a escritura do conto, manifestou ao amigo e correspondente James F. Morton a intenção de enviar a história para Farnsworth Wright, editor da *Weird Tales* – a pioneira revista *pulp* especializada em ficção especulativa que já havia publicado um grande número de histórias assinadas por Lovecraft e também das infames “revisões” que fazia na condição de *ghost writer*. Apesar do temor inicial de que Wright pudesse recusar a narrativa como excessivamente “demoníaca” para o gosto dos leitores, a história foi prontamente aceita e Lovecraft foi recompensado pelo editor com o cheque mais polpudo que haveria de receber ao longo de toda sua carreira como escritor: “The Dunwich Horror” foi publicado na edição de abril de 1929 da *Weird Tales*.

A inspiração para o conto veio pelo menos em parte de uma visita feita por Lovecraft à correspondente Edith Miniter na cidade de Wilbraham, Massachusetts. Foi durante essa estadia que Lovecraft vivenciou em primeira mão o folclore que via os bacurais como “psicopompos malignos” e aquilo que descreveu como uma “divisão clara” entre as famílias que habitavam o local: “as boas famílias mantêm os antigos valores, enquanto o populacho se afunda”⁵⁵.

A edição brasileira de *O horror de Dunwich* analisada neste trabalho foi publicada pela editora Hedra em 2012, como sexto livro de uma série dedicada a H. P. Lovecraft que totalizou dez volumes – nove volumes independentes e uma coletânea dos melhores contos do autor. Fui responsável pela organização, pela tradução, pela introdução e pela seleção dos

55 Citado por BRAGA (2012), pág. 10.

materiais extras incluídos nos apêndices de todos os nove volumes independentes da coleção; no caso de *O horror de Dunwich*, os apêndices incluíram o conto “O sabujo”, o pseudo texto não-ficcional “A história do *Necronomicon*” e duas cartas do autor – uma endereçada a Clark Ashton Smith (na qual Lovecraft faz uma breve menção a Arthur Machen no *post scriptum*) e outra a Robert E. Howard. Em outros volumes, os apêndices também incluíram poemas de Lovecraft, ensaios de outros autores a respeito de Lovecraft e outros materiais inéditos.

Neste ponto, cabe destacar que o catálogo da editora Hedra é formado em boa parte por edições de obras literárias dirigidas a leitores especializados com um interesse mais do que meramente passageiro por literatura – vide a inclusão no catálogo de obras pouco conhecidas e com público-alvo bastante específico, entre as quais se encontram contos húngaros, peças de teatro suecas, sagas islandesas e filosofia romena. Todas essas obras vêm sempre acompanhadas por introduções e outros materiais críticos escritos por especialistas nas respectivas áreas de interesse. No caso particular de *O horror de Dunwich*, a ficha catalográfica do livro informa ainda que a edição consultada para a tradução foi o volume das obras de Lovecraft publicado pela conceituada biblioteca da Library of America e editado por Peter Straub, o que evidencia o cuidado dispensado à escolha da edição do texto original.

Por fim, cabe mencionar que a Hedra confere destaque às traduções que publica ao informar já na capa dos livros o nome do tradutor e ao incluir no final do volume uma sucinta biografia do responsável pelo texto em português, o que reforça a ideia de um projeto editorial voltado a leitores atentos a esse tipo de informação. Assim, mesmo que se queira classificar a obra de Lovecraft como literatura escapista ou de horror, *weird fiction* ou ficção científica, a forma como estas traduções foram publicadas no Brasil revela a expectativa de um público com exigências maiores do que a simples leitura de uma narrativa.

Fatores intratextuais

[Vide o resumo detalhado de *The Dunwich Horror* na seção anterior, que integra esta análise de fatores intratextuais.]

Como o próprio título indica, “The Dunwich Horror” apresenta-se de maneira inequívoca como uma narrativa de horror – e muitos dos elementos presentes no texto corroboram esse pré-sinal de maneira explícita: ao longo de dez capítulos narrados em ordem *grosso modo* cronológica e numerados de I a X, a história traz fartas menções a “witch-blood,

Satan-worship, and strange forest presences” (BRAGA: “sangue de bruxas, rituais de adoração a Satanás e estranhas presenças na floresta”), sacrifícios de animais e antigos tomos relacionados à demonologia e à invocação de forças do além – entre os quais se encontra o *Necronomicon* do árabe louco Abdul Alhazred, uma das mais célebres e influentes criações de Lovecraft. Além disso, a novela inclui descrições extensas e gráficas das aberrações teratológicas encarnadas por Wilbur Whateley e pelo irmão gêmeo deste, representados na história como forças malignas combatidas por Henry Armitage. O toque de originalidade de Lovecraft apresenta-se nessa história como a hipótese de que os antigos rituais de bruxaria tivessem por objetivo invocar não demônios ou outras entidades sobrenaturais – como seria de se esperar em obras canônicas do gênero –, mas criaturas biologicamente possíveis e explicáveis vindas de um além científico: a infinitude do espaço sideral.

Conforme as convenções do tipo textual (texto expressivo) e da variedade textual (novela), Lovecraft não faz qualquer distinção entre fato e ficção: ambos são tratados como parte integrante do pacto ficcional e pressupõem a suspensão da descrença por parte do leitor. As alusões a bruxaria têm indubitavelmente um forte vínculo com a caça às bruxas ocorrida no século XVII na Nova Inglaterra, embora o vilarejo de Dunwich e a cidade de Arkham façam parte de uma região fictícia de Massachusetts onde Lovecraft ambientou parte de sua obra – uma região por vezes denominada “Lovecraft Country”. Dunwich é descrito como um vilarejo habitado por uma gente ignorante que leva uma existência sórdida em meio a um ambiente degradado em todos os aspectos físicos e morais, enquanto Arkham é retratada como um imponente polo de conhecimento simbolizado pela figura de Armitage, o erudito bibliotecário da Universidade de Miskatonic. Não por coincidência, o mal que põe a história em movimento surge no panorama rústico de Dunwich, enquanto o bem que redime o vilarejo tem origem na célebre instituição acadêmica de Arkham – um exemplo bastante icônico do modo pouco matizado e quase naturalista como Lovecraft por vezes percebia e representava o mundo. Outros elementos intratextuais importantes em “The Dunwich Horror” / *O horror de Dunwich* são os fenômenos apresentados na história como sobrenaturais, porém na verdade inspirados em fenômenos naturais singulares ou em observações feitas pelo autor em relação ao folclore da Nova Inglaterra. Pode-se mencionar como exemplo a representação dos bacuraus como arautos da morte – uma crença na época vigente em Wilbraham – e os estranhos rumores sob as colinas de Dunwich, baseados em um fenômeno geológico real que ocorre no vilarejo de Moodus, em Connecticut. O próprio nome do vilarejo de Dunwich

provavelmente se inspirou na produção literária de Arthur Machen: Dunwich⁵⁶ é palco da ação de *The Terror*, narrativa longa do autor galês que Lovecraft sabidamente leu⁵⁷. Além disso, “The Dunwich Horror” / *O horror de Dunwich* traz uma referência explícita à obra do escritor galês quando Armitage ridiculariza os habitantes do vilarejo:

LOVECRAFT: Great God, what simpletons! Shew them Arthur Machen's Great God Pan and they'll think it a common Dunwich scandal!

BRAGA: Meu Deus, que simplórios! Se alguém lhes mostrasse *O grande deus Pã* de Arthur Machen, todos achariam que se trata de um mero escândalo de Dunwich!

O texto da novela apresenta um registro alto e empolado, com léxico rebuscado, forte tendência a exageros de adjetivação e ao emprego de inversões e rico em frases bastante extensas de sintaxe complexa:

LOVECRAFT: From what black wells of Acherontic fear or feeling, from what unplumbed gulfs of extra-cosmic consciousness or obscure, long-latent heredity, were those half-articulate thunder-croakings drawn?

BRAGA: De que abismos negros de terror aquerôntico, de que pélagos inexplorados de consciência extracósmica ou de hereditariedade obscura e latente emanava aquele ribombar semiarticulado?

No entanto, a narrativa por vezes dá lugar a diálogos bastante extensos que trazem representações gráficas do suposto dialeto falado em Dunwich, com ortografia marcada e repletas de marcas de oralidade:

LOVECRAFT: “The graoun' was a-talkin' lass night, an' towards mornin' Cha'ncey he heerd the whippoorwills so laoud in Col' Spring Glen he couldn't sleep nun.”

BRAGA: “A terra passô a noite intera murmurano, e já pela manhã o

56 Ressalte-se que, embora o topônimo seja o mesmo, o nome “Dunwich” designa lugares distintos nas duas novelas em discussão: na obra de Machen, refere-se ao vilarejo real em Suffolk, na Inglaterra; na obra de Lovecraft, refere-se a um vilarejo fictício em Massachusetts, nos Estados Unidos.

57 JOSHI e SCHULTZ, p. 78.

Cha'ncey, ele escutô os bacurau cantá tão alto em Col' Spring Glen
que não conseguiu nem pregá os olho.”

Em grau bastante menor, encontram-se também pastiches da ortografia obsoleta e da capitalização de substantivos por vezes empregada em textos do século XVIII:

LOVECRAFT: It must he allow'd that these Blasphemies of an
infernall Train of Daemons are Matters of too common Knowledge to
be deny'd. . . .

BRAGA: Devemos admitir que essas Blasphêmias de hum Séquito de
Demônios infernaes são Assumptos de Conhecimento demasiado
comum para que sejam negadas [...].

Efeito

“The Dunwich Horror” / *O horror de Dunwich* se alinha com a estética do “horror cósmico” formulada e defendida em diversas ocasiões por Lovecraft. Ao apresentar fenômenos à primeira vista sobrenaturais ou inexplicáveis para os quais se pode postular uma hipótese científica – mais precisamente, uma explicação ficcional não-provada e não-corroborada, que no entanto se mostre capaz de subsistir em meio às lacunas do conhecimento científico vigente em um determinado período sem entrar em conflito com as verdades científicas conhecidas e aceitas –, Lovecraft praticava aquilo que chamava de “cientificção” e que mais tarde veio ser conhecido pelo nome de ficção científica. Com desta abordagem, Lovecraft pôde transformar uma novela que a princípio dá a impressão de ser uma história sobre bruxaria e rituais de adoração ao demônio em uma narrativa que aventa a possibilidade científica da existência de criaturas como Yog-Sothoth, que habitam outros pontos do espaço e outras dimensões. Esse recurso permite – desde a primeira publicação da obra – uma leitura de “The Dunwich Horror” / *O horror de Dunwich* como um expoente precoce da ficção científica.

Além das relações que estabeleceu com o gênero da ficção científica e da contribuição que fez para o estabelecimento de um panteão de deuses cósmicos com ramificações por várias outras obras de Lovecraft, um dos efeitos mais persistentes causados por “The Dunwich Horror” / *O horror de Dunwich* diz respeito às menções relativas ao *Necronomicon*: o execrando livro de sabedoria proscrita foi em mais de uma ocasião tomado por uma obra

real de ocultismo, e por repetidas vezes Lovecraft precisou reafirmar que este tomo arcaico era fruto da própria imaginação – mesmo que outros estivessem por vezes dispostos a contradizê-lo. Desde então, referências ao *Necronomicon* começaram a aparecer na obra de inúmeros outros artistas dos mais variados gêneros e épocas.

Embora a história se passe na Nova Inglaterra, tanto Dunwich como Arkham são lugares ficcionais, e assim Lovecraft precisa fornecer mesmo ao leitor do TF todas as descrições necessárias à compreensão do texto no que diz respeito ao cenário e à topografia imaginária onde a história se desenrola. Como resultado, o leitor do TA e o leitor do TF se equivalem, uma vez que nem este nem aquele dispõe de quaisquer conhecimentos prévios acerca dos locais descritos. Embora os bacurais presentes na história e os barulhos sob as colinas de Dunwich sejam baseados em crenças e fenômenos reais, o conhecimento acerca destes não é de nenhuma forma indispensável à leitura e à compreensão do texto, onde são tratados como eventos sobrenaturais que servem o propósito de aumentar a tensão e a expectativa geradas do texto.

Apesar do tratamento sério que recebe por parte do autor, “The Dunwich Horror” / *O horror de Dunwich* não se revela uma obra literária complexa, seja por conta da narrativa cronológica, seja por conta do tratamento excessivamente maniqueísta dispensado aos personagens: a família Whateley e o vilarejo de Dunwich são retratados respectivamente como uma corja de demonólatras ignorantes e como um lugar degradado sem nenhuma característica redentora, enquanto Armitage e Arkham despontam como um personagem de aptidões intelectuais quase sobre-humanas e moral impecável e como um invejável templo de conhecimento. Essa ausência de nuances restringe severamente as possibilidades de interpretação e inviabiliza praticamente todas as formas de leitura que não concebam o texto estritamente como a narrativa de um conflito entre o bem e o mal.

Outro efeito de grande importância que se observa em “The Dunwich Horror” / *O horror de Dunwich* consiste na homenagem que o texto como um todo presta a *The Great God Pan* / *O grande deus Pã*, de Arthur Machen. A novela de Lovecraft traz uma longa série de alusões e referências intertextuais que possibilita a recepção da obra como uma reescrita total da novela do escritor galês, embora o texto resultante seja ao mesmo tempo uma obra independente que se presta à leitura nessa condição.

TRADUÇÃO RETROSPECTIVA

Matriz de decisões

	Análise de T _{SO} / T _{ST}	Análise de T _{PO}	Projeto de tradução	Perfil de T _{PT}
	A. Fatores extratextuais			
Emissor	Howard Phillips Lovecraft / Howard Phillips Lovecraft traduzido por Guilherme da Silva Braga	Arthur Machen	Menção aos nomes do autor e do tradutor no texto traduzido	Arthur Machen traduzido por Guilherme da Silva Braga
Intenção	Apresentação da estética do horror cósmico formulada e defendida em diversas ocasiões por Lovecraft; inovação e subversão do gênero de horror por meio da “cientificação”	“Traduzir” o panorama de Caerleon-on-Usk em uma história, de maneira a acrescentar-lhe o “sonho” a respeito da antiga história do vilarejo natal que Machen havia “criado” para si próprio	Execução de uma tradução equivalente (homóloga) que respeite o <i>status</i> de <i>The Great God Pan</i> como expressão artística e obra literária	“Traduzir” o panorama de Caerleon-on-Usk em uma história, de maneira a acrescentar-lhe o “sonho” a respeito da antiga história do vilarejo natal que Machen havia “criado” para si próprio
Destinatário	Leitores norte-americanos de revistas <i>pulp</i> interessados em literatura de fantasia, horror e ficção científica / leitores brasileiros com interesse razoavelmente profundo por literatura em geral e mais especificamente por literatura de horror e <i>weird fiction</i> , muitos dos quais provavelmente tiveram contato com o universo de H. P. Lovecraft ainda que não saibam em vista da enorme penetração do universo criado pelo autor na cultura <i>pop</i>	Originalmente, leitores de língua inglesa com interesse em esteticismo, decadentismo e literatura fantástica e de horror; hoje, também leitores interessados em conhecer diferentes facetas do universo de Lovecraft	Manutenção de um projeto similar àquele com que os leitores do público-alvo pretendido já se encontram familiarizados, com a apresentação do texto traduzido de <i>O grande deus Pã</i> em uma edição acompanhada por introdução crítica, introdução do autor, obra traduzida e apêndice traduzido sobre Arthur Machen escrito por H. P. Lovecraft	Leitores brasileiros contemporâneos com interesse em esteticismo, decadentismo e literatura fantástica e de horror e/ou literatura de língua inglesa do séc. XIX; leitores brasileiros contemporâneos interessados em conhecer diferentes facetas do universo de Lovecraft
Meio	<i>Weird Tales</i> (revista <i>pulp</i>) / livro impresso acompanhado de introdução crítica e apêndices literários publicado pela editora Hedra, que conta com um amplo catálogo de clássicos dos mais variados estilos destinados a um público de leitores especializados	Livro impresso com capa e frontispício de Aubrey Beardsley, publicado pela editora decadentista Bodley Head	Indefinido	Incerto, mas provavelmente livro impresso e/ou ebook publicado através de financiamento coletivo e/ou em edição independente
Lugar	Estados Unidos / São Paulo	Londres	Manter referências culturais ao País de Gales e à Inglaterra de Machen a fim de não interferir na verossimilhança dos lugares e personagens, a respeito dos quais todas as informações essenciais encontram-se no próprio texto da novela	Brasil
Tempo	1929 / 2012	1894	Aguardar a entrada da obra de Arthur Machen em domínio público no Brasil.	2018
Ocasão	Irrelevante: trata-se de uma narrativa literária fantástica	Irrelevante: trata-se de uma narrativa literária fantástica	Execução antecipada da tradução e preparação	Entrada da obra de Arthur Machen em domínio

	escrita sem qualquer tipo de relação direta com fatos ocorridos no mundo real, embora a história faça referências a um passado histórico distante e se desenrole por volta da mesma época em que o texto foi escrito (final da década de 20)	escrita sem qualquer tipo de relação direta com fatos ocorridos no mundo real, embora a história faça referências a um passado histórico longínquo e se desenrole por volta da mesma época em que o texto foi escrito (final do séc. XIX)	antecipada da edição como um todo	público no Brasil
Função	Expressão artística intimamente relacionada à intenção do texto	Expressão artística intimamente relacionada à intenção do texto	Tradução propriamente literária, informada pela teoria funcionalista e embasada em projeto pré-tradutório de características instrumentais e simuladoras dos evidentes cuidados estilísticos de Machen no texto original de <i>The Great God Pan</i>	Texto literário
B. Fatores intratextuais				
Temática	Horror, ficção científica	Horror, paganismo	Nenhuma alteração	Horror, paganismo
Conteúdo	História de Wilbur Whateley, filho de Yog-Sothoth com uma mulher terrena que busca a todo custo ter acesso a um exemplar latino do <i>Necronomicon</i> e é revelado como uma criatura inumana quando morre de forma grotesca na biblioteca de Arkham, precipitando assim a fuga do irmão gêmeo monstruoso e invisível que se encontrava preso na antiga casa da família e a subsequente perseguição liderada pelo bibliotecário Armitage, que por fim consegue bani-lo da face da terra	História de Helen Vaughan, a filha do deus Pã com uma mulher terrena que desencadeia uma série de fenômenos inexplicáveis no País de Gales e mais tarde uma série de estranhos suicídios em Londres, dando início a uma investigação que acaba com a terrível morte da protagonista e a revelação de sua origem	Nenhuma alteração	História de Helen Vaughan, a filha do deus Pã com uma mulher terrena que desencadeia uma série de fenômenos inexplicáveis no País de Gales e mais tarde uma série de estranhos suicídios em Londres, dando início a uma investigação que acaba com a terrível morte da protagonista e a revelação de sua origem
Pressupostos	Conhecimentos acerca das caçadas às bruxas promovidas em Massachusets no século XVII	Conhecimentos acerca do passado de Caerleon-on-Usk como local ocupado pelas legiões romanas, que no entanto são fornecidos no próprio texto	Nenhuma alteração	Conhecimentos acerca do passado de Caerleon-on-Usk como local ocupado pelas legiões romanas, que no entanto são fornecidos no próprio texto
Construção	Simples, praticamente em ordem cronológica	Altamente complexa, fragmentária e imbricada	Nenhuma alteração	Altamente complexa, fragmentária e imbricada
Elementos textuais não-verbais	Irrelevante	Irrelevante	Nenhuma alteração	Irrelevante
Léxico	Rebuscado, empolado, marcado por uma profusão de adjetivos	Literário, com uso relativamente frequente de repetições para a criação de uma dicção poética	Nenhuma alteração	Literário, com uso relativamente frequente de repetições para a criação de uma dicção poética
Sintaxe	Caracterizada por frases extensas e complexas e emprego frequente de inversões	Contida e caracterizada por repetições	Nenhuma alteração substancial na sintaxe como um todo, embora pequenas alterações pontuais possam ser necessárias para garantir	Contida e caracterizada por repetições

			a fluidez do texto	
Fatores suprasegmentais	Emprego ocasional de itálicos e caixa alta para marcar ênfase e gritos de personagens	Emprego ocasional de itálicos para marcar ênfase e de texto em caixa alta para representar textos escritos	Nenhuma alteração substancial, embora pequenas alterações pontuais possam ser necessárias para a manutenção das ênfases nos pontos desejados	Emprego ocasional de itálicos para marcar ênfase e de texto em caixa alta para representar textos escritos
C. Efeito				
Efeito	Materialização artística da estética do “horror cósmico” em uma obra que abriu caminho para a ficção científica moderna; apresentação do <i>Necronomicon</i> como um livro “real”; reescritura total de <i>The Great God Pan</i> e homenagem a Arthur Machen por meio de alusões e referências intertextuais a <i>The Great God Pan</i>	Desorientação do leitor e execução artística bem-sucedida com elevado grau de complexidade	Tradução retrospectiva	Desorientação do leitor e execução artística bem-sucedida com elevado grau de complexidade; simulação de anterioridade em relação ao texto de em português de <i>O horror de Dunwich</i> e estabelecimento de alusões e referências intertextuais entre o texto em português de <i>O grande deus Pã</i> e o texto em português de <i>O horror de Dunwich</i>

Figura 11 – Modelo expandido de ATdRT adaptado à tradução retrospectiva: matriz de decisões preenchida

6.2.

Discussão dos aspectos extratextuais do T_{PT} desejado

A fim de aproximar não apenas as novelas de Machen e de Lovecraft nas respectivas traduções para o português brasileiro, mas também os públicos-alvo a que se dirigem no Brasil, idealizei o volume *O grande deus Pã* em moldes similares aos que nortearam a produção de outros nove volumes de Lovecraft em que desempenhei as funções de prefaciador, organizador e tradutor. Esses livros começam sempre com uma introdução de minha autoria, na qual o autor e a obra em questão são apresentados e discutidos em um texto com extensão que varia de seis a dez laudas de 2.100 caracteres com espaço. Segue-se então o texto traduzido da obra que dá nome ao volume e por fim incluem-se apêndices e materiais extras relacionados à obra principal – textos literários ou críticos, correspondências e assim por diante – que podem ou não ser da lavra do autor do texto principal.

A organização do volume em português brasileiro intitulado *O grande deus Pã* começou de maneira idêntica, com um prefácio de minha autoria a respeito de Machen e *The Great God Pan* intitulado “Arthur Machen, o sonhador de Gwent”. O original inglês da novela tem a peculiaridade de contar com uma introdução escrita pelo próprio autor desde a

segunda edição da novela em inglês, e esse breve texto me pareceu indispensável em qualquer volume da obra que se pretenda minimamente completo – motivo este que me levou a incluí-lo após o prefácio e antes do texto da novela propriamente dita. Uma vez que a introdução escrita por Machen traz menções a livros e movimentos estéticos em voga no final do século XIX e outras marcas da época em que foi escrita, situá-la após o prefácio escrito com o leitor brasileiro contemporâneo em mente pareceu uma decisão natural. Segue-se então a tradução retrospectiva da novela, feita de acordo com os pressupostos discutidos neste trabalho; e ao fim do volume – tendo sempre em vista a execução mais abrangente possível da tradução retrospectiva pretendida neste trabalho, bem como o estabelecimento de um efeito potencial de intertextualidade entre a obra de Machen e a obra de Lovecraft em português –, selecionei como apêndice um excerto do longo ensaio *Supernatural Horror in Literature* em que Lovecraft discute a obra e as contribuições de Arthur Machen para o gênero de horror, apresentado em português com o título “O horror sobrenatural de Arthur Machen”. Nessas páginas, Lovecraft faz o elogio de Machen como um dos “mestres modernos” do gênero e apresenta resumos das principais obras do escritor galês. O contato com esse texto permite ao leitor brasileiro (notadamente ao leitor brasileiro monolíngue) não apenas se inteirar da admiração que Lovecraft nutria por Machen – o que, somado ao prefácio e à tradução retrospectiva que precedem o apêndice, reforça a relação de preexistência virtual pretendida –, mas também conhecer um pouco mais a respeito de todas as demais obras de Machen que permanecem inéditas em português.

O acréscimo de paratextos como forma de compensar eventuais lacunas de conhecimento do leitor da cultura-fonte mostra-se legítimo e justificado na perspectiva oferecida pela teoria do escopo:

De acordo com a(s) função(ões) atribuída(s) ao TA, cabe decidir se o mundo textual do TF pode ser mantido (e de que maneira eventuais falhas relativas à bagagem cultural devem ser compensadas, como por exemplo através de notas, glossários, prefácios, explicações no texto etc.) ou se deve adequar-se à “realidade” e ao horizonte dos destinatários, sendo assim “adaptado”.⁵⁸

⁵⁸ “Entsprechend den für den ZT zugeschrieben Funktion(en) ist zu entscheiden, ob die Textwelt des AT beibehalten werden kann (und wie dann gegebenenfalls fehlendes kulturelles Hintergrundwissen zu kompensieren ist, zum Beispiel durch Anmerkungen, Glossare, ein Vorwort, Erklärungen im Text etc.) oder ob sie der ‘Realität’ und dem Horizont des Z-Adressaten angepasst, also ‘adaptiert’ werden muss.” NORD (2011), pág. 63.

6.3.

Discussão dos aspectos intratextuais do T_{PT} desejado

O mais importante aspecto intratextual desejado no texto em português de *O grande deus Pã* diz respeito à tipologia do original de Machen como texto expressivo – ou seja, como texto literário propriamente dito. Por entender que a literariedade é a característica fundamental de *The Great God Pan*, que justifica o interesse em traduzir a obra hoje e ao mesmo tempo se apresenta como a característica esperada pelo público leitor para o qual a tradução se dirige, ficou desde o princípio resolvido que soluções não-literárias meramente possíveis e corretas seriam descartadas como impróprias a atingir o escopo desejado de produzir um texto de características literárias. Essa decisão serviu para justificar tanto a exclusão de possíveis soluções por motivos como ausência de eufonia ou cadência indesejável na frase (duas grandes preocupações artísticas de Machen, como fica evidenciado de maneira explícita em páginas e mais páginas de *Hieroglyphics: A Note Upon Ecstasy in Literature* e em *The Hill of Dreams*) como a renúncia absoluta às notas de rodapé, entendidas como um recurso antiliterário por definição⁵⁹.

Uma vez estabelecido o critério de literariedade descrito acima, restava abordar o mais importante problema relacionado às características intratextuais do T_{PT} desejado: as semelhanças que este deveria apresentar com T_{ST}, da mesma forma como o T_{PO} de Machen apresenta semelhanças com o T_{SO} de Lovecraft. O vocabulário e a sintaxe (concebidos aqui como parte importante do que se entende por “estilo”) de T_{PO} e T_{SO} / T_{ST} foram analisados a fim de verificar a existência de coincidências no emprego de palavras, sintagmas e giros de frase em *The Great God Pan* e “The Dunwich horror”, bem como identificar a respectiva tradução do termo ou construção coincidente em *O horror de Dunwich*. Sempre que possível nos casos julgados relevantes, a mesma tradução seria reempregada no T_{PT} desejado, de maneira a preservar as características intratextuais igualmente observáveis em T_{ST}. Posteriormente, o mesmo procedimento foi repetido com o texto original *The Great God Pan* e os originais e respectivas traduções de outros textos de Lovecraft, e por fim uma análise exclusiva de T_{ST} sugeriu novas soluções possíveis no texto em português de T_{PT}. Os três

59 Conforme defendi em minha dissertação de mestrado *O escaravelho de Poe e a teoria do Escopo* com base na teoria funcionalista elaborada por Reiß e Vermeer, as notas de rodapé pertencem à esfera metatextual, de maneira que o emprego desses recursos transforma a tradução em que se encontram em uma tradução documental inapta a desempenhar uma função análoga à do texto original. Nord (2011, pág. 17) faz um breve comentário no qual apresenta a situação de maneira exemplarmente sucinta: “Em um texto com ênfase na forma, uma nota de rodapé explicativa seria a pior solução de emergência possível” (“Eine erläuternde Fußnote wäre in einem Formbetonte Text die schlechteste Notlösung”).

procedimentos mencionados encontram-se descritos e comentados abaixo, respectivamente nas seções “*The Great God Pan* e ‘The Dunwich Horror’: Vocabulário compartilhado”, “*The Great God Pan* e outras obras de Lovecraft: Vocabulário compartilhado” e “*O grande deus Pã, O horror de Dunwich* e outras obras de Lovecraft: Soluções mistas”, onde se encontram listas exaustivas dos termos, sintagmas ou giros de frase incluídos no T_{PT} *O grande deus Pã*, sempre acompanhados por um breve comentário sobre o raciocínio que levou à solução adotada no texto final traduzido em cada um dos casos e por uma justificativa sucinta para o motivo desta inclusão.

Em todas as etapas envolvidas na análise dos elementos intratextuais T_{PO} e T_{SO} / T_{ST} para a execução da tradução retrospectiva desejada para T_{PT} , o emprego de ferramentas de memória de tradução mostrou-se indispensável: grande parte das pesquisas necessárias seria praticamente inviável se não fosse a possibilidade de fazer buscas rápidas e eficientes em um banco de dados composto pelas minhas traduções prévias de Lovecraft (devidamente alinhadas com os respectivos segmentos originais) reunidas em uma única memória de tradução e processada no MemoQ de acordo com a necessidade do momento. Via de regra, os procedimentos adotados foram a busca por raízes de palavras e a busca por sintagmas exatos, fosse no idioma original ou em tradução.

6.3.1.

THE GREAT GOD PAN E “THE DUNWICH HORROR”

Vocabulário compartilhado

Este passo consistiu na elaboração de um inventário de palavras e sintagmas idênticos que aparecem tanto no original de *The Great God Pan* escrito por Machen quanto no original de “The Dunwich Horror” escrito por Lovecraft. Os termos listados abaixo foram selecionados para a aplicação da tradução retrospectiva porque são tematicamente relevantes nos textos das narrativas entre as quais se pretende estabelecer uma relação intertextual na língua-alvo, porque são representativos de características importantes da tradição literária a que os textos pertencem ou ainda porque fogem de qualquer outra forma daquilo que se espera de um texto escrito “comum” (porque são palavras raras, eruditas, obsoletas etc.) e assim chamam atenção para si mesmos. Sempre que o contexto da obra de Machen permitiu, as mesmas soluções tradutórias empregadas na tradução do T_{ST} de *O horror de Dunwich*

foram reempregadas na elaboração do T_{PT} de *O grande deus Pã*.

Esse procedimento teve por objetivo assegurar a coerência intertextual – em nível do léxico – entre o T_{PT} de Machen e o T_{ST} de Lovecraft.

Cada uma das palavras (ou dos sintagmas) encontra-se em um verbete próprio, com as ocorrências do texto original de Lovecraft apenas em notas de rodapé ao lado das respectivas traduções e uma breve menção às soluções adotada no texto em português de *O horror de Dunwich*. A seguir apresento uma breve discussão sobre a importância de cada termo para as narrativas como textos individuais e/ou para a relação intertextual subsistente entre os textos originais, e por fim teço comentários sobre como espero que a solução adotada possa contribuir para a instauração da relação intertextual pretendida entre os textos de *O grande deus Pã* e *O horror de Dunwich* em português.

Em casos isolados foi necessário suprimir a citação individual de termos originais ou traduzidos em função do número excessivo de ocorrências nos respectivos textos.

Abyss

A palavra aparece duas vezes⁶⁰ em “The Dunwich Horror”, e foi em ambos os casos traduzida como “abismo”, mesmo termo empregado na tradução de todas as ocorrências de *abyss* que surgem em *The Great God Pan*. No entanto, esse é um termo que merece comentários um pouco mais aprofundados, visto que prenuncia certas discussões presentes nas seções a seguir: a pesquisa das soluções adotadas na tradução de termos e sintagmas presentes em *The Great God Pan* que não aparecem em “The Dunwich Horror”, mas em outros originais de Lovecraft que também traduzi para o português, e o jogo observável na tradução de sinônimos como *abyss* e *gulf* no próprio texto traduzido de *O horror de Dunwich*. A primeira observação a ser feita diz respeito à frequência desta palavra nas várias obras de Lovecraft que traduzi: *abyss* aparece mais de setenta vezes, sem contar os sinônimos. Destas, a grande maioria foi traduzida como “abismo”, mas é possível também encontrar soluções distintas como “pélago”, “precipício” e “profundezas”. No entanto, *gulf* – sinônimo de *abyss*

60 *The shapeless albino daughter and oddly bearded grandson stood by the bedside, whilst from the vacant abyss overhead there came a disquieting suggestion of rhythmical surging or lapping, as of the waves on some level beach.* “A filha albina disforme e o estranho neto barbado permaneceram ao lado da cabeceira, enquanto inquietantes sugestões de um escorrer ou de um chapinhar como as marolas de uma praia plana vinham do abismo logo acima.” “*It was like its father – and most of it has gone back to him in some vague realm or dimension outside our material universe; some vague abyss out of which only the most accursed rites of human blasphemy could ever have called him for a moment on the hills.* “Parecia-se muito com o pai – e em boa parte retornou a ele em alguma esfera ou dimensão vaga para além do universo material; algum abismo vago de onde apenas os mais profanos ritos de blasfêmia humana poderiam tê-lo chamado por um instante fugaz até as colinas.”

– aparece duas vezes no original de “The Dunwich Horror”, e foi traduzido em uma dessas instâncias por “abismo” e na outra por “pélago”. Essa observação se torna particularmente importante quando analisamos o primeiro dos quatro trechos de *The Great God Pan* a conter o termo, no qual a palavra aparece acompanhada por um sinônimo em outro ponto central da narrativa – quando o dr. Raymond descreve a Clarke a revelação que lhe permitiu compreender o quanto precisava a respeito da medicina transcendental para estar apto a executar o experimento em Mary –, e a respectiva tradução no texto de *O grande deus Pã*:

. . . I saw the great empty deep stretch dim before me, and in that instant a bridge of light leapt from the earth to the unknown shore, and the abyss was spanned.

[...] vi diante de mim o insondável pélago vazio e profundo, e naquele instante uma ponte de luz surgiu da terra rumo àquelas plagas desconhecidas, e o abismo foi transposto.

A tradução de *abyss* por “abismo” segue as soluções adotadas não apenas na tradução de *O horror de Dunwich*, mas também aquelas observáveis em várias outras traduções minhas de Lovecraft. Quanto a *deep* – um sinônimo de *abyss* e ao mesmo tempo um termo literário para designar o oceano –, este termo foi traduzido por “pélago”, que, além de ser efetivamente um sinônimo metafórico de “abismo”, remete a outras traduções de *abyss* que se encontram em outras traduções que fiz de Lovecraft e desempenha o papel estilístico de uma palavra erudita que faz alusões ao oceano. As ocorrências seguintes aparecem na carta que Clarke envia a Villiers, tentando dissuadi-lo de continuar as investigações a respeito de Helen Vaughan e afirmando, *I am like a traveller who has peered over an abyss, and has drawn back in terror* (“sou como um viajante que olhou para além da beira do abismo para então se afastar em terror”), e no relato feito pelo dr. Robert Matheson a respeito da morte da “sra. Beaumont”:

Then I saw the body descend to the beasts whence it ascended, and that which was on the heights go down to the depths, even to the abyss of all being.

Então vi o corpo regredir de volta às bestas das quais tinha ascendido,

e aquilo que estava nas alturas mergulhar nas profundezas, rumo ao abismo de todo o ser.

A quarta e última ocorrência do termo em *The Great God Pan* aparece na tradução feita por Clarke da inscrição latina constante na coluna romana que observa no pequeno museu próximo a Caermaen:

“To the great god Nodens (the god of the Great Deep or Abyss), Flavius Senilis has erected this pillar on account of the marriage which he saw beneath the shade.”

“Ao grande Deus Nodens (deus das Grandes Profundezas ou do Abismo), Flavius Senilis ergueu esta coluna por ocasião do matrimônio que testemunhou à sombra.”

Ancient

Aparece doze vezes⁶¹ no texto de “The Dunwich Horror”, sendo que dez ocorrências

61 *South of the village one may still spy the cellar walls and chimney of the ancient Bishop house, which was built before 1700; whilst the ruins of the mill at the falls, built in 1806, form the most modern piece of architecture to be seen.* “Ao sul do vilarejo ainda se podem ver as paredes do porão e a chaminé da antiga casa dos Bishop, construída antes de 1700, enquanto as ruínas do moinho na queda-d’água, construído em 1806, o espécime arquitetônico mais moderno que se pode encontrar.” *She had never been to school, but was filled with disjointed scraps of ancient lore that Old Whateley had taught her.* “Nunca tinha frequentado a escola, mas conhecia inúmeros fragmentos desconexos de sabedoria antiga que o Velho Whateley lhe havia ensinado.” *It was somewhat after this time – on Hallowe’en – that a grear blaze was seen at midnight on the top of Sentinel Hill where the old table-like stone stands amidst its tumulus of ancient bones.* “Foi um pouco mais tarde – no Dia das Bruxas – que um grande clarão foi visto à meia-noite no alto da Sentinel Hill onde a velha pedra retangular ergue-se em meio a um túmulo de ossos antigos.” *This chamber he lined with tall, firm shelving; along which he began gradually to arrange, in apparently careful order, all the rotting ancient books and parts of books which during his own day had been heaped promiscuously in odd corners of the various rooms.* “A alcova teve as paredes cobertas por estantes altas e robustas, ao longo das quais o velho aos poucos começou a dispor, de maneira organizada, todos os antigos livros e fragmentos de livros apodrecidos que na época da própria juventude haviam ficado dispostos em pilhas negligenciadas nos cantos de aposentos variados.” *It was the publicity attending this investigation which set reporters on the track of the Whateleys, and caused the Boston Globe and Arkham Advertiser to print flamboyant Sunday stories of young Wilbur’s precociousness, Old Whateley’s black magic, the shelves of strange books, the sealed second story of the ancient farmhouse, and the weirdness of the whole region and its hill noises.* “A publicidade que acompanhou essa investigação despertou a atenção dos repórteres para os Whateley, e levou o Boston Globe e o Arkham Advertiser a imprimir reportagens de domingo sobre a precocidade do jovem Wilbur, a magia negra do Velho Whateley, as estantes de livros estranhos, o segundo andar fechado da antiga casa rural e a estranheza de toda a região e dos barulhos nas colinas.” *They wondered, too, why the writers made so much of the fact that Old Whateley always paid for his cattle in gold pieces of extremely ancient date.* “Ninguém entendeu por que os autores haviam chamado tanta atenção para o fato de que o Velho Whateley sempre pagava pelo gado com moedas de ouro antigas ao extremo.” *Now he seemed to sense the close presence of some terrible part of the intruding horror, and to glimpse a hellish advance in the black dominion of the ancient and once passive nightmare.* “Mas naquele instante teve a impressão de sentir a presença imediata de uma parte terrível desse horror insidioso e de vislumbrar um movimento demoníaco nos domínios do pesadelo ancestral e outrora inerte.” *No trace of the ancient gold with which Wilbur and Old Whateley always paid their debts has yet been discovered.* “Nenhum vestígio do ouro antigo com que Wilbur e o Velho Whateley costumavam pagar as contas foi encontrado.” *The curious manuscript record or diary of Wilbur Whateley, delivered to Miskatonic University for translation, had caused much worry and bafflement among the experts in languages both ancient and modern; its very alphabet, notwithstanding a general resemblance to the heavily shaded Arabic used in Mesopotamia, being absolutely unknown to any available authority.* “O curioso relato ou diário manuscrito de Wilbur Whateley, entregue à Universidade do Miskatonic para tradução, havia causado muita preocupação e perplexidade entre os especialistas em línguas antigas e modernas; o próprio alfabeto em que o texto vinha escrito, a despeito de certa semelhança com o árabe usado na Mesopotâmia, era absolutamente desconhecido a todos os especialistas disponíveis.” *The ancient books taken from Whateley’s quarters, while absorbingly interesting and in several cases promising to open up new and terrible lines of research among philosophers and men of science, were of no assistance whatever in this matter.* “Os livros antigos encontrados nas habitações de Whateley, embora despertassem profundo interesse e por vezes promettessem

foram traduzidas em *O horror de Dunwich* por “antigo” e duas por “ancestral”. Este último termo seria uma palavra muito sugestiva da obra de Lovecraft por ter sido empregada à farta em traduções que fiz de outras obras do autor, mas em *The Great God Pan* Machen refere-se à antiguidade clássica – justamente a época dos cultos ao deus Pã –, enquanto Lovecraft por vezes emprega o termo para referir-se a períodos infinitamente mais antigos, que podem remontar à pré-história da Terra. Em função disso, o texto de *O grande Deus Pã* traduz as duas ocorrências do texto original por “antigo”, inspirado pela predominância desta mesma solução no texto traduzido de Lovecraft: *the ancients knew what lifting the veil means* foi traduzido por “os povos antigos sabiam o que significa erguer o véu” e *the symbol of this form may be seen in ancient sculptures* foi traduzido por “o símbolo dessa forma pode ser encontrado em esculturas antigas”.

Bizarre

Aparece uma única vez⁶² no texto de “The Dunwich Horror”, para definir a qualidade dos cânticos entoados por Wilbur Whateley, e foi traduzido por “bizarro”. Em *The Great God Pan*, o termo aparece novamente uma única vez para descrever os efeitos do jogo entre luz e sombra observado por Clarke no laboratório do dr. Raymond, e a solução adotada foi novamente idêntica àquela presente no texto de *O horror de Dunwich: the bizarre effects of brilliant light and undefined darkness contrasting with one another* foi traduzido por “os efeitos bizarros do contraste entre a luz intensa e a penumbra indefinida”.

Darkness

Aparece três vezes⁶³ em “The Dunwich Horror” e foi traduzida de maneira consistente

abrir novas e terríveis linhas de pesquisa para os filósofos e demais homens de ciência, não ofereceram nenhum auxílio.” *Courage and confidence were mounting; though the twilight of the almost perpendicular wooded hill which lay toward the end of their short cut, and among whose fantastic ancient trees they had to scramble as if up a ladder, put these qualities to a severe test.* “A coragem e a confiança aumentaram, embora a escuridão na colina arborizada quase perpendicular que ficava próxima ao fim do atalho e em meio às fantásticas árvores ancestrais a que tiveram de se agarrar como se fossem corrimãos pusessem essas qualidades à prova.” *Only old Zebulon Whateley, who wanderingly remembered ancient things but who had been silent heretofore, spoke aloud.* “Apenas o velho Zebulon Whateley, que tinha recordações erráticas de coisas antigas mas que até então permanecia calado, ergueu a voz.”

62 *He would sometimes mutter an unfamiliar jargon, and chant in bizarre rhythms which chilled the listener with a sense of unexplainable terror.* “Às vezes Wilbur balbuciava em um jargão desconhecido e entoava ritmos bizarros que enregelavam o ouvinte com uma sensação de terror inexplicável.”

63 *On Lammas Night, 1924, Dr. Houghton of Aylesbury was hastily summoned by Wilbur Whateley, who had lashed his one remaining horse through the darkness and telephoned from Osborn's in the village.* “Na Noite de Lammas de 1924, o dr. Houghton, de Aylesbury, foi chamado às pressas por Wilbur Whateley, que tinha vergastado o último cavalo remanescente através escuridão e telefonado do armazém de Osborn no vilarejo.” *Darkness fell upon a stricken countryside too passive to organise for real defence.* “A escuridão se abateu sobre um vilarejo demasiado passivo para organizar uma estratégia de defesa eficaz.” *A purplish darkness, born of nothing more than a spectral deepening of the sky's blue, pressed down upon the rumbling hills.* “Uma escuridão arroxeada, nascida de um

por “escuridão” em *O horror de Dunwich*. Embora se trate de palavra comum tanto em inglês como em português, a manutenção dessa solução exata no texto de *O grande deus Pã*, em detrimento de outras soluções igualmente possíveis e cursivas, parece justificada a partir das perspectivas da coerência intertextual e intratextual: afinal, Machen emprega o termo seis vezes em quatro frases, uma das quais faz evidente uso do recurso estilístico da repetição intencional – o que reforça a importância desse termo para evocar a atmosfera sombria de ambos os textos:

The doctor had a small hand-lamp, shaded as the larger one, on a ledge above his apparatus, and Clarke, who sat in the shadows, looked down at the great dreary room, wondering at the bizarre effects of brilliant light and undefined darkness contrasting with one another.

O doutor tinha uma pequena lamparina portátil, também envolvida por uma pantalha, em uma prateleira acima do aparato, e Clarke, que estava sentado na sombra, olhou para aquela grande peça desalentada, surpreso com os efeitos bizarros do contraste entre a luz intensa e a escuridão indefinida.

And in that moment, the sacrament of body and soul was dissolved, and a voice seemed to cry “Let us go hence,” and then the darkness of darkness beyond the stars, the darkness of everlasting.

Nesse momento o sacramento do corpo e da alma foi dissolvido, e uma voz pareceu dizer “Vamos embora”, e a seguir a escuridão da escuridão além das estrelas, a escuridão da infinitude.

The figures of Fauns and Satyrs and Ægipans danced before his eyes, the darkness of the thicket, the dance on the mountain-top, the scenes by lonely shores, in green vineyards, by rocks and desert places, passed before him: a world before which the human soul seemed to shrink back and shudder.

As figuras de Faunos e Sátiros e Aegipãs dançavam em frente ao rosto dele; a escuridão do bosque, a dança no alto da montanha, as cenas em

escurecimento fantasmagórico no azul do céu, abateu-se sobre as colinas rumorejantes.”

margens solitárias, em vinhedos verdejantes, junto a paisagens rochosas e desertas desfilavam sob o olhar atento: um mundo onde a alma humana parecia encolher-se e tremer.

The light within the room had turned to blackness, not the darkness of night, in which objects are seen dimly, for I could see clearly and without difficulty.

A luz da sala havia se transformado em negrura – não a escuridão da noite, em meio à qual os objetos se oferecem velados, pois eu via de maneira clara e sem nenhuma dificuldade.

Experiment

Aparece uma única vez⁶⁴ em “The Dunwich Horror”, quando a voz narrativa descreve os esforços feitos por Armitage para decifrar o diário criptografado de Wilbur Whateley. No texto de *O horror de Dunwich*, a tradução adotada foi “experimento”. Em *The Great God Pan*, o termo aparece um total de três vezes – como primeira palavra da novela, no título do capítulo I, chamado *The Experiment* e traduzido no texto de *O grande deus Pã* como “O experimento”, de acordo com a solução adotada para a tradução do termo original em *O horror de Dunwich* e em outras narrativas de Lovecraft; e depois mais duas vezes no corpo do texto, sempre em circunstâncias que se referem diretamente ao experimento descrito no capítulo mencionado. Em vista da importância deste experimento para o desenrolar da narrativa de Machen e da consistência em relação ao emprego do termo no texto original, optou-se por estender a solução baseada nas traduções preexistentes de Lovecraft às demais vezes em que o termo aparece. Uma dessas ocorrências diz respeito à descrição do caráter de Clarke, chamado para ser testemunha de Raymond:

Mr. Clarke, the gentleman chosen by Dr. Raymond to witness the strange experiment of the god Pan, was a person in whose character caution and curiosity were oddly mingled. . . .

O sr. Clarke, cavalheiro escolhido pelo dr. Raymond como testemunha

64 *Monday was a repetition of Sunday with Dr. Armitage, for the task in hand required an infinity of research and experiment. “A segunda-feira foi uma repetição do domingo para o dr. Armitage, pois a tarefa a que se dedicava exigia uma infinidade de pesquisas e experimentos.”*

do singular experimento relacionado ao deus Pã, era uma pessoa cujo temperamento encerrava uma estranha mistura de cautela e curiosidade [...].

A outra surge apenas no capítulo VIII e último, quando Raymond revela a Clarke tudo que sabia a respeito dos resultados do experimento:

I recollect your telling me at the time, sharply enough, and rightly too, in one sense, that I had ruined the reason of a human being by a foolish experiment, based on an absurd theory.

Lembro que na ocasião você me disse, em termos bastante pungentes, e com justeza, que eu havia destruído a razão de um ser humano por conta de um experimento tolo, baseado em uma teoria absurda.

Force

Aparece cinco vezes⁶⁵ em “The Dunwich Horror” no sentido de “poder”, sempre traduzidas em *O horror de Dunwich* por “força”. Todas as ocorrências no original se referem a manifestações ou aspectos do poder sobrenatural ou poder extraterreno (conotações que por vezes se confundem na obra de Lovecraft) de Wilbur Whateley. Esse sentido de “poder sobrenatural” é precisamente aquele em que Machen emprega *force* nas quatro ocorrências da palavra ao longo de *The Great God Pan* – o que justifica a manutenção de uma solução idêntica para realçar esse ponto de contato entre os textos na tradução.

As três primeiras ocorrências encontram-se todas no mesmo trecho em que Austin se recusa a continuar lendo o manuscrito a respeito da “sra. Beaumont” que Villiers lhe oferece;

65 *The bent, goatish giant before him seemed like the spawn of another planet or dimension; like something only partly of mankind, and linked to black gulfs of essence and entity that stretch like titan phantasms beyond all spheres of force and matter, space and time.* “O gigante curvo e com feições de bode que tinha diante de si parecia a prole de outro planeta ou de outra dimensão; uma criatura apenas parcialmente humana, que remontava aos abismos negros de essência e entidade que se estendem como espectros titânicos para além de todas as esferas da força e da matéria, do espaço e do tempo.” *As the shadows gathered, the natives commenced to disperse homeward, anxious to bar themselves indoors despite the present evidence that all human locks and bolts were useless before a force that could bend trees and crush houses when it chose.* “As sombras se adensaram e os nativos começaram a se dispersar, ansiosos por trancarem-se em casa apesar da evidência de que as fechaduras e os ferrolhos humanos seriam inúteis diante de uma força capaz de entortar árvores e esmagar casas quando bem entendesse.” *Presently they began to gather renewed force and coherence as they grew in stark, utter, ultimate frenzy.* “No instante seguinte, a voz pareceu recobrar a força e a coerência enquanto se aproximava de um desesperado, supremo e derradeiro frenesi.” *A single lightning-bolt shot from the purple zenith to the altar-stone, and a great tidal wave of viewless force and indescribable stench swept down from the hill to all the countryside.* “Um único relâmpago atravessou o céu do zênite púrpura até o altar de pedra, e uma grande onda de inconcebível força e inefável fedor saiu da colina e espalhou-se por todo o campo.” *“It was – well, it was mostly a kind of force that doesn't belong in our part of space; a kind of force that acts and grows and shapes itself by other laws than those of our sort of Nature.* “Aquilo era – digamos que em boa parte era uma força que não pertence à nossa dimensão no espaço; uma força que age e cresce e se molda segundo leis diferentes daquelas que regem a nossa Natureza.”

ao perceber a recusa do amigo, Villiers discorre sobre a natureza de símbolo intrínseca ao deus Pã:

It was, indeed, an exquisite symbol beneath which men long ago veiled their knowledge of the most awful, most secret forces which lie at the heart of all things; forces before which the souls of men must wither and die and blacken, as their bodies blacken under the electric current. Such forces cannot be named, cannot be spoken, cannot be imagined except under a veil and a symbol, a symbol to the most of us appearing a quaint, poetic fancy, to some a foolish tale.

Foi, de fato, um engenhoso símbolo sob o qual os homens de épocas passadas velaram os conhecimentos que detinham a respeito das mais terríveis, mais secretas forças que residem no coração de todas as coisas; forças perante as quais as almas dos homens ressecam, morrem e se enegrecem, como os corpos se enegrecem sob uma corrente elétrica. Essas forças não podem ser nomeadas, não podem ser ditas, não podem ser imaginadas a não ser sob um véu e um símbolo, um símbolo que para a maioria das pessoas mais parece um devaneio poético e quimérico, e para outras uma história tola.

A quarta e última ocorrência surge no relato do dr. Robert Matheson quando este menciona a regressão corpórea e a subsequente morte de Helen Vaughan – trecho em que *For here there was some internal force, of which I knew nothing, that caused dissolution and change* foi traduzido por “Parecia haver uma força interna, a respeito da qual eu nada sabia, capaz de provocar dissolução e mudança”.

Hill

Somente em “The Dunwich Horror”, o termo aparece mais de cinquenta vezes, o que evidencia a importância temática da topografia para a narrativa de Lovecraft. A tradução adotada em *O horror de Dunwich* foi, em todas as ocorrências da palavra, “colina”. Essa consistência não apenas possibilitou a adoção do mesmo termo em *O grande deus Pã*, mas também resultou especialmente feliz quando se leva em conta que Lovecraft emprega por três vezes o sintagma “domed hills” – a maneira exata como Machen descreve o panorama real

que inspirou *The Great God Pan* no volume autobiográfico *Far Off Things*: “Pontypool Road Station lies, as I have said, under mountains, or rather under the huge domed hills which we in Gwent call mountains”⁶⁶. (O mesmo trecho do autor poderia servir para justificar a manutenção das ocorrências de *mountain* como “montanha” no texto de Machen.) Na introdução escrita para a reedição de *The Great God Pan*, Machen reafirma o papel essencial desempenhado pela topografia de Caerleon-on-Usk (que aparece na novela sob o nome de “Caermaen”) na gênese desta obra, apesar da frequência relativamente baixa de *hill* no texto da narrativa: são apenas oito ocorrências. No entanto, essas oito ocorrências se encontram distribuídas ao longo de seis frases distintas porém repletas de ecos internos, nas quais se observam os trechos mais estilisticamente trabalhados e artisticamente refinados de toda a novela: são justamente essas passagens que evidenciam o artifício estilístico e narrativo empregado para representar a proximidade dos personagens – com particular ênfase em Clarke – em relação àquilo que Raymond chama de “mundo espiritual”. O primeiro destes seis episódios ocorre já no primeiro capítulo da novela, enquanto Raymond e Clarke caminham em frente à casa do doutor e discutem o experimento que haveria de levar Mary a ter uma visão do deus Pã:

Below, in the long lovely valley, the river wound in and out between the lonely hills, and, as the sun hovered and vanished into the west, a faint mist, pure white, began to rise from the banks.

Mais abaixo, no longo e lindo vale, o rio serpenteava por entre as colinas solitárias, e, enquanto o sol flutuava e desaparecia no ocidente, uma névoa diáfana, de pura brancura, começou a se erguer das margens.

Em seguida Raymond faz um breve discurso a Clarke, no qual afirma que o mundo sensível não passa de um mundo de aparências falsas e enganosas – o exemplo usado para fazer a afirmação é o cenário natural onde se encontram as colinas:

You see the mountain, and hill following after hill, as wave on wave, you see the woods and orchards, the fields of ripe corn, and the meadows reaching to the reed-beds by the river.

⁶⁶ MACHEN (1922), p. 65.

Você enxerga a montanha, e as colinas sucedendo-se umas às outras, como as ondas sucedem-se umas às outras, você enxerga os bosques e os pomares, os campos de trigo maduro e os prados que seguem até os juncos à margem do rio.

Logo Raymond e Clarke entram no laboratório para dar início ao experimento que culminaria na visão do deus Pã, quando Mary se despede e “entrega-se totalmente” a Raymond durante os preparativos para o experimento transcendental. Nesse momento, as colinas mais uma vez prenunciam a transformação prestes a acontecer:

The bright light of the lamp beat full upon her, and Clarke watched changes fleeting over her face as the changes of the hills when the summer clouds float across the sun.

A luz forte da lamparina iluminava-lhe toda a figura, e Clarke percebeu naquele rosto mudanças como as que ocorrem nas colinas quando as nuvens de verão cruzam o sol.

Mais tarde, ao ver o retrato de mulher feito por Meyrick e resgatado por Villiers, Clarke reconhece o rosto de Mary e sente-se transportado de volta para o entardecer de verão em que o experimento fora conduzido por Raymond:

Clarke gazed still at the face; it brought to his memory one summer evening long ago; he saw again the long lovely valley, the river winding between the hills, the meadows and the cornfields, the dull red sun, and the cold white mist rising from the water.

Clarke examinou o rosto, que lhe despertou as memórias de um entardecer de verão há muito passado; tornou a ver o longo e lindo vale, o rio que serpenteava por entre as colinas, as pradarias e os campos de trigo, o sol vermelho-fosco e a névoa branca e fria que se erguia das águas.

No último capítulo, quando escreve para Raymond para dar notícias relativas à excursão

que fizera a Caermaen, Clarke relata em uma longa passagem as impressões que teve do lugar onde os estranhos portentos envolvendo Helen e Rachel tinham ocorrido – impressões que coincidem perfeitamente com o discurso feito por Clarke no fatídico entardecer do experimento em que Mary viu o deus Pã:

But in all my wanderings I avoided one part of the wood; it was not till yesterday that I climbed to the summit of the hill, and stood upon the ancient Roman road that threads the highest ridge of the wood. . . . On the other side was the valley and the river, and hill following hill as wave on wave, and wood and meadow, and cornfield, and white houses gleaming, and a great wall of mountain, and far blue peaks in the north.

Mas em todas as minhas andanças eu tinha evitado uma parte do bosque; e foi somente ontem que subi ao topo da colina e galguei a antiga estrada romana que segue pelas mais altas colinas do bosque. [...] Do outro lado havia o vale e o rio, e as colinas sucedendo-se umas às outras como as ondas sucedem-se umas às outras, e bosques e prados, e campos de trigo, e casas brancas resplandecentes, e longínquos cumes azuis ao norte.

O uso constante de “colina” para traduzir *hill* em todas as frases onde o termo aparece, tomado de empréstimo à tradução de *O horror de Dunwich* (à exceção das ocorrências duplas nos trechos onde se lê *and hill following hill as wave on wave*, onde se optou por “e colinas sucedendo-se umas às outras, como as ondas sucedem-se umas às outras” por uma questão de eufonia – embora seja importante ressaltar que mesmo assim o termo se encontra preservado em todas as frases onde aparece no original), somado à tradução idêntica de outros termos e pequenos excertos repetidos de maneira idêntica no interior das passagens citadas, não apenas garante a coerência intertextual desejada entre os textos de Machen e Lovecraft, mas também preserva a coerência interna e as prefigurações do sobrenatural na obra de Machen entendida como um texto independente.

Hillside

Aparece quatro vezes⁶⁷ em Lovecraft, traduzidas consistentemente por “encosta”. A mesma tradução foi mantida nas duas ocorrências no texto de Machen: *a sweet breath came from the great wood on the hillside above* foi traduzido por “do vasto bosque na encosta um pouco mais acima soprava uma brisa doce” e *most of my time was spent in the great wood that rises just above the village and climbs the hillside* foi traduzido por “passei a maior parte do tempo no vasto bosque que se ergue um pouco acima do vilarejo e sobe até a encosta”.

Horror

Sem levar em conta o título da novela de Lovecraft, a palavra *horror* aparece um total de 26 vezes no texto de “The Dunwich Horror” – em cinco destas como elemento compositivo nas ocorrências intratextuais do próprio sintagma *Dunwich horror*. A não ser por dois casos de transposição no texto de *O horror de Dunwich*, nos quais *men and boys of Dunwich were. . . examining in horror the vast, monstrous prints* foi traduzido por “homens e rapazes de Dunwich estavam [...] examinando horrorizados as enormes pegadas monstruosas” e *early explorers noted with horror a fresh set of the monstrous tracks in the road* por “os exploradores matinais descobriram horrorizados um novo grupo de marcas na estrada”, todas as demais ocorrências de *horror* foram traduzidas por “horror”, e o sintagma *Dunwich horror* foi traduzido consistentemente por “horror de Dunwich” sempre que aparece. A frequência do termo *horror* em *The Great God Pan* também é consideravelmente alta: são 22 ocorrências, embora a novela seja mais breve do que “The Dunwich Horror”. A alta frequência do termo na novela de Machen, somada à presença deste no título da obra de Lovecraft, e acima de tudo a constatação de que as palavras *horror* e “horror” representam a característica fundamental que se encontra já na própria denominação do subgênero literário a que os autores se afiliam

67 *Other traditions tell of foul odours near the hill-crowning circles of stone pillars, and of rushing airy presences to be heard faintly at certain hours from stated points at the bottom of the great ravines; while still others try to explain the Devil's Hop Yard – a bleak, blasted hillside where no tree, shrub, or grass-blade will grow.* “Outras tradições fazem menção a odores fétidos próximo aos pilares de pedra que coroam as colinas e a presenças aéreas que podem ser ouvidas a certas horas em determinados pontos no fundo dos enormes vales; enquanto ainda outras tentam explicar o Canteiro do Diabo – uma encosta estéril e maldita onde nenhuma árvore, arbusto ou grama cresce.” *It was in the township of Dunwich, in a large and partly inhabited farmhouse set against a hillside four miles from the village and a mile and a half from any other dwelling, that Wilbur Whateley was born at 5 a.m. on Sunday, the second of February, 1913.* “Foi no vilarejo de Dunwich, em uma grande casa rural parcialmente desabitada e construída junto de uma encosta a seis quilômetros do vilarejo e a dois quilômetros e meio de qualquer outra residência, que Wilbur Whateley nasceu às cinco horas da manhã de domingo, dois de fevereiro de 1913.” *There came a period when people were curious enough to steal up and count the herd that grazed precariously on the steep hillside above the old farmhouse, and they could never find more than ten or twelve anaemic, bloodless-looking specimens.* “Houve uma época em que a curiosidade levou certas pessoas a se esgueirar até a propriedade e contar o rebanho que pastava na encosta íngreme junto da velha casa, mas nunca se viam mais do que dez ou doze animais anêmicos e de aspecto exangue.” *He also cut timber and began to repair the unused parts of his house – a spacious, peaked-roofed affair whose rear end was buried entirely in the rocky hillside, and whose three least-ruined ground-floor rooms had always been sufficient for himself and his daughter.* “Também começou a cortar lenha para reparar as partes não utilizadas da casa – uma construção espaçosa com um telhado de duas águas e os fundos escavados diretamente na encosta rochosa, cujos três aposentos térreos menos arruinados sempre tinham sido suficientes para si e para a filha.”

em inglês e português, revelaram-se fatores decisivos para que se optasse por tomar os cuidados necessários a fim de garantir o mais alto grau possível de coerência intertextual e uma tradução consistente de *horror* por “horror” em todas as ocorrências do termo no texto de *O grande deus Pã*.

Matter

O termo *matter* aparece três vezes⁶⁸ no original de “The Dunwich Horror” com o sentido de “matéria” – a primeira em uma descrição de Wilbur Whateley, a segunda quando a narrativa menciona o delírio de Armitage em que as Coisas Ancestrais queriam arrastar a terra para fora do sistema solar e a terceira quando o mesmo Armitage explica aos moradores do vilarejo a natureza do horror de Dunwich. Nos trechos correspondentes de *O horror de Dunwich*, verificam-se duas traduções por “matéria” e uma transposição em que *cosmos of matter* foi traduzido por “cosmo material”. Em *The Great God Pan*, a palavra aparece uma única vez, quando Raymond descreve a Clarke a visão que completou os conhecimentos que detinha a respeito da “medicina transcendental:

. . . I stood here, and saw before me the unutterable, the unthinkable gulf that yawns profound between two worlds, the world of matter and the world of spirit. . . .

Aqui foi levada em conta não apenas a ocorrência da palavra *matter*, mas também as implicaturas que tem como tema da narrativa: tanto Machen como Lovecraft apresentam a dissolução da matéria que compõe o corpo como um tema central em *The Great God Pan* e em “The Dunwich Horror”, e em torno disso giram as cenas que representam o clímax dessas narrativas: a descrição da morte de Helen Vaughan em Machen e as descrições da morte de Wilbur Whateley e do irmão gêmeo em Lovecraft. Assim, decidiu-se manter a opção por “matéria” na tradução de *O grande deus Pã*:

68 *The bent, goatish giant before him seemed like the spawn of another planet or dimension; like something only partly of mankind, and linked to black gulfs of essence and entity that stretch like titan phantasms beyond all spheres of force and matter, space and time.* “O gigante curvo e com feições de bode que tinha diante de si parecia a prole de outro planeta ou de outra dimensão; uma criatura apenas parcialmente humana, que remontava aos abismos negros de essência e entidade que se estendem como espectros titânicos para além de todas as esferas da força e da matéria, do espaço e do tempo.” *He would shout that the world was in danger, since the Elder Things wished to strip it and drag it away from the solar system and cosmos of matter into some other plane or phase of entity from which it had once fallen, vigintillions of aeons ago.* “Gritou que o mundo estava em perigo, uma vez que as Coisas Ancestrais desejavam arrancá-lo da órbita e arrastá-lo para longe do sistema solar e do cosmo material em direção a outro plano ou outra fase da entidade de onde havia se afastado vigintilhões de éons atrás. *Only the least fraction was really matter in any sense we know.* “Apenas uma fração ínfima era constituída de matéria da maneira como a conhecemos.”

[...] eu estava aqui, e vi diante de mim a voragem inefável e inconcebível que separa esses dois mundos, o mundo da matéria e o mundo do espírito [...].

Men of science

Aparece uma única vez⁶⁹ no texto de “The Dunwich Horror”, e foi traduzido em *O horror de Dunwich* como “homens de ciência” – mesma solução adotada em minhas traduções de outros textos de Lovecraft. A ocorrência no original de *The Great God Pan* também é única, e diz respeito à opinião de Raymond segundo a qual os adeptos da ciência pura eram incapazes de explicar certos fenômenos:

You may look in Browne Faber's book, if you like, and you will find that to the present day men of science are unable to account for the presence, or to specify the functions of a certain group of nerve-cells in the brain.

Na explicação a seguir, Raymond afirma ter chegado mais longe do que a ciência ortodoxa justamente por ter estudado fenômenos sobrenaturais, e nesse ponto é oportuno chamar novamente atenção para o pano de fundo comum entre as duas obras: em “The Dunwich Horror”, o termo *men of science* é usado quando a voz narrativa afirma que o estudo dos tomos místicos deixados por Wilbur Whateley e dos estranhos rituais místicos que sugeriam podia “abrir novas e terríveis linhas de pesquisa para os filósofos e demais homens de ciência” – insinuando, como Raymond, que a ciência estaria atrasada em relação ao grau de desenvolvimento atingido pelos estudos ocultistas. A solução adotada em *O horror de Dunwich* foi assim preservada na tradução de *O grande deus Pã*, e o trecho correspondente tomou a seguinte forma em português:

Se quiser, você pode consultar o livro de Browne Faber e descobrir que, até hoje, os homens de ciência não sabem explicar a presença nem especificar as funções de um certo grupo de células nervosas no

⁶⁹ *The Ancient books taken from Whateley's quarters, while absorbingly interesting and in several cases promising to open up new and terrible lines of research among philosophers and men of science, were of no assistance whatever in this matter.* “Os livros antigos encontrados nas habitações de Whateley, embora despertassem profundo interesse e por vezes promettessem abrir novas e terríveis linhas de pesquisa para os filósofos e demais homens de ciência, não ofereceram nenhum auxílio.”

cérebro.

Monstrous

O adjetivo *monstrous* aparece catorze vezes⁷⁰ no texto de “The Dunwich Horror”, e foi em praticamente toda as ocorrências traduzido por “monstruoso” em *O horror de Dunwich* – excetuam-se apenas duas transposições para “monstruosidade” e uma omissão. Em *The Great God Pan* a palavra surge duas vezes: no comentário feito por Clarke enquanto ouvia o relato do dr. Phillips a respeito de Helen Vaughan – *It is too incredible, too monstrous; such things can never be in this quiet world*, trecho que foi traduzido em *O grande deus Pã* como “É incrível demais, monstruoso demais; essas coisas não podem existir nesse mundo pacato” – e mais tarde quando Villiers folheia as páginas do livro de desenhos deixado pelo falecido Meyrick:

70 *As he copied the formula he finally chose, Dr. Armitage looked involuntarily over his shoulder at the open pages; the left-hand one of which, in the Latin version, contained such monstrous threats to the peace and sanity of the world.* “Enquanto copiava a fórmula que finalmente havia escolhido, o dr. Armitage olhou involuntariamente por cima do ombro em direção às páginas abertas; e a da esquerda continha – em versão latina – ameaças monstruosas à paz e à sanidade do mundo.” *As the summer drew on he felt dimly that something ought to be done about the lurking terrors of the upper Miskatonic valley, and about the monstrous being known to the human world as Wilbur Whateley.* “À medida que o verão passava ele tinha a ligeira impressão de que seria necessário tomar alguma providência a respeito dos terrores à espreita no vale superior do Miskatonic e da criatura monstruosa conhecida pelo mundo humano como Wilbur Whateley.” *The Dunwich horror itself came between Lammas and the equinox in 1928, and Dr. Armitage was among those who witnessed its monstrous prologue.* “O horror de Dunwich ocorreu entre Lammas e o equinócio de 1928, e o dr. Armitage foi um dos que testemunhou o monstruoso prólogo do evento.” *It was not quite dead, but twitched silently and spasmodically while its chest heaved in monstrous unison with the mad piping of the expectant whippoorwills outside.* “A criatura ainda não estava morta, mas sofria espasmos silenciosos enquanto o peito arquejava em um monstruoso uníssono com a cantoria dos bacurais no lado de fora.” *At first the syllables defied all correlation with any speech of earth, but toward the last there came some disjointed fragments evidently taken from the Necronomicon, that monstrous blasphemy in quest of which the thing had perished.* “A princípio as sílabas desafiavam o estabelecimento de qualquer relação com outras línguas terrestres, porém mais para o fim surgiram fragmentos desconexos sem dúvida alguma retirados do Necronomicon, a monstruosidade blasfema em cuja procura aquela coisa havia perecido.” *When the medical examiner came, there was only a sticky whitish mass on the painted boards, and the monstrous odour had nearly disappeared.* “Quando o legista chegou, restava apenas uma massa esbranquiçada nas tábuas pintadas, e o fedor monstruoso havia quase desaparecido.” *By that noon fully three-quarters of the men and boys of Dunwich were trooping over the roads and meadows between the new-made Whateley ruins and Cold Spring Glen, examining in horror the vast, monstrous prints, the maimed Bishop cattle, the strange noisome wreck of the farmhouse, and the bruised, matted vegetation of the fields and roadsides.* “Por volta do meio-dia três quartos dos homens e rapazes de Dunwich estavam andando pelas estradas e pastagens entre as recém-formadas ruínas da propriedade de Whateley e Cold Spring Glen, examinando horrorizados as enormes pegadas monstruosas, as vacas mutiladas de Bishop, a estranha destruição fétida da casa e a vegetação quebrada e amassada nos campos e na beira da estrada.” *Two titan paths of destruction stretched from the glen to the Frye farmyard, monstrous prints covered the bare patches of ground, and one side of the old red barn had completely caved in.* “Dois rastros titânicos de destruição iam do vale até a propriedade dos Frye; pegadas monstruosas cobriam a terra nua, e uma lateral do galpão vermelho havia desabado por completo.” *In the morning both the Frye and the Seth Bishop households reported excitement among the dogs and vague sounds and stench from afar, while early explorers noted with horror a fresh set of the monstrous tracks in the road skirting Sentinel Hill.* “Pela manhã, tanto a casa dos Frye como a de Seth Bishop relataram agitação entre os cachorros e vagos sons e fedores distantes, enquanto os exploradores matinais descobriram horrorizados um novo grupo de marcas na estrada que dava a volta na Sentinel Hill.” *There were more swaths and monstrous prints, but there was no longer any house.* “Mais pegadas e rastros monstruosos foram encontrados, porém a casa havia desaparecido.” *Further consultations of the monstrous diary brought about various changes of plan, and he knew that even in the end a large amount of uncertainty must remain.* “Consultas mais aprofundadas ao monstruoso diário provocaram diversas mudanças no plano, mas ele sabia que mesmo assim haveria uma grande margem de incerteza.” *Armitage, now that he had actually come upon the horror and its monstrous work, trembled with the responsibility he felt to be his.* “Armitage, depois de presenciar o horror e a destruição monstruosa que havia causado, estremeceu ao pensar na responsabilidade que pesava em seus ombros.” *He hoped that it might be conquered without any revelation to the world of the monstrous thing it had escaped.* “Esperava que o horror pudesse ser vencido sem que revelasse ao mundo a monstruosidade de que havia escapado.” *Seeking shelter from the increasing rainfall beneath one of the few undestroyed Frye outbuildings, they debated the wisdom of waiting, or of taking the aggressive and going down into the glen in quest of their nameless, monstrous quarry.* “Depois de procurar abrigo contra a chuva sob uma das construções externas remanescentes na propriedade dos Frye, debateram se seria mais conveniente esperar ou tomar a iniciativa da agressão e descer ao vale em busca da monstruosa vítima inominada.”

Villiers turned page after page, absorbed, in spite of himself, in the frightful Walpurgis Night of evil, strange monstrous evil. . . .

Esse segundo e último trecho foi resolvido como se vê a seguir:

Villiers folheou página atrás de página, arrebatado, a despeito da própria vontade, por aquela Noite de Walpurgis repleta de maldade, de estranha e monstruosa maldade [...].

Mais uma vez, aqui a relevância do termo se torna indiscutível quando se leem as narrativas de Machen e de Lovecraft: ambas contam a história de um monstro.

Mutter

As ocorrências de *mutter* em “The Dunwich Horror” somam oito ocorrências⁷¹. Em seis destas, optou-se por “balbuciar”; em uma, por “murmurar”; e na oitava e última fez-se uma transposição de *he could only mutter over and over again* para “o paciente conseguia apenas repetir”. Assim, optou-se por traduzir a única ocorrência do termo no texto de Machen usando a tradução mais frequente na tradução do texto de Lovecraft, e então “Yes, Villiers,” Clarke *muttered*, “it is a strange story indeed; a strange story indeed” foi traduzido por “Concordo, Villiers', balbuciou Clarke; 'é uma história deveras estranha; deveras estranha”.

Penmanship

Aparece uma única vez⁷² em “The Dunwich Horror”, na descrição do diário de Wilbur

71 *On the contrary, she seemed strangely proud of the dark, goatish-looking infant who formed such a contrast to her own sickly and pink-eyed albinism, and was heard to mutter many curious prophecies about its unusual powers and tremendous future.* “Muito pelo contrário: parecia nutrir um estranho orgulho em relação ao menino de tez escura e com feições de bode que contrastava com o albinismo enfermizo e os olhos rosados da mãe e balbuciava estranhas profecias sobre os raros poderes e o espantoso futuro do menino.” *Lavinia was one who would be apt to mutter such things, for she was a lone creature given to wandering amidst thunderstorms in the hills and trying to read the great odorous books which her father had inherited through two centuries of Whateleys, and which were fast falling to pieces with age and worm-holes.* “Lavinia tinha uma certa predisposição a balbuciar essas coisas, pois era uma criatura solitária dada a andar em meio a tempestades elétricas nas colinas e a ler os grandes livros malcheirosos que o pai herdara após dois séculos da família Whateley e que se deterioravam muito depressa por conta da idade e das traças.” *He would sometimes mutter an unfamiliar jargon, and chant in bizarre rhythms which chilled the listener with a sense of unexplainable terror.* “Às vezes Wilbur balbuciava em um jargão desconhecido e entoava ritmos bizarros que enregelavam o ouvinte com uma sensação de terror inexplicável.” *“They didn't git him,” he muttered in his heavy bass voice.* “Não pegaro ele', balbuciou com o vozeirão grave.” *The wind gibbers with Their voices, and the earth mutters with Their consciousness.* “O vento sussurra com as vozes Deles, e a terra murmura com a consciência Deles.” *“Inbreeding?” Armitage muttered half-aloud to himself.* “Casamentos consanguíneos?', balbuciou a meia-voz para si mesmo.” *Men looked at one another and muttered.* “Os homens se encararam e balbuciam alguma coisa.” *As the doctor put him to bed he could only mutter over and over again, “But what, in God's name, can we do?”* “Quando o médico o pôs na cama, o paciente conseguia apenas repetir, ‘Mas o que podemos fazer, em nome de Deus?’”

72 *An almost interminable manuscript in strange characters, written in a huge ledger and adjudged a sort of diary because of the spacing*

Whateley. Em *O horror de Dunwich*, o termo foi traduzido por “caligrafia”. A palavra aparece uma única vez também em *The Great God Pan*, quando se descreve o *dossier* compilado por Clarke: *There were three or four pages densely covered with Clarke's round, set penmanship*. A decisão tomada foi a de adotar a mesma solução presente em *O horror de Dunwich* em *O grande deus Pã*: “Havia três ou quatro páginas densamente cobertas pela caligrafia redonda e austera de Clarke”. Note-se mais uma vez as afinidades mais amplas entre os textos: no caso de Wilbur Whateley a caligrafia refere-se a um diário com anotações sobre rituais demoníacos, enquanto no caso de Clarke refere-se a uma compilação de casos insólitos intitulada “*Dossier para provar a Existência do Diabo*”.

Piercing shriek

O sintagma aparece uma única vez⁷³ em “The Dunwich Horror”, quando Curtis deixa o telescópio através do qual observava o horror de Dunwich cair no chão barrento por conta do horror provocado pela visão, e foi traduzido em *O horror de Dunwich* por “grito cortante”. Em *O grande deus Pã*, a mesma solução foi mantida para traduzir o sintagma idêntico que aparece no texto de *The Great God Pan* no trecho em que Trevor perde os sentidos ao avistar a cabeça de um fauno, incrustada à guisa de ornamento em uma parede da casa do cavalheiro que havia chamado Joseph W. – pai do menino – para discutir um serviço:

. . .while the gentleman was giving W. his instructions, they were both horrified by a piercing shriek and the sound of a fall, and rushing out they found the child lying senseless on the floor, his face contorted with terror.

[...] enquanto o cavalheiro fornecia a W. instruções sobre o serviço, os dois homens horrorizaram-se ao ouvir um grito cortante e o som de uma queda, e ao abrir a porta viram o menino inconsciente no chão com o rosto desfigurado por uma expressão de terror.

Presence

and the variations in ink and penmanship, presented a baffling puzzle to those who found it on the old bureau which served as its owners desk. “Um manuscrito quase interminável em estranhos caracteres em um grande caderno de contabilidade e considerado uma espécie de diário em virtude dos espaçamentos e das variações na tinta e na caligrafia revelou-se um quebra-cabeça para aqueles que o encontraram na velha cômoda que fazia as vezes de escrivaninha.”

73 *Curtis, who had held the instrument, dropped it with a piercing shriek into the ankle-deep mud of the road.* “Curtis, que estava segurando o instrumento, deixou-o cair com um grito cortante no barro que cobria a estrada até a altura dos tornozelos.”

A palavra *presence* – no sentido preciso de “entidade” – é usada tanto por Machen em *The Great God Pan* como por Lovecraft em “The Dunwich Horror” para se referir às forças misteriosas e sobrenaturais que povoam as narrativas. Em *O horror de Dunwich*, em quatro das cinco⁷⁴ ocorrências do termo no original optou-se pela tradução por “presença”, e no caso restante fez-se uma transposição de *close presence of Satan* para “proximidade de Satã”. Em *O grande deus Pã*, a palavra empregada surge uma única vez com o sentido de “entidade”, porém num dos pontos críticos da narrativa, quando Clarke tem uma visão no laboratório do dr. Raymond pouco antes do malfadado experimento em que Mary vê o deus Pã:

. . .and for a moment of time he stood face to face there with a presence, that was neither man nor beast, neither the living nor the dead, but all things mingled, the form of all things but devoid of all form.

A solução adotada foi consistente com aquelas já adotadas no texto de *O horror de Dunwich*:

[...] e por um breve momento no tempo ele viu-se ante uma presença que não era homem nem besta, não era viva nem morta, mas todas as coisas ao mesmo tempo – a forma de todas as coisas, porém desprovida de forma.

Scandal

74 *Two centuries ago, when talk of witch-blood, Satan-worship, and strange forest presences was not laughed at, it was the custom to give reasons for avoiding the locality. “Dois séculos atrás, quando boatos sobre o sangue de bruxas, rituais de adoração a Satanás e estranhas presenças na floresta eram levados a sério, em geral se ofereciam motivos para evitar o local.” In 1747 the Reverend Abijah Hoadley, newly come to the Congregational Church at Dunwich Village, preached a memorable sermon on the close presence of Satan and his imps; in which he said. . . . “Em 1747 o Reverendo Abijah Hoadley, recém chegado à Igreja Congregacional em Dunwich Village, deu um sermão memorável sobre a proximidade de Satã e de uma hoste de diabretes, no qual disse: [...]” Other traditions tell of foul odours near the hill-crowning circles of stone pillars, and of rushing airy presences to be heard faintly at certain hours from stated points at the bottom of the great ravines; while still others try to explain the Devil’s Hop Yard – a bleak, blasted hillside where no tree, shrub, or grass-blade will grow. “Outras tradições fazem menção a odores fétidos próximo aos pilares de pedra que coroam as colinas e a presenças aéreas que podem ser ouvidas a certas horas em determinados pontos no fundo dos enormes vales; enquanto ainda outras tentam explicar o Canteiro do Diabo – uma encosta estéril e maldita onde nenhuma árvore, arbusto ou grama cresce.” Dr. Armitage, associating what he was reading with what he had heard of Dunwich, and its brooding presences, and of Wilbur Whateley and his dim, hideous aura that stretched from a dubious birth to a cloud of probable matricide, felt a wave of fright as tangible as a draught of the tomb’s cold clamminess. “O dr. Armitage, associando a leitura ao que tinha ouvido a respeito de Dunwich e das agourentas presenças no lugar, bem como a respeito de Wilbur Whateley e da obscura e horrenda aura do rapaz, que o acompanhava desde o nascimento suspeito até a nuvem de um provável matricídio, sentiu uma onda de pavor tangível como o gélido sopro do túmulo.” During the ensuing weeks Dr. Armitage set about to collect all possible data on Wilbur Whateley and the formless presences around Dunwich. “Durante as semanas a seguir o dr. Armitage tentou colher a maior quantidade possível de informações a respeito de Wilbur Whateley das presenças amorfas nos arredores de Dunwich.”*

Aparece uma única vez⁷⁵ em “The Dunwich Horror”, justamente quando Armitage faz uma referência direta a *The Great God Pan*. O termo foi traduzido em *O horror de Dunwich* por “escândalo”. Na história de Machen, a palavra ocorre duas vezes: primeiro, na coluna de jornal que noticia o suicídio de Lord Argentine: *nothing was discovered which pointed in the most remote way to any scandal either great or small*. Depois, quando Austin reassegura Villiers de que Lord Argentine não tinha nada a esconder, e tampouco motivos para cometer suicídio:

. . .you may be sure any buried scandal or hidden skeleton would have been brought to light in such a case as this; but nothing of the sort has taken place.

Devido à relação direta e explícita que o original de Lovecraft estabelece entre os dois textos mediante o emprego da palavra *scandal* nesse ponto, optou-se por repetir a palavra “escândalo” na tradução dos trechos acima em *O grande deus Pã*. No parágrafo de jornal, lê-se que “não se descobriu nada que indicasse, mesmo que de forma absolutamente remota, qualquer tipo de escândalo, fosse grande ou pequeno”. E, ao discutir o suicídio de Lord Argentine com Villiers, Austin diz:

[...] pode ter certeza de que qualquer escândalo abafado e qualquer podridão escondida já teriam visto a luz do dia em um caso como esse; mas nada do tipo aconteceu.

Slatternly

“The Dunwich Horror” emprega o adjetivo *slatternly* – traduzido por “vulgar” em *O horror de Dunwich* – uma única vez⁷⁶, para descrever a aparência da albina Lavinia Whateley. Em *The Great God Pan*, uma ocorrência solitária do mesmo adjetivo serve para descrever a criada que abre a porta para a polícia quando um cadáver é encontrado no pátio da casa de número 20 na Paul Street: *the policeman rang and knocked at the door till a slatternly servant*

75 *Shew them Arthur Machen's Great God Pan and they'll think it a common Dunwich scandal!* “Se alguém lhes mostrasse O grande deus Pã de Arthur Machen, todos achariam que se trata de um mero escândalo de Dunwich!”

76 *Odd wounds or sores, having something of the aspect of incisions, seemed to inflict the visible cattle; and once or twice during the earlier months certain callers fancied they could discern similar sores about the throats of the grey, unshaven old man and his slatternly, crinkly-haired albino daughter.* “Estranhas feridas e machucados que sugeriam o aspecto de incisões pareciam afligir o gado; e em uma ou duas ocasiões durante os primeiros meses, certos visitantes imaginaram ter visto feridas similares na garganta do velho grisalho e barbado e da albina vulgar de cabelo ondulado.”

girl came down looking more than half asleep. Usando-se o mesmo termo empregada em *O horror de Dunwich*, chegou-se à solução “o policial tocou a campainha e bateu na porta até que uma jovem criada de aparência vulgar abriu a porta com uma expressão sonolenta”.

Slope

O termo aparece quatro vezes⁷⁷ em “The Dunwich Horror” e foi sempre traduzido em *O horror de Dunwich* por “encosta”. Em *The Great God Pan* a palavra tem uma única ocorrência na cena em que Clarke visita Caermaen; em vista do relevo conferido à topografia em ambas as narrativas e do importante desenlace representado nessa cena, a mesma tradução foi mantida em *O grande deus Pã* – ainda que essa solução tenha convergido com a tradução de *hillside* também por “encosta”, o que por outro lado confere maior coerência interna ao texto traduzido como um todo:

The track went up a gentle slope, and widened out into an open space with a wall of thick undergrowth around it, and then, narrowing again, passed on into the distance and the faint blue mist of summer heat.

A trilha seguia por uma encosta suave, e por fim chegava a um espaço aberto com uma densa muralha de vegetação rasteira ao redor, para então, depois de afunilar-se uma vez mais, seguir rumo ao horizonte em meio à névoa azul e diáfana no calor de verão.

Space

Aparece três vezes⁷⁸ em “The Dunwich Horror” no sentido de “cosmo”, com referências

77 *Across a covered bridge one sees a small village huddled between the stream and the vertical slope of Round Mountain, and wonders at the cluster of rotting gambrel roofs bespeaking an earlier architectural period than that of the neighbouring region.* “Do outro lado de uma ponte coberta, encontra um pequeno vilarejo aninhado entre o rio e a encosta vertical da Round Mountain e percebe um amontoado de mansardas apodrecidas que indicam um período arquitetônico anterior ao de toda a região circunjacente.” *It was as though a house, launched by an avalanche, had slid down through the tangled growths of the almost vertical slope.* “Era como se uma casa, arrastada por uma avalanche, tivesse deslizado pela densa vegetação da encosta quase vertical.” *No one cared to remain there amidst the stench and tarry stickiness, but all turned instinctively to the line of horrible prints leading on toward the wrecked Whateley farmhouse and the altar-crowned slopes of Sentinel Hill.* “Ninguém quis ficar por lá em meio ao fedor e ao muco pegajoso; em vez disso, todos se dirigiram como que por instinto rumo às horrendas pegadas que levavam em direção à propriedade destruída de Whateley e às encostas coroadas pelo altar da Sentinel Hill.” *After a moment of gazing Morgan cried out sharply, passing the glass to Earl Sawyer and indicating a certain spot on the slope with his finger.* “Depois de olhar por um instante Morgan soltou um grito estridente e entregou o telescópio a Earl Sawyer enquanto apontava para um certo ponto da encosta.”

78 *The bent, goatish giant before him seemed like the spawn of another planet or dimension; like something only partly of mankind, and linked to black gulfs of essence and entity that stretch like titan phantasms beyond all spheres of force and matter, space and time.* “O gigante curvo e com feições de bode que tinha diante de si parecia a prole de outro planeta ou de outra dimensão; uma criatura apenas parcialmente humana, que remontava aos abismos negros de essência e entidade que se estendem como espectros titânicos para além de todas as esferas da força e da matéria, do espaço e do tempo.” “*Ygnaiih. . . ygnaiih. . . thflthkh'ngha. . . Yog-Sothoth. . .*” *rang the*

claras a formas de vida alienígena e ao lugar que a humanidade ocupa na galáxia – conceitos evidentemente relacionados à estética do horror cósmico defendida por Lovecraft. Em todas essas ocorrências, o termo aparece traduzido em *O horror de Dunwich* como “espaço”. *The Great God Pan* tem uma única ocorrência da palavra, quando Raymond expõe a Clarke uma analogia dos avanços que fez no campo da “medicina transcendental”:

. . . suppose that such a man saw uttermost space lie open before the current, and words of men flash forth to the sun and beyond the sun into the systems beyond, and the voice of articulate-speaking men echo in the waste void that bounds our thought.

Em *O grande deus Pã*, não apenas se manteve a tradução “espaço”, como também se traduziu “uttermost” por “sideral”, de maneira a realçar as conotações intertextuais de ficção científica – claras no texto de Lovecraft, mas sutis e discretas no texto de Machen:

[...] imagine que esse homem visse o espaço sideral revelado na corrente, e as palavras dos homens propagarem-se até o sol e além do sol rumo a sistemas mais além, e as vozes de homens articulados ecoarem no vazio estéril que limita o nosso pensamento.

Note-se que o sintagma “espaço sideral” também aparece mais de quinze vezes em outras traduções minhas de Lovecraft.

Sphere

Aparece três vezes⁷⁹ em “The Dunwich Horror”, novamente relacionado a contextos que sugerem o espaço sideral – embora nem todas ocorrências permitam que se fixe o significado definitivo de “planeta” em função da maneira por vezes difusa como o termo é empregado por

hideous croaking out of space. “Ygnaiih... ygnaiih... thflthkh'ngha... Yog-Sothoth...”, rouquejava o terrível crocitar vindo do espaço. “It was – well, it was mostly a kind of force that doesn't belong in our part of space: a kind of force that acts and grows and shapes itself by other laws than those of our sort of Nature.” “Aquilo era – digamos que em boa parte era uma força que não pertence à nossa dimensão no espaço, uma força que age e cresce e se molda segundo leis diferentes daquelas que regem a nossa Natureza.”

79 *Yog-Sothoth is the key to the gate, whereby the spheres meet.* “Yog-Sothoth é a chave da passagem através do qual as esferas se encontram.” *The bent, goatish giant before him seemed like the spawn of another planet or dimension; like something only partly of mankind, and linked to black gulfs of essence and entity that stretch like titan phantasms beyond all spheres of force and matter, space and time.* “O gigante curvo e com feições de bode que tinha diante de si parecia a prole de outro planeta ou de outra dimensão; uma criatura apenas parcialmente humana, que remontava aos abismos negros de essência e entidade que se estendem como espectros titânicos para além de todas as esferas da força e da matéria, do espaço e do tempo.” *There was too much responsibility in giving such a being the key to such blasphemous outer spheres.* “Era responsabilidade demais entregar a uma criatura daquelas a chave de acesso a esferas de tamanha blasfêmia.”

Lovecraft. Mesmo assim, as sugestões de ficção científica nos trechos em que o termo aparece são evidentes. *O horror de Dunwich* traduz todas essas ocorrências por “esfera”. Em *The Great God Pan*, o termo aparece uma única vez, quando Raymond descreve a Clarke a revelação que lhe permitiu avançar no estudo da “medicina transcendental”: *the great truth burst upon me, and I saw, mapped out in lines of light, a whole world, a sphere unknown. . . .* Em *O grande deus Pã*, manteve-se a mesma solução adotada em *O horror de Dunwich*: “a grande verdade se revelou a mim, e assim pude ver, mapeado em linhas de luz, todo um novo mundo, uma esfera desconhecida [...]”.

Suggestion

Aparece três vezes⁸⁰ em “The Dunwich Horror” com o sentido de “ideia que se oferece por insinuação” (que se opõe ao sentido corriqueiro da palavra). No texto de *O horror de Dunwich*, essas ocorrências foram resolvidas mediante o emprego de “sugestão”, “alusão” e de uma modulação que empregou o verbo “sugerir”, mas em *O grande deus Pã* a opção foi pelo emprego de “sugestão” para traduzir as três ocorrências da palavra no original de Machen – entre outros motivos, porque “sugestão” nesse exato sentido foi um termo empregado dezenas de vezes em outras traduções que fiz de Lovecraft. Assim, *the suggestion of a moment's idle thought followed up upon familiar lines and paths that I had tracked a hundred times already* foi traduzido por “a sugestão de uma distração momentânea seguiu por linhas e caminhos que eu havia traçado centenas de vezes”, *soon he became conscious of an odd odour, at first the merest suggestion of odour* virou “logo percebeu um singular odor no recinto – a princípio apenas a mera sugestão de um odor” e *the suggestion that Lord Argentine had been suddenly attacked by acute suicidal mania was generally accepted* foi fraseado como “a sugestão de que Lord Argentine fora acometido por um surto repentino que o levou ao suicídio ganhou aceitação geral”.

Summit

80 *The thin, shining line of the Miskatonic's upper reaches has an oddly serpent-like suggestion as it winds close to the feet of the domed hills among which it rises.* “A linha estreita e cintilante dos pontos mais altos do Miskatonic sugere os movimentos de uma serpente à medida que se aproxima dos sopés das colinas abobadadas em meio às quais se ergue.” *The shapeless albino daughter and oddly bearded grandson stood by the bedside, whilst from the vacant abyss overhead there came a disquieting suggestion of rhythmical surging or lapping, as of the waves on some level beach.* “A filha albina disforme e o estranho neto barbado permaneceram ao lado da cabeceira, enquanto inquietantes sugestões de um escorrer ou de um chapinhar como as marolas de uma praia plana vinham do abismo logo acima.” *Old Zebulon Whateley, of a branch that hovered about half way between soundness and decadence, made darkly wild suggestions about rites that ought to be practiced on the hill-tops.* “O velho Zebulon Whateley, de uma linhagem que pairava entre a integridade e a decadência, fez alusões obscuras a rituais praticados no alto das colinas.”

Aparece seis vezes em “The Dunwich Horror”⁸¹, traduzidas em *O horror de Dunwich* respectivamente por “cume”, “pico”, “alto”, “topo” (duas vezes) e por uma modulação na qual *to and from the summit* foi traduzido por “subir e descer a colina”. Para a única ocorrência em Machen, na carta em que Clarke descreve a visita que fez aos locais frequentados por Helen e Rachel em Caermaen, optou-se por “topo” em função da frequência maior na tradução de Lovecraft: *it was not till yesterday that I climbed to the summit of the hill* foi traduzido por “e foi somente ontem que subi ao topo da colina”.

Terror

Aparece dez vezes⁸² em “The Dunwich Horror”, sendo oito no corpo do texto e duas na epígrafe, retirada de *Witches and Other Night-Fears* de Charles Lamb. Salvo por uma única

81 *The summits are too rounded and symmetrical to give a sense of comfort and naturalness, and sometimes the sky silhouettes with especial clearness the queer circles of tall stone pillars with which most of them are crowned.* “Os cumes são demasiado curvos e simétricos para transmitir uma sensação de conforto e naturalidade, e às vezes o céu delinea com particular vividez os círculos dos altos pilares de pedra que coroam a maioria deles.” *On May-Eve of 1915 there were tremors which even the Aylesbury people felt, whilst the following Hallowe'en produced an underground rumbling queerly synchronised with bursts of flame – “them witch Whateleys' doin!” – from the summit of Sentinel Hill.* “Na Noite de Walpurgis de 1915 tremores foram sentidos até mesmo em Aylesbury, e o Dia das Bruxas subsequente trouxe um rumor subterrâneo acompanhado por estranhas irrupções de chamas – 'bruxaria dos Whateley' – no pico da Sentinel Hill.” *Whatever the horror was, it could scale a sheer stony cliff of almost complete verticality; and as the investigators climbed around to the hill's summit by safer routes they saw that the trail ended – or rather, reversed – there.* “O que quer que fosse aquele horror, era capaz de escalar um vertiginoso penhasco quase vertical; e quando os investigadores subiram até o alto da colina por rotas mais seguras perceberam que a trilha acabava – ou melhor, se invertia – naquele ponto.” *The trail up and down Sentinel Hill seemed to Armitage of almost cataclysmic significance, and he looked long at the sinister altar-like stone on the summit.* “A trilha que subia e descia de Sentinel Hill despertou em Armitage um pressentimento quase cataclísmico, e o bibliotecário olhou por um longo tempo em direção ao sinistro altar de pedras no topo da colina.” *Opposite the base of Sentinel Hill the tracks left the road, and there was a fresh bending and matting visible along the broad swath marking the monster's former route to and from the summit.* “Em frente à base da Sentinel Hill a trilha afastava-se da estrada, e havia novas árvores entortadas e arbustos amassados ao longo do trecho que demarcava a rota tomada pelo monstro ao subir e descer a colina.” *Through the lenses were discernible three tiny figures, apparently running toward the summit as fast as the steep incline allowed.* “Através das lentes discerniu três figuras diminutas, que pareciam subir a encosta íngreme em direção ao topo o mais depressa possível.”

82 *Is it that we naturally conceive terror from such objects, considered in their capacity of being able to inflict upon us bodily injury? O, least of all! These terrors are of older standing.* “Será que concebemos um terror natural a partir destes objetos devido à capacidade que têm de nos causar danos físicos? De maneira alguma! Esses terrores são mais antigos.” [excerto da epígrafe] *He would sometimes mutter an unfamiliar jargon, and chant in bizarre rhythms which chilled the listener with a sense of unexplainable terror.* “Às vezes Wilbur balbuciava em um jargão desconhecido e entoava ritmos bizarros que enregelavam o ouvinte com uma sensação de terror inexplicável.” *As the summer drew on he felt dimly that something ought to be done about the lurking terrors of the upper Miskatonic valley, and about the monstrous being known to the human world as Wilbur Whateley.* “À medida que o verão passava ele tinha a ligeira impressão de que seria necessário tomar alguma providência a respeito dos terrores à espreita no vale superior do Miskatonic e da criatura monstruosa conhecida pelo mundo humano como Wilbur Whateley.” *Mrs. Corey, unable to extract more information, began telephoning the neighbours; thus starting on its round the overture of panic that heralded the major terrors.* “A sra. Corey, ao ver que não conseguiria obter informações mais detalhadas, começou a telefonar para os vizinhos, e assim teve início a abertura de pânico que prenunciou os maiores terrores.” *Sally's boy Chauncey, who slept poorly, had been up on the hill toward Whateley's, and had dashed back in terror after one look at the place, and at the pasturage where Mr. Bishop's cows had been left out all night.* “Chauncey, o filho de Sally, que dormia mal, tinha estado no alto da colina próxima à propriedade de Whateley e voltado correndo aterrorizado depois de olhar para a casa e o pasto onde as vacas do sr. Bishop estavam passando a noite.” *Morning found Dr. Armitage in a cold sweat of terror and a frenzy of wakeful concentration.* “Pela manhã o dr. Armitage estava suando frio de terror, em um verdadeiro frenesi de concentração.” *But the looked-for terror did not appear.* “No entanto, o terror esperado não apareceu.” *It is almost erroneous to call them sounds at all, since so much of their ghastly, infra-bass timbre spoke to dim seats of consciousness and terror far subtler than the ear; yet one must do so, since their form was indisputably though vaguely that of half-articulate words.* “Seria quase um equívoco chamar aquilo de som, uma vez que o timbre spectral e infragrave falava mais a sedes nebulosas da consciência e do terror do que propriamente ao ouvido; e no entanto é necessário proceder assim, uma vez que, de maneira vaga mas inquestionável, tomava a forma de palavras semiarticuladas.” *He paused exhausted, as the whole group of natives stared in a bewilderment not quite crystallised into fresh terror.* “O homem deteve-se exausto enquanto o grupo de nativos o encarava em um estado de confusão ainda não cristalizado em um novo terror.”

transposição em que *[he] had dashed back in terror* foi traduzido por “[ele tinha] voltado correndo aterrorizado”, todas as demais ocorrências do termo – inclusive na epígrafe – foram traduzidas por “terror” em *O horror de Dunwich*. Em função da carga semântica e das conotações do termo, que mais uma vez remete ao gênero literário associado às obras de Machen e Lovecraft, optou-se por adotar “terror” no texto de *O grande deus Pã* em todas as doze vezes que o termo ocorre no original. (Para comentários acerca da tradução do sintagma *sheer terror*, consultar a seção seguinte.)

Unwholesome

O texto de “The Dunwich Horror” traz uma única ocorrência⁸³ de *unwholesome* quando faz menção ao pasto consumido pelo gado de Whateley; *O horror de Dunwich* traduz o termo por “insalubre”. *The Great God Pan* apresenta igualmente uma única ocorrência de *unwholesome* no trecho *there's nothing unwholesome about it*, em que o dr. Raymond tranquiliza Clarke a respeito do cheiro exalado pela ampola usada no experimento com Mary. Em *O grande deus Pã*, a fala do dr. Raymond emprega o mesmo termo usado em *O horror de Dunwich*: “Espero que o cheiro não o incomode, Clarke; não há nada de insalubre”.

6.3.2.

THE GREAT GOD PAN E OUTRAS OBRAS DE LOVECRAFT

Vocabulário compartilhado

Este passo consistiu na elaboração de um inventário de palavras e sintagmas idênticos que aparecem tanto no original de *The Great God Pan* escrito por Machen quanto nos originais de outras obras de Lovecraft para além de “The Dunwich Horror”. Estes termos foram selecionados para a aplicação da tradução retrospectiva porque são tematicamente relevantes nos textos das narrativas entre as quais se pretende estabelecer uma relação intertextual na língua-alvo, porque são representativos de características importantes da tradição literária a que os textos pertencem ou ainda porque fogem de qualquer outra forma daquilo que se espera de um texto escrito “comum” (porque são palavras raras, eruditas, obsoletas etc.) e assim chamam atenção para si mesmos. Sempre que o contexto da obra de

83 *Evidently some blight or distemper, perhaps sprung from the unwholesome pasturage or the diseased fungi and timbers of the filthy barn, caused a heavy mortality amongst the Whateley animals.* “Sem dúvida algum malogro, talvez causado pelo pasto insalubre ou por fungos e tábuas apodrecidas no estábulo imundo, era o causador da grande mortandade entre os animais dos Whateley.”

Machen permitiu, as mesmas soluções tradutórias empregadas na tradução do T_{ST} destas outras obras de Lovecraft foram reempregadas na elaboração do T_{PT} de *O grande deus Pã*.

Esse procedimento teve por objetivo assegurar a coerência intertextual – em nível do léxico – entre o T_{PT} de Machen e outros textos de Lovecraft em tradução.

Cada uma das palavras (ou dos sintagmas) encontra-se em um verbete próprio, com as ocorrências dos textos originais de Lovecraft apenas em notas de rodapé ao lado das respectivas traduções e uma breve menção às soluções adotada no respectivo texto traduzido em português. A seguir apresento uma breve discussão sobre a importância de cada termo para as narrativas como textos individuais e/ou para a relação intertextual subsistente entre os textos originais, e por fim teço comentários sobre como espero que a solução adotada possa contribuir para a instauração da relação intertextual pretendida entre os textos de *O grande deus Pã* e a obra de Lovecraft como um todo em português.

Em casos isolados foi necessário suprimir a citação individual de termos originais ou traduzidos em função do número excessivo de ocorrências nos respectivos textos.

Antiquarian

O substantivo *antiquarian* pode ser encontrado oito vezes⁸⁴ nos originais das minhas traduções anteriores de obras de Lovecraft, sem contar outras instâncias em que a mesma palavra aparece empregada como adjetivo. Em cinco destas oito ocorrências do substantivo, o termo foi traduzido por “antiquário” (no sentido de “pessoa interessada em antiguidades”, e

84 *It was obvious that the young reporters of today are no antiquarians.* “Evidente que os repórteres de hoje não são antiquários.” (“The Haunter of the Dark” / “O assombro das trevas”) *I don't believe there were three houses in sight that hadn't been standing in Cotton Mather's time – certainly I glimpsed at least two with an overhang, and once I thought I saw a peaked roof-line of the almost forgotten pre-gambrel type, though antiquarians tell us there are none left in Boston.* “Acho que eu não vi nem três casas construídas depois da época de Cotton Mather – tenho certeza de que vi pelo menos duas com beirais, e lá pelas tantas tive a impressão de ver um telhado de duas águas anterior às mansardas, embora os antiquários digam que não restou nenhuma casa assim em Boston.” (“Pickman's Model” / “O modelo de Pickman”) *As an amateur antiquarian I almost lost my olfactory disgust and my feeling of menace and repulsion amidst this rich, unaltered survival from the past.* “Como antiquário dileitante, quase esqueci da náusea olfativa e da sensação de ameaça e repulsa em meio a essa rica e intocada herança do passado.” (“The Shadow Over Innsmouth” / *A sombra de Innsmouth*) *Ward, it is true, was always a scholar and an antiquarian; but even his most brilliant early work did not shew the prodigious grasp and insight displayed during his last examinations by the alienists.* “A bem dizer, Ward sempre tinha sido um acadêmico e um antiquarista; porém nem mesmo o brilhantismo dos trabalhos incipientes demonstrava a visão e a compreensão prodigiosa evidenciada durante os últimos exames conduzidos pelos alienistas.” *Charles Ward was an antiquarian from infancy, no doubt gaining his taste from the venerable town around him, and from the relics of the past which filled every corner of his parents' old mansion in Prospect Street on the crest of the hill.* “Charles Ward foi um antiquário desde a infância, e sem dúvida adquiriu esse gosto com a venerável cidade em que cresceu e com as relíquias do passado que enchiam todos os recantos da velha mansão dos pais, situada na Prospect Street, no alto da colina.” *That Thomas Sabin's Boston coach was “damn'd uncomfortable” old letters may well have told; but what healthy antiquarian could recall how the creaking of Epenetus Olney's new signboard (the gaudy crown he set up after he took to calling his tavern the Crown Coffee House) was exactly like the first few notes of the new jazz piece all the radios in Pawtuxet were playing?* “Que o coche para Boston de Thomas Sabin era 'desconfortável de sobejo' as correspondências da época talvez pudessem revelar; mas que antiquarianismo saudável poderia recordar que os estalos da nova placa de Epenetus Olney (a espalhafatosa coroa adotada depois que passou a chamar a taverna de Crown Coffee House) soavam exatamente como as primeiras notas da nova canção de jazz que tocava em todas as rádios de Pawtuxet?” *They had heard he was an antiquarian, but even the most hopeless antiquarians do not make daily use of obsolete phraseology and gestures.* “Tinham ouvido falar das inclinações ao antiquariato, porém nem mesmo o antiquário mais empedernido faria uso diário de frases e gestos obsoletos.” (“The Case of Charles Dexter Ward” / *O caso de Charles Dexter Ward*)

não no sentido mais usual de “local onde se vendem antiguidades”). As três exceções ficam por conta de uma tradução por “antiquarista”, uma transposição em que *healthy antiquarian* foi traduzido por “antiquarianismo saudável” e uma modulação em que *they heard he was an antiquarian* foi traduzido por “tinham ouvido falar das inclinações ao antiquariato”. Sendo o interesse pelo antiquariato uma das características marcantes de Lovecraft e de muitos dos personagens que criou, optei por traduzir as duas ocorrências de *antiquarian* em *The Great God Pan* igualmente por “antiquário” no texto de *O grande deus Pã*:

Those whom I spoke to on the matter seemed surprised that an antiquarian (as I professed myself to be) should trouble about a village tragedy, of which they gave a very commonplace version, and, as you may imagine, I told nothing of what I knew.

Aquelas [pessoas] com quem discuti o assunto pareciam surpresas ao descobrir que um antiquário (foi como me apresentei) pudesse se interessar pela tragédia de um pequeno vilarejo, a respeito da qual me ofereceram uma explicação absolutamente trivial – e, como você bem pode imaginar, eu nada falei a respeito do que sabia.

The custodian of the museum informed me that local antiquaries were much puzzled, not by the inscription, or by any difficulty in translating it, but as to the circumstance or rite to which allusion is made.

O curador do museu informou-me que os antiquários locais demonstraram considerável perplexidade, não por conta da inscrição em si, ou de quaisquer dificuldades para traduzi-la, mas antes em relação à circunstância ou ao rito a que alude.

Fantastic cities

O sintagma aparece uma vez⁸⁵ em *At the Mountains of Madness*, e foi traduzido como “cidades fantásticas”. A mesma tradução foi adotada para traduzir a ocorrência única de

85 *They had lived under the sea a good deal, building fantastic cities and fighting terrific battles with nameless adversaries by means of intricate devices employing unknown principles of energy.* “Viveram por um longo período no fundo do mar, construindo cidadaes fantásticas e travando batalhas terríveis contra adversários inominados graças a dispositivos complexos que empregavam princípios de energia desconhecidos.” (“At the Mountains of Madness” / *Nas montanhas da loucura*)

fantastic cities no texto de *The Great God Pan*, no ponto em que Austin descreve a Villiers à sensação de ver a “sra. Beaumont”:

“The only sensation I can compare it to, is that odd feeling one sometimes has in a dream, when fantastic cities and wondrous lands and phantom personages appear familiar and accustomed.”

“A única sensação a que eu poderia compará-la é aquela impressão singular que às vezes surge em um sonho, quando cidades fantásticas, países maravilhosos e personagens espectrais parecem familiares e prosaicos.”

Mist

O termo aparece dezoito vezes em outras traduções que fiz das obras de Lovecraft e foi sempre traduzido de forma uniforme por “névoa”. Em *The Great God Pan*, a palavra é empregada invariavelmente com uma conotação de misticismo ou revelação espiritual, e para manter essa conotação sobrenatural associada a um vocábulo específico a solução adotada em *O grande deus Pã* foi também “névoa” em todas as ocorrências do termo. As primeiras três ocorrências estão todas ligadas a Clarke e às visões que tem na companhia de Raymond. A primeira destas é uma visão do panorama em frente a casa de Raymond, que prefigura os desdobramentos místicos do experimento feito com Mary:

Below, in the long lovely valley, the river wound in and out between the lonely hills, and, as the sun hovered and vanished into the west, a faint mist, pure white, began to rise from the banks.

Mais abaixo, no longo e lindo vale, o rio serpenteava por entre as colinas solitárias, e, enquanto o sol flutuava e desaparecia no ocidente, uma névoa diáfana, de pura brancura, começou a se erguer das margens.

Quando Raymond explica detalhadamente no que o experimento consiste e menciona o deus Pã, a névoa mais uma vez se faz presente na reação física de Clarke:

Clarke shivered; the white mist gathering over the river was chilly.

Clarke estremeceu; a névoa branca que surgia sobre as águas do rio era gelada.

Logo em seguida, Raymond começa a manipular o cadinho, produzindo assim o odor narcótico que leva Clarke a um estado de transe letárgico no qual recorda uma visão tida quinze anos atrás na qual a névoa mais uma vez estava presente:

It was a burning day at the beginning of August, the heat had dimmed the outlines of all things and all distances with a faint mist, and people who observed the thermometer spoke of an abnormal register, of a temperature that was almost tropical.

Era um dia quente no início de agosto, o calor havia borrado os contornos de todas as coisas e de todas as distâncias com uma névoa diáfana, e as pessoas que observavam o termômetro falavam a respeito de um registro fora do normal, de uma temperatura quase sugestiva dos trópicos.

Ao encontrar Herbert – nesse ponto da história, já destruído de corpo e alma por Helen –, Villiers também percebe a aura de horror similar a uma névoa que paira ao redor do amigo:

There was something about Herbert which shocked him inexpressibly; not his poor rags nor the marks which poverty had set upon his face, but rather an indefinite terror which hung about him like a mist.

Algo a respeito de Herbert o havia chocado de maneira inexplicável; não eram os andrajos miseráveis nem as marcas que a pobreza havia deixado em seu rosto, mas um terror indefinido que pairava sobre ele como uma névoa.

Mais tarde, a memória do verão de quinze anos atrás ressurge nos pensamentos de Clarke quando Villiers mostra-lhe o retrato de Helen Vaughan feito por Meyrick:

Clarke gazed still at the face; it brought to his memory one summer

evening long ago; he saw again the long lovely valley, the river winding between the hills, the meadows and the cornfields, the dull red sun, and the cold white mist rising from the water.

Clarke examinou o rosto, que lhe despertou as memórias de um entardecer de verão há muito passado; tornou a ver o longo e lindo vale, o rio que serpenteava por entre as colinas, as pradarias e os campos de trigo, o sol vermelho-fosco e a névoa branca e fria que se erguia das águas.

Por fim, ao visitar o ponto exato de Caermaen onde Rachel havia encontrado o deus Pã, Clarke tem uma nova visão da névoa que o acompanha ao longo da narrativa:

The track went up a gentle slope, and widened out into an open space with a wall of thick undergrowth around it, and then, narrowing again, passed on into the distance and the faint blue mist of summer heat.

A trilha seguia por uma encosta suave, e por fim chegava a um espaço aberto com uma densa muralha de vegetação rasteira ao redor, para então, depois de afunilar-se uma vez mais, seguir rumo ao horizonte em meio à névoa azul e diáfana no calor de verão.

Note-se que nos trechos citados não se cuidou apenas de manter a coerência do termo *mist*, mas também do sintagma *faint mist* empregado por Machen, sempre traduzido por “névoa diáfana”. Essa maneira de proceder facultou também o emprego de “neblina” como tradução de *fog* no texto do autor galês, onde essa palavra tem um sentido meramente físico e climático.

Sheer terror

O termo aparece uma vez⁸⁶ no original de outra tradução que fiz de Lovecraft: em “The Case of Charles Dexter Ward” (*O caso de Charles Dexter Ward*), onde foi traduzido por

86 *The aspect of Charles now became very haggard and hunted, and all agreed in retrospect that he may have wished at this period to make some statement or confession from which sheer terror withheld him.* “A partir desse ponto o aspecto de Charles tornou-se desalentado e acuado ao extremo, de maneira que, ao pensar em retrospectiva, todos afirmaram que o rapaz dava a impressão de querer fazer uma declaração ou uma confissão que no entanto era impedida pelo terror em estado bruto.” (“The Case of Charles Dexter Ward” / *O caso de Charles Dexter Ward*)

“terror em estado bruto”. Em *The Great God Pan*, o sintagma aparece duas vezes: a primeira traz a interpolação de mais um adjetivo no sintagma *sheer, awful terror*, e a segunda apresenta o mesmo sintagma encontrado no texto de “The Case of Charles Dexter Ward”. As soluções adotadas em *O grande deus Pã* foram inspiradas pela resolução anterior do texto de Lovecraft em português. No primeiro trecho, Austin relata a Villiers a opinião do médico que havia examinado o cadáver do “sr. Lacuna”, encontrado no número 20 da Paul Street, para determinar a *causa mortis*:

Blank died of fright, of sheer, awful terror; I never saw features so hideously contorted in the entire course of my practice, and I have seen the faces of a whole host of dead.

O sr. Lacuna morreu de medo, de um terror abjeto em estado bruto; nunca vi feições tão desfiguradas em toda a minha prática médica, e note que já vi os rostos de uma hoste inteira de mortos.

Mais tarde, Villiers relata o mesmo incidente a Clarke e encerra citando a opinião do médico:

“You see,” he concluded, “there can be but little doubt that this Mr. Blank, whoever he was, died of sheer terror; he saw something so awful, so terrible, that it cut short his life.”

“Como você pode ver”, concluiu, “praticamente não restam dúvidas de que esse sr. Lacuna, quem quer que fosse, morreu em consequência de um terror em estado bruto; presenciou uma coisa tão horrenda, tão aterrorizante, que a vida se extinguiu.”

Os trechos acima ilustram como o recurso à coerência intertextual também ajuda a manter um grau maior de coerência intratextual no texto traduzido.

Tessellated

O termo aparece duas vezes⁸⁷ nos originais de outras traduções que fiz de Lovecraft:

87 *I saw tremendous tesselated pools, and rooms of curious and inexplicable utensils of myriad sorts.* “Vi gigantescas piscinas tesseladas,

uma em “The Shadow Out of Time” (*A sombra fora do tempo*) e outra em “The Dream-Quest of Unknown Kadath” (*A busca onírica por Kadath*). Nos dois textos em português, a solução adotada foi “tesselado”. Em *The Great God Pan*, o termo aparece no ponto em que Clarke descreve os objetos do museu localizado no vilarejo próximo a Caermaen, e a tradução adotada em *O grande deus Pã* se orientou por aquelas presentes nas traduções de Lovecraft mencionadas acima:

After I had seen most of the sculptured stones, the coffins, rings, coins, and fragments of tessellated pavement which the place contains, I was shown a small square pillar of white stone, which had been recently discovered in the wood of which I have been speaking, and, as I found on inquiry, in that open space where the Roman road broadens out.

Depois de ver a maior parte das pedras esculpidas, túmulos, anéis, moedas e fragmentos de calçamento tesselado que o estabelecimento abriga, mostraram-me uma diminuta coluna quadrada de pedra branca, recém-descoberta no bosque que acabo de mencionar, e, segundo descobri ao inquirir, no ponto exato onde a estrada romana se abre.

Wild story

Aparece uma vez⁸⁸ no original de outra tradução que fiz de Lovecraft, em “The Shadow Over Innsmouth” (*A sombra de Innsmouth*). No texto de *The Great God Pan*, o termo aparece quando Clarke reexamina o depoimento feito pelo dr. Phillips no “*Dossier* para provar a existência do Diabo” e chega ao ponto exato em que a mãe de Rachel entra no quarto da filha e a encontra seminua e aos prantos após voltar de uma das longas andanças pelo bosque na companhia de Helen:

As soon as she saw her mother, she exclaimed, “Ah, mother, mother,

bem como recintos fornidos com utensílios curiosos e inexplicáveis dos mais variados tipos.” (“The Shadow Out of Time” / *A sombra fora do tempo*) *With the night came song, and Carter nodded as the lutanists praised ancient days from beyond the filigreed balconies and tessellated courts of simple Ulthar.* “Com a noite veio a música, e Carter balançou a cabeça ao ritmo dos alaúdes enquanto os instrumentistas louvavam os tempos antigos além das sacadas decoradas com filigranas e dos pátios tesselados da singela Ulthar.” (“The Dream-Quest of Unknown Kadath” / *A busca onírica por Kadath*)

88 *Perhaps the ornaments had, after all, come from some strange island; and possibly the wild stories were lies of the bygone Obed himself rather than of this antique toper.* “Talvez os ornamentos tivessem mesmo vindo de alguma ilha estranha; e não é impossível que as histórias fantasiosas fossem invenções do finado Obed, e não do velho bebedor.” (“The Shadow Over Innsmouth” / *A sombra de Innsmouth*)

why did you let me go to the forest with Helen?” Mrs. M. was astonished at so strange a question, and proceeded to make inquiries. Rachel told her a wild story. She said –
 Clarke closed the book with a snap, and turned his chair towards the fire.

A continuação da história de Helen jamais é revelada, embora Clarke tenha ouvido o relato do dr. Phillips até o fim e escrito as palavras ET DIABOLUS INCARNATUS EST ET HOMO FACTUS EST ao final do registro – o que evidencia a estreita relação daquilo que aconteceu com o surgimento de Pã e o horror da narrativa feita por Helen. Nesse contexto, “história fantasiosa” pareceu uma opção estilisticamente fraca – mas “história totalmente fantasiosa” resultou em uma solução a contento que manteve a coerência intertextual com a tradução usada anteriormente no texto em português de Lovecraft:

Assim que viu a mãe, a garota exclamou, “Ah, mãe, mãe, por que você me deixou ir à floresta com Helen?” A sra. M. surpreendeu-se com a estranha pergunta e pôs-se a questioná-la. Rachel contou uma história completamente fantasiosa. Disse que –
 Clarke fechou o livro com um estalo e virou a cadeira em direção ao fogo.

6.3.3.

O GRANDE DEUS PÃ, O HORROR DE DUNWICH E OUTRAS OBRAS DE LOVECRAFT EM TRADUÇÃO

Soluções mistas

Este passo consistiu na elaboração de um inventário de palavras, sintagmas e giros de frase colhidos nos textos em português de *O horror de Dunwich* ou em outras traduções minhas de Lovecraft que foram reempregados como soluções tradutórias no texto em português de *O grande deus Pã* sem que necessariamente houvesse qualquer tipo de coincidência léxico-sintática nos trechos correspondentes das obras originais. Os trechos em português usados na elaboração destas soluções foram selecionados porque são representativos de características importantes da tradição literária a que os textos pertencem ou ainda porque fogem de qualquer outra forma daquilo que se espera de um texto escrito

“comum” (porque são palavras raras, eruditas, obsoletas etc.) e assim chamam atenção para si mesmos, e porque ademais se apresentam como a tradução de trechos das obras originais onde se podem observar afinidades semântico-estilísticas entre a obra de Machen e a obra de Lovecraft. Sempre que o contexto da obra de Machen permitiu, soluções mistas inspiradas na tradução do T_{ST} de *O horror de Dunwich* e de outras obras de Lovecraft foram reempregadas na elaboração do T_{PT} de *O grande deus Pã*.

Estas soluções mistas tornaram-se possíveis uma vez que, para além do sem-número de afinidades pontuais e objetivas já indicados ao longo deste trabalho, os textos traduzidos de *O grande deus Pã*, *O horror de Dunwich* e outras obras de Lovecraft apresentam também afinidades semânticas, estilísticas, temáticas e funcionais em um plano bastante geral e difuso, de maneira que estas puderam se materializar em pontos específicos que não necessariamente coincidem com os pontos de contato observados entre os textos originais. Essa postura tradutória baseou-se na premissa funcionalista de que toda tradução se apresenta como uma representação não univocamente reversível, e também na aceitação da ideia de que qualquer efeito de equivalência diz respeito ao texto entendido como um todo. Desta forma, apesar da motivação criada neste caso concreto pelo projeto de uma tradução retrospectiva, as soluções empregadas em todas as instâncias de soluções mistas seriam plenamente defensáveis como traduções *tout court*.

Esse procedimento tem por objetivo assegurar a coerência intertextual – em nível do léxico, da sintaxe e do efeito – entre o T_{PT} de Machen, o T_{ST} de *O horror de Dunwich* e outros textos de Lovecraft em tradução.

...a voragem inefável e inconcebível

O texto original de *The Great God Pan* apresenta um interessante problema para o método da tradução retrospectiva no trecho abaixo:

. . .I stood here, and saw before me the unutterable, the unthinkable gulf that yawns profound between two worlds, the world of matter and the world of spirit; I saw the great empty deep stretch dim before me, and in that instant a bridge of light leapt from the earth to the unknown shore, and the abyss was spanned.

No original de certas traduções que fiz de Lovecraft é possível encontrar três ocorrências⁸⁹ do sintagma *yawning gulf* – traduzido sempre como “abismo hiante” –, cuja proximidade com *gulf that yawns* resulta evidente; no entanto, em função da gramática, a estrutura empregada no original de Machen não se deixa reproduzir sintaticamente em português mediante uma reescritura de “abismo hiante” devido à ausência de um verbo ao qual se pudesse reduzir o particípio presente. Como a frase traduzida necessita de um verbo para ocupar o lugar de *yawns*, optou-se por “separar”, solução desprovida de motivação intertextual – mas assim mesmo o procedimento da tradução retrospectiva pôde ser aplicado nesse ponto de maneira a compensar essa perda de intertextualidade potencial:

[...] eu estava aqui, e vi diante de mim a voragem inefável e inconcebível que separa esses dois mundos, o mundo da matéria e o mundo do espírito; vi diante de mim o insondável pélago vazio e profundo, e naquele instante uma ponte de luz surgiu da terra rumo àquelas plagas desconhecidas, e o abismo foi transposto.

No trecho citado, o termo “voragem” é empregado como sinônimo de “abismo” (v. discussão mais abaixo). O sintagma “abismos inconcebíveis” aparece três vezes⁹⁰ em traduções minhas de Lovecraft feitas anteriormente, como solução para *unconceivable abysses* e *unimaginable abysses* (duas ocorrências). Note-se que qualquer um desses sintagmas é sinônimo de *unthinkable gulf* (empregado por Machen), de maneira que “abismo inconcebível” seria não apenas uma boa solução intertextual como também uma solução

89 *This, we recalled from our aerial survey, meant an outside glaciation of some forty feet; since the yawning gulf we had seen from the plane had been at the top of an approximately twenty-foot mound of crumbled masonry, somewhat sheltered for three-fourths of its circumference by the massive curving walls of a line of higher ruins.* “Ao lembrar o nosso voo de reconhecimento, pudemos estimar a espessura da glaciação externa em cerca de doze metros, uma vez que o abismo hiante avistado em pleno ar estava no topo de um monte com cerca de seis metros de cantaria desabada com três quartos da própria circunferência protegidos graças às colossais paredes curvas de uma fileira de ruínas mais elevadas.” (“At the Mountains of Madness” / *Nas montanhas da loucura*) *The chill blasts of wind and the nauseous whistling shrieks behind me were for the moment like a merciful opiate, dulling my imagination to the horror of the yawning gulf ahead.* “As rajadas gélidas e estridentes e os assovios nauseantes às minhas costas funcionaram naquele instante como um opiáceo misericordioso, embotando a minha imaginação ao horror do abismo hiante logo à frente.” (“The Shadow Out of Time” / *A sombra fora do tempo*) *Midway in this space a black well opened, and Carter soon saw that he had indeed reached the yawning gulf whose crusted and mouldy stone steps lead down to the crypts of nightmare.* “No meio desse espaço abria-se um poço, e Carter não tardou a perceber que de fato havia chegado ao abismo hiante cujos degraus bolorentos e encarquilhados desciam às criptas de pesadelo.” (“The Dream-Quest of Unknown Kadath” / *A busca onírica por Kadath*)

90 *The patterns all hinted of remote secrets and unimaginable abysses in time and space, and the monotonously aquatic nature of the reliefs became almost sinister.* “As linhas insinuavam mistérios remotos e abismos inconcebíveis no tempo e no espaço, e a monótona natureza aquática dos relevos revestia-se de um aspecto quase sinistro.” (“The Shadow Over Innsmouth” / *A sombra de Innsmouth*) *It swiftly followed the human voice in ritualistic response, but in my imagination it was a morbid echo winging its way across unimaginable abysses from unimaginable outer hells.* “Este se fez ouvir logo após a voz humana nas respostas rituais, mas na minha imaginação aquilo não passava de um eco batendo asas em meio a abismos inconcebíveis de infernos extraterrenos inconcebíveis.” (“The Whisperer in Darkness” / *Um sussurro nas trevas*) *Soon they were plunging hideously downward through inconceivable abysses in a whirling, giddy, sickening rush of dank, tomb-like air; and Carter felt that they were shooting into the ultimate vortex of shrieking and daemonic madness.* “Logo as criaturas executaram um pavoroso mergulho rumo a abismos inconcebíveis em uma atmosfera entorpecedora, vertiginosa e nauseante como o úmido sopro do túmulo; e Carter percebeu que estavam a ponto de lançar-se na suprema voragem de loucura vociferante e demoníaca.” (“The Dream-Quest of Unknown Kadath” / *A busca onírica por Kadath*)

perfeitamente defensável sem recurso ao método da tradução retrospectiva. Como já foi dito, no caso concreto optou-se pelo sinônimo “voragem”, pois “abismo” já traduz *abyss* no fim da mesma frase: e assim faltou ainda traduzir *unutterable*, que no original de Machen alitera com *unthinkable*. Ora, *unutterable* foi traduzido em três ocasiões⁹¹ por mim como “inefável” – termo bastante frequente em outras traduções minhas de Lovecraft (são mais de trinta ocorrências no total) que proporciona a aliteração desejada com “inconcebível” e que ademais tem quatro ocorrências⁹² no texto de *O horror de Dunwich*, onde aparece como tradução de *ineffable*, *indescribable* e *nameless*.

Balouçante

O adjetivo “balouçante” traduz um total de seis ocorrências⁹³ de três diferentes termos

- 91 *But he neither answered me nor abated the frenzy of his unutterable music, while all through the garret strange currents of wind seemed to dance in the darkness and babel.* “Mas Zann não respondeu nem diminuiu o ardor de sua música inefável, enquanto por toda a água-furtada estranhas correntes de vento pareciam dançar na escuridão e no caos.” (“The Music of Erich Zann” / “A música de Erich Zann”) *Many of the great tomes on the shelves fascinated him unutterably, and he felt tempted to borrow them at some later time.* “Muitos dos enormes tomos nas estantes fascinavam-no a extremos inefáveis, e ele sentiu-se tentado a tomá-los de empréstimo em um momento oportuno.” *Then a sharp report from the outer world broke through his stupor and roused him to the unutterable horror of his position.* “Então uma súbita percepção do mundo exterior atravessou o transe e despertou-o para o horror inefável da situação.” (“The Haunter of the Dark” / “O assombro das trevas”)
- 92 *Once in a while a wind, sweeping up out of Cold Spring Glen, would bring a touch of ineffable foetor to the heavy night air; such a foetor as all three of the watchers had smelled once before, when they stood above a dying thing that had passed for fifteen years and a half as a human being.* “De vez em quando um vento soprava de Cold Spring Glen e trazia um toque de fedor inefável à atmosfera opressiva da noite; um fedor que os três observadores já haviam sentido antes, quando presenciaram a morte de uma coisa que por quinze anos e meio havia se passado por um ser humano.” *A single lightning-bolt shot from the purple zenith to the altar-stone, and a great tidal wave of viewless force and indescribable stench swept down from the hill to all the countryside.* “Um único relâmpago atravessou o céu do zênite púrpura até o altar de pedra, e uma grande onda de inconcebível força e inefável fedor saiu da colina e espalhou-se por todo o campo.” *Things like that brought down the beings those Whateleys were so fond of – the beings they were going to let in tangibly to wipe out the human race and drag the earth off to some nameless place for some nameless purpose.* “Foram coisas como aquelas que trouxeram essas criaturas que os Whateley tanto admiravam – criaturas invocadas para aniquilar a raça humana e arrastar a Terra rumo a algum lugar inefável para algum propósito inefável.” (“The Dunwich Horror” / *O horror de Dunwich*)
- 93 *And he gazed also upon Mount Aran rising regally from the shore, its lower slopes green with swaying trees and its white summit touching the sky.* “Contemplou também o Monte Aran, que se erguia altaneiro sobre o litoral, com as encostas mais baixas repletas de árvores balouçantes e o cume branco a tocar o céu.” (“Celephaïs” / “Celephaïs”) . . . *nor did I cease my steps till the stream became a river, and joined amidst marshes of swaying reeds and beaches of gleaming sand the shore of a vast and nameless sea.* “[...] não parei de andar até que o córrego se transformasse em rio e desaguasse, em meio a pântanos de juncos balouçantes e praias de areia refulgente, no litoral de um vasto mar sem nome.” (“What the Moon Brings” / “O que a lua traz consigo”) . . . *I could see from where I was the waving tops of singular fern-like growths.* “[...] eu conseguia ver as formas balouçantes de plantas similares a samambaias.” *Yet all the while I saw the sand-covered blocks as well as the rooms and corridors; the evil, burning moon as well as the lamps of luminous crystal; the endless desert as well as the waving ferns and cycads beyond the windows.* “Contudo, a cada instante eu via os blocos encobertos pela areia e ao mesmo tempo os cômodos e corredores; a lua maligna e agourenta e ao mesmo tempo as lâmpadas de cristal luminoso; o deserto interminável e ao mesmo tempo as samambaias balouçantes e as cicadófitas no outro lado das janelas.” (“The Shadow Out of Time” / *A sombra fora do tempo*) *Then near sunset of the second day there loomed up ahead the snowy peak of Aran with its ginkgo-trees swaying on the lower slopes.* . . . “Porém no entardecer do segundo dia assomou à frente do navio o pico nevado de Aran com as balouçantes árvores de ginkgo nas encostas mais baixas [...]” *There Carter paused in faintness at so much of beauty: for the onyx terraces and colonnaded walks, the gay parterres and delicate flowing trees espaliered to golden lattices, the brazen urns and tripods with cunning bas-reliefs, the pedestalled and almost breathing statues of veined black marble, the basalt-bottomed lagoons and tiled fountains with luminous fish, the tiny temples of iridescent singing birds atop carven columns, the marvellous scrollwork of the great bronze gates, and the blossoming vines trained along every inch of the polished walls all joined to form a sight whose loveliness was beyond reality, and half-fabulous even in the land of dream.* “Nesse ponto Carter precisou deter o passo, atordoado ao se deparar com tanta beleza; pois os terraços de ônix e os passeios ladeados por colunatas, os alegres parterres e as delicadas árvores balouçantes dispostas em latadas auríferas, as imponentes urnas e os tripés com baixos-relevos impressionantes, as estátuas em mármore com veios negros que davam a impressão de respirar no alto de pedestais, os lagos com fundo de basalto e as fontes azulejadas com peixes luminosos, os diminutos templos de pássaros canoros iridescentes no alto de colunas entalhadas, as maravilhosas volutas dos grandes portões de bronze e as trepadeiras em flor espalhavam-se por cada centímetro das muralhas polidas e complementavam-se de maneira a compor um panorama cuja beleza transcendia a realidade e parecia quase fabulosa mesmo na terra dos sonhos.” (“The Dream-Quest of Unknown Kadath” / *A busca onírica por Kadath*)

em inglês (*swaying, waving, flowing*) empregados por Lovecraft nos contos “Celephaïs” (“Celephaïs”), “What the Moon Brings” (“O que a lua traz consigo”) e nas novelas “The Shadow Out of Time” (*A sombra fora do tempo*) e “The Dream-Quest of Unknown Kadath” (*A busca onírica por Kadath*) para descrever os movimentos feitos por árvores, juncos e outros tipos de vegetação expostos à ação do vento. Dentre estes, *swaying* é o mais frequente; a opção por “balouçante” – palavra marcada pelas conotações poéticas e um pouco arcaizantes, e portanto muito à feição dos autores dos textos em análise e tradução – foi portanto mantida no texto de *O grande deus Pã* para traduzir a ocorrência única de *swaying* em *The Great God Pan*, onde mais uma vez o termo aparece ligado ao movimento das plantas:

Before him stretched the long dim vista of the green causeway in the forest, as his friend had described it: he saw the swaying leaves and the quivering shadows on the grass, he saw the sunlight and the flowers, and far away, far in the long distance, the two figures moved toward him.

Diante dos olhos, viu estender-se o amplo e diáfano panorama do caminho verdejante em meio à floresta, conforme o amigo o havia descrito: viu as folhas balouçantes e as sombras trêmulas na grama, viu a luz do sol e as flores, e ao longe, muito ao longe, duas figuras que vinham a seu encontro.

Descortinar

O verbo “descortinar” aparece uma única vez no texto de *O horror de Dunwich*⁹⁴, mas tem mais de vinte ocorrências somadas em minhas outras traduções de Lovecraft, onde aparece como solução para uma série de verbos e sintagmas verbais como *heave in sight, stretch, open out, throw open, bring in view, unfold, come into sight, lay open to sight, open up* e *part*, além de uma modulação em que *facts of the most stupendous and vista-opening nature* foi traduzido por “fatos espantosos que descortinam novos e vastos panoramas”. Assim, pareceu conveniente usar o mesmo verbo para traduzir uma das ocorrências de *stretch* no original de *The Great God Pan* no intuito de reforçar as relações intertextuais entre *O*

⁹⁴ *When a rise in the road brings the mountains in view above the deep woods, the feeling of stranger uneasiness is increased.* “Quando uma elevação na estrada descortina as montanhas acima dos profundos bosques, a inquietação do forasteiro aumenta.”

grande deus Pã e O horror de Dunwich em português:

Piccadilly stretched before me a clear, bright vista, and the sun flashed on the carriages and on the quivering leaves in the park.

Piccadilly descortinou à minha frente um panorama claro e reluzente, e o sol refletia-se nas carruagens e nas folhas trêmulas do parque.

...e o abismo foi transposto

Quando Raymond explica para Clarke a revelação que lhe permitiu avançar nos estudos da “medicina transcendental,” o original de *The Great God Pan* traz o trecho imediatamente abaixo, traduzido conforme se lê a seguir:

I saw the great empty deep stretch dim before me, and in that instant a bridge of light leapt from the earth to the unknown shore, and the abyss was spanned.

[...] vi diante de mim o insondável pélago vazio e profundo, e naquele instante uma ponte de luz surgiu da terra rumo àquelas plagas desconhecidas, e o abismo foi transposto.

A última frase do excerto citado faz alusão a um trecho da minha tradução de *O horror de Dunwich*, que a certa altura da narrativa diz “no entardecer do dia dois de setembro o último grande obstáculo foi transposto”. O giro de frase “...e o abismo foi transposto” pareceu uma boa solução para . . . *and the abyss was spanned*, muito embora os originais em inglês de *The Great God Pan* e “The Dunwich Horror” em nada se assemelhem nesse ponto: o original de Lovecraft que resultou em “e o grande obstáculo foi transposto” diz apenas *on the evening of September 2nd the last major barrier gave way*. De qualquer modo, o procedimento adotado nesse caso ilustra como o método da tradução retrospectiva pode ser empregado para aumentar a coerência intertextual entre os dois textos que se deseja aproximar ao mesmo tempo em que o texto traduzido retrospectivamente preserva o caráter de uma tradução independente: mesmo que a frase “...e o abismo foi transposto” traga ecos perceptíveis de “...e o grande obstáculo foi transposto”, também é possível defender essa mesma solução como

uma tradução independente que prescindia da existência de qualquer outro texto.

Inefável

O termo “unspeakable” aparece nos originais de minhas traduções anteriores de Lovecraft em três ocasiões⁹⁵, traduzido respectivamente por “inefável”, “indescritível” e “nefando” – o que a princípio não pareceria indicar a existência de uma solução preferencial em relação às outras, tendo-se em vista o objetivo de estabelecer uma relação intertextual em português entre *O grande deus Pã* e *O horror de Dunwich*. No entanto, “inefável” foi uma palavra usada mais de trinta vezes em minhas outras traduções de Lovecraft como solução para adjetivos similares como *unutterable*, *ineffable*, *nameless*, *unnamable* e *ummentionable*, bem como para fazer uma transposição de *had come to be shunned as vaguely and namelessly evil*. Por esse motivo, e por ser uma palavra suficientemente marcada para chamar a atenção quando usada em uma frequência relativamente alta, optei por usar “inefável” um total de três vezes no texto de *O grande deus Pã* – duas para traduzir *unspeakable* e uma para traduzir *unutterable* (este último termo parte de um sintagma traduzido à parte, que se encontra discutido sob a entrada “...a voragem inefável e inconcebível”):

. . . I stood here, and saw before me the unutterable, the unthinkable gulf that yawns profound between two worlds, the world of matter and the world of spirit;

[...] eu estava aqui, e vi diante de mim a voragem inefável e inconcebível que separa esses dois mundos, o mundo da matéria e o mundo do espírito;

Clarke tried to conceive the thing again, as he sat by the fire, and

95 *There was a cloudy note of reminiscent repulsion in this sound, as complex and unspeakable as any of the other dark impressions. “Havia uma sugestão difusa de repulsa reminescente nesse som, tão complexa e inefável quanto qualquer outra dessas impressões sombrias.” (“At the Mountains of Madness” / Nas montanhas da loucura) As we heard this suggestion of baying we shuddered, remembering the tales of the peasantry; for he whom we sought had centuries before been found in this selfsame spot, torn and mangled by the claws and teeth of some unspeakable beast. “Estremecemos ao ouvir essa insinuação de latidos, pois lembramos das histórias contadas pelos camponeses; o homem que buscávamos tinha sido encontrado séculos atrás naquele mesmo ponto exato, dilacerado e mutilado pelas garras e presas de uma fera indescritível.” (“The Hound” / “O sabujo”) All the while the guest had been smiling more and more broadly, and as Carter slipped into blankness the last thing he saw was that dark odious face convulsed with evil laughter, and something quite unspeakable where one of the two frontal puffs of that orange turban had become disarranged with the shakings of that epileptic mirth. “O convidado foi abrindo um sorriso cada vez mais largo, e antes de sucumbir de vez ao esquecimento Carter viu aquele odioso semblante escuro contorcer-se em uma gargalhada demoníaca e percebeu um movimento nefando no ponto onde uma das protuberâncias frontais do turbante laranja agitou-se com o frêmito daquele júbilo epilético.” (“The Dream-Quest of Unknown Kadat” / A busca onírica por Kadath)*

again his mind shuddered and shrank back, appalled before the sight of such awful, unspeakable elements enthroned as it were, and triumphant in human flesh.

Sentado ao pé do fogo, Clarke tentou conceber tudo aquilo, e uma vez mais os pensamentos fizeram-no estremecer e recuar, horrorizado com a visão daqueles elementos terríveis e inefáveis que pareciam entronizados e triunfantes na carne humana.

But the symbol of this form may be seen in ancient sculptures, and in paintings which survived beneath the lava, too foul to be spoken of. . . as a horrible and unspeakable shape, neither man nor beast, was changed into human form, there came finally death.

Mas o símbolo dessa forma pode ser encontrado em esculturas antigas, e em pinturas que sobreviveram sob a lava, demasiado sórdidas para serem mencionadas... enquanto um vulto horrendo e inefável, nem homem nem besta, transformava-se em uma forma humana, sobreveio por fim a morte.

Inominável

Em “The Dunwich Horror”, o adjetivo *nameless* aparece quatro vezes em três frases distintas⁹⁶, nas quais se encontra traduzido em *O horror de Dunwich* por “inominado”, “inominável” e “inefável” – este último repetido em *O horror de Dunwich* na tradução da frase que no original inglês traz uma repetição de *nameless*. Essa repetição poderia sugerir “inefável” como uma solução competente para a tradução de *nameless*, porém o adjetivo já tinha sido usado para traduzir *unspeakable*, como se pode ler acima. Além disso, *nameless* ocorre mais de noventa vezes nos originais das obras de Lovecraft que traduzi, e em cinquenta desses casos foi traduzido por “inominável” – mesma tradução adotada para a tradução das duas ocorrências de *nameless* no texto de *O grande deus Pã*:

96 *Seeking shelter from the increasing rainfall beneath one of the few undestroyed Frye outbuildings, they debated the wisdom of waiting, or of taking the aggressive and going down into the glen in quest of their nameless, monstrous quarry.* “Depois de procurar abrigo contra a chuva sob uma das construções externas remanescentes na propriedade dos Frye, debateram se seria mais conveniente esperar ou tomar a iniciativa da agressão e descer ao vale em busca da monstruosa vítima inominada.” *It was one thing to chase the nameless entity, but quite another to find it.* “Procurar a entidade inominável era uma coisa, porém encontrá-la era um tanto diferente.” *Things like that brought down the beings those Whateleys were so fond of – the beings they were going to let in tangibly to wipe out the human race and drag the earth off to some nameless place for some nameless purpose.* “Foram coisas como aquelas que trouxeram essas criaturas que os Whateley tanto admiravam – criaturas invocadas para aniquilar a raça humana e arrastar a Terra rumo a algum lugar inefável para algum propósito inefável.”

There was a horror in the air, and men looked at one another's faces when they met, each wondering whether the other was to be the victim of the fifth nameless tragedy.

Havia um horror no ar, e os homens se olhavam no rosto ao encontrarem-se, imaginando se o companheiro estaria fadado a ser a vítima da quinta tragédia inominável.

The person from whom I got my information, as you may suppose, no great Puritan, shuddered and grew sick in telling me of the nameless infamies which were laid to her charge.

Meu informante, que como você pode imaginar não é nenhum grande puritano, estremeceu e nauseou-se ao me contar as infâmias inomináveis que imputavam a essa mulher.

Mais uma vez, neste caso o adjetivo parece suficientemente marcado para reforçar o efeito de intertextualidade entre Machen e Lovecraft nos textos em português.

Negrura / negrura de breu

Nos originais das obras de Lovecraft que traduzi, o vocábulo *blackness* aparece mais de cinquenta vezes; estas ocorrências foram majoritariamente (em mais de trinta casos) traduzidas por “escuridão”, mas também se encontram em número significativo as soluções “trevas” e “negrura”, bem como uma tradução de *blackness* por “recônditos escuros” e outra de *depths of blackness* por “profundezas fabulosas”. Em Machen, *blackness* aparece três vezes: o termo “escuridão” foi excluído do leque de opções por já estar contemplado pela tradução de *darkness* – e, como o objetivo da tradução retrospectiva proposta é justamente aproximar os textos de Machen e Lovecraft, optou-se por “negrura” por ser esta a palavra mais marcada dentre as opções restantes.

A primeira ocorrência no texto de Machen surge quando Villiers descreve a Austin a aparência de Crashaw ao sair da casa da “sra. Beaumont”:

Furious lust, and hate that was like fire, and the loss of all hope and horror that seemed to shriek aloud to the night, though his teeth were shut; and the utter blackness of despair.

Uma luxúria repleta de fúria e um ódio que se assemelhava ao fogo, um abandono total da esperança e um horror que parecia gritar em meio à noite, embora os dentes estivessem cerrados; e a suprema negrura do desespero.

A ocorrência seguinte vem quando Villiers entrega a Austin o documento contendo “um relato acerca do tipo de entretenimento que a sra. Beaumont oferecia aos convidados mais sofisticados”. Quando Austin se recusa a prosseguir na leitura, Villiers exclama:

How is it that the very sunlight does not turn to blackness before this thing, the hard earth melt and boil beneath such a burden?

Como pode ser que a própria luz do sol não se enegreça perante essa coisa, que a terra firme não se derreta e comece a borbulhar sob esse fardo?

Neste ponto, por motivos de eufonia e de propriedade sintática, a adoção de “negrura” não foi possível – no entanto, a opção pelo verbo “enegrecer” mantém o termo empregado na categoria dos derivados de “negro”.

A terceira e última ocorrência no texto de Machen surge no relato do dr. Robert Matheson, quando este descreve a qualidade da luz no quarto em que testemunhou a horrenda transformação que precedeu a morte de Helen Vaughan:

The light within the room had turned to blackness, not the darkness of night, in which objects are seen dimly, for I could see clearly and without difficulty.

A luz da sala havia se transformado em negrura – não a escuridão da noite, em meio à qual os objetos se oferecem velados, pois eu via de maneira clara e sem nenhuma dificuldade.

No entanto, em acréscimo às soluções acima – que de fato traduzem *blackness* por “negrura” em apenas dois casos dentre as três ocorrências do termo que se verificam no texto, uma vez que a terceira foi resolvida mediante a modulação de *turn to blackness* por “enegrecer” –, o original de *The Great God Pan* sugeriu a adoção de uma outra solução empregada anteriormente em uma das minhas traduções de Lovecraft que poderia não somente acrescentar uma terceira ocorrência de “negrura” ao texto de *O grande deus Pã*, mas o sintagma completo “negrura de breu”. Em Lovecraft, este sintagma traduzia *inky blackness*⁹⁷; em Machen, passou a traduzir *black like ink* – o símile usado pelo dr. Robert Matheson ao descrever o corpo de Helen Vaughan sobre a cama, momentos antes da transmutação:

I was then privileged or accursed, I dare not say which, to see that which was on the bed, lying there black like ink, transformed before my eyes.

Tive então o privilégio ou a desventura – eu não saberia dizer – de ver o que se encontrava em cima da cama, deitado em uma negrura de breu, transformar-se diante dos meus olhos.

...o insondável pélago vazio e profundo

O adjetivo “insondável” aparece um total quinze vezes⁹⁸ em dez traduções minhas de

97 *Carter studied the light more closely, and saw at last what lines its inky blackness made against the stars.* “Carter estudou a luz com maior atenção e enfim viu as linhas que aquela negrura de breu traçava contra as estrelas.” (“The Dream-Quest of Unknown Kadath” / *A busca onírica por Kadath*)

98 *Through some unprecedented volcanic upheaval, a portion of the ocean floor must have been thrown to the surface, exposing regions which for innumerable millions of years had lain hidden under unfathomable watery depths.* “Por obra de alguma erupção vulcânica sem precedentes, uma parte do solo marítimo fora arremessada em direção à superfície, expondo regiões que por incontáveis milhões de anos haviam repousado em silêncio nas insondáveis profundezas oceânicas.” *I felt myself on the edge of the world, peering over the rim into a fathomless chaos of eternal night.* “Senti-me nos limites do mundo, olhando para o caos insondável de uma noite eterna.” (“Dagon” / “Dagon”) *But I am not wholly sorry; either for this or for the loss in undreamable abysses of the closely-written sheets which alone could have explained the music of Erich Zann.* “Mas talvez não haja apenas motivos para lastimar; nem esse fato nem a perda, em abismos insondáveis, das folhas escritas em caligrafia miúda que traziam a única explicação possível para a música de Erich Zann.” (“The Music of Erich Zann” / “A música de Erich Zann”) *Totally separate and apart, its very material was a mystery: for the soapy, greenish-black stone with its golden or iridescent flecks and striations resembled nothing familiar to geology or mineralogy.* “O próprio material era um mistério insondável; a rocha preto-esverdeada, com veios e listras dourados ou iridescentes, não se assemelhava a nada conhecido pela geologia ou pela mineralogia.” *Of the cult, he said that he thought the centre lay amid the pathless desert of Arabia, where Irem, the City of Pillars, dreams hidden and untouched.* “Em relação à sede do culto, disse acreditar que ficasse no insondável deserto da Arábia, onde Irem, a Cidade dos Pilares, sonha oculta e intocada.” (“The Call of Cthulhu” / “O chamado de Cthulhu”) *Before his eyes a kaleidoscopic range of phantasmal images played, all of them dissolving at intervals into the picture of a vast, unplumbed abyss of night wherein whirled suns and worlds of an even profounder blackness.* “Diante de seus olhos surgiu uma gama caleidoscópica de imagens espectrais, todas elas desaparecendo a intervalos na figura de um vasto abismo insondável da noite, onde giravam sóis e planetas de negrura ainda mais profunda.” (“The Haunter of the Dark” / “O assombro das trevas”) *Far out beyond the breakwater was the dim, dark line of Devil Reef, and as I glimpsed it I could not help thinking of all the hideous legends I had heard in the last thirty-four hours – legends which portrayed this ragged rock as a veritable gateway to realms of unfathomed horror and inconceivable abnormality.* “Muito além do quebra-mar estava a silhueta difusa e escura do Recife do Diabo, e ao vislumbrá-la não pude deixar de pensar em todas as terríveis lendas que eu havia descoberto nas últimas 34 horas – lendas que retratavam aquela rocha

Lovecraft como resolução para diversos adjetivos em inglês e em transposições de palavras que pertencem a outras classes gramaticais. O interessante a notar aqui é que, em função do campo semântico, “insondável” é um adjetivo comumente usado para descrever profundezas de qualquer sorte – de maneira que em oito das quinze vezes em que aparece em minhas traduções de Lovecraft refere-se especificamente às profundezas de abismos geológicos, glaciais ou siderais que aparecem nos sintagmas “insondáveis profundezas oceânicas” (*unfathomable watery depths*), “abismos insondáveis” (*undreamable abysses*), “vasto abismo insondável da noite” (*vast, unplumbed abyss of night*), “abismos insondáveis do tempo, do espaço e de dimensões remotas” (*complex gulfs of remote time, space and ultra-dimensionality*), “precipício insondável” (*incalculable gulf*), “insondáveis abismos siderais” (*fathomless gulfs outside*), “trevas insondáveis nas profundezas abaixo” (*incalculable inky depths beneath*) e “profundezas insondáveis” (*unhinted deeps*). Como se pode ver, em muitas dessas ocorrências o adjetivo empregado em português qualifica especificamente o substantivo “abismo” ou sinônimos como “profundezas” e “precipício”. Sendo assim, pareceu natural empregar “insondável” mais uma vez no texto de *O grande deus Pã* ao lado de “pélago” – ainda outro sinônimo de “abismo” – ao traduzir o trecho abaixo de *The Great God Pan*:

. . . I stood here, and saw before me the unutterable, the unthinkable
gulf that yawns profound between two worlds, the world of matter and

irregular como um verdadeiro portão de acesso a reinos de horror insondável e aberrações inconcebíveis.” *Also, I must not dwell on what that factory inspector had told the Newburyport ticket-agent about the Gilman House and the voices of its nocturnal tenants – not on that, nor on the face beneath the tiara in the black church doorway; the face for whose horror my conscious mind could not account.* “Ademais, eu não poderia ficar pensando no que o inspetor da fábrica havia dito ao agente de Newburyport sobre o Gilman House e as vozes dos hóspedes noturnos – tampouco no rosto sob a tiara no vão da porta da igreja; um rosto cujo horror permanecia insondável aos meus pensamentos conscientes.” (“The Shadow Over Innsmouth” / *A sombra de Innsmouth*) *The text was darkly mysterious rather than openly horrible, though a knowledge of its origin and manner of gathering gave it all the associative horror which any words could well possess. “O texto, em vez de apresentar horrores evidentes, parecia envolto em um mistério insondável, embora o conhecimento de sua origem e da maneira de sua obtenção conferissem-lhe um horror associativo que ultrapassava as meras palavras.” Was there not, perhaps, some deep and sinister undercurrent beneath the surface of the new alliance? “Será que não haveria algo de profundo e insondável por trás daquela nova aliança?” (“The Whisperer in Darkness” / *Um sussurro nas trevas*) *In the whole spectacle there was a persistent, pervasive hint of stupendous secrecy and potential revelation; as if these stark, nightmare spires marked the pylons of a frightful gateway into forbidden spheres of dream, and complex gulfs of remote time, space, and ultra-dimensionality.* “No geral, o espetáculo era marcado por uma sensação persistente de mistérios espantosos e revelações possíveis; como se aqueles coruchéus rústicos saídos de um pesadelo fossem as pilastras de uma terrível ponte em direção a esferas proibidas de sonho e a abismos insondáveis do tempo, do espaço e de dimensões remotas.” *It must, then, have arisen near that faintly heard rookery in the incalculable gulf beyond, since there were no signs that any birds had normally dwelt here.* “Portanto, o confronto devia ter ocorrido próximo à colônia audível a duras penas no precipício insondável mais abaixo, uma vez que não havia sinais de que aquele fosse o habitat natural dos pássaros.” (“At the Mountains of Madness” / *Nas montanhas da loucura*) *When it had gone, no residue was left behind, and in time the professors felt scarcely sure they had indeed seen with waking eyes that cryptic vestige of the fathomless gulfs outside; that lone, weird message from other universes and other realms of matter, force, and entity.* “Quando desapareceu, não deixou nenhum resíduo para trás, e passado algum tempo os professores mal acreditavam ter visto com os próprios olhos aquele vestígio críptico dos insondáveis abismos siderais; aquela estranha e solitária mensagem vinda de outros universos e de outras esferas de matéria, força e entidade.” (“The Colour Out of Space” / *A cor que caiu do espaço*) *Here the stonework had fallen through, revealing incalculable inky depths beneath.* “Nesse ponto a cantaria havia cedido, revelando trevas insondáveis nas profundezas abaixo.” (“The Shadow Out of Time” / *A sombra fora do tempo*) *Out of the void S'ngac the violet gas had pointed the way, and archaic Nodens was bellowing his guidance from unhinted deeps.* “Em meio ao vazio o gás violeta S'ngac havia indicado o caminho, e o arcaico Nodens grunhia conselhos desde profundezas insondáveis.” (“The Dream-Quest of Unknown Kadath” / *A busca onírica por Kadath*)*

the world of spirit; I saw the great empty deep stretch dim before me, and in that instant a bridge of light leapt from the earth to the unknown shore, and the abyss was spanned.

[...] eu estava aqui, e vi diante de mim a voragem inefável e inconcebível que separa esses dois mundos, o mundo da matéria e o mundo do espírito; vi diante de mim o insondável pélago vazio e profundo, e naquele instante uma ponte de luz surgiu da terra rumo àquelas plagas desconhecidas, e o abismo foi transposto.

Note-se que na tradução de Machen o sintagma “insondável pélago” encontra-se na mesma frase que o sinônimo “abismo”, trazendo assim ecos dos “abismos insondáveis” presentes nas traduções de Lovecraft.

Paroxismo

O original *paroxysm* aparece somente duas vezes no original de uma mesma tradução que fiz de Lovecraft, em “The Case of Charles Dexter Ward” (*O caso de Charles Dexter Ward*)⁹⁹. No volume citado, essas duas ocorrências foram traduzidas por “paroxismo” – mas, embora *O caso de Charles Dexter Ward* tenha sido o último dos nove volumes de Lovecraft que traduzi, o termo “paroxismo” já havia surgido anteriormente quatro vezes em outras três traduções minhas como resolução em português de *height*, *extreme*, *flareup* e em uma modulação que transformou *made him scream out so insanely* em “o levou a esse paroxismo de insanidade”¹⁰⁰. Em *The Great God Pan*, o termo aparece numa única ocorrência solitária, no trecho em que Trevor recebe cuidados médicos após o surto provocado pela visão da máscara que ornamenta uma parede na casa do cavalheiro que havia chamado o pai do

99 *A wailing distinctly different from the scream now burst out, and was protracted ululantly in rising and falling paroxysms.* “No instante seguinte ecoou um uivo marcadamente distinto do grito, que permaneceu ululando em paroxismos ascendentes e descendentes.” *A second later all previous memories were effaced by the wailing scream which burst out with frantic explosiveness and gradually changed form to a paroxysm of diabolic and hysterical laughter.* “No instante seguinte todas as memórias anteriores foram obliteradas pelo grito ululante que surgiu em uma explosão frenética e aos poucos transformou-se em um paroxismo de gargalhadas histéricas e diabólicas.” (“The Case of Charles Dexter Ward” / *O caso de Charles Dexter Ward*)

100 *Animal fury and orgiastic license here whipped themselves to daemoniac heights by howls and squawking ecstasies. . . .* “A fúria animal e a libertinagem orgiaca incitavam paroxismos demoníacos por meio de gritos e êxtases ruidosos [...]” (“The Call of Cthulhu” / “O chamado de Cthulhu”) *The tense extremes of horror are lessening, and I feel queerly drawn toward the unknown sea-deeps instead of fearing them.* “Os paroxismos de horror estão diminuindo, e em vez de medo eu sinto uma atração inexplicável pelas profundezas oceânicas.” (“The Shadow Over Innsmouth” / *A sombra de Innsmouth*) *Regretting – in a flareup of the old spirit of pure science – that we could not photograph these anomalous creatures, we shortly left them to their squawking and pushed on toward the abyss. . . .* “Após lamentar – em um paroxismo do velho espírito científico – a impossibilidade de fotografar aquelas criaturas anômalas, nós os deixamos entregues aos próprios grasnados e avançamos rumo ao abismo” [...]. *I have said that Danforth refused to tell me what final horror made him scream out so insanely – a horror which, I feel sadly sure, is mainly responsible for his present breakdown.* “Disse eu que Danforth recusou-se a me descrever o horror final que o levou a esse paroxismo de insanidade – um horror que julgo ser a principal causa do colapso a que sucumbiu.” (“At the Mountains of Madness” / *Nas montanhas da loucura*)

menino para discutir um serviço:

The doctor exhibited a strong sedative, and in the course of two hours pronounced him fit to walk home, but in passing through the hall the paroxysms of fright returned and with additional violence.

Pareceu natural traduzir o termo como “paroxismo” no texto de *O grande deus Pã*, uma vez que este apresenta uma força intertextual ainda maior em português do que inglês em vista da maior frequência nas traduções de Lovecraft:

O médico deu-lhe um forte sedativo, e ao cabo de duas horas declarou-o apto a voltar para casa, porém ao cruzar o vestibulo os paroxismos de terror voltaram com força redobrada.

Plagas desconhecidas

Em minhas traduções anteriores de Lovecraft, um mesmo problema tradutório foi resolvido de duas formas distintas em diferentes traduções: o sintagma *unknown shore* que aparece em “The Dream-Quest of Unknow Kadath” foi traduzido como “orlas desconhecidas” em *A busca onírica por Kadath*, e o sintagma *unknown shores* que aparece – no plural – em “The White Ship” foi traduzido por “plagas desconhecidas”¹⁰¹. Ademais, o próprio termo “plaga” já tinha sido usado quatro outras vezes na tradução deste último conto e daquela novela para resolver outros termos e sintagmas variados em português, como nas traduções de *far Eastern shores* por “longínquas plagas orientais”, *elsewhere* por “em outras plagas”, *so far a traveller* por “um viajante de plagas tão longínquas”, *twilight place* por “plagas crepusculares” e *elsewhere on Earth* por “em outras plagas da Terra”¹⁰², o que faculta a

101 *One of them was due in a week with rubies from its unknown shore, and the townsfolk dreaded to see it dock.* “Dentro de uma semana um navio aportaria com uma carga de rubis vindo de orlas desconhecidas, e a população do vilarejo temia essa chegada.” (“The Dream-Quest of Unknown Kadath” / *A busca onírica por Kadath*) *One night I espied upon the deck a man, bearded and robed, and he seemed to beckon me to embark for far unknown shores.* “Certa vez, à noite, vi no convés um homem barbado e envolto por um manto que com um aceno pareceu convidar-me para uma viagem rumo a plagas desconhecidas.” (“The White Ship” / “O navio branco”)

102 *From far shores came those white-sailed argosies of old; from far Eastern shores where warm suns shine and sweet odors linger about strange gardens and gay temples.* “De praias distantes vinham os antigos galeões de velas brancas; de longínquas plagas orientais, onde o sol brilha e doces perfumes envolvem jardins exóticos e alegres templos.” “The White Ship” / “O navio branco” *Carter felt that the lore of so far a traveller must not be overlooked.* “Carter percebeu que não poderia subestimar a sabedoria de um viajante de plagas tão longínquas.” *He found, however, one Thorabonian sailor who had been to Inganok and had worked in the onyx quarries of that twilight place.* . . . “No entanto, descobriu um marujo thoraboniano que tinha estado em Inganok e trabalhado nas minas daquelas plagas crepusculares [...]” *They were not any birds or bats known elsewhere on earth or in dreamland, for they were larger than elephants and had heads like a horse's.* “Não eram pássaros nem morcegos conhecidos em outras plagas da Terra ou sequer das terras oníricas, pois eram maiores do que elefantes e tinham cabeças como a dos cavalos.” (“The Dream-Quest of Unknown Kadath” / *A busca onírica por Kadath*)

percepção de “plagas” como uma palavra potencialmente relacionada à Lovecraft no plano estilístico para o leitor brasileiro que leu em particular *A busca onírica por Kadath*. Sendo assim – e em especial por empregar o termo “shore” em sentido metafórico –, o trecho em que *unknown shore* aparece em *The Great God Pan* foi resolvido no texto de *O grande deus Pã* como “plagas desconhecidas”, uma solução que provoca mais ecos com a obra de Lovecraft em português:

. . . I stood here, and saw before me the unutterable, the unthinkable gulf that yawns profound between two worlds, the world of matter and the world of spirit; I saw the great empty deep stretch dim before me, and in that instant a bridge of light leapt from the earth to the unknown shore, and the abyss was spanned.

[...] eu estava aqui, e vi diante de mim a voragem inefável e inconcebível que separa esses dois mundos, o mundo da matéria e o mundo do espírito; vi diante de mim o insondável pêlago vazio e profundo, e naquele instante uma ponte de luz surgiu da terra rumo àquelas plagas desconhecidas, e o abismo foi transposto.

Quimérico

Uma das palavras de associação mais forte com a obra de Lovecraft é indiscutivelmente o adjetivo *eldritch*, do qual o autor fazia uso farto quando se leva em conta a raridade do termo. Dentre as quinze instâncias do vocábulo nos textos de Lovecraft que tive a oportunidade de traduzir, treze¹⁰³ foram traduzidas como “quimérico” – adjetivo similarmente

103 *To complete the eldritch colloquy there were two actually human voices – one the crude speech of an unknown and evidently rustic man, and the other the suave Bostonian tones of my erstwhile guide Noyes.* “Para completar o quimérico parlatório, havia duas vozes humanas – uma, a fala grosseira de um homem desconhecido e rústico; a outra, o suave sotaque bostoniano de Noyes, o meu guia de outrora.” (“The Whisperer in Darkness” / *Um sussurro nas trevas*) *I thought again of the eldritch primal myths that had so persistently haunted me since my first sight of this dead antarctic world – of the daemoniac plateau of Leng, of the Mi-Go, or Abominable Snow-Men of the Himalayas, of the Pnakotic Manuscripts with their pre-human implications, of the Cthulhu cult, of the Necronomicon, and of the Hyperborean legends of formless Tsathoggua and the worse than formless star-spawn associated with that semi-entity.* “Mais uma vez pensei nos quiméricos mitos primordiais que haviam me assombrado com tanta persistência desde o primeiro vislumbre da morte no mundo antártico – no demoníaco platô de Leng, nos Mi-Go, ou Abomináveis Homens das Neves dos Himalaias, nos Manuscritos Pnakóticos repletos de insinuações pré-humanas, no culto a Cthulhu, no Necronomicon e nas lendas hiperbóreas do amorfo Tsathoggua e das crias estelares ainda mais temíveis associadas e esta semientidade.” *Still came that eldritch, mocking cry – “Tekeli-li! Tekeli-li!”* “Mesmo nessa hora escutamos o quimérico e zombeteiro grito – ‘Tekeli-li! Tekeli-li!’” (“At the Mountains of Madness” / *Nas montanhas da loucura*) *What eldritch dream-world was this into which he had blundered?* “Que mundo onírico e quimérico teria adentrado?” *Five eldritch acres of dusty grey desert remained, nor has anything ever grown there since.* “Restaram apenas cinco acres quiméricos de um deserto cinzento, e nada mais cresceu por lá desde então.” (“The Colour Out of Space” / *A cor que caiu do espaço*) *And yet I plodded on as if to some eldritch rendezvous – more and more assailed by bewildering fancies, compulsions, and pseudo-memories.* “Mesmo assim, continuei arrastando os pés como se rumasse a um encontro quimérico – cada vez mais assaltado por devaneios túrbidos, compulsões e pseudomemórias.” *And all the while cold fingers of damp vapour clutched and picked at me, and that eldritch, damnable whistling shrieked fiendishly above all the alternations of babel and silence in the whirlpools of darkness around.* “O tempo inteiro os dedos frios do vapor úmido me agarravam e me cutucavam, e aqueles odiosos e quiméricos assovios gritavam

marcado em português. As duas ocorrências restantes foram traduzidas como “preternatural”¹⁰⁴, mas uma instância única de *chimerical* também foi solucionada como “quimérico”¹⁰⁵, resultando em um total de catorze ocorrências deste último vocábulo em minha traduções de Lovecraft. Sendo assim, não seria exagero afirmar que o adjetivo “quimérico” é um traço distintivo da obra de Lovecraft em português – e essa constatação deu origem a uma interessante solução para a tradução de *quaint* na seguinte passagem de *The Great God Pan*:

Such forces cannot be named, cannot be spoken, cannot be imagined
except under a veil and a symbol, a symbol to the most of us
appearing a quaint, poetic fancy, to some a foolish tale.

Quaint é um adjetivo recorrente no original de Machen: são cinco ocorrências no texto da obra. Lovecraft também empregava o adjetivo com frequência (um total de vinte vezes em

como demônios por cima da babel e do silêncio que se alternavam nos redemoinhos de escuridão ao redor.” (“The Shadow Out of Time” / *A sombra vinda do tempo*) *Night would soon fall, and it was then that the mountainous blasphemy lumbered upon its eldritch course.* “Logo a noite cairia, e foi então que a blasfêmia montanhosa arrastou-se pela trilha quimérica.” (“The Dunwich Horror” / *O horror de Dunwich*) *Down unlit and illimitable corridors of eldritch phantasy sweeps the black, shapeless Nemesis that drives me to self-annihilation.* “Pelos corredores lúgubres e ilimitados da fantasia quimérica desliza a Nêmesis negra e amorfa que me impele à autodestruição.” (“The Hound” / “O sabujo”) *What might be the land of those merchants, in our known universe or in the eldritch spaces outside, Carter could not guess; nor could he imagine at what hellish trysting-place they would meet the crawling chaos to give him up and claim their reward.* “Carter não conseguia imaginar de que confins no universo conhecido ou quiméricos espaços siderais viriam aqueles mercadores; tampouco era capaz de imaginar em que demoníaco local de assembleia haveriam de encontrar o caos rastejante para entregá-lo e exigir a recompensa devida.” *Onward unswerving and relentless, and tittering hilariously to watch the chuckling and hysterics into which the siren song of night and the spheres had turned, that eldritch scaly monster bore its helpless rider; hurtling and shooting, cleaving the uttermost rim and spanning the outermost abysses; leaving behind the stars and the realms of matter, and darting meteor-like through stark formlessness toward those inconceivable, unlighted chambers beyond Time wherein Azathoth gnaws shapeless and ravenous amidst the muffled, maddening beat of vile drums and the thin, monotonous whine of accursed flutes.* “Adiante, pertinaz e implacável, soltando gargalhadas hilárias ao perceber os risos histéricos em que a música da noite e das esferas havia se transformado, o quimérico monstro escamoso levou o cavaleiro indefeso; avançando e disparando, rasgando os confins supremos e atravessando os mais longínquos abismos; deixando para trás as estrelas e o reino da matéria, e precipitando-se como um meteoro através da infirmitade pura em direção às inconcebíveis e escuras câmaras além do tempo onde Azathoth rói amorfo e faminto em meio ao abafado e enlouquecedor ritmo de tambores malignos e ao agudo e monótono lamento de flautas amaldiçoadas.” (“The Dream-Quest of Unknown Kadath” / *A busca onírica por Kadath*) *In the midst of this mephitic flood there came a very perceptible flash like that of lightning, which would have been blinding and impressive but for the daylight around; and then was heard the voice that no listener can ever forget because of its thunderous remoteness, its incredible depth, and its eldritch dissimilarity to Charles Ward's voice.* “Em meio a essa torrente mefítica surgiu um clarão muito perceptível, como o de um raio, que teria sido ofuscante e notável se não fosse a luz do dia que o rodeava; e foi então que se ergueu a voz que nenhum ouvinte jamais poderá esquecer em função da ribombante distância, da incrível profundidade e da quimérica dissimilitude em relação à voz de Charles Ward.” *There was nothing alive here to harm him, and he would not be stayed in his piercing of the eldritch cloud which engulfed his patient.* “Não havia nenhuma criatura viva capaz de fazer-lhe mal naquele lugar, e tampouco se permitiria hesitar na investigação da nuvem quimérica que envolvera o paciente.” (“The Case of Charles Dexter Ward” / *O caso de Charles Dexter Ward*)

104 *The Thing cannot be described – there is no language for such abysses of shrieking and immemorial lunacy, such eldritch contradictions of all matter, force, and cosmic order.* “A Coisa era indescritível – não há idioma em que se possa expressar tais abismos de angústia e loucura imemorial, tais contradições preternaturais da matéria, da força e de toda a ordem cósmica.” (“The Call of Cthulhu” / “O chamado de Cthulhu”) *The colossal nave was an almost eldritch place with its drifts and mountains of dust over box pews, altar, hour-glass pulpit, and sounding-board and its titanic ropes of cobweb stretching among the pointed arches of the gallery and entwining the clustered Gothic columns.* “A gigantesca nave era um lugar quase preternatural com os aglomerados e as montanhas de pó que recobriam os bancos, o altar, o púlpito e o dossel, e também com as titânicas cordas de teia de aranha que se estendiam em meio aos arcos pontiagudos da galeria e envolviam o conjunto das colunas góticas.” (“The Haunter of the Dark” / “O assombro das trevas”)

105 *There had, it seems, been some truth in chimerical old Borellus when he wrote of preparing from even the most antique remains certain “Essential Saltes” from which the shade of a long-dead living thing might be raised up.* “Havia indícios de que o velho e quimérico Borellus tivesse revelado certas verdades ao escrever sobre o método de preparação dos ‘Saes Essenciaes’ que poderiam ser extraídos dos mais antigos restos mortais a fim de conjurar a sombra de coisas mortas muito tempo atrás.” (“The Case of Charles Dexter Ward” / *O caso de Charles Dexter Ward*)

todas as obras que traduzi), mas devido à variedade de conotações do termo, nem sempre foi possível – seja em Machen, seja em Lovecraft – adotar uma tradução única de maneira consistente. No entanto, ao traduzir *quaint* por “quimérico” é possível restabelecer a afinidade estilística e a preferência dos autores por uma adjetivação carregada:

Essas forças não podem ser nomeadas, não podem ser ditas, não podem ser imaginadas a não ser sob um véu e um símbolo, um símbolo que para a maioria das pessoas mais parece um devaneio poético e quimérico, e para outras uma história tola.

Última doença

O sintagma “última doença”, presente no texto em português de *O horror de Dunwich* como tradução de *last illness*¹⁰⁶, foi contextualmente aproveitado em *O grande deus Pã* no trecho abaixo, no qual Austin fala a Villiers sobre a morte do pintor e amigo Arthur Meyrick:

Three months ago I got this book, with a very civil letter from an English doctor practising at Buenos Ayres, stating that he had attended the late Mr. Meyrick during his illness, and that the deceased had expressed an earnest wish that the enclosed packet should be sent to me after his death.

Embora não haja motivação direta e necessária para a inclusão de qualquer adjetivo relacionado a “doença” no texto em português, o contexto da frase evidencia que a doença mencionada causou a morte do personagem, o que faculta ao tradutor o emprego de um adjetivo ausente no original se considerarmos o emprego ocasional de acréscimos como um procedimento tradutório válido:

Três meses atrás recebi esse livro, acompanhado por uma carta deveras educada de um médico inglês que mantém consultório em Buenos Aires, na qual esse cavalheiro afirmava que havia cuidado do finado sr. Meyrick durante a última doença, e que o falecido havia

¹⁰⁶ *He got in communication with Dr. Houghton of Aylesbury, who had attended Old Whateley in his last illness, and found much to ponder over in the grandfather's last words as quoted by the physician.* “Entrou em contato com o dr. Houghton, de Aylesbury, que havia cuidado do Velho Whateley durante a última doença, e ficou muito intrigado pelas últimas palavras do avô tal como foram citadas pelo médico.”

expressado o desejo de que o pacote fosse enviado para mim quando de morte dele.

Neste caso parece importante salientar que, embora usado com o intuito de estabelecer mais um discreto ponto de contato entre as obras de Machen e Lovecraft em português e motivado justamente por esse objetivo, o emprego do acréscimo não se justifica somente com recurso ao método da tradução retrospectiva, mas poderia igualmente ser defendido como parte integrante da tradução geral segundo o entendimento proposto na teoria do escopo.

Voragem

Embora a palavra *gulf* apareça duas vezes¹⁰⁷ no texto de “The Dunwich Horror”, traduzidas respectivamente como “abismo” e “pélago”, as particularidades das circunstâncias em que o vocábulo aparece uma única vez no original de *The Great God Pan* exigiram uma solução alternativa para a resolução do termo em *O grande deus Pã*. Conforme se mencionou acima, o termo aparece em um trecho que contém três sinônimos – *abyss*, *deep* e *gulf*:

. . . I stood here, and saw before me the unutterable, the unthinkable gulf that yawns profound between two worlds, the world of matter and the world of spirit; I saw the great empty deep stretch dim before me, and in that instant a bridge of light leapt from the earth to the unknown shore, and the abyss was spanned.

Os dois primeiros termos puderam ser resolvidos com recurso à minha tradução de *O horror de Dunwich*: *abyss* foi traduzido como “abismo” e *deep* como “pélago”, mas faltava ainda um terceiro sinônimo para completar a tradução do trecho – e esse vocábulo foi encontrado em minhas traduções de *A busca onírica por Kadath* e *O caso de Charles Dexter Ward*, onde “voragem” aparece em três ocasiões¹⁰⁸ como tradução de *vortex* (duas

107 *The bent, goatish giant before him seemed like the spawn of another planet or dimension; like something only partly of mankind, and linked to black gulfs of essence and entity that stretch like titan phantasms beyond all spheres of force and matter, space and time.* “O gigante curvo e com feições de bode que tinha diante de si parecia a prole de outro planeta ou de outra dimensão; uma criatura apenas parcialmente humana, que remontava aos abismos negros de essência e entidade que se estendem como espectros titânicos para além de todas as esferas da força e da matéria, do espaço e do tempo.” *From what black wells of Acherontic fear or feeling, from what unplumbed gulfs of extra-cosmic consciousness or obscure, long-latent heredity, were those half-articulate thunder-croakings drawn?* “De que abismos negros de terror aquerôntico, de que pélagos inexplorados de consciência extracósmica ou de hereditariedade obscura e latente emanava aquele ribombar semiarticulado?”

108 *Soon they were plunging hideously downward through inconceivable abysses in a whirling, giddy, sickening rush of dank, tomb-like air; and Carter felt that they were shooting into the ultimate vortex of shrieking and daemonic madness.* “Logo as criaturas executaram um pavoroso mergulho rumo a abismos inconcebíveis em uma atmosfera entorpecedora, vertiginosa e nauseante como o úmido sopro do túmulo; e Carter percebeu que estavam a ponto de lançar-se na suprema voragem de loucura vociferante e demoníaca.” (“The

ocorrências) e *maelstrom* (uma ocorrência). Embora o sentido predominante de “voragem” em português seja o de “redemoinho” e esse seja admitidamente o sentido metafórico do termo em duas das três ocorrências em que aparece nas minhas traduções de Lovecraft, o vocábulo também é sinônimo de “abismo” em português e foi empregado em *A busca onírica por Kadath* de maneira a possibilitar uma relação de sinonímia com “abismo” que não se observa no original inglês, onde consta o par *abyss* e *vortex*. De qualquer modo, não seria nem um pouco inadequado afirmar que mesmo no original em inglês esses dois termos são utilizados como quase-sinônimos, e assim “voragem” foi adotado como solução para a tradução de *gulf* em *O grande deus Pã*:

[...] eu estava aqui, e vi diante de mim a voragem inefável e inconcebível que separa esses dois mundos, o mundo da matéria e o mundo do espírito; vi diante de mim o insondável pélago vazio e profundo, e naquele instante uma ponte de luz surgiu da terra rumo àquelas plagas desconhecidas, e o abismo foi transposto.

6.3.4.

A TRADUÇÃO RETROSPECTIVA DE *O GRANDE DEUS PÃ*

Tabela resumida

<i>The Great God Pan</i> e “The Dunwich Horror”: Vocabulário compartilhado		
Palavra ou sintagma original	Tradução retrospectiva	Número de ocorrências
Abyss	abismo	4
Ancient	antigo	2
Bizarre	bizarro	1
Darkness	escuridão	6
Experiment	experimento	3

Dream-Quest or Unknown Kadath” / *A busca onírica por Kadath*) Sometimes, as he grew taller and more adventurous, young Ward would venture down into this maelstrom of tottering houses, broken transoms, tumbling steps, twisted balustrades, swarthy faces, and nameless odours; winding from South Main to South Water, searching out the docks where the bay and sound steamers still touched, and returning northward at this lower level past the steep-roofed 1816 warehouses and the broad square at the Great Bridge, where the 1773 Market House still stands firm on its ancient arches. “Por vezes, à medida que crescia e imbuía-se de um espírito mais aventureiro, o jovem Ward avançava rumo à voragem de casas decrépitas, claraboias quebradas, degraus desabados, balaustradas tortas, rostos morenos e odores inomináveis enquanto seguia da South Main em direção a South Water, em busca das docas onde a baía e os vapores do canal ainda se encontravam para depois retornar pelo norte por aquele nível mais baixo para além dos armazéns com telhados de duas águas construídos em 1815 e também da ampla praça junto à Great Bridge, onde o Mercado de 1773 permanece sustentado com firmeza pelos velhos arcos.” *It was a very curious shift from Charles Ward's recent run of reading, and the father paused in a growing vortex of perplexity and an engulfing sense of strangeness.* “Era uma mudança bastante curiosa em vista da recente lista de leituras de Charles Ward, e o pai deteve-se em meio a uma voragem cada vez maior de perplexidade e de estranheza.” (“The Case of Charles Dexter Ward” / *O caso de Charles Dexter Ward*)

Force	força	4
Hill	colina	8
Hillside	encosta	2
Horror	horror	22
Matter	matéria	1
Men of science	homens de ciência	1
Monstrous	monstruoso	1
Mutter	balbuciar	1
Penmanship	caligrafia	1
Piercing shriek	grito cortante	1
Presence	presença	1
Scandal	escândalo	2
Slatternly	vulgar	1
Slope	encosta	1
Space	espaço	1
Sphere	esfera	2
Suggestion	sugestão	3
Summit	topo	1
Terror	terror	12
Unwholesome	insalubre	1
<i>The Great God Pan</i> e outras obras de Lovecraft: Vocabulário compartilhado		
Palavra ou sintagma original	Tradução retrospectiva	Número de ocorrências
Antiquarian	antiquário	2
Fantastic cities	idades fantásticas	1
Mist	névoa	6
Sheer terror	terror em estado bruto	2
Tessellated	tesselado	1
Wild story	História [totalmente] fantasiosa	1
<i>O grande deus Pã, O horror de Dunwich</i> e outras obras de Lovecraft: Soluções mistas		
Solução mista	Número de ocorrências	
...a voragem inefável e inconcebível	1	
Balouçante	1	
Descortinar	1	
...e o abismo foi transposto	1	

Inefável	3
Inominável	2
Negrura / negrura de breu	3 / 1
...o insondável pélagos vazios e profundos	1
Paroxismo	1
Plagas desconhecidas	1
Quimérico	1
Última doença	1
Voragem	1

Figura 12 – A tradução retrospectiva de *O grande deus Pã*: tabela resumida

7.

Efeito de individualidade e possibilidade de negação do modelo da tradução retrospectiva

Por fim – e este me pareceu um requisito fundamental para que a tradução retrospectiva resultasse não apenas em um texto de caráter exclusivamente intertextual (no sentido de um texto cuja existência e razão de ser encontra-se indissociavelmente atrelada a outro texto), mas também num texto independente dotado de existência própria –, fez-se necessário que todo o procedimento da tradução retrospectiva pudesse ser integralmente negado, de maneira que o texto resultante também pudesse ser lido como uma tradução *tout court*. O que se pretende dizer com isso é que a tradução retrospectiva produzida de acordo com o método exposto acima deveria funcionar simultaneamente como uma tradução literária bem-sucedida segundo os moldes tradicionais e não-retrospectivos, de maneira que esta pudesse ser apresentada, explicada e defendida também nessa condição pelo tradutor; ou então analisada, compreendida e assimilada como uma tradução literária convencional por um leitor que ignorasse por completo o método segundo o qual o volume *O grande deus Pã* foi concebido, organizado e traduzido. A inobservância deste princípio resultaria em uma deturpação das relações intertextuais na cultura-alvo, visto que um T_{PT} caracterizado por traços necessariamente intertextuais ocuparia não o lugar de uma obra livre e independente com a qual um outro texto se relaciona – em outras palavras, um lugar análogo ao de T_{PO} –, mas estabeleceria uma relação de subordinação em relação a T_{ST} . Na prática, para que essa

possibilidade de negação da tradução retrospectiva pudesse ser alcançada, foi preciso restringir o escopo de toda e qualquer solução tradutória retrospectiva local ou global ao escopo possível das soluções tradutórias locais ou globais não-retrospectivas: se uma determinada solução tradutória retrospectiva não pudesse ser justificada sem recurso específico ao método da tradução retrospectiva, como qualquer outra tradução embasada na teoria geral do escopo (mais especificamente, nos princípios da tradução comunicativa aplicados aos textos literários) e nas liberdades habituais permanentemente ao alcance do tradutor, essa solução não poderia tampouco ser adotada na tradução retrospectiva, sob pena de comprometer a individualidade e a independência de T_{PT} . O que se esperava era que, em meio à ampla gama de possibilidades tradutórias não-retrospectivas à disposição do tradutor a cada passo da tradução, o modelo retrospectivo pudesse restringir e orientar escolhas no sentido de realçar ou mesmo criar pontos de contato entre os textos cujas afinidades naturais se pretendia reproduzir na cultura-alvo de maneira a preservar as relações intertextuais observáveis na cultura-fonte.

Considerações finais

Antes de mais nada, parece-me importante afastar certos questionamentos que poderiam ser feitos a respeito da metodologia apresentada para a prática da tradução retrospectiva ora proposta. O primeiro destes estava relacionado à discussão e à análise de termos por si mesmos não muito específicos ou característicos deste ou daquele autor, como certos exemplos que se encontram principalmente na seção a respeito dos vocábulos compartilhados por *The Great God Pan* e “The Dunwich Horror” para os quais adotei uma tradução homogênea. Uma objeção plausível seria a de que as traduções adotadas talvez pudessem surgir naturalmente, sem o emprego de qualquer tipo de método – *hill* poderia muito bem ser traduzido por “colina” (para dar um exemplo) simplesmente porque essa é uma possibilidade tradutória ao alcance de todo e qualquer tradutor, independente do método que se empregue para traduzir. Ao se chegar em palavras que compartilham etimologias e grafias, a possibilidade dessa objeção torna-se ainda mais evidente: a tradução de *horror* por “horror” parece estar dada de antemão. No entanto, a simples pré-análise do vocabulário compartilhado entre *The Great God Pan* e “The Dunwich Horror” com vistas à manutenção de soluções tradutórias comuns encarregou-se de desfazer essa impressão: dos mais de cinquenta termos e

sintagmas compartilhados somente nesta categoria que selecionei para a aplicação inicial do método da tradução retrospectiva em função da relevância estilística, semântica ou temática, mais da metade precisou ser descartada justamente porque os termos e sintagmas não haviam sido traduzido de maneira consistente já no próprio texto de *O horror de Dunwich*: mesmo um termo simples como *wave* (no sentido corriqueiro de “onda”) – presente em momentos-chave da narrativa de Machen, e portanto um termo desejável do ponto de vista da tradução retrospectiva – tinha sido traduzido duas vezes como “onda” e outra vez como “marola” em *O horror de Dunwich*, inviabilizando ou pelo menos enfraquecendo a coerência intertextual buscada, mesmo que tenha sido traduzido consistentemente por “onda” em *O grande deus Pã*.

Quando se analisam as traduções de termos com significado um pouco mais difuso em um mesmo texto, as soluções adotadas revelam-se ainda mais díspares: *matter*, no sentido de “assunto, tópico”, foi traduzido em *O horror de Dunwich* por “problema” (duas vezes), “assunto” (duas vezes), “fenômeno” e “tarefa”, e em uma das ocorrências do original foi excluído na tradução; em *O grande deus Pã*, a mesma palavra no mesmo sentido foi traduzida por “assunto” (nove vezes), “excesso”, “mistério” e “incidente”, e excluída em outras quatro ocorrências. Ao se fazer um apanhado das soluções adotadas para *dim* e palavras derivadas pertencentes a outras classes gramaticais nos textos traduzidos de *O grande deus Pã* e *O horror de Dunwich*, encontram-se soluções tão diversas como “tênuê”, “obscuro”, “nebuloso”, “ligeiro”, “insondável”, “diáfano”, “sombrio”, “difuso”, “velado” (adj.), “borrar”, “turvar-se” (v.), “através de uma névoa difusa”, “vagamente” (adv.) e “penumbra” (subst.) – mais do que o bastante para se afirmar que a ocorrência de traduções consistentes no interior de um mesmo texto, e notadamente em uma relação intertextual entre dois textos, deve-se (salvo casos fortuitos) tão-somente a esforços conscientes da parte do tradutor, e não à existência de uma solução tida como natural para a resolução desses termos na LA.

As observações feitas acima se revestem de grande importância, pois uma vez que o método da tradução retrospectiva busca estabelecer um efeito de coerência intertextual entre a tradução T_{PT} em que se trabalha e uma tradução T_{ST} concluída em momento anterior, somente é possível garantir a coerência intratextual de T_{PT} – não há mais nada que se possa fazer no sentido de se restabelecer a coerência interna de T_{ST} em casos similares àqueles descritos acima. Por esse motivo, uma das conclusões importantes tiradas deste trabalho é que o sucesso de uma tradução retrospectiva, no caso de textos que apresentam um vocabulário compartilhado de traços estilísticos e temáticos marcantes, deve-se ao menos em parte à

consistência observável já na tradução preexistente do T_{ST} – o que sugere que o tradutor que julgue trabalhar em um texto que possa vir a se tornar o T_{ST} de um eventual T_{PT} futuro teria razões para exigir da própria tradução um grau pelo menos razoável da consistência no emprego de termos, sintagmas e giros de frase recorrentes no T_{SO} .

Outra constatação importante diz respeito ao emprego de programas de memória de tradução, mencionados de passagem na introdução deste trabalho. Se ao longo dos anos esses programas já haviam se mostrado extremamente úteis e eficientes na minha prática da tradução literária em geral, no caso específico da tradução retrospectiva revelaram-se uma ferramenta imprescindível, pois não teria sido possível realizar manualmente o enorme número de buscas e pesquisas necessárias em mais de vinte contos e novelas espalhados ao longo de mais de setecentas páginas distribuídas em nove volumes e uma revista.

Por último, cumpre responder a importantes perguntas que poderiam muito bem ser feitas de maneira justa ao fim da leitura deste trabalho. Como demonstrar que o texto T_{PT} , produzido de acordo com os preceitos da tradução retrospectiva, de fato estabelece uma relação intertextual com T_{ST} na LA? Mais do que isso: como demonstrar que o T_{PT} que se instala no sistema literário da LA consegue efetivamente instaurar uma relação de precursividade virtual em relação ao T_{ST} preexistente? Em suma: a tradução retrospectiva realmente faz o que se propõe a fazer?

O primeiro destes questionamentos parece-me relativamente simples de responder. Afinal, o público-alvo da tradução retrospectiva de *O grande deus Pã* de Machen – conforme as especificações apresentadas na matriz de decisões que integra o modelo expandido da ATdRT relacionado a esta tradução – consiste justamente no círculo de leitores das minhas traduções de Lovecraft, nas quais busquei um grande número de soluções e sugestões de intertextualidade presentes em *O grande deus Pã* através das quais o efeito de intertextualidade em relação a *O horror de Dunwich* e outras obras de Lovecraft torna-se possível em português. Qualquer outro público se encontra fora da alçada do efeito buscado com esta tradução retrospectiva, embora seja também um público leitor em potencial. Nesse ponto julgo oportuno retomar a distinção feita por Nord entre os destinatários propriamente ditos e os recipientes ocasionais de textos falados ou escritos – inclusive traduções. Esse é um fator que pode ter grande impacto nas decisões tradutórias:

A questão relativa aos ouvintes ocasionais e também aos “coouvintes”
[...] não é relevante apenas nos casos em que uma mensagem pode ser

compreendida por estes de maneira distinta em relação aos interpelados legítimos [...]. Sempre que possível, deve-se tomar uma decisão transladatória de acordo com o destinatário legítimo do texto, que pode ser o interpelado ou coouvinte.¹⁰⁹

No caso analisado, os leitores das minhas traduções de Lovecraft foram os destinatários legítimos que nortearam minhas decisões tradutórias em *O grande deus Pã*, enquanto os demais leitores foram tratados como ouvintes ocasionais ou coouvintes. Assim, caso o efeito intertextual buscado em português se perca nessas pessoas, seria possível dizer que esse não foi o resultado desejado, mas assim mesmo se apresenta como natural e esperado. Da mesma forma, pode-se imaginar um leitor da LF que não percebesse as relações existentes entre *The Great God Pan* e “The Dunwich Horror” em inglês, apesar das várias alusões intertextuais cuidadosamente plantadas por Lovecraft na própria obra: esse leitor estaria simplesmente aquém do efeito intertextual como potencialidade de realização, e nada haveria a fazer ou a corrigir. Como afirma Samoyault, “é preciso aceitar a ideia de que a intertextualidade permanece frequentemente misturada e mesmo indescobrível”¹¹⁰.

Ainda nesse sentido, parece-me relevante dizer que não seria possível demonstrar em caráter definitivo a presença ou a ausência de um efeito de leitura, uma vez que esse fenômeno se localiza tão-somente no leitor. Mais uma vez recorremos a Samoyault, que – ao resumir o pensamento de Riffaterre – escreve:

O exercício [relativo à memória da literatura] supõe um leitor instruído e sutil, capaz também de conservar seu saber e de mobilizá-lo a qualquer momento. Quando o intertexto não é assinalado por índices visíveis, o levantamento é às vezes permitido pelo uso de um vocabulário característico do idioleto ou do léxico próprio de um autor. Numa passagem de *La Bataille de Pharsale*, o emprego por Claude Simon da palavra “pistières” e da expressão “radillon aux aubépines” leva o leitor a Proust: são suficientemente singulares para remeterem a seu universo.¹¹¹

Se uma palavra e uma expressão são capazes levar o leitor a Proust, um número

109 “Die Frage nach den okkasionellen oder aber auch 'mit-angesprochenen' Mithörern. . . ist nicht nur da relevant, wo eine Nachricht von ihnen anders verstanden wird als vom eigentlichen Angesprochenen. . . . Möglicherweise muss eine translatorische Entscheidung danach getroffen werden, ob der Angesprochene oder der Mithörer der eigentlich Adressat des Textes ist.” NORD (2010), pág. 57.

110 SAMOYAULT, pág. 93.

111 SAMOYAULT, pág. 93.

suficiente de palavras e expressões certamente podem levá-lo também de Machen a Lovecraft ou vice-versa: a fim de possibilitar a ocorrência desse efeito, a tradução retrospectiva de *O grande deus Pã* inclui um total de 45 palavras ou sintagmas únicos retirados diretamente de *O horror de Dunwich* e de outras traduções minhas de Lovecraft, ou ainda inspirados por estas, que aparecem um total de 113 vezes no texto traduzido de Machen. Muitas destas soluções – “pélago”, “voragem”, “paroxismo”, “inefável”, “balouçante”, “plagas desconhecidas”, “negrura de breu”, entre outros – são notavelmente singulares, de maneira que, embora não seja possível demonstrar a presença do efeito de leitura desejado, resulta ao menos possível demonstrar a existência no texto de um potencial concreto de realização deste efeito. Pode-se citar como exemplo o excerto abaixo de *O grande deus Pã*, no qual todas as palavras, sintagmas e trechos sublinhados foram motivados pelos procedimentos característicos da tradução retrospectiva de maneira a possibilitar alusões intertextuais diretas ou indiretas em relação às minhas traduções anteriores de *O horror de Dunwich* e outros escritos de Lovecraft:

[...] eu estava aqui, e vi diante de mim a voragem inefável e inconcebível que separa esses dois mundos, o mundo da matéria e o mundo do espírito; vi diante de mim o insondável pélago vazio e profundo, e naquele instante uma ponte de luz surgiu da terra rumo àquelas plagas desconhecidas, e o abismo foi transposto.

Para além deste ponto, a tarefa cabe exclusivamente ao leitor da LA, assim como cabe na origem ao leitor da LF.

O segundo questionamento, relativo à efetividade da tradução retrospectiva na instauração de uma relação de precursividade virtual¹¹² do T_{PT} em relação ao T_{ST} na LA, exige uma resposta um pouco mais elaborada e complexa. Parece-me que esse tipo de relação não poderia ser estabelecido a partir de uma edição sem qualquer tipo de paratexto, mesmo que todos os procedimentos propriamente tradutórios apresentados neste trabalho fossem seguidos: um leitor que tivesse acesso somente ao texto integral da novela *O grande deus Pã* e já conhecesse minhas traduções de Lovecraft e *O horror de Dunwich* talvez percebesse semelhanças e afinidades, mas não saberia a que atribuí-las. O leitor nessa condição poderia

112 Com o termo “precursividade virtual”, refiro-me ao fato de que o T_{PT} *O grande deus Pã* passa a existir em português somente após o T_{ST} *O horror de Dunwich*, contrariando assim a cronologia observável em inglês, embora a tradução retrospectiva tenha por objetivo criar um efeito de leitura capaz de reverter subjetivamente a percepção destas relações na LA.

aventar quatro hipóteses: (1) Machen foi precursor de Lovecraft; (2) Machen foi sucessor de Lovecraft; (3) Machen pertencia ao mesmo movimento literário de Lovecraft; (4) por simples coincidência, os estilos de Machen e Lovecraft se parecem. Essa incerteza precisa ser desfeita no plano extratextual, uma vez que não existem indícios intratextuais capazes de provar a hipótese (1) ou desmentir as hipóteses (2), (3) e (4)¹¹³ – porém os dados apresentados em um prefácio não proporcionam necessariamente ao leitor qualquer tipo de efeito de leitura: oferecem somente informação.

Uma afirmação do tipo “X apresenta uma característica Y” não se afigura verdadeira a menos que X apresente de fato uma característica Y¹¹⁴, e é justamente essa dificuldade que a tradução retrospectiva pretende vencer na prática: enquanto a tradução não-retrospectiva *a posteriori* de um T_{PT} poderia indicar o caráter precursor e/ou intertextual deste em relação a um T_{ST} preexistente na LA sem realizar essa precursividade e/ou intertextualidade nos textos traduzidos, a afirmação segundo a qual Machen foi precursor de Lovecraft feita no prefácio ao volume *O grande deus Pã* traz vários indícios que permitem ao leitor familiarizado com a obra de Lovecraft reconstruir essa relação de maneira efetiva, não somente a partir de informações apresentadas no prefácio, que servem apenas como balizadores daquilo que está prestes a ler, mas a partir da configuração dos textos da maneira como se apresentam à leitura em português. Dito de outra forma, a tradução retrospectiva pode facultar ao leitor a *instrumentalização* de um efeito de leitura

Reconheço de antemão que a distinção talvez pareça sutil, mas a meu ver institui uma transformação fundamental, capaz de promover mudanças profundas na maneira como o leitor se relaciona com T_{PT} e percebe-o em relação a T_{ST} na LA: não se trata de esperar que o leitor aceite passivamente os dados informativos apresentados em um paratexto, mas de chamar-lhe a atenção a respeito de certas peculiaridades para que, por um agir próprio e mediante a exploração possível de semelhanças concretas entre os traços estilísticos e temáticos manifestos nas obras traduzidas em questão, possa assimilar durante a leitura uma realidade que se encontra de fato materializada nos textos em português – a saber, que Machen foi precursor de Lovecraft (realidade extratextual) e que o estilo de Machen influenciou o estilo de Lovecraft (realidade intratextual adequadamente interpretada à luz da

113 Embora seja correto dizer que em determinados casos uma análise das características intratextuais poderia esclarecer as relações cronológicas entre dois textos escritos em períodos literários distintos, o estilo arcaizante de Lovecraft dificultaria a tarefa neste caso concreto.

114 Um problema evidenciado por exemplo na tradução de *Um retrato do artista quando jovem* assinada por Bernardina Silveira Pinheiro: no prefácio, a tradutora chama atenção “à melodia, à cadência e ritmo” da linguagem empregada pelo autor no original inglês, mas apresenta os poemas e as canções de Joyce em uma tradução estritamente literal, renunciando assim às características apontadas e enaltecidas no prefácio. São contradições desse tipo que tradução retrospectiva busca vencer.

informação extratextual). Essa realidade poderia inclusive ser comprovada mediante uma nova ATdRT dos textos traduzidos na qual inequivocamente se chegaria às conclusões apresentadas, uma vez que estas passam a ter materialidade nos elementos extratextuais e intratextuais das obras traduzidas em questão.

A possibilidade de materialização de um efeito de leitura capaz de instaurar em retrospecto precursores que “não existiam” anteriormente parece-me ser a maior contribuição que a tradução retrospectiva tem a oferecer no campo dos estudos da tradução, dos estudos intertextuais e dos estudos literários que envolvam textos em tradução: esse ato de conceber a existência do precursor a partir do sucessor, por meio de um contato que “afina e desvia sensivelmente nossa leitura”, é justamente o ato proposto por Borges quando escreve que “cada escritor *cria* seus precursores” – o que, segundo espero ter demonstrado, também é possível em tradução.

Glossário de abreviações empregadas

ATdRT: análise textual de relevância tradutória

EF: emissor-fonte

INI: iniciador

LA: língua-alvo

LF: língua-fonte

PF: produtor-fonte

R-TA: recipiente do texto-alvo

R-TF: recipiente do texto-fonte

TA: texto-alvo

TF: texto-fonte

T_{PO}: texto precursor original

T_{SO}: texto sucessor original

TR: tradução retrospectiva

TRL: trasladador

T_{ST}: texto sucessor traduzido

T_{PT}: texto precursor traduzido

Índice de figuras

Figura 1 – Procedimento trasladatório.....	21
Figura 2 – Variação possível entre os elementos formais do TF a serem mantidos ou alterados em uma transladação.....	25
Figura 3 – Procedimento trasladatório expandido.....	26
Figura 4 – Processo trasladatório.....	28
Figura 5 – Análise textual de relevância tradutória: matriz de decisões.....	58
Figura 6 – Originais: influência tradicional.....	61
Figura 7 – Originais: influência retroativa.....	61
Figura 8 – Ruptura das relações de influência e antecedência em LA.....	62
Figura 9 – Modelo expandido da ATdRT adaptado à tradução retrospectiva: análise de T_{PO} , análise de T_{SO} / T_{ST} e projeto de tradução.....	64
Figura 10 – Influência tradicional, influência retroativa e tradução retrospectiva.....	67
Figura 11 – Modelo expandido de ATdRT adaptado à tradução retrospectiva: matriz de decisões preenchida.....	119
Figura 12 – A tradução retrospectiva de <i>O grande deus Pã</i> : tabela resumida.....	174

Bibliografia

- AMIGONI, David. *Victorian Literature*. Edinburgh: Edinburgh University, 2011.
- ARANTES, José Antônio. A demanda do mistério. In: MACHEN, Arthur. *O terror, seguido de Ornamentos em jade*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 151-188.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1990. v. 2, p. 88-90.
- BRAGA, Guilherme da Silva. Introdução. In: LOVECRAFT, H. P. *A busca onírica por Kadath*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2012a. p. 7-12.
- BRAGA, Guilherme da Silva. Introdução. In: LOVECRAFT, H. P. *A cor que caiu do espaço*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2011a. p. 9-15.
- BRAGA, Guilherme da Silva. Introdução. In: LOVECRAFT, H. P. *A sombra de Innsmouth*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2010. p. 9-19.
- BRAGA, Guilherme da Silva. Introdução. In: LOVECRAFT, H. P. *A sombra vinda do tempo*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2011b. p. 7-14.
- BRAGA, Guilherme da Silva. Introdução. In: LOVECRAFT, H. P. *Nas montanhas da loucura*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2011c. p. 5-14.
- BRAGA, Guilherme da Silva. Introdução. In: LOVECRAFT, H. P. *O caso de Charles Dexter Ward*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2013. p. 7-12.
- BRAGA, Guilherme da Silva. Introdução. In: LOVECRAFT, H. P. *O chamado de Cthulhu e outros contos*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2009. p. 9-17.
- BRAGA, Guilherme da Silva. Introdução. In: LOVECRAFT, H. P. *O horror de Dunwich*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2012b. p. 7-17.
- BRAGA, Guilherme da Silva. Introdução. In: LOVECRAFT, H. P. *Um sussurro nas trevas*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2010. p. 9-22.
- BRAGA, Guilherme da Silva. *O escaravelho de Poe e a teoria do escopo: Uma abordagem comunicativa para a tradução do criptograma em "The Gold-Bug"*. 2012. 97f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012c. Disponível em: <www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/66299/000870919.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2016.

BURROWS, Jacen; MOORE, Alan. *O pátio*. Tradução e introdução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Panini Comics, 2012.

CALLAGHAN, Gavin. *H. P. Lovecraft's Dark Arcadia: The Satire, Symbology and Contradiction*. Jefferson: McFarland & Company, 2013.

JOSHI, S. T. (Ed.). *The Terror and Other Stories*. Hayward: Chaosium, 2005. (The Best Weird Tales of Arthur Machen, v. 3)

JOSHI, S. T. (Ed.). *The Three Impostors and Other Stories*. Hayward: Chaosium, 2007. (The Best Weird Tales of Arthur Machen, v. 1)

JOSHI, S. T. (Ed.). *The White People and Other Stories*. Hayward: Chaosium, 2003. (The Best Weird Tales of Arthur Machen, v. 2)

JOSHI, S. T.; SCHULTZ, David E. *An H. P. Lovecraft Encyclopedia*. Westport: Greenwood, 2001.

JOSHI, S. T.; SCHULTZ, David E. (Ed.). *Lord of a Visible World: An Autobiography in Letters*. Athens: Ohio University: 2000.

KARSCHAY, Stephan. Detecting the Degenerate: Robert Louis Stevenson's Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Arthur Machen's The Great God Pan. In: KARSCHAY, Stephan. *Degeneration, Normativity and the Gothic at the Fin de Siècle*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2015. p. 31-85.

LOVECRAFT, H. P. *A busca onírica por Kadath*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2012a.

LOVECRAFT, H. P. A coisa na soleira da porta. In: Arte e letra: Estórias S. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Curitiba: Arte e Letra, 2012b. p. 17-38.

LOVECRAFT, H. P. *A cor que caiu do espaço*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2011a.

LOVECRAFT, H. P. *A sombra de Innsmouth*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2010a.

LOVECRAFT, H. P. *A sombra vinda do tempo*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2011b.

LOVECRAFT, H. P. *Nas montanhas da loucura*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2011c.

LOVECRAFT, H. P. *O caso de Charles Dexter Ward*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2013.

LOVECRAFT, H. P. *O chamado de Cthulhu e outros contos*. Organização e tradução de

Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2009.

LOVECRAFT, H. P. *O horror de Dunwich*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2012c.

LOVECRAFT, H. P. *Os melhores contos de H. P. Lovecraft*. Tradução de Guilherme da Silva Braga; Organização Luis Dolhnikoff. São Paulo: Hedra, 2014.

LOVECRAFT, H. P. *Supernatural Horror in Literature*. New York: Dover, 1973.

LOVECRAFT, H. P. The Dunwich Horror. In: LOVECRAFT, H. P. *Tales*. New York: Library of America, 2005.

LOVECRAFT, H. P. *Um sussurro nas trevas*. Organização e tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2010b.

MACHEN, Arthur. *Far Off Things*. London: Martin Secker, 1922.

MACHEN, Arthur. *Hieroglyphics: A Note Upon Ecstasy in Literature*. New York: Mitchell Kennerley, 1913.

MACHEN, Arthur. Introduction. In: MACHEN, Arthur. *The Great God Pan and The Hill of Dreams*. Mineola: Dover, 2006.

MACHEN, Arthur. *O grande deus Pã*. Tradução, prefácio, seleção de textos e organização de Guilherme da Silva Braga. Obra não publicada.

MACHEN, Arthur. *O terror, seguido de Ornamentos em jade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MACHEN, Arthur. O vale dos seres brancos. Tradução de Vanessa Geronimo. In: *Sombras de Carcosa*. Florianópolis: Poetisa, 2015. p. 147-191.

MACHEN, Arthur. *The Hill of Dreams*. [S.I.]: Quinx Books, 2009.

MACHEN, Arthur. *The London Adventure*. Newport: Three Impostors, 2014a.

MACHEN, Arthur. *Things Near and Far*. Newport: Three Impostors, 2014b.

NORD, Christiane. *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität: Die Übersetzung literarischer und religiöser Texte aus funktionaler Sicht*. Berlin: Frank & Timme, 2011a.

NORD, Christiane. *Funktionsgerechtigkeit und Loyalität: Theorie, Methode und Didaktik des funktionalen Übersetzens*. Berlin: Frank & Timme, 2011b.

NORD, Christiane. *Textanalyse und Übersetzen: Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersezerungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Julius Groos, 2009.

- NORD, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester: St. Jerome, 1997.
- POSTGATE, J. P. *Translation and Translations: Theory and Practice*. London: G. Bell and Sons, 1922.
- PRICE, Robert. M. Introduction. In: PRICE, Robert M. (Ed.). *The Hastur Cycle*. Hayward: Chaosium, 1997. p. vii-xiv.
- REIß, Katharina. Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation. Translated by Susan Kitron. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000. p. 160-171.
- REIß, Katharina; VERMEER, Hans J. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer, 1991. (Linguistische Arbeiten, 147)
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SCHÄFFNER, Christina. Functionalist Approaches. In: BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Abingdon: Routledge, 2011. p. 115-121.
- VERMEER, Hans J. Skopos and Commission in Translational Action. Translated by Andrew Chesterman. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000. p. 221-232.