

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS - PUC GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**TRADUÇÃO E CRÍTICA LITERÁRIA DA OBRA, “*THE BLACK
CAT*”, DE EDGAR ALLAN POE**

Fernanda Rocha Bomfim

GOIÂNIA, 2012

FERNANDA ROCHA BONFIM

TRADUÇÃO E CRÍTICA LITERÁRIA DA OBRA, “*THE BLACK CAT*”, DE EDGAR ALLAN POE

Dissertação apresentada ao Programa de Pósgraduação *Stricto Sensu* em Letras, de Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do Título de Mestre no curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto

GOIÂNIA, 2012

B713t Bonfim, Fernanda Rocha.
Tradução e crítica literária da obra, “*The black cat*”, de
Edgar Allan Poe [manuscrito] / Fernanda Rocha Bonfim. - 2012.
98 f.

Bibliografia: f. 96-98

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, 2012.

Orientador: Prof. Dr. Divino José Pinto.

1. *The black cat* – Edgar Allan Poe – crítica literária. 2.
Conto americano. 3. Análise literária. 4. Tradução literária. I.
Título.

CDU: 821.111(73)-34.09(043)

FOLHA DE APROVAÇÃO

FERNANDA ROCHA BOMFIM

TRADUÇÃO E CRÍTICA LITERÁRIA DA OBRA, “*THE BLACK CAT*”, DE EDGAR ALLAN POE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do Título de Mestre no curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária.

Goiânia – GO, 23 de março de 2012.

Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Gonçalves Lima
Coordenadora do Curso de Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária

Prof. Dr. Divino José Pinto
Orientador

Banca Examinadora de Defesa

Prof. Dr. Divino José Pinto – PUC Goiás

Prof^a. Dr^a. Lacy Guaraciaba Machado - PUC Goiás

Prof^a. Dr^a. Neuda Alves do Lago - UFG-Goiás

Prof^a. Dr. Eris Antônio de Oliveira

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter me dado força para transpor todas as dificuldades e ter me guiado até o presente momento.

Aos meus pais Claudio e Iraci por terem se abdicado de muitos momentos de suas vidas por mim e por minha família.

Ao meu marido e companheiro Soedes que sempre deu forças para que esse processo fosse concluído.

Ao meu xodó e razão de todo meu esforço Pedro Manoel, quem me faz superar cada dia mais obstáculos e descobrir o quando é bom ser mãe.

Ao meu irmão Fernando e minha cunhada Siara pela compreensão em todos os momentos de nervosismo e tribulação.

A três amigos cada qual individualmente gravado em minha memória de forma diferente, mas não menos importante:

Evandro pelo incentivo sempre constante, bagagem teórica inquestionável, e vulcão sempre em erupção;

Leandro por viagens imemoráveis, fiel companheiro e “irmão” a quem devo grande parte desta conquista.

Helda com sua paciência infinita dizendo sempre: você vai conseguir “garota”!!!!!!

Ao professor Dr. Divino José Pinto, que generosamente aceitou e conduziu este projeto sempre com muita generosidade e paciência.

*In a night, or in a day,
In a vision, or in none,
Is it therefore the less gone?
All that we see or seen
Is but a dream within a dream.*

Edgar Allan Poe

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS – SUMÁRIO COMENTADO.....	08
CAPÍTULO I – EDGAR ALLAN POE: O ÓPIO DA LITERATURA NORTE AMERICANA	13
1.1. Recepção literária em Poe: breve considerações.....	16
1.2. Allan Poe: o maldito.....	21
1.3. Edgar Allan Poe e o romantismo: As influências sofridas e exercidas.....	29
1.3.1. Uma breve reflexão sobre a evolução do conto e sua origem.....	33
1.3.2. O conto e os aspectos literários.....	38
CAPÍTULO II – UMA ABORDAGEM SOBRE OS MÉTODOS E TÉCNICAS DE TRADUÇÃO ...	50
2.1. A Língua de Chegada.....	63
2.2. Técnicas da forma e sentido.....	70
CAPÍTULO III – Análise da Forma e Sentido em “<i>The Black Cat</i>”	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS	96

RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo de mostrar alguns aspectos da tradução no conto “*The Black Cat*” de Edgar Allan Poe. Este trabalho desenvolve um diálogo teórico com os pensadores das técnicas de tradução, fazendo um paralelo entre forma e sentido e mostrando ainda a importância da transposição linguística nos contos de Poe, para que leitores de língua portuguesa tenham a oportunidade de conhecer as obras literárias deste autor, que foram escritas originalmente em Inglês. Foram utilizadas duas traduções do mesmo conto o de Ricardo Gouveia e Clarice Lispector em confronto com o original de Edgar Allan Poe, para entender como ocorreu o processo de transposição, visando assim observar se houve mudanças significativas no nível semântico ao longo da conversão para o português. Enquanto pressupostos teóricos são usados os autores de relevantes nomes nesta área de pesquisa. O trabalho é importante, pois vem ao encontro do atual contexto dos estudos Linguísticos da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para despertar o interesse dos futuros mestrandos para essa linha de pesquisa.

PALAVRAS - CHAVE: Conto. Tradução. Sentido. Forma.

ABSTRACT

The research has the aims to show some aspects of translation in the story "The Black Cat" by Edgar Allan Poe. This work develops a theoretical dialogue with the thinkers of the translation techniques, drawing a parallel between form and meaning and showing the importance of the implementation language in the tales of Poe for Portuguese readers to have the opportunity to meet literary works by this author that were originally written in English. Were used two translations of the same tale: Ricardo Gouveia and Clarice Lispector in comparison with the original Edgar Allan Poe, to understand how occurred the implementation process, aiming to see if there were significant changes at the semantic level through conversion into Portuguese. While theoretical were used names of relevant authors in this research area. The work is important, because it comes to meeting to the current context of language studies of the Pontifícia Universidade Católica de Goiás, to interest the future's masters for this line of research.

KEY WORDS: Tale. Translation. Sense. Form.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As discussões que serão construídas no decorrer desta pesquisa sustentarão, primeiramente, a análise da relação entre Edgar Allan Poe, suas influências no meio literário e os aspectos do conto contemporâneo que o revelaram reconhecidamente como um grande escritor norte-americano, principalmente no que se refere à literatura ¹*fantástica e de suspense*, sem esquecer os procedimentos tradutórios relacionados à transmutação e adaptação de seu conto “*The Black Cat*”, feitos por Clarice Lispector e Ricardo Gouveia.

Sendo assim, o que caracteriza esta obra é o conceito de literatura fantástica adotado por Todorov, no sentido de que o escritor pode utilizar todos os seus poderes ou talvez super poderes, elementos estes nada comuns, mas que exercem enorme influência no leitor. Segundo Freud:

O escritor criativo pode até escolher o cenário que, embora menos imaginário do que os contos de fadas, ainda assim difere do mundo real por admitir seres superiores, tais como espíritos demoníacos ou fantasmas dos mortos. Na medida em que permanecem dentro de um cenário de realidades poéticas essas figuras perdem qualquer estranheza que possam possuir. As almas do inferno de Dante ou as aparições sobrenaturais de Hamlet, MacBeth ou Júlio Cesar de Shakespeare, podem ser bastante obscuras e terríveis, mas não são mais estranhas realmente que o mundo jovial dos deuses de Homero (...) a situação altera tão logo o escritor pretende mover-se no mundo da realidade comum. Neste caso, ele aceita todas as condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real; e tudo o que teria um efeito estranho na realidade, o tem na sua história (FREUD, 1975, p. 147).

Essa passagem mostra que o estranho existe, mas que por meio das palavras do autor isso se torna fantástico, permutando os sentimentos do leitor, nos quais o radical se torna ainda mais radical por sensibilizar o emocional do leitor através do estado de sustentação da obra literária. A literatura passa, portanto a dialogar com o mundo real e imaginário, sendo sobrenatural dentro de um ambiente ficcional.

¹ O fantástico ocupa o tempo da incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois com relação ao real e imaginário, e estes últimos merecem algo mais que uma simples menção (TODOROV, 1981, p. 15).

Nas malhas narrativas de “*The Black Cat*”, o leitor passa a considerar normais os acontecimentos representados e busca de certa forma, soluções e explicações para os mesmos. Assim sendo, muitos discursos são utilizados no conto confrontando a razão e a desrazão.

Na verdade, são muitos os pontos que se fazem pertinentes para estudo neste trabalho, mas em primeira instância se faz fundamental conhecer e esclarecer alguns dos aspectos de transposição linguística que uma obra literária sofreu desde a sua origem (língua de partida-LP), para outra determinada língua (língua de chegada-LC), que neste caso se trata do português.

Nesse sentido, esta dissertação divide-se em três capítulos sendo o primeiro um estudo sobre Edgar Allan Poe e a evolução do conto. O segundo trata dos métodos e técnicas de tradução e, por fim, se apresentará uma análise do conto “*The Black Cat*”, observando características como forma e sentido.

É válido ressaltar que o conto é uma história curta, sem grande compromisso com a verdade, mas que não tira o seu compromisso com o desenvolvimento da *mímese* e estabelecimento de *verossimilhança*. Ao longo da história, os contos foram surgindo, primeiramente nas formas de narrativas orais, mas com o passar dos dias foi-se percebendo que a oralidade modificava o sentido real das mesmas à medida que iam sendo recontadas.

Assim, com a chegada da escrita, começou-se a contribuir para que essas narrativas não se perdessem, e nem se modificassem completamente de sua forma original, sua essência primordial e sua especificidade que sempre foi de uma narrativa de sentido moral. Ao percorrer as fases da evolução dessas formas literárias, não se pode deixar de mencionar a história de Caim e Abel, na Bíblia, os clássicos grego-latinos, a *Ilíada* e *Odisséia* e os famosos contos árabes das *Mil e Uma Noites* por Sherazade, que vêm resistindo à modernidade e permanecem encantando os leitores da atualidade.

O conto se desenvolveu estimulado pelo apego à tradição cultural e pela necessidade de se deixar registradas histórias que começaram a ser popularizadas, como entretenimento e ensinamento inspirados pela imaginação humana de caráter mítico e transcendental. Eles foram se modificando com o passar do tempo, ao longo do processo de evolução vivido pela humanidade. Em caráter literário, surge então o conto moderno tendo como um dos precursores Edgar Allan Poe, que também se afirma como contista e teórico do conto, que tenta explicar essas narrativas:

Tendo um enredo digno desse nome, deve ser elaborado para o desfecho, antes de se tentar qualquer coisa com caneta. É somente com o desfecho constantemente em vista que podemos conferir em seu indispensável ar de conseqüência, ou casualidade, fazendo com que o incidente e principalmente, em todos os pontos, o tom tendem ao desenvolvimento da intenção (GOTLIB, 1988, p. 36-37).

Poe vai além do conto de terror, do qual foi mestre, ele causa efeito único ou impressão total quanto à personagem, ao acontecimento, à emoção e situação, criando expectativa e curiosidade no leitor com relação ao seu desfecho. Somado essa preocupação ao campo da tradução, este trabalho abordará os principais instrumentos utilizados para a transposição de uma obra literária, possibilitando o acesso e a sobrevivência destes trabalhos ao longo do tempo. Desde os tempos mais remotos, como na época de Alexandre, essas práticas de traduções já eram desenvolvidas. Desta forma fica evidente que a contribuição do tradutor vai além da sua obra, é algo que vai ser sempre questionado ao longo da história, bem como suas escolhas e os efeitos que causam na sociedade.

Para isso, basta observar o ocorrido com uma das traduções mais importantes do ocidente no século XVI que é a Bíblia traduzida por Martin Lutero do latim para o alemão, que teve grande impacto para os cristãos, provocando uma grande transformação na humanidade, causando conflitos dogmáticos e políticos; de lá para os dias de hoje, a sua importância continua a mesma. Traduzir, no entanto é um ato involuntário ou inerente do ser humano. Nesse sentido, torna-se indispensável que se faça um apanhado das diversas modalidades do método de tradução: seja na vertente alemã, inglesa ou portuguesa:

(...) Lutero também aponta para a importância da relação entre estilo e sentido: "A gramática serve para a declinação, a conjugação e a construção de frases, mas no discurso devem considerar-se o sentido e o assunto, não a gramática, porque a gramática não deve sobrepor-se ao sentido (BASSNETT, 2003, p. 90).

Apesar de os textos serem transmissão das mensagens Bíblicas, o tradutor demonstra preocupação com a literariedade e a forma individual que o leitor pode compreender a mensagem implícita no texto, sem ferir as convenções exigidas pelo clero, que poderia ser considerado heresia, pelas autoridades eclesásticas podendo condenar o autor a morte.

A tarefa do tradutor não é apenas de transferência do léxico, mas também do significado que as obras transmitem aos leitores. Muitas vezes, eram usadas como luta de classes em defesa do modelo político a que se estava sujeito, utilizando provérbios ou expressões vernáculas, elevando o seu prestígio, evitando que os romanos realizassem-nas em seu próprio benefício.

“Uma tradução verdadeira é transparente; não encobre o original, não bloqueia a luz, mas deixa pura a linguagem, como se fosse revigorada por seu próprio meio, brilhar no original mais plenamente” (MILTON, 1956, p. 129). No entanto, os estudos sobre traduções estão em abrangente desenvolvimento e pode-se admitir mais de uma abordagem em relação a uma determinada obra. A função das traduções exerce um papel de elevada importância para a humanidade. Possibilita de forma universal que: a) os clássicos de literatura se expandam; b) importantes pesquisas científicas revolucionem a ciência; c) fórmulas matemáticas sejam divulgadas e traduzidas em outras línguas, para que possam ser lidos em diferentes idiomas.

A tradução tem contribuído para responder à curiosidade do ser humano que busca conhecimento e comunicação entre os povos de falares distintos, conquistando a oportunidade de ler e entender obras escritas em diversos países. Desta forma, surgem os questionamentos: O que acontece quando se traduz um texto? O autor deve ser “Fiel” quando realiza uma tradução? Sob o ponto de vista teórico e prático é possível traduzir com sucesso um texto literário? Segundo Arrojo:

À primeira vista, pode parecer que, ao questionarmos a possibilidade de que uma tradução seja inteiramente fiel ao texto original, está questionando não só a possibilidade de qualquer critério objetivo para avaliar os textos traduzidos (ARROJO, 1986, p. 42).

Dessa forma, a autora considera praticamente impossível uma transferência de significados estáveis: o que acontece é a transformação de uma língua em outra respeitando os critérios da ética. Essa noção depende da interpretação que o tradutor faz da língua de partida para a língua de chegada, sendo coerente com os critérios de sentido e significados. Assim, as traduções que centralizam o foco apenas na cultura receptora tendem a manipular o contexto do real significado da obra e do texto de acordo com os traços culturais em que esteja inserido.

No terceiro capítulo serão citadas obras já mencionadas no primeiro e no segundo capítulos e outras que provavelmente se mostrem necessárias no decorrer da pesquisa, já que se pensarmos no processo de tradução como transferência de significados de uma língua para outra, ao compararem as traduções no conto “*The Black Cat*” nota-se a comutação das palavras, mas com o mesmo sentido que carrega o original transposto para a língua alvo, sem interferir no significado do conto, sendo que uma palavra pode ter vários significados e outras precisam se unir para fazer apenas um vocábulo.

Ocorre, então, que em muitos casos a forma pode ser alterada sem prejudicar o sentido. Todo contexto histórico, os detalhes minuciosos do conto e sua complexidade foram interpretados pelos tradutores, para construir um texto coerente com o original, fazendo uma transferência de uma língua em outra sem prejuízo do sentido, mantendo a fidelidade e a ética, incorporando ainda o contexto cultural da língua de chegada.

Os estudos sobre tradução do conto retro mencionado abordará a problemática que envolve o processo teórico, que consiste na transferência de “sentido”, de componentes lingüísticos, e não apenas o conhecimento de outra língua, mas também da cultura receptora, que muitas vezes obriga o tradutor a fazer escolhas semânticas que acabam interferindo no texto original para dar sentido e compreensão à leitura. A transposição palavra por palavra é quase impossível de se compreender como mensagem transmitida.

CAPÍTULO I

EDGAR ALLAN POE: O ÓPIO DA LITERATURA NORTE-AMERICANA

O que se pretende mostrar nesse primeiro capítulo são as chaves de todo o mistério do escritor em seus contos e principalmente em “*The Black Cat*”. Os seus contos formaram uma paródia das convenções góticas, sendo estas conhecidas como histórias sentimentais ligadas ao terror, situadas em época e ambiente exótico. O trecho a seguir mostra com exatidão como eram construídos esses textos:

No conto gótico, as correntes que se arrastavam e estátuas e animais que sangram, assim como outros elementos sobrenaturais acabam sendo explicados, mas Poe começou a usar esses elementos para transmitir causalidade, motivo e consequência. Em suas melhores histórias, as sensações e as aparições explicam estados mentais extremos. Todos os personagens principais são fora do comum a este respeito, pois possuem uma sensibilidade aguda, são excitáveis, intensamente sensíveis e ou são maníacos ou estão deprimidos. Esses personagens sondam suas circunstâncias de modo a lhes causar dificuldades. O horror, o sensacionalismo ou a preservação de um determinado conto reflete, geralmente, a extraordinária sensibilidade de herói (NOSTRAND, 1968, p. 203).

Esses são os fatores que determinaram o caráter ou efeito das obras escritas por Poe, já que ele determinou como efeito a falta de compreensão de suas atitudes por parte do leitor. O fato de ainda hoje ter despertado nosso interesse é um dos principais indicadores de sua importância e influência literária.

Poe é o mestre dos contos de terror, por usar o suspense até o desfecho da história, fazendo com que, de modo crescente o leitor mobilize-se, aumentando, em compasso tenso, aguçando a sua curiosidade no decorrer da narrativa. Os contos de Allan Poe, de fato, vão além da realidade humana e fazem com que a mente de quem lê imagine fatos, tendo uma impressão fantástica. Esse efeito ocorre pela forma utilizada em sua escrita, por sua neurose ou por seu lado artístico que faz o conto chegar bem próximo do leitor, conquistando a sua confiança para que termine a narrativa e sinta prazer em lê-la até o fim.

Poe não cultiva o gênero de forma crua, mas propõe discussões morais, filosóficas e religiosas, expondo suas personagens a conflitos pessoais. A complexidade da personalidade faz com que os contos conduzam a uma reflexão

dos valores sociais vigentes da sua época e que estão presentes até os dias de hoje, quase dois séculos a frente do seu tempo. O interesse que sua obra gerou ao redor do mundo fez de Poe uma das figuras mais respeitadas no campo das letras. Burgess (2006, p. 206) ressalta o alcance de seu trabalho na literatura:

A América deu uma contribuição considerável ao movimento romântico com a prosa e o verso de Edgar Allan Poe (1809-1849). Suas histórias permaneceram como modelo do mistério [...] e Poe pode ser considerado o pai de todo o movimento literário do século XIX.

Para Edgar o mais importante no conto é causar em seus leitores uma impressão ou exaltação da alma. A brevidade faz com que na leitura não haja interrupções, causando um efeito único em que lê. Esse tipo de texto se difere muito dos demais, já que este não contraria a narrativa, não tendo que se importar com situações históricas, pois o tempo é indeterminado, os acontecimentos acontecem como deveriam acontecer, sem alterar o ritmo da estória.

Nas produções norte-americanas e principalmente no modo de escrever de Allan Poe há três pontos fundamentais para uma obra: 1 – unidade de construção; 2 – efeito da narração; 3 – resolução final. Para Poe a brevidade é característica fundamental, pois é por meio dela que se causará uma impressão total em quem lê, não exigindo dos leitores uma atenção cuidadosa para se entender a história.

Com tantos contos fantásticos, Poe ficou muito conhecido devido sua forma de trabalhar com as palavras e suas obras continuam causando muitas impressões até os dias de hoje. Por muito tempo, esse escritor não foi tão conhecido, já que sua história é de bastante sofrimento e perdas:

“Eu nunca fui desde a infância, jamais semelhante aos outros. Nunca vi as coisas como os outros viam. Nunca logrei apaziguar paixões na fonte comum. Nunca tampouco extrair dela os meus sofrimentos. Nunca pude em conjunto com os outros despertar o meu peito para as doces alegrias, e quando eu ameí, eu fiz sempre sozinho. Por isso, na aurora da minha vida borrascosa evoquei como fonte de todo meu bem e todo meu mal. O mistério que envolve, ainda e sempre, por todos os lados, o meu cruel vida borrascosa evoquei como fonte de todo meu bem e todo meu mal. O mistério que envolve, ainda e sempre, por todos os lados, o meu cruel destino” (POE *apud* BRAGA, 2010,p.21).

Essas palavras de Poe mostram o quanto ele era “estranho”. O próprio modo de vida causava estranhamento, característica esta encontrada em grande parte de seus textos. Por gostar de fazer tudo sozinho e por si só perceber que sua vida seria composta de sofrimento e solidão, desde que nasceu começou a ver a tristeza e as perdas de perto. Em seu conto “*The Black Cat*”, talvez o mais célebre de todos os seus trabalhos a problemática da bebida é abordada de modo explícito, mas não indiferente ao seu modo de vida real: ele é o elemento desencadeador de uma série de atos terríveis, mas não mais ligados apenas à violência e ao demônio da obstinação, mas também ao sobrenatural que envolvia sua alma.

Provavelmente essa seja a chave para todo o seu mistério, já que a crítica literária faz essa analogia de suas obras tanto na poesia quanto na prosa. Esses trabalhos refletem o padrão de sua vida que já foi explicado retro. A curta vida de Edgar teve várias partidas falsas. Foram registros de doenças, pobreza, solidão e desespero, ampliados pela experiência, várias vezes repetida, da rejeição pessoal e profissional.

Foi por meio dessas experiências que, aparentemente, surgiu o sonho de um mundo compensador, o qual criava por meio de sua produção literária. Sob a pressão de ter que sobreviver, as tensões feitas por editores, ele projetou seus sonhos da melhor forma possível e tudo isso foi registrados em seus trabalhos escritos, sendo eles contos ou poemas, acabando por formalizá-los por meio de sua crítica literária. Um exemplo de tudo isso pode ser encontrado em Nostrand 1968:

A crítica literária de Poe, por exemplo, ajuda a explicar a imensa reivindicação que e mesmo faz em suas obras, no qual usa os prefácios, com a lógica fantástica para dizer a verdade. São textos de imensa beleza, que o torna imortal. Esses prefácios contêm todas as suposições da teoria da arte de Poe. Um texto para ele era nada menos que a revelação religiosa total. Mas era como um antinomiano sem igreja, seus termos são muito pessoais e sua definição é decisiva para que se entenda o seu significado (NOSTRAND, 1968, p. 201).

É possível perceber, que o autor estava sempre se enxergando e se modificando enquanto escritor. Diante de tantas obras e tão renomado perfil, se transparece como produtor de uma própria teoria, que possui um grande valor para toda a expressão literária. Em seu primeiro estágio da literatura consegue fazer a

apresentação do real, no qual também foi chamado de gênio do mal, devido aos fatos constatados em seus textos. Já em seu segundo grau, observa-se a ficção em prosa, pois seus contos representavam uma dramatização única e particular. Por fim tem-se o terceiro estágio, ou seja, o mais alto degrau, o dos poemas, no qual estimulou todas as reações humanas para a contemplação do belo.

1.1 - Recepção literária em Poe: breves considerações

Os Estados Unidos da América, no século XIX, passavam por um período de diversos confrontos políticos, religiosos e sociais. Esses aspectos certamente resultariam em uma mudança de pensamentos e atitudes desse povo nesse espaço de tempo. O país buscava-se consolidar como nação, por meio de suas lutas tanto econômicas quanto sociais e recebia uma quantidade grande de imigrantes europeus e asiáticos que supostamente acabavam por esparramar suas culturas no meio desse povo.

É bem verdade que a hegemonia americana teve seu ápice e explodiu para o mundo após a primeira guerra mundial e a segunda acentuou todo esse processo. O poder absoluto se manifestou principalmente no campo econômico gerando transformações sociais e intelectuais. Isso se expandiu para praticamente todas as nações do mundo tornando-o centro de todas as transações comerciais, sociais e intelectuais e o regime político foi considerado liberal e democrático. A liberdade individual e de expressão se tornavam valores fundamentais dos seres humanos e o país continuava a prosperar sempre mais.

A produtividade crescia e o poder de liberdade também consolidava sua hegemonia. Portanto:

A própria concepção dos norte americanos em relação a sua atual situação havia mudado. Se antes esperavam o mínimo de ingerência governamental nas suas vidas agora tinham aprendido a ver no governo e em seu próprio povo a segurança para o crescimento intelectual da sociedade (ARRUDA, 1988, p. 441).

Ao contrário do que a crença tradicional acreditava, a sociedade americana era bastante estratificada. As divisões entre as várias camadas eram

bastante nítidas e a ascensão se fazia não somente entre as camadas sociais. Esse formato de sociedade revolucionária toda a forma de ver e pensar certos atos dessa comunidade social, pois onde parecia ser inevitável uma grande crise conseguiu-se evitar.

Por meio de todas essas conturbações eis que surge um período onde refletir o pós-guerra era a angústia fundamental da condição humana e da Filosofia. Havia certas conseqüências para a falta de sentido da existência e procurava-se refletir sobre as condições da existência, num mundo de angústia e sem possibilidade de realização humana, mundo esse que parecia contemplar o modo de vida de Edgar Allan Poe e suas construções literárias.

Ao contrário do existencialismo onde o indivíduo era privilegiado, o marxismo em sua última instância era o resultado do processo das contradições entre os meios de produção e as formas de propriedade. Contradições estas, que provocavam lutas de classes, como fruto de interesses de uma sociedade oposta em relação aos valores sociais e econômicos.

Muitos dos intelectuais foram atraídos por essa filosofia alcançando a autonomia do pensamento intelectual e crítico colocando os Estados Unidos da América com um dos países do topo da pirâmide, pois já dizia Arruda, 1988 “eram os novos intelectuais que chegavam para transformar o pensamento crítico daquela sociedade”. Sendo assim, a arte era dominada pelas exigências da cultura de massa e se instaurava como domínio de liberdade total, mas a elite se desligou desse movimento, de certa forma, e se passou principalmente a valorizar a capacidade criativa.

Para Baudelaire (2001, p.50), a peculiaridade de Poe está no fato de que:

Nenhum homem jamais contou com maior magia as exceções da vida humana e da natureza [...] em que os olhos se enchem de lágrimas, que não vem do coração; a alucinação deixando, a princípio, lugar à dúvida [...] o absurdo se instalando na inteligência e governando-a com uma lógica espantosa [...] e o homem descontrolado a ponto de exprimir a dor por meio do riso.

No plano literário, nenhum movimento tinha ainda se solidificado e os escritores acabavam por sustentar modelos europeus, principalmente os padrões ingleses de se escrever. É por isso que se faz necessário repensar a fala de Sydney

Smith “quarenta anos após a independência, e os EUA ainda não tinham dado nenhuma contribuição relevante para a arte ou para ciência”. O que não se pensava ainda é que iriam surgir nomes que revolucionariam a literatura naquele país, dentre eles o de Edgar Allan Poe.

Esse momento demarcou a primeira metade do século XIX e suas origens estavam entrelaçadas ao período clássico, onde o intelectual se fazia totalmente contrário. Com o passar dos anos essa história foi se transformando e passou a apresentar outra tendência na qual o romance acentuou a relação entre o indivíduo e o meio social, tornando-o instrumento nas mãos daqueles que pretendiam utilizá-lo para estimular a reflexão sobre as condições da época. Em contrapartida, as pesquisas originais desenvolviam num plano linear, tanto que isso influenciava toda manifestação romântica seja em prosa ou poesia. Na verdade todo esse processo colocava em evidência o sistema e os limites se estendiam aos extremos. O romance então se tornava um processo real da vida e tombava para uma ideologia pessimista onde se retrata a própria tendência socialista daquele período. Assim:

A melhor produção literária dos Estados Unidos ocorreu no final do século XIX e início do século XX. Com isso o país se firmou, aproveitando as descobertas européias sem nenhum preconceito. Era uma forma caótica que tendia às expressões da realidade (ARRUDA, 1988, p. 217).

Edgar Allan Poe apareceria como uma estrela para solidificar o gosto pela leitura e mostrar que aquele momento seria a renovação das Letras mundiais e a afirmação de um modelo de literatura ao qual o mesmo estaria totalmente ligado, por ser ele um dos fundadores e renomado contista. Nesse caso é importante destacar o poder de criação desse autor que consegue por meio de suas obras transfigurar seu espírito de alma e variações de sentimentos e mesmo assim mantém a atenção do leitor. No entanto para entendê-lo se faz necessário especular sobre sua trajetória de vida a qual o levou até o apogeu e o fez também desmoronar, já que na arte literária toma conta de todas as condições que produzem sentimentos estranhos na vida real e, tudo que teria efeito, na realidade, tem na sua história.

Nesse caso, porém, ele pode até aumentar o seu efeito e multiplicá-lo, muito além do que poderia acontecer na realidade, fazendo emergir eventos que nunca, ou muito raramente, aconteceu de fato, Ao fazê-lo, trai num certo sentido, a superstição que ostensivamente superamos; ele nos ilude quando

promete dar-nos a pura verdade e, no final, excede essa verdade (FREUD, 1996, p. 267).

De certa forma, todos os que viveram esses fenômenos foram transformados por consequência dos fatos relacionados a época. Como é de consenso geral, todo esse processo resultou no aparecimento de alguns nomes dentre eles Poe, que de maneira ou outra trariam para o país várias conquistas, tais como uma produtividade cultural de alto nível, escritores que queriam mostrar ou até mesmo comprovar suas atitudes revolucionárias ou transformistas em manifestações culturais e/ou artísticas, deixando transparecer por meio de seus escritos suas próprias imagens refletindo-as através de suas linguagens, conhecidas como as metáforas de suas vidas conturbadas, confrontos sociais, fobias e sofrimentos os quais viviam intensamente. No entanto para Michel Foucault (2001) os seres humanos vivem em conjuntos de relações os quais formaram seus posicionamentos. Esses espaços muitas vezes podem se contradizer e serem caracterizados como utópicos, já que:

As utopias consolam, porque se não dispõem de um tempo real, disseminam-se, no entanto, num espaço maravilhoso. Poe, cria espaços heterotópicos, que inquietam, sem dúvidas, porque minam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isso e aquilo, porque de antemão arruinam a sintaxe, e não apenas a que constrói a frase mas também a que embora menos manifesta, faz manter em conjunto as palavras e as coisas (FOUCAULT, 1968, p.6).

Era a marca de um crescimento acelerado de acontecimentos, transformações de pensamentos e até mesmo de procedimentos, os quais foram fundamentais para a mudança significativa no modo de viver e agir do homem. É nesse contexto que a arte e a vida se misturavam, já que o período foi marcado pela idéia de que a arte não se limitava somente a imitar a vida, pois tanto uma podia fazer parte da outra ou vice-versa. Todavia, esse movimento fez com que os escritores do período ficassem de certa forma frustrados e muitas vezes não podiam mostrar os seus ideais de vida e de arte e como resposta criavam obras literárias com procedimentos que seriam aceitáveis pela crítica, pois era mais válido um bom questionamento que uma resposta que não se pudesse sustentar.

Poe foi um desses escritores, pois nasceu em 1809 em Boston, MA e logo

após seu nascimento passou por muitas tragédias em sua vida. É óbvio que todos esses acontecimentos influenciaram de certa forma o seu jeito de ser, pensar e agir, pois apesar de possuir muita inteligência, seu caráter era constantemente afetado por um gênio muito difícil que o transformava em um jovem idealista, aventureiro, romântico, mas, porém com excesso de orgulho.

O tipo de escrita ao qual Allan Poe, principalmente no conto, foi influenciado, mostrava como seria importante por meio da obra literária deixar-se salienta a identidade do autor, fazendo com que o processo fosse evoluindo e conseqüentemente se transformando dentro do pensamento do leitor. Por meio dessa compreensão é que se poderia aprender a discernir os significados que muitas vezes não eram vistos. Sendo assim Nostrand (1968) cita:

A chave do mistério que Poe confronta com o seu próprio conceito de “educação” que para ele é um processo inquisitivo: um ato contínuo de assimilar e organizar os dados (desenvolvendo assim a capacidade da mente para esse tipo de processo). A finalidade de educação é “chegar à ordem pelo caos, chegar à direção pelo espaço, chegar à disciplina pela liberdade, chegar à unidade pela multiplicidade”, e enquanto freqüentemente fala de seus próprios princípios fracassos profissionais refere-se ao fracasso de inquirir suficientemente ou de assimilar e organizar os elementos de uma experiência particular; em suma, seu fracasso em chegar à ordem pelo caos (p.189).

Os contos de Edgar criaram uma voz que invadia o íntimo daqueles que o liam. Mesmo estando à frente dos escritores daquela época seus atos lhe traziam conseqüências sérias e demonstravam a vidas desregrada e deslocada. Vivia agoniado, mas jamais queria abandonar seus ideais, portanto se permitia sonhar.

No campo literário, foi colocado como contista fantástico ou aquele que escrevia os “contos fantásticos” e os estudos dos mesmos foi por muitas vezes a acareação da natureza orgânica. As razões para as transformações dos mesmos são muito exteriores ao do conto, talvez pelo próprio desempenho do autor, pois se observa a evolução sem fazermos aproximações entre os seus contos e o meio humano em que o mesmo vivia.

O conto fantástico reflete no entanto a vida comum, tipo este que fazia parte do cotidiano de Poe, e isto o fazia viver da realidade que se tornava primordial em suas obras. Para que se entenda os verdadeiros motivos pelos quais levaram o escritor a escrever esse tipo de obra é necessário retomar ao seu passado. Segundo Nostrand:

Para compreendermos a verdadeira origem do conto e suas origens, devemos nos servir, em nossas comparações, de ensinamentos detalhados sobre a cultura dessa época e das experiências do autor. Entretanto podemos ser prudentes na aplicação desses princípios, que muitas vezes estão ligados a religião (NOSTRAND, 1968, p. 248).

É visível que na maioria das vezes todos os princípios ligados ao fantástico têm um fator determinante: a religião e, portanto pode-se estabelecer muitas ligações entre os contos e a religião. Obviamente existem casos secundários onde o vínculo entre os dois não é obrigatório, mesmo que haja uma relação. Poe está intimamente ligado a este tipo de escrita, estreitado pelos traços dos cultos e ritos, pois fala da relação que existe entre o gato preto e seu dono, onde a figura do bichano morto sempre o remetia a busca daquele que era seu fiel companheiro.

Em *“The Black Cat”* a religiosidade fica por parte do espírito de perversidade do próprio autor-narrador, que a todo o momento quer se castigar por meio de sua alma, mostrando aqui uma agressividade medonha e isso desencadeia o medo e a culpa, que são provocados pela ansiedade, condenando o amigo de longas datas e a esposa a um final horripilante. Esse seria o que se pode chamar de “horror gótico”, sugerindo um caráter um mundo estranho ou estranhamento da obra literária. Apresenta-se aí o que Freud destaca como contato com o duplo:

O fenômeno “duplo” é um dos mais habituais em relação à estranheza. Ele ocorre quando pessoas consideradas idênticas, semelhantes ou iguais demonstram sentimentos, conhecimento, ou experiências usuais; a pessoa pode se identificar com outra, a ponto de se sentir incapaz de identificar seu eu, ou substituí-lo por um estranho. O mesmo fenômeno pode ser observado através do retorno constante da mesma coisa, dos mesmos aspectos ou atitudes dos mesmos crimes e mesmos nomes (FREUD, 1976, p. 67).

Sendo assim, esta seria a origem de toda a perversidade do narrador, já que o mesmo inicia com pequenas maldades e vai aumentando o seu grau de crueldade até chegar aos assassinatos. Os leitores de Allan Poe acabam por tratar a obra como ressonância das tragédias humanas e o perpetuar da alteridade.

1. 2 – Allan Poe: o maldito

Sabe-se que o processo de escrita dos norte americanos sofreu grandes

influências de autores ingleses, mas que a forma de pensar foi passando por uma metamorfose que caminhou até encontrar sua individualidade, pois até mesmo tendo suas origens em outra literatura os americanos buscavam criar suas próprias obras, direcionando-as para suas questões sociais e políticas. Na verdade o que se queria mostrar era o quanto havia uma ideologia para sustentar essa nova produção, pois não se podia deixar aceitar que suas literaturas fossem tidas nem como imposição de valores nem por uma questão estética como algo abstrato e sem nenhum significado.

Nascido nos Estados Unidos da América, Allan Poe, desde muito cedo, demonstrou uma forte inclinação para o desenvolvimento de obras literárias. Sua habilidade se configurava tanto na capacidade de escrever narrativas quanto na habilidade de criar poemas de rara beleza. Os principais elementos que faziam do trabalho de Poe serem singulares em todos os tempos, viam de sua facilidade de manejar as palavras, buscando inspiração em muitos campos, seja no cotidiano, na vida social e na constante representação do homem enquanto *mímeses* da realidade circundante.

Sua obra é uma imensa metáfora a qual se revela em alguns momentos quase intransponível para o leitor que muitas vezes ainda não está familiarizado com a profundidade do poder da palavra. Cada conto feito por esse genial escritor pode ser entendido em alguns aspectos como sendo fruto de um universo utópico do escritor que mergulha nas profundidades da incerteza do tempo e da fragmentação do ser e na constante descontinuidade das noções otimistas de um mundo que aos poucos se perde e nada significa. Os temas como a morte, a desilusão, a falsidade, a mentira, a deformação humana em vários sentidos é outro aspecto que também é desenvolvido por esse autor; esse pensamento vem de encontro com a modernidade, onde o homem cada vez mais se fragmenta frente às novas relações humanas.

Allan Poe foi poeta e contista e seus temas se davam envolvendo o mistério e o horror, principalmente em "*The Black Cat*". Ele frequentou a Universidade de Virgínia, mas na época começou a jogar e a beber muito, tendo frequentemente a perda de amigos. Nesse mesmo período o artista publicou o seu primeiro livro de poesia: *Tamerlão e outros poemas*, para Barsa (2001) o artista:

No livro de poemas (1831) mostra a maturidade de seu gênio e publicado em uma época de situação financeira precária, a evocação de um mundo ideal e visionário ora realçada pelo ritmo hipnótico dos versos e pela força perturbadora das imagens (BARSA, 2001, p.389).

Nos poemas de Poe, há presença de pessoas com a mente perturbada e com muita falta de sossego. É visível em seus poemas fatores como a fraqueza, cansaço, desespero e os personagens apresentam sintomas de loucura e lucidez. Seus textos foram escritos quando ele iniciou o interesse pela arte de narrar, tendo então nesse momento a manifestação da perfeição em suas obras. Para Nostrand (1968) “a beleza é o seu tema é o seu objetivo” (NOSTRAND, 1968, p.202).

Considerado um escritor do período romântico norte americano Edgar aos 22 anos e após passar pela Academia militar de *West Point* e de estar na miséria absoluta, vence um concurso de poesias e então assume a direção do *Southern Literary Messenger*.

Poe escreveu muitos textos com expressão de beleza como: O Corvo, que foi a obra mais bela na literatura americana, pois sua escrita trazia uma sucessão agradável de sons. Ele foi um gênio nesse tipo de composição e atribuía em suas estrofes tudo que era necessário para fazer do poema uma obra que podia chamar a atenção do público. Nos poemas, percebe-se marca de sua genialidade quando procura harmonizar a poesia, buscando um ambiente adequado ao tema e a linguagem perfeita em se tratando de fonemas, passando para o leitor uma mensagem de suavidade e beleza. O artista queria o reconhecimento de sua poesia diante do público, e para atingir esta meta, ele buscava em suas composições uma linguagem mais acessível para as pessoas, conquistando a atenção das mesmas e tendo muito cuidado no sentido das palavras que iria colocar nos versos. Segundo Nostrand:

Essa estratégia de trabalhar com as palavras, de incorporar contradições num conceito mais amplo são coerentes com o propósito de Poe que é o de triangular sempre partindo da base mais larga possível em direção ao ponto mais distante que possa ver. Ele já se apropriou de seus poderes para em seus textos explicar as ciências humanas. (...) Qualquer conceito agora deve incorporar dois outros conceitos contraditórios: a ordem e a anarquia. Pois todo aquele que possui suficiente amor próprio para se tornar eficiente, mesmo que apenas como máquina, tem que justificar-se perante a si mesmo, de modo algum, inventando uma teoria própria para o universo, desde que os protótipos dessa teoria tenham falhado (NOSTRAND, 1968, p.193).

Poe, apesar de seu poder para trabalhar com as palavras também tinha grande paixão por elementos negativos e, portanto pertence ao gênero gótico e as suas composições seguem narrando algo nobre a morte, destacando até as conseqüências na matéria humana, tais como a decomposição. Ele explora em suas obras o horror relacionado ao psíquico humano, ora o personagem manifesta loucura, ora desperta lucidez, praticando no episódio algo fora do comum, pois seus textos negam a existência de um modo dimensional, enquanto asseguram uma condição. As metáforas do tempo e espaço conotam a ausência dos mesmos. Detalhes estes que estão sempre presentes em paisagens imateriais.

Em 1833 por meio de suas publicações já possuía um número muito bom de leitores que apreciavam sua escrita e passou a gozar de muito prestígio na sociedade. Com 27 anos casa-se com uma prima de nome Virgínia que possuía apenas 13 anos. De Baltimore mudaram para a Filadélfia, em seguida para Nova York e Fordham, cidade esta na qual enterrou sua esposa vitimada por uma tuberculose em 1847. Deve-se considerar que apesar de anterior a esse trágico fato em 1845, Poe chega a seu ápice literário com o lançamento de “O Corvo”, “Eureka” e “Romance Cosmogônico” provocando na sociedade e imprensa um desejo de censura, já que seus temas caminhavam todos para um destino trágico dos personagens, colocando a morte como culminância de sua literatura. São dois lados antagônicos de uma moeda: alcança a hegemonia literária e o apressamento dos leitores, mas se entrega a bebida como balsamo para esquecer as decepções. Joga-se de corpo e alma a urgência das noites nas tabernas o que lhe faz no dia 07 de outubro de 1849 ser vitimado por uma overdose de ópio.

O conto ao qual será analisado nessa dissertação “*The Black Cat*”, considerado um de seus melhores textos, foi publicado pela primeira vez em 15 de agosto de 1843 em um jornal chamado “*United States Saturday Post*”, no qual o fez ser aclamado por um grande número de leitores.

Por muitas vezes, a crítica chegou a dizer que Edgar Allan Poe deixava se embriagar por seus personagens fazendo assim a transfiguração de si mesmo, pois em todas suas obras, suas narrações eram sempre em primeira pessoa e isso acabava por colocá-lo como personagem. Ele fazia um mergulho pela alma dos humanos, indo do mais mórbido ao mais fugaz dos pensamentos. Essa característica mostrava seu espírito de psicanálise. Sendo assim pode-se observar também em sua obra literária uma grande facilidade para narrar e se impressionar

pelo poder de criação sobrenatural e pela realização artística de causar inveja a qualquer autor. Isso pode muito bem ser observado na citação seguinte:

Afinal de contas diante do leitor há apenas “papel pintado com tinta”. Além disso, que outra matéria ou outra natureza reveste esses seres de ficção, esses edifícios de palavras que, por obra e graça da vida ficcional espelham vida e fingem tão completamente a ponto de conquistar a imortalidade? (BRAITH, 1999, p.32).

Nesse sentido, observa-se que o leitor é, no entanto o apreciador que passa a vivenciar por meio da leitura os sentimentos do escritor. Para ele a escrita é o meio pelo qual ele se transforma intelectual e socialmente como parte de um grupo. A ele cabe o papel de buscar através da ficção a construção do teor literário ao qual a obra o remete. Já o escritor é o ser que induz à ficcionalidade, e finge ou se diz ser um fingidor para que suas palavras possam transportar seus ideais. Sendo assim Todorov cita:

Há uma série de elementos que provocam a impressão de estranheza e estas não estão sempre ligadas a elementos do fantástico, mas ao que poderia chamar de “experiências dos limites”, e isso caracteriza a obra de Poe (TODOROV, 1970, p.159).

Conhecido incondicionalmente pelo seu poder de criação, Poe conseguiu despertar em seus leitores elementos não muito presenciados nas obras daquele período, pois até mesmo Baudelaire já escrevia a seu respeito, pois “nenhum homem contou com maior magia as exceções da vida humana e da natureza”. Esta fala mostra o quanto este autor era notável diante de suas produções literárias. Mesmo utilizando uma gama de cenas de crueldade, malevolência e uma fadiga extrema por parte de seus personagens, seus contos provocavam um efeito ao qual foi chamado de estranho, e que naturalmente quebrava o protocolo de escrita do século XIX.

Pode-se admitir duas explicações para a disposição dos acontecimentos dentro do conto. Uma com base no plano real e outra com base no plano imaginário. Quando se tem opção por uma das duas respostas, pode-se encontrar outros dois gêneros: o estranho e o maravilhoso. Havendo explicações para as leis da realidade

tem-se o estranho, mas havendo invenção de novas leis, sendo elas imaginadas, tem-se o maravilhoso. Sendo assim o gênero maravilhoso e o estranho constituem o fantástico em que não se pode excluir nem um nem outro para sua constituição. Todavia, “a arte fantástica ideal sabe-se manter na indecisão entre o real e o imaginário” (GOTLIB, 1985, p. 98).

Em “*The Black Cat*”, um dos contos mais lidos e escolhido para estudo nesse trabalho, observa-se uma linha tênue entre o sobrenatural e o fantástico, como quebra de paradigmas para a explicação da existência do ser e seus atos diante das circunstâncias que a vida lhe impõem. O autor mostra através de uma de suas personagens, que nem mesmo nome possui, o quanto a entrega a orgia lhe faz padecer. O gato (Pluto) que antes era animal estimável e o que mais amava se tornara o gestor para todos seus atos inescrupulosos. Manifesta-se então o ódio e este aliado ao alcoolismo faz com que o personagem inicie seu processo de autodestruição.

A forma fantástica desenvolvida por Edgar em seus contos pode ser tomada como forma para censurar seus próprios desejos, os quais não podiam ser aceitos por uma sociedade que havia passado por um processo de colonização inglesa e que acabava por dividir os mesmos princípios. Não é por simples acaso que esta também abominava o uso das drogas e de certa forma aprisionava as pessoas que as usavam, “as drogas suscitam a maneira de pensar considerada culpada”. Segundo Todorov “essa forma de agir transformava o ser e lhe trazia tudo de mal que havia internalizado em sua mente”. No entanto os elementos sobrenaturais que o autor descreve em seu conto são usados como forma de evitar a condenação que certamente seria feita pela sociedade, sendo assim a loucura se torna o fator principal para todas as atrocidades humanas dentro do próprio conto.

Ao iniciá-lo, o autor mostra a sua grande estima por todas as espécies de animais, são peixes, cachorros, pássaros e os gatos, dentre eles um aquele que mais se destacava por sua cor. “Era preto, muito preto, de grande porte, muito bonito que chegava a despertar inveja aos cidadãos comuns, e por fim possuía uma sagacidade impressionante”. Essa era uma situação estável, os personagens gostavam das mesmas coisas e formavam uma configuração que poderia ser modificada, mas que conservava de certa forma um conjunto de fatos fundamentais. Pode-se dizer assim, pois eram uma família, esposo e esposa, uma micro-sociedade que possuía suas próprias leis que eram construídas ali mesmo e que com o tempo

foi sendo modificada. As situações foram acontecendo e em um dia de bebedeira, ato esse incomum, rompe-se a calma, e com ela aparece o desequilíbrio ou até mesmo o que pode ser chamado de força negativa, onde o esposo se desentende com o gato e lhe toma como razão para todo seu ódio.

A escolha do animal o qual daria o nome ao conto foi muito bem realizada, pois foi a partir de então que surge o questionamento. Por que um gato preto? já que poderia ser qualquer outro animal, visto que o próprio narrador personagem explicita ao longo de sua narrativa sua adoração pelos animais:

²“I was especially fond of animals, and was indulged by my parents with a great variety of pets. With these I spent most of my time, and never was so happy as when feeding and caressing them. This peculiarity of character grew with my growth, and, in my manhood, I derived from it one of my principal sources of pleasure (POE, 1843, p. 96).

A comprovação para aquilo que se chama de fantástico é o modo pelo qual se finaliza o conto. Mesmo depois e tantas atrocidades, e de certa forma ter conseguido superá-las o homem em um ato de esperteza bate na parede fazendo com que Pluto emita um barulho que vinha de dentro da mesma. Foi preso pela polícia e a situação de equilíbrio voltou a prevalecer. Observa-se então que o conto propõe uma relação de dualidade, equilíbrio versus desequilíbrio, fatores estes que são de suma importância na escrita.

Se observado no dicionário de símbolos (1990) o gato de cor preta pode estar relacionado a vários significados, que derivam desde o sagrado ao místico. O espaço citado: Porão relaciona-se simbolicamente ao espaço das tabernas tão freqüentados pelo autor, pois os mesmos representam a decadência de um narrador que é ao mesmo tempo protagonista. Ambos os ambientes retomam ao estado de embriaguez do narrador, o qual levá-o a maiores crueldades.

Na realidade essas características observadas dentro do texto de Poe podem ser encontradas em obras construídas em um período chamado neogótico e entre os textos principais pode-se ressaltar “O gato preto” e o “Corvo”, onde o autor buscava por meio de suas raízes mostrar traços do “gotissismo”, ou seja, termo

²“Gostava especialmente de animais e meus pais me permitiam possuir grande variedade deles. Passavam com eles quase todo o tempo, e jamais me sentia tão feliz quando lhes dava de comer ou os acariciava. Com os anos, aumentou esta peculiaridade de meu caráter e, quando me tornei adulto, fiz dela uma das minhas principais fontes de prazer.

designado ao período romântico nos Estados Unidos da América, por sua grande influência a figuras conhecidas como sombrias, macabras ou até mesmo sobrenaturais. Esses aspectos iam desde a perícia dos personagens até a racionalidade de sua própria construção como membro da narrativa. Observa-se então que o gato é no conto um animal macabro, com poderes que se sobressaíam aos de seu dono e ao mesmo lhe induzia a cólera. As características do gatuno também contribuem para a expressão dessa descrição, pois o mesmo era preto “*black*”, cor esta que nos remete a pensar sobre as trevas e possuía o nome de Pluto, uma referência ao deus do inferno.

A figura do bichano foi e ainda continua sendo visto entre culturas de vários povos como um animal com qualidades que variam desde o místico até o seu poder de magia, já que este é conhecido por possuir mais de uma vida e em sua trajetória terrestre conseguir enxergar espíritos. Por meio de todas essas façanhas e prevendo sempre o pior é que o narrador já se antecipa diante da realização dos fatos, visto que o mesmo no decorrer do conto procura a todo momento se nutrir de um repúdio absoluto por Pluto, tendo dúvidas sobre seus verdadeiros poderes.

Por meio do assassinato de Pluto e de outros acontecimentos que permeiam a narrativa, fica visível a posição do narrador quanto à autodestruição de sua vida. Ele se vê em pouco tempo sendo consumido por seus atos absurdos. Em um desses episódios o homem coloca fogo em sua casa na tentativa de relutar contra os atos aos quais chamava de sobrenaturais. Após o processo insano observou que toda a casa tinha sido destruída e só lhe restara uma parede, na qual se podia ver a figura de um gato muito grande e preto com uma força no pescoço, maneira pela qual ele havia tentado exterminar Pluto:

Altíssimo – tanta angústia intolerável! Ai de mim! Nem de dia nem de noite era me dado mais a benção de gozar do repouso! Durante o dia o bicho não me deixava um só momento e de noite eu despertava, a cada instante, de sonhos de indizível pavor, papa sentir o quente hálito daquela coisa no meu rosto e o seu enorme peso, encarnação de pesadelo, que eu não tinha forças para repelir, reprimindo eternamente o meu coração (BRAGA, 2010, p. 45).

Por meio dessa referência é fundamental salientar que durante todo o conto o narrador transgride a barreira da linearidade do tempo e do sentimento, pois ele precisa fazer lapsos temporais para narrar os fatos, vertendo sua narrativa entre

o passado, pretérito e o presente, fatores estes característicos a um universo fantástico.

1.3. Edgar Allan Poe e o romantismo: influências sofridas e exercidas

A imagem de poeta, editor, autor de ficção e de certa forma crítico literário fizeram com que Edgar Allan Poe se tornasse um dos nomes muito comentados em meio à crítica social. A ele coube o papel de trabalhar a linguagem em suas várias formas, e isso lhe fez ficar conhecido pelo estereótipo de escritor maldito, e que impreterivelmente lhe fez influenciar uma gama de outros autores que vivenciaram esse período.

Dentre seus vários trabalhos alguns se sobressaíram perante a crítica literária pelo caráter de trabalhar com o psicológico, com a ficção científica e com o fantástico, fatores estes que induzem um estado de tensão, de nervosismo e de violência que transformou Poe num dos nomes mais cotado para a escrita de horror.

Em pleno século XIX em meio a todas as conturbações as quais passavam os Estados Unidos da América, Poe fez com que seus escritos de mistérios, detetivescos, humor e ficção científica se sobressaíssem à opinião da crítica literária, transformando-o no nome do momento em relação à literatura daquele período. Segundo Ralph Waldo Emerson, “Poe foi fazendo com que ele se tornasse uma figura controversa no mercado editorial norte-americano” (HAYES, 2002: p.6).

Em meio a esse processo de proliferação da literatura, vários estudiosos tentavam buscar uma explicação para o imenso fenômeno ao qual está ligado tal autor, pois como alguém que passou a maior parte de sua vida ligada à mazela poderia alcançar este patamar. Alguns chegam a citar que apesar de ter sido uma figura caricaturada devido à forma física, era extremamente elegante, e de muitos modos. Dentre as características que o fizeram atingir altos vãos dentro da academia está a capacidade de poder ler os pensamentos das pessoas por meio de um simples olhar.

Segundo pesquisas, no ano de 1924, o poeta Paul Valery escreveu algumas palavras sobre tal escritor “este é um grande homem daí o porquê de influenciar tantos outros que se embebedaram em sua literatura”. Baudelaire foi o

escritor que fez com que os trabalhos de Poe fossem disseminados por toda a Europa comprovando tudo isso em uma de suas falas:

Não nos furtemos de observar aqui a glória universal de Poe, pois a mesma não é ofuscada nem contestada a não ser em seu país de origem e na Inglaterra. Sua literatura é bastante plausível e depois de sua morte ela se fixou muito mais e mesmo depois de muitos anos de sua morte ele ainda continua execrado nos meios literários mais avançados (BAUDELAIRE, 1993 p. 54).

Na verdade, todas as pesquisas realizadas neste meio e com referências as traduções mostram que Baudelaire se privou muitas vezes de seu papel de escritor-poeta para traduzir Poe e o transformar em ícone. Ambos tinham a mesma ficção pelo imaginário e isso transfigurava ainda mais diante da transposição da língua de chegada para a língua de partida. O simbolismo francês se justapôs as características definidas nas obras, e nesse contexto é válido citar que a metodologia estética de sua escrita se transpunha por meio da tradução. Portanto em relação a este contexto citado acima se configura Baudelaire como o principal divulgador das literaturas de Poe.

Por essa razão, parece pertencer mais a uma história da tradução, do que propriamente àquela literária, da qual faz parte. O processo de tradução das obras de Poe, desde o primeiro contato até as últimas traduções é evidenciado por Baudelaire tanto em seu epistolário quanto em seus ensaios estéticos (BERMAN, 2002, p. 56).

Baudelaire lembra, a todo momento, que as características da vida de Poe o influenciava, mostrando as marcas de melancolia que marcavam sua vida como escritor-poeta. Nesse período de divulgação de suas obras começaram a ser feitos mais estudos, pesquisas e críticas relacionados à sua escrita. De acordo com Berman, isso seria chamado de posição tradutiva, que seria a tomada de posição do autor-tradutor, na decisão de sua transposição para a língua chegada.

Após as transposições feitas por Baudelaire, o mesmo aderiu a um tipo de escrita o qual definiu como “método de crítica”, pois se apoiava na idéia de que se fazia a crítica diante de sua escrita, refletido sobre o seu próprio método de relatar. Essa característica mostra o quanto se necessita de uma estética racional por parte do tradutor, já que está em suas mãos o ato de transportar a obra da língua de partida para a língua de chegada. A *mímese* talvez fosse um meio utilizado pelo

tradutor, porque a ela está relacionada às características da subjetividade presentes tanto em Baudelaire quanto Mallarmé, poetas estes que transfiguravam suas obras para um ambiente simbolista, à qual era totalmente ligada a objetividade. Sendo assim Berman cita:

Se no pensamento de Baudelaire-crítico é possível delinear uma idéia de analogia entre o ato poético e o ato crítico, de tal modo é possível delinear, na mesma linha o ato de raciocínio, uma idéia de analogia entre o ato poético e o ato tradutório. Se no pensamento de Baudelaire-crítico é possível delinear uma idéia de analogia de tal modo entre o ato poético e o ato crítico, de tal modo é possível delinear, na mesma linha de raciocínio, entre a ausência de crítica da tradução por uma crítica da tradução “presente”, que convirja sua atenção a uma “rationalité esthetique” sempre intrínseca à obra a ser traduzida. Em um sentido análogo à referência anterior, enquanto o poeta, artífice do verbo, reflete a realidade na sua obra, o tradutor, mediante um movimento correspondente, revive-a e recria, na tradução, o objeto da sua operação hermenêutica (BERMAN, 2002. p.104).

Para o escritor, o ato de escrever se define não somente por meio do material, mas principalmente pelo subjetivo que previamente será definido pelo gosto do leitor. É importante ressaltar aqui o gosto do poeta-tradutor somado a suas inspirações, que são detalhes importantes para concretizar a escrita e estão omissos a qualquer tipo de teoria que descreve a respeito de texto, pois há neste caso a relação entre o concreto e o sentimental, que para o tradutor muitas vezes é chamado de intraduzível.

A literatura de Poe chegou ao Brasil por meio das leituras das obras em Inglês e Machado de Assis foi o principal influenciado, pois verteu algumas das obras do escritor para o Português. No caso de “O corvo” conseguiu traduzir a obra e transformá-las em dois outros projetos, que diferentemente do gótico aqui no Brasil se tornou humorístico: Em O Alienista e O Cão de Lata ao Rabo, percebe-se claramente que suas idéias foram extraídas da obra em questão, já que Allan faz com que suas escritas influenciem gerações devido aos temas utilizados, também conhecido como literatura fantástica.

Clarice Lispector também traduziu algumas obras de Poe juntamente com Ricardo Gouveia. A esses textos foram dados os nomes de adaptação, pois eram destinadas ao público infante juvenil. O editor de Allan Poe em: Ficção completa, Poesia e Ensaio adverte:

Nesse empenho numa tradução fiel e cuja literal, de muito nos valeu o próprio estilo de Edgar Allan Poe, cuja sintaxe, mais latina que propriamente inglesa, ao ser translada em vernáculo, quase sem grandes mudanças, aparecia, no torneio e sucessão dos períodos e orações, com a mesma tonalidade e cadência da nossa fala literária (BRAGA, 2010. p.11).

Sendo assim, é importante ressaltar que foram muitos os trabalhos escritos no Brasil que referenciavam as obras desse escritor, mas algumas delas tiveram caráter anônimo. “O Corvo” foi a primeira obra a ter seu conteúdo divulgado e que ainda continua a ser lida por muitos, já que este autor foi previamente conhecido pelo sucesso do conto em questão. Este teve sua primeira tradução feita por Machado de Assis e subseqüentemente por Fernando Pessoa. Para alguns a de Assis superou a segunda, visto que na primeira o escritor procurou colocar característica do país referenciando a cultura ocidental, mas existem outros teóricos como Aroldo de Campos que relatam que a verdadeira tradução foi feita por Pessoa, “pois este realmente tentou traduzir a obra e o fez de forma satisfatória, conseguindo atingir com êxito o objetivo em questão”. Esses aspectos da tradução apontados por Campos estão relacionados às técnicas de tradução, pois o escritor faz a transposição da língua inglesa para a portuguesa, característica esta julgada como pertinente diante aos métodos tradutórios.

De acordo com Carlos Daghljan, pesquisador da literatura Norteamericana, Mário Faustino, que faleceu em 1962 em acidente aéreo era uma das grandes promessas relacionadas às obras de Poe, pois escrevia sobre o significado das obras de Edgar relacionadas à formação artística de poetas brasileiros. O mesmo afirma que o escritor era um artesão competente, um exemplo para ser seguido por causa de sua dicção sóbria e precisa e perfeitamente justificado por meio da habilidade de adaptar novas formas, em tirar benefícios das virtualidades da língua, adequação da metáfora à imagem mental, lições de clareza e exatidão; em suma o escritor tinha um perfeito domínio dos instrumentos poéticos e exercia a liberdade enquanto lidava com a fantasia.

Mediante as traduções das obras de Poe seus textos podem ser caracterizados devido a sua grande importância na literatura brasileira especialmente devido as suas infundáveis formas de escrever e a diversidade de meios para se explorar diante das perspectivas de diversos teóricos, tais como Lacan, Lévi-Strauss que tem o comparativismo e a intertextualidade como pontos fixos de abordagem.

A comparação também é muito utilizada pelos críticos e escritores para tratar dos textos de Poe. Este campo possui solo fértil para proliferação das idéias ligadas ao tema em questão, os quais precisam buscar por meio de junções intertextuais a junção entre as idéias de escritores e obras diferentes, principalmente aquelas que são conhecidas por seu tamanho, os chamados contos.

Observa-se, por meio de tudo que já foi visto até o momento, que grande parte das obras brasileiras acabam apresentando uma forte e ampla influência escrita em relação à literatura norte americana, e buscou se estabelecer com suporte sólido para os estudos literários e das obras que estão vinculadas a nossa cultura.

A visão do romantismo está vinculada a todo o contexto que envolve Poe, pois o mesmo trata de redescobrir e redimensionar tudo que está ligado ao subjetivismo, ao sentimento, a imaginação, espiritualidade, procurando encontrar no subconsciente dos personagens o seu inconsciente, mediante as relações quase sempre misteriosas que envolvem os seres humanos e o mundo de relações que o cercam. Sendo assim, por meio de uma visão mais ampla procurar-se-á por meio do romantismo desconstruir as teorias que referenciam o racional e procurar retomar ao inconsciente das relações, sendo assim, esta seria a melhor forma de relacionar tais características a este autor.

1.3.1. Uma Breve Reflexão Sobre a Evolução do Conto

Na forma simples, [...], a linguagem permanece, fluída, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante. Costuma-se dizer que qualquer um pode contar um conto, [...] com as suas próprias palavras (ANDRÉ JOLLES, 1930, p.195).

Massaud Moisés e Nádia Battella Gotlib abordam em suas teorias o que pensam sobre o conto em se tratando de sua origem até os dias atuais. Sendo uma forma literária de difícil definição e de não ter uma data certa de nascimento, eles procuram informar ao leitor mesmo de forma aproximada quando tudo isso começou.

Ao tentar entender o que significa a palavra conto pode-se dizer que o

leitor chegaria a muitos significados, pois com o tempo esse termo sofreu variações como alega Moisés (1965). “Significando inicialmente enumerar objetos, com o tempo foi sofrendo gradativa especialização de sentido, até passar, metaforicamente a significar enumeração de acontecimentos” (MOISÉS, 1965, p.95). Primeiramente o conto foi usado na idade média no sentido de enumerar e relatar, então isso ficou definido como sendo uma seqüência de fatos relatados dentro de uma narrativa, estando mais associado à tradição oral.

Durante uma reflexão sobre o que é o conto buscamos compreender também como se originou essa forma literária, mas segundo Moisés não se sabe o certo como se deu isso, os teóricos investigam o passado de milhares de anos antes de Cristo tentando obter alguma resposta, mas o que se sabe é que ele era realmente muito utilizado na Idade Média. Na antiguidade já existia alguns exemplares dessa busca artística, para Moisés (2002), são eles: “O Naufrágio de Simônides, A Casa Mal-Assombrada, de Plínio, O Moço e o Senhor de Apuleio” (MOISÉS, 1965, p. 96-97).

Os contos já há muitos anos eram transmitidos as pessoas, onde estas se agrupavam e ouviam o contador falar de fatos, como informa Gotlib (1998): “em sociedade primitiva, sacerdotes e seus discípulos faziam as transmissões dos mitos e ritos nas tribos”(GOTLIB, 1998, p.05). Os teóricos possuem somente uma hipótese e eles não definem ao certo quando tudo isso começou, e é válido ressaltar que nesse tempo não existia a tradição escrita. No século XIV o conto começou a um gênero por sua estética. Atualmente, pode-se dizer que o conto, é uma narrativa curta envolvendo um conflito e a participação de um número reduzido de personagens sendo um gênero textual que surpreende o leitor.

O conto é um texto em que o autor tem muito cuidado em elaborar suas idéias, para Gotlib (1998) Poe afirma que o conto:

É produto também de um extremo domínio do leitor sobre os seus materiais narrativos. O conto como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente que se faz por etapas, em função desta intenção: a conquista do efeito único, ou a imprecisão total. Tudo provém de minucioso cálculo (GOTLIB, 1998, p. 34).

O narrador de um conto pretende fazer com que o episódio da história prenda o interesse do leitor do começo ao fim, ou seja, ele obtém meios capazes de

conquistar esse objetivo e almeja por seu efeito. O autor procura evitar muitos detalhes, os quais podem permitir a história criar novos rumos afastando a atenção do público, deixando-o cansado. Para Gotlib (1998):

No conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante à hora da leitura atenta a alma do leitor está sobre o controle do escritor. Não há nenhuma influência, externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou de interrupção (BATTELLA apud GOTLIB, 1998, p. 34).

Com base na afirmação teórica, vale ressaltar que o conto interessa muito ao leitor e faz com que ele não desista da leitura antes de chegar a seu desfecho, para que isso aconteça, Gotlib ressaltava ainda que, “tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido”. Sendo assim, observa-se que o narrador de um conto vai diretamente ao assunto do texto sem descrever personagens, da dica de locais de suas origens, idades, etc.

Ainda se faz muito importante fazer leituras de boas teorias para que se entenda um pouco mais sobre o assunto, pois estas revelam o verdadeiro teor dos textos. Ao se fazer reflexões sobre este assunto é necessário citar que na *short story* se pode verificar traços marcantes e característicos do romance e da novela, mais o primeiro apresenta-se ao leitor de modo breve e condensado, fazendo com que as mesmas saibam distinguir tais diferenças, pois não se deseja dizer aqui que um gênero não se liga a outro.

Várias foram as iniciativas de se tentar explicar o que é o conto. Muitas vezes, alguns teóricos chegaram a conclusões nada satisfatórias, pois não enfocam a completude desse gênero de forma global. Por isso, a necessidade de se estudar sobre as diversas formas desse tipo de texto, que se modifica dependendo do processo no qual ele foi produzido. Dependendo do poder criador do artista, o mesmo conto, ao ser lido pelo público pode ganhar inúmeras interpretações.

Será feito aqui um apanhado das principais conjecturas frente ao gênero em questão. Para isso o texto se fundamenta em quatro principais teóricos: Moisés (1997), Jolles (1976), Gotlib (1988) Coelho (1991), entre outros que mostram como esse gênero nasceu e ainda permanece vivo em nosso meio em suas diversas formas.

Como muitos teóricos apontam, o conto é uma história curta, sem grande compromisso com a verdade, mas que não tira o seu compromisso com o

desenvolvimento da *mimesis* e estabelecimento com a verossimilhança. A sua origem é imprecisa e confunde com o início da humanidade, são narrativas orais de fatos que foram contados e recontados de geração em geração. Ao longo do tempo pode ser percebido que a constante oralidade acaba modificando o sentido original das narrativas à medida que vão sendo recontadas.

Isso pode ser percebido de forma bastante peculiar nos contos de Edgar Allan Poe, mais precisamente em “*The Black Cat*”, trabalho este que será realizado durante a escrita do terceiro capítulo. “Pelo que se pode saber, é desconhecida a origem do conto. Nos é dado pensar o momento em que surgiu, pois teríamos de remontar a uma era da História ensombrada por denso mistério e incerteza de contornos” (MOISÉS, 1997, p. 16).

O conto e sua forma de contar foram evoluindo diacronicamente. Ao analisar as fases de evolução dessa forma literária, não se pode deixar de mencionar a história bíblica de Caim e Abel, e os clássicos grego-latinos, a *Ilíada* e *Odisséia*, de Homero e os famosos contos árabes das *Mil e uma Noites* contados por Sherazade, que vêm resistindo à modernidade e permanecem encantando os leitores contemporâneos.

O conto de ação é o tipo mais comum, desde tempos imemoriais, a começar de As Mil e Uma Noites: os contos policiais e de mistérios dos nossos dias constituem seu grande continuador. Narrativas feitas para entreter, divertir o leitor, sua “moral”, quando existe, se depreende da ação das personagens, ação essa que se hipertrofia em toda a extensão da escala do aventureiro e do fantástico, a ponto de colocar em segundo plano tudo o mais (MOISÉS, 1997, p. 39).

Com ressalta Coelho (1991), “o conto se desenvolveu estimulado pelo apego à tradição cultural e pela necessidade de se deixar registrado as histórias que se popularizaram”, como entretenimento e ensinamento inspirados pela imaginação humana de caráter mítico e transcendental. Eles foram se modificando com o passar do tempo ao longo do processo de evolução vivida pela humanidade. No século XIV, surgem os contos eróticos, que romperam com o moralismo conservador e foram traduzidos para vários idiomas, mantendo as narrativas orais na tradição de contar histórias para alguém mantendo o fundo principal do conto acerca de um único conflito.

Sendo assim, o conto é considerado uma criação espontânea de origem

anônima que circula entre os povos pela tradição oral que é contado por pessoas utilizando uma linguagem simples. Eles foram traduzidos e transcritos para vários idiomas e preservados pela memória, sem perder suas características principais: que eram sempre moralizadoras. Essas narrativas foram transformadas em literatura folclórica e infantil, exaltando as virtudes do herói e as vantagens de ser honesto, íntegro e de bom caráter. No final o bem triunfa sobre o mal, despertando no imaginário do ser humano que mesmo existindo meios mais fáceis, é melhor vencer os obstáculos e trilhar o caminho do bem, contribuindo assim para a formação moral do cidadão. “Tendem todos a mostrar a vantagem que existem em sermos honestos, pacientes, refletidos, trabalhadores, obedientes, e o mal que recai sobre todos que não o são...” (Jolles, 1976, p. 198).

Durante a Alta Idade Média (Séculos XII-XIV), o conto conhece uma época áurea, graças à prosificação das gestas cavaleirescas e, no final de quadra histórica, ao aparecimento de alguns contistas de primeira categoria, autênticos mestres na matéria: Boccaccio, com sua *Novelle*, Margarida de Navarra, com seu *Heptâmeron*, e Chaucer, com *Canterbury Tales*, representam as grandes figuras do tempo, elevando o conto a nível só alcançado trezentos anos depois (MOISÉS, 1997, p. 17).

Os contos de Chaucer em *The Canterbury Tales* que eram relatados pelos peregrinos durante a viagem desde Southwark (Londres) à Catedral de Cantuária para visitar o túmulo de São Thomas de Becket, cada um narrava um fato, os contos eram diversificados existiam histórias curiosas, desde passagens pitorescas a ensinamentos morais relacionados aos costumes e a vida do povo na Inglaterra durante o século XIV; que preserva o foco principal do conto, prendendo a atenção do leitor até o desfecho final, assim como ocorreu com os contos de “As mil e uma noites” que narrava às histórias que Sherazade contava para sua irmã, antes de dormir, que aguçou a curiosidade do rei Sheriar. Este esperava com ansiedade a noite seguinte para conhecer o desfecho da mesma, esquecendo o seu propósito que era desposar uma virgem e sacrificá-la na manhã seguinte em defesa de sua honra.

Percebe-se então o fascínio que o conto exercia e exerce sobre seu ouvinte, e o mantém preso ao enredo para conhecer o seu desfecho, fazendo uma narrativa harmoniosa com o objetivo de provocar no leitor uma única impressão, seja de medo, pavor, raiva, ternura, ódio, simpatia, indiferença, terror, contados de forma

que o fato, acontecimento ou incidente narrado, seja mais importante que os personagens que fazem parte da trama. “as leis de formação do conto são tais que, sempre que ele é transportado para o universo, este se transforma de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela.” (Jolles, 1976, p. 194).

Para Jolles (1976) o Conto é considerado uma “Forma Simples”, pois pode ser contado e recontado por várias pessoas utilizando suas “próprias palavras” sempre se renovando, sem perder o sentido original; apoiado na pluralidade da forma. Nesse sentido, a narrativa não envelhece ela será sempre atual, cada vez que for narrada terá uma relação com o contexto da realidade do momento, mesmo que isso seja feito na forma de tradução em diferentes países. Jacob Grimm já havia percebido essa forma simples no conto, que mesmo sendo narrado com palavras diferentes preserva seu “fundo”, que se mantém próximo ao original.

Visto os aspectos que deram origem ao conto, em suas diversas formas de representação, surge à necessidade de desenvolver uma abordagem dos aspectos literários presentes no conto.

1.3.2. O Conto e os aspectos literários

Cada tipo de arte usa de certo material, seja escrita, pintada ou contada. A literatura é a arte da palavra e não importa em quantas páginas foi escrita, nem a linguagem, o formato, o tamanho, desde que se expresse um pensamento e contenha um significado, essas são as características que a fazem literatura. A arte da palavra está presente em todas as obras e esta é a unidade básica da língua que é um instrumento de comunicação e de interação social. Segundo Cereja:

E a literatura, que material utiliza? De uma forma simplificada, pode-se dizer **que a literatura é a arte da palavra**. Sendo a literatura a arte da palavra e a palavra a unidade única da língua, podemos dizer que a literatura assim como a língua que ela utiliza, é um *instrumento de comunicação e interação social* e, por isso, cumpre também o papel social de transmitir os conhecimentos e a cultura de uma comunidade (CEREJA, 2003, p. 31).

A língua é o suporte da literatura, porém ela não está presa simplesmente ao uso livre da palavra, fugindo às vezes as regras para dar significado ou exigindo o máximo de normas para se tornar precisa ao escritor.

Nas escolas a literatura é estudada com freqüência, é visto obras consagradas de autores consagrados, textos literários, romances e outros. Mas há uma criação na literatura de grande importância que não vem sendo difundida como se deveria, está é o conto, uma narrativa curta que contém toda uma teoria para ser criada. O conto muitas vezes não tem a devida importância por ser breve, mas isso não significa que ele não tenha menos valor que um romance ou outra obra de maior extensão. Por sua brevidade característica é que o torna mais prazeroso de ser lido e estudado, onde o leitor usa sua imaginação para dar formas às narrativas. Mas qual seria a situação dessa narrativa na literatura? O que realmente é válido para a sua especificidade? Tudo isso para se chegar ao consenso de que o vocábulo conto provém do latim *contu* e do grego *kontos*. A palavra contar foi derivada do latim *computare*, que na idade média era apenas enumeração de objetos, e ao longo do tempo significou descrição de conhecimentos.

Somente no século XVI a palavra teve sentido próprio, surgindo o primeiro contista moderno Gonçalo Fernandes Trancoso em 1575. O conto no século XVIII era confundido com a novela ou com o romance. Com o passar do tempo e com as mudanças no movimento romântico, ele se tornou mais popular, e para alguns autores a narrativa se tornou uma forma de contar lendas, o contista Alexandre Herculino usou o título *Lendas e Narrativas* em 1851. Por conseguinte, Poe autor que irá ser tratado neste texto publicou *Tales of the Grotesque* em 1840. Em Inglês as narrativas de caráter literário eram chamadas de *short story* e para os contos populares usava-se *tales*.

De forma simples, aproxima-se da fábula, do apólogo, das histórias de fábulas, sendo cultivado após o século XVI por La Fontaine e pelos irmãos Grimm e por outros autores. Nesse século toma forma artística com autores próprios para tais narrativas, fugindo então do folclore e adquirindo características próprias, e uma delas é a capacidade de ser possível narrar.

Estudiosos dizem que o conflito de Abel e Caim seja o início de uma narrativa curta, na qual se acredita ter os primeiros inícios do surgimento do conto e isso se deu milhares de anos antes de Cristo. Com o passar do tempo surgiram vários contistas como Boccaccio, De Cameron, Chaucer e outros. Segundo Os

Formalistas Russos na sua formação literária 1967 p. 35: “No século XX, a voga do conto não esmoreceu; ao contrário, mais do que em fim do século XIX, atinge em nossos dias o apogeu como forma “erudita” ou “literária”.

Após muito tempo, com as mudanças no movimento literário o conto continuava tendo formas simples ou artísticas, talvez seja a única obra que não tenha tido mudanças no seu estilo, nas características que o define, nas formas livres de serem escritas. Os autores que contam essas narrativas não precisam se adaptar com as mudanças estilísticas de nenhum movimento, pois, não é necessário já que o conto é o único sem normas a ser seguido. No entanto Nostrand ressalta:

Entrevisto em sua longa história, o conto é, provavelmente a mais flexível das fôrmas literárias. Entretanto, em que pese às contínuas metamorfoses, não raro espelhado mudanças de ordem cultural, ele se manteve estruturalmente uno, essencialmente idêntico, seja como “forma simples”, seja como “forma artística” (NOSTRAND, 1970, p. 55).

O conto não pode ser estendido para se tornar um romance, pois, ele é fechado num sistema pequeno tendo a história completa. Um romance não pode ser reduzido na proporção abreviada de um conto. Ambos têm características próprias e qualquer mudança pode dar a perda do caráter da obra. Toda e qualquer obra tem o conflito da história relacionado com a ação das personagens, a narrativa curta não é diferente, mas há um único drama em uma só ação, principalmente no que se trata do conto moderno. Para Nostrand:

O conto é, pois, uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma *unidade dramática, uma célula dramática*, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter *unidade de ação*, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam (NOSTRAND, 1970, p. 64).

O conto não possui excessos, pois, contém apenas um único drama, um só conflito, uma única história. Cada frase é de grande importância para o enredo e não pode ser tirada da narrativa. O espaço presente, onde as personagens rodeiam é restrito. Normalmente a história se passa em uma rua, em um quarto, numa casa ou em outros lugares únicos. Nos contos contemporâneos o espaço é feito de modo a dar organização para os fatos. Só aparecem outros lugares se caso necessário dar

continuidade as ações dos protagonistas. Então Todorov diz que:

Raramente os protagonistas se movimentam para outros lugares. E quando isso ocorre, de duas uma: ou a narrativa tenta abandonar sua condição de conto, ou o deslocamento advém de uma necessidade imposta pelo conflito que lhe serve de base, constituindo a preparação da cena, busca de pormenores enriquecedores da ação, etc. Nessa alternativa o espaço ocupado pelas personagens *antes* do lugar onde se desenrola a cena principal é dramaticamente neutro ou vazio, *espaço-sem-drama*, ao passo que outro é *espaço-com-drama* (TODOROV, 1970, p. 97).

É de característica do conto contemporâneo ter somente uma ação em torno de um só conflito. Há somente uma unidade dramática por isso se houvesse mais de um espaço o enredo não teria sentido e a criação perderia seu caráter univalente. Assim como o espaço é feito de unidade o tempo torna-se único também, já que a história é curta, não interessando o passado. No conto os acontecimentos segundo Nostrand “podem dar-se em curto lapso de tempo, já que não interessam nem passado nem futuro, o conflito se passa em mais ou menos quantas horas ou dias ocorrem os fatos, porém essas informações não estão no âmbito do conto.

Tampouco interessam os acontecimentos posteriores ao episódio: umas poucas referenciam, que vão sublinhadas, não alteram a unidade de tempo do conto, mesmo porque vaga secundária e destituída de força dramática em horas ou dias”. Às vezes no enredo podemos identificar a idade dos personagens (NOSTRAND, 1970, p. 87).

No entanto o conto contemporâneo assim como os demais tem o número de personagens bastante reduzidos, resolvidas ou não, algumas subentendidas, que nos deixam impressões, podendo comparar com situações que já se viveu. A ação dos protagonistas é o que mais interessa quanto ao seu caráter literário. Ela é o ponto de partida para a continuidade da história, sem elas não há conflito, porém é necessário todas as outras unidades para formar o contexto. A narrativa apesar de reduzida faz com que o leitor fique preso a história e não perca a imaginação, aproximando os fatos fictícios a vida e a realidade. Para certos autores o conto é até mesmo comparado com um fotógrafo que tem apenas um foco e este muitas vezes capta o necessário, após a revelação os pormenores e interessantes pontos aparecem e às vezes não tem um resultado desejado sem nenhuma surpresa.

Assim, o conto depois de ser lido e interpretado se torna interessante ou não, se nele há situações nas quais nos enquadrados como seres ou com acontecimentos que se assemelham com nossas vidas.

Na verdade do ponto de vista literário o conto é constituído por quatro focos narrativos. De acordo com os críticos norte-americanos Cleanth Brooks e Robert Penn Warren o conto pode ser questionado da seguinte forma: a história quem a conta? A testemunha o que vê? Questões estas feitas para se achar o foco.

O primeiro foco: quem conta a história é o protagonista, é narrada na primeira pessoa do singular ou do plural. Porém a personagem nem sempre é a melhor para narrar, pois terá uma visão pessoal dos fatos. Para Todorov:

A bem da coerência acaba Poe fazer-se único centro de interesse de situações em que os outros protagonistas poderiam, a seu modo, acreditar-se com igual direito. E se não lhes atribui esse direito é por estar voltado apenas para si próprio; caso contrário, a visão dos fatos seria alterada (TODOROV, 1970, p. 95).

Há vantagens quando se usa a primeira pessoa, visto que a narrativa fica mais real, pois a história é contada por quem viveu os acontecimentos, isso aproxima o leitor, causando nele a impressão de que está sendo um confidente da personagem. Essa impressão causada ainda permite a quem lê que viva os fatos aumentando assim a curiosidade, graças ao contato direto com a personagem que se dirige ao leitor como se contasse a história para ele.

Foi nos Estados Unidos, no início da Idade Moderna que o conto passou a ser considerado como um novo gênero literário designado "*Short Story*", sendo transpostos para outras línguas, narrados ou escritos, permanecendo fiel a idéia principal, sofrendo alterações apenas na forma estrutural, acontecendo assim à evolução do enredo e modo moderno de narrar.

Sendo assim serão abordados neste trabalho alguns aspectos literários dos contos para se chegar ao objeto de estudo "*The Black Cat*" mostrando também os elementos que compõem os mesmos, onde as linguagens, nos diálogos e nos diferentes tipos de composições do próprio texto mostram a realidade de uma forma encenada e procura relacioná-la com os homens, os animais e os seres fantásticos.

Por meio dessa exposição fundamentada sobre o conto poderá ser observados aspectos tais como: personagens, linguagem e a trama que é elaborada

pelo autor com muito cuidado. Os personagens são um dos aspectos fundamentais, pois é por meio deles que se movimenta a unidade de ação, tempo, lugar, e tom. Em relação à estrutura é comum se observar que as “*short stories*” são narradas nas terceiras pessoas, buscando uma linguagem mais simples justamente por tentar colocar o leitor o mais próximo possível dos acontecimentos narrados. Para Moisés (1965), “a linguagem do conto é vazada, objetiva, plástica e utilizar metáforas de curto espectro, de mediata compreensão para o leitor, despe-se de abstração e toda preocupação pelo redondilhado ou pelo esoterismo” (MOISÉS, 1965, p. 103).

Então como se pode notar o contista não utiliza metáforas que não pode ajudar o leitor a entender o texto, ou seja, ao narrar uma história ele procura substituir uma palavra incoerente por outro vocabulário que enriquecerá o texto. Em se tratando desse assunto é válido ressaltar que é por meio do diálogo dos personagens que irão surgir às tramas. Nos episódios há sempre conflitos e fatos dramáticos vividos pelos personagens, quase sempre esses fatos aconteceram no passado ou em momentos que eles colocam-se em confrontos uns com os outros resultando em um clímax onde está a tensão literária, isso provavelmente resultará em um ponto trágico ou até mesmo na morte.

É importante aqui se fazer uma reflexão sobre o ofício de ser escritor, o qual Allan Poe realiza tão bem. Segundo Marcos Frisch:

O que é importante: o indivisível, o branco entre as palavras – as palavras estas que falam sempre das desimportâncias, daquilo que não queremos dizer. O que nos importa própria e efetivamente, pode, na melhor das hipóteses, ser parafraseado isso significa literalmente: escrever em torno, no entorno, a cerca de algo, ao seu redor. Dizemos o que não contém nunca nossas próprias experiências, que permanecem indivisíveis. Dizemos só o que é capaz de circunscrever, tão próxima e exatamente quanto possível. E o que nos é próprio, o indivisível, manifesta-se, na melhor das hipóteses, como uma tensão entre tudo aquilo que é dito. Supostamente o esforço se orienta no sentido de pronunciar tudo aquilo que é divisível. A linguagem é como um cinzel, que desbasta tudo aquilo que não é mistério e todo o dizer significa o afastar. Portanto, não nos deveria causar espanto o fato de que tudo que se torna palavra um dia cai num certo vazio. Dizemos o que a vida não é. E o dizemos por amor à vida. Assim como o escultor ao manejar o seu cinzel, a linguagem trabalha ao impelir o vazio, o dizível na direção do mistério, na direção do que tem vida. A sempre o risco de destruir o mistério; bem como um outro risco, o de desistir prematuramente, de entornar o caldo, de não deixar que o mistério se estabeleça, de não comportá-lo, não sem o peso de tudo que inda pode se dito (FRISCH, 1998, p. 378-379).

Sendo assim muitas vezes, na história, o leitor pode ter acesso à fala dos personagens por meio dos diálogos. Para Moisés (1965) “o diálogo constitui, portanto, a base expressiva do conto. Quando não a narrativa malogra ou torna-se exceção” (MOISÉS, 1965, p.104). Por meio dessas conversas podemos conhecer como se dá a comunicação, discussão e exposição de idéias dos personagens.

Na linguagem de um conto há três tipos de diálogos que são: diálogo direto (ou discurso direto), diálogo indireto (discurso indireto) e o monólogo. Há ainda textos onde os personagens falam de forma direta e com isso o leitor já sabe a quem se refere à fala, pois o texto lhe dá os nomes e em seguida o travessão ou aspas aparecem indicando que a fala refere-se àquela determinada pessoa, esse é o chamado diálogo direto ou discurso direto. Aqueles que não falam diretamente, pois o contista procura fazer o resumo do que estão expressando usando a terceira pessoa, sem se referir a sua identidade, estes são os indiretos. Por fim, naqueles que o leitor pode vivenciar os fatos e as falas das personagens são frutos de um pensamento, ou seja, os personagens falam, mas falam sozinhos e acabam por dar satisfação para si mesmo de seus atos, são os chamados monólogos.

Para o contista o mais importante é prender a atenção do leitor até o desfecho final e apenas o diálogo direto é capaz de atingir este objetivo de forma completa, pois o leitor se envolve muito na história, e se sente com parte da mesma chegando a vivenciá-la.

A teoria de Todorov explica detalhadamente que existem tipos diferentes de contos, mas uns não são tão importantes quanto os outros e esses contos são de: ação, caráter, cenário ou atmosfera, de idéias e de efeitos emocionais. Segundo ele (1970):

O conto de ação é o tipo mais comum, desde tempos imemoriais, a começar das Mil e Uma Noites; os contos policiais e de mistério dos nossos dias constituem seu grande continuador. As narrativas feitas para entreter, divertir o leitor, sua moral, quando existe, depreende da ação das personagens, ação essa que hipertrofia em toda a extensão da escala do aventureiro e do fantástico, a ponto de colocar em segundo plano tudo o mais (TODOROV, 1970, p. 112).

Esses contos até hoje fazem com que as pessoas fiquem encantadas, por conter a presença de magias nos episódios. Com os contos policiais e de mistério não é nada diferente, pois estes divertem e entretêm o leitor com seu enredo, pois ele é focado na aventura e no fantástico sendo que todos os outros componentes

que fazem parte da obra se tornam secundários, isso não quer dizer que com a presença da aventura e do fantástico não irão aparecer outros elementos na história, mas esses fatores se tornarão mínimos em decorrência dos demais. O conto de mistério retrata um pouco da vida comum das pessoas neles inseridos e dão grande ênfase à fantasia, tudo que pertence à vida real fica de certa forma em segundo plano.

Todorov (1970) dá seu parecer também sobre características de outro tipo de conto que se faz muito importante comentar devido ser a “*short story*” elemento primordial para a conclusão deste trabalho de dissertação. Para ele o conto de caráter:

O retrato da personagem erguido num conto pode constituir-se no objeto principal, mas nunca atingirá o grau de plenitude, específico do romance. O contista centra sua atenção no exame da personagem, mas tudo em mira que deve obedecer à conjuntura própria à narrativa curta visando à unidade que lhe é inerente (TODOROV, 1970, p. 114).

Nesse tipo de conto o autor, dá atenção para certo personagem que acima de tudo está sendo referenciado dentro do texto e mais precisamente a uma cena que o envolva. De vez em quando durante a história há comentários sobre outros personagens, mas isso acontece de uma forma curta e mesmo assim só para reforçar a atmosfera da cena a mesma se realiza. Nesse conto o ficcionista elabora a cena do episódio não entrando em detalhes sobre coisas que aconteceram no passado ou que poderá ainda acontecer futuramente, então Todorov (1970) comenta que “admitir que fosse necessário rastrear a vida regressa da personagem lance a lance, seria acreditar que o conto falhou e que só um romance poderia concretizar a demora e necessária análise”.

Por meio das palavras do teórico, tende-se a entender que se o conto ao abordar fatos que já aconteceram a muito tempo atrás, tornar-se-á muito extenso e poderá deixar algo a desejar no aspecto em relação ao fato, pois este sim deve ser bem elaborado pelo contista de forma minuciosa em se tratando de almejar o seu objetivo, que é a impressão sentida pelo leitor. Sendo assim o contista deve ter muito cuidado, indo diretamente ao assunto quando estiver contando a história. Ao contrário, os extensos detalhes fazem com que o leitor se distraia durante o período de leitura.

Na literatura há também um conto que é raro: o de cenário ou atmosfera a

teoria de Moisés (1965) aborda alguns comentários sobre o mesmo:

O “conto “assombramento”, pelo qual abre o volume *Pelo Sertão* de Afonso Arinos, que é uma pequena narrativa em torno dum equívoco: dizia-se tal casa era assombrada, e que a “assombração” tinha hora certa para se anunciar (MOISÉS, 1965, p. 114).

Nesse tipo de conto o cenário e o ambiente recebem mais cuidados pelo contista do que o enredo e o protagonista. Há na literatura um conto mais importante e mais freqüente do que o conto de cenário ou atmosfera e este é chamado de conto de idéia. Os teóricos recorreram ao passado, mais precisamente ao século XVIII para nos passar como de dá esse tipo de texto tendo como apoio Voltaire, que é mestre nesse gênero literário. Sendo assim o conto de idéia descende de suas obras. Todorov (1970) cita:

Implicando numa visão profunda, e mesmo filosófica da existência, nele o escritor oferece a síntese generalizada das observações que a vida lhe permitiu fazer acerca dos homens, das coisas e do mundo (TODOROV, 1970, p. 327).

Esse conto é baseado em princípios que servem de base ao sistema religioso, político ou filosófico e como nos demais, esse tipo de texto possui personagens, história e ambiente. Machado de Assis que é escritor dessa modalidade procura em suas obras mostrar que sabemos pouco da espécie humana. Em seus contos o autor narra a história de imediato com a idéia central predominante nela, ou seja, à medida que a pessoa vai lendo a obra é comum que a mesma já saiba de que assunto se trata o episódio, mas a idéia é diferente. O leitor só terá a idéia da qual está se tratando o tema na conclusão do conto, isso se a mesma fizer uma reflexão crítica. Estes contos não possuem o objetivo de emocionar o leitor, mas levá-lo a refletir sobre a mesma, pois os contos com esse objetivo convergem para um ponto principal que é despertar a emoção em quem lê.

Nas histórias de Hoffmam (*O Assombramento*) e de Edgar Allan Poe “*The Black Cat*” é possível observar as características de um texto para se causar surpresa, terror e pânico no leitor. À medida que as pessoas vão lendo um texto fictício, todos esses sentimentos se apoderam do mesmo, fazendo-se sentir

curiosidade de conhecer em que se dará o destino final dos personagens.

Poe destacou-se com o conto de terror, do qual foi mestre. O conto viveu um momento de apogeu com essa nova linha literária, dando início às histórias de crimes, detetives e mistérios, em ritmo acelerado, embalados pela narrativa curta, ganhando dimensões em todo mundo.

Veja-se o exemplo de um de seu mais famosos contos, que é considerado, aliás, o iniciador do conto policial: “Os crimes das Rua Morgue”, publicado em dezembro de 1841. Nele, a admiração pela análise manifesta-se na sua preleção sobre os jogos, que vai ocupar uma primeira parte do conto: Como o detetive Dupin __ antecedente do futuro Sherlock Holmes, do inglês Conan Doyle __ observa analisa as peças e, assim monta a versão dos crimes ocorridos na Rua Morgue (GOTLIB, 1988, p. 38).

O narrador cria todo um suspense que envolve o leitor que vai acompanhando passo a passo o desenrolar da trama, sem perder nenhum detalhe, até o desvendamento do crime, alimentando a curiosidade do leitor, na medida em que vai contando aos poucos o que já sabe, fazendo pausa e retardando o final da ação provocando ansiedade e tensão no leitor; essa sensação é premeditada pelo autor antes da construção do mesmo que procura causar efeito único, que vai conduzindo o leitor lentamente para a resolução dos mistérios e desfecho final. No momento que o autor define o efeito que quer representar no conto, ele começa a pensar na elaboração e construção dos incidentes que farão parte da narrativa, criando todo um suspense e expectativa no leitor.

Paralelamente, começa o estudo da teoria do conto, que tenta explicar suas características e a problemática que o envolve, a complexidade que apresenta na narrativa e todos os recursos para que as histórias continuem sendo contos apesar das diferentes formas de narrar, que sofreram mudanças ao longo do tempo e quais os aspectos que permanecem fiéis aos primeiros métodos de criação de contos. Enfim, toda narrativa apresenta uma seqüência de acontecimentos de fatos acerca do cotidiano ou ficção que desperte interesse no leitor ou ouvinte. “O Conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele realidade e ficção não tem limites precisos” (GOTLIB, 1988, p. 12).

Pode se observar que não há limite entre ficcional e o real, a autora faz uma mistura homogênea, utilizando a arte de criação para contar algo, sem se preocupar se é real ou fictício. Fazendo um jogo entre realidade e ficção, inventando

histórias que vai se desenvolvendo, de acordo com a imaginação do autor, deixando o leitor com a livre escolha de decidir entre realidade, fantasia, ficção, falsidade ou verdade. Toda criatividade do conto oral foram transmitidas para a escrita pelo contista.

Diferentemente do que foi abordado anteriormente, quando se tratava da origem e evolução diacrônica do conto, agora será necessário fazer um estudo da estrutura interna do gênero conto que se manifesta nos dias de hoje. Na idade contemporânea o conto rompe com a linearidade de forma sistemática. Embora Edgar Allan Poe, sendo bastante inovador construindo narrativas que até hoje influenciam muitos escritores, ele ainda mantinha a linearidade e a multiplicação dos fatos e eventos para prender o leitor até a última linha.

Com a complexidade dos novos tempos, e devido em grande parte a Revolução Industrial que vai progressivamente se firmando desde o século XVIII, o caráter de unidade da vida e, conseqüentemente, da obra, vai se perdendo. Essa realidade, desvinculada de um antes e um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes (GOTLIB, 1988 p. 30).

Se observarmos um conto de Clarice Lispector, da contemporaneidade, percebe-se que não obedecem à forma clássica romântica, no qual Edgar trabalhava suas histórias. A obra hoje pode começar do início para o fim, do fim para o início, ser adepto ou não fluxo de consciência e sinalizar uma profunda ruptura com o modo tradicional de se produzir narrativas. Para Gotlib:

Este conto demonstra, então que nem sempre o conto *moderno* foge totalmente dos princípios anteriores, ou que nem sempre há apenas adoção de novos procedimentos. Por vezes, a *qualidade* reside mesmo nesta *forma de combinar* recursos da traição com os que vão surgindo nos novos tempos, ou seja, aliar a um modo tradicional de narrar, com começo, meio e fim (tal como observava Aristóteles na sua Poética), [...] (GOTLIB, 1988, p. 54).

Nesse caso, a linguagem é clara, objetiva e direta, sem rodeios, existem tendências urbanas como exige os tempos modernos. Acompanhando a velocidade dos ponteiros do relógio e mudanças repentinas da vida cotidiana, e ainda existe renovação da forma como nas narrativas curtas, observada em: “Missa do Gallo” de

Machado de Assis, pois “Porque os contos de Machado traduzem perspicazes compreensões da natureza humana, desde as mais sádicas às mais benévolas, porém nunca ingênuas” (GOTLIB, 1988, p. 77).

Dessa forma, visto aqui as diferentes formas de conto em seus vários estágios diacrônicos e sabendo que a obra em destaque “*The Black Cat*” é uma narrativa dessa natureza, torna-se necessário dizer que essa forma híbrida e inconstante que é o conto, jamais cessará de evoluir para adequar-se ao momento histórico no qual se está inserido.

CAPÍTULO II

UMA ABORDAGEM SOBRE OS MÉTODOS E TÉCNICAS DE TRADUÇÃO

A importância deste capítulo se dá devido à necessidade de se discutir aspectos da tradução em geral e, mais especificamente, no Brasil, mediante as particularidades dos efeitos linguísticos que no intervir do tempo ficaram para trás, sendo sufocadas por novas metodologias influenciadas por novas técnicas, que manipuladas pela literatura comparada e os períodos vindouros ao colonialismo e estruturalismo acabaram por se fixarem em terras brasileiras.

No entanto, qualquer indivíduo que atualmente decide fazer estudos na área da tradução precisa saber obviamente de suas técnicas e intenções. Desta maneira este capítulo tratará deste assunto, procurando mostrar de uma forma branda e clara a necessidade de se fazer cada vez mais estudos referenciados a essa área muitas vezes tão complexa mais antiga e fundamental para a interpretação de obras somente conhecida em outros países.

Assim como as demais áreas do conhecimento, as literaturas sejam em que país for provavelmente não teriam condições de sobreviver se não tivessem a tradução em suas várias instâncias, como um dos pilares de sua sustentação. Essa área contribui de forma significativa para a divulgação de idéias que são continuamente desenvolvidas nos muitos idiomas falados no globo. Dessa maneira, “a história literária mostra claramente como é freqüente e imensa a dívida para com a tradução” (BASSNETT, 2003, p.17).

Seja em qual língua for, com certeza existe um profissional da tradução, que buscará entre inúmeras formas de traduzir, aquela que melhor atende a necessidade do leitor naquele momento histórico. Talvez seja nesse sentido que Milton (1993) adverte que “a tradução deve parecer como se tivesse sido escrita originalmente naquela língua” (p.35).

Não é fácil falar da importância dessa área sem usar alguns superlativos. Embora bastante condenada por muitos, é quase impossível apontar um leitor que nunca tenha recorrido a uma tradução para entender a idéia de determinada obra estrangeira; na verdade seria maravilhoso se o ser humano pudesse ler todas as obras no original, pois o ato de traduzir, (muitas vezes não alcança a totalidade da

obra, ou pode superá-la), mas como sabemos que ler tudo no original é difícil, para não dizer impossível, o que nos resta é sem dúvida recorrer à tradução.

Pensa-se que esta é uma área recente, mas na verdade é um campo extremamente antigo, talvez essa área tenha surgido com o nascimento da linguagem, pois traduzir significa inicialmente verter um texto para outra língua, mas que decodificar uma mensagem, na verdade estamos traduzindo. Dessa maneira a tradução provavelmente iniciaria aí. Mas com o desenvolvimento da linguagem essas técnicas foram ficando mais elaboradas. Então com o surgimento das línguas é que esse processo se intensificaria mais e mais.

Segundo Silva³ deve-se pensar que:

(...) as palavras possuem carga semântica específica ao seu ambiente de produção, assim, traduzir é esforço por interpretar a palavra com conceitos próprios de outra língua, carregadas da mesma densidade histórica. Assim, urge um mergulho naquela experiência que gera conceito. (SILVA, 2011, p. 441).

O ato de converter, portanto, obras de um idioma para outro era utilizado desde a baixa idade média, como se confirma com descobertas da arqueologia, e foi sendo mais e mais usada e tornando um instrumento imprescindível para o mundo moderno, mas para isso se faz necessário trabalhar os conceitos de cada língua, para que a mesma não seja desconfigurada de sua real utilidade. De contra partida, sabendo da necessidade da sobrevivência desta área e consciente de sua importância na atualidade, é que se faz fundamental comentar também sobre o tradutor, pois este “não pode ser o autor do texto fonte, mas, enquanto autor do texto traduzido, ele tem uma inequívoca responsabilidade perante aos leitores do texto na língua de chegada (BASSNETT, 2003, p. 50).

Esquecemos ainda que traduzir não é simplesmente verter uma língua para outro idioma e que se aproximar uma tradução de seu original é um trabalho que requer vasto conhecimento linguístico, semântico, histórico e de domínio da área em que está se traduzindo. Assim, Bassnett (2003) afirma que “longe de ser

³ SILVA, Marcos Roberto Leite da. Ética, estética e experiência formativa: possibilidades da *Bildung* no presente. Disponível em: <http://www.revistaancora.com.br/revista_3/04.pdf>. Acesso em 05 dez. 2011.

uma atividade diretamente acessível a qualquer detentor do conhecimento mínimo numa outra língua”, a tradução é, como afirma Randolph Quirk, “uma das mais difíceis tarefas que o escritor pode empreender (p. 26)”.

Desta maneira pode ser correto afirmar que o tradutor de obras literárias certamente não pode ser um bom tradutor de obras médicas e vice-versa. O tradutor precisa ter um vasto conhecimento da língua e da área que se está traduzindo, ele também deve dominar boas técnicas de traduzir. Sendo assim Arrojo (1986) fala que:

Além de aprender a “ler” e a “escrever”, o tradutor deve manter-se informado a respeito das teorias e dos estudos sobre a tradução, para que possa compreender melhor e refletir criticamente sobre a natureza de seu trabalho e para que tenha instrumentos que auxiliem a resolver suas questões práticas (ARROJO, 1986 p.78).

O tradutor precisa ter uma linha de trabalho que vai amadurecendo à medida que esse vai desempenhando esse ofício. Entre os métodos, temos aqueles que são mais literais, outros contextualizam e outros acabam construindo uma paráfrase da obra original.

Isso fica em evidência quando falamos de tradução entre idiomas diferentes, mas não existe somente esse tipo de tradução, existe aquelas que fazemos a todo momento ao interpretar uma mensagem, discursos, ícones, símbolos e inúmeras outras. Mas umas das formas de tradução que tem crescido em nosso país é o processo de verter obras para outros processos semióticos como: uma canção em quadro, ou um livro em filme e etc, e essa Jakobson a define como sendo uma tradução intersemiótica, “uma interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não verbais” (BASSNET, 2003, p. 37).

Como podemos ver é impossível fugir da tradução, pois ela faz parte de nossa existência, é ela que nos ajuda a entender a essência das coisas, sem ela provavelmente voltaríamos à barbárie. Mas precisamos ter em mente que nenhuma obra traduzida consegue esgotar o original, ela é carregada de uma gama infinita de conotações que nem mesmo o autor ao terminar conseguiria vertê-la com a mesma significância para outra língua.

É um trabalho árduo que não é definitivo, pois somente o original detém esse título. Talvez seja nesse sentido que Vanutti (2004) fala: “Todas as traduções de um poema em todas as línguas possíveis poderão acumular nuances e nuances e,

por uma espécie de mútuo retoque, corrigindo-se uma à outra, dar uma imagem cada vez mais fiel da obra que traduzem, jamais captarão o sentido interno do original” (p.14). Para comprovar tudo que já foi mencionado anteriormente será feito um capítulo explicativo sobre os métodos de tradução.

Nesse capítulo será desenvolvida uma reflexão sobre os vários métodos e aspectos teóricos em que a obra “*The Black Cat*” pode ter sido acometida ao ser transposta de um idioma para outro, mais especificamente as questões que estão relacionadas à forma e sentido, no processo de tradução de narrativa. Sabe-se que a tradução é um dos principais instrumentos, que possibilita o acesso e a sobrevivência de inúmeras obras, desde os tempos mais remotos como na época de Alexandre e que esse processo foi fundamental para a divulgação dos textos do escritor Edgar Allan Poe.

Nessa parte do trabalho serão utilizados os seguintes teóricos: Milton (1956), Bassnett (2003), Arrojo (1998) Berman (2002), Jakobson (1971), Catford (1980) Campos (1986), entre outros. Nesse espaço, será feita uma reflexão, buscando entender os vários processos, que uma obra e neste caso o conto, pode sofrer ao ser traduzida de um idioma para outro. Será observada especificamente, a questão da forma e do sentido no processo de tradução das “*short stories*”.

Para Campos, traduzir nada mais é que isto: “Fazer passar, de uma língua pra outra, um texto escrito na primeira delas. Quando o texto é oral, falado, diz-se que há “interpretação”, e quem a realiza então é um “intérprete” (CAMPOS, 1986, p. 70).

Os teóricos alertam que, para que o processo de tradução tenha sucesso é preciso seguir algumas normas básicas, que consistem, em primeira mão, ler todo texto que será traduzido, para conhecer o contexto que ele foi produzido e perceber qual é a intenção do autor ao produzi-lo. O sentido principal é descobrir o maior número de informações possíveis, sobre o autor e a obra. Em seguida, analisar outras traduções feitas para descobrir quais elementos se modificaram com o passar do tempo e, após esse minucioso levantamento sobre a mesma, então, iniciar a tradução. Após o termino, fazer uma leitura crítica do texto e compará-lo ao original, para fazer uma compreensão final.

Partindo do pressuposto de que a tradução não é tarefa fácil, mas não impossível de ser feita, levando em conta que alguns textos possuem grau de dificuldades maiores em relação a outros para serem traduzidos, Campos (1986)

afirma:

[...] cada texto é um complexo de obstáculos e dificuldades aparentemente intransponíveis, lingüísticas e não-lingüística; entender o autor disse e o que ele quis dizer, na língua dele, é difícil; dizer na língua da gente o que entendeu na língua original, não é fácil... Mas o tradutor traduz e muito (CAMPOS, 1986, p. 13).

Esse processo pode ser dividido em etapas, sendo uma integral na qual se traduz todo o texto de forma ampla e geral; e a outra parcial a qual não se traduz o texto na íntegra, apenas partes consideradas essenciais e também podem ser consideradas diretas as que são feitas diretamente do original dentro da mesma língua; as indiretas que não são traduzidas diretamente do original; intermediária à tradução que é base para outra língua.

Pode-se dizer então que essas obras eram terceirizadas (coloquial), pois eram, em sua maioria, alemãs e russas e foram traduzidas na Espanha e França, depois foram traduzidas para o português, com uma qualidade inferior, devido às grandes diferenças sociolinguísticas entre a língua-fonte e a língua-meta. Essa transposição seria mais fácil se fosse entre duas línguas que fizessem parte de uma família linguística; quando as línguas são de origem opostas a tradução centraliza-se o foco no sentido. Como ressalta Campos (1986):

Um fato inegável é que, para traduzir bem qualquer texto, o tradutor deve sentir-se de algum modo atraído ou motivado, ou pela forma ou pelo conteúdo dele, ou pelo autor, ou pela cultura do lugar a que se refere o texto traduzido (p. 71).

É preciso que haja uma interação, do tradutor com o texto e uma leitura prévia para que se observem todas as características culturais e linguísticas presentes, e também interesse do tradutor pela cultura do qual pertence, ou até mesmo que ele goste do texto e tenha certa afinidade como é o caso de Clarice Lispector e Ricardo Gouveia que não só traduziram o conto em questão “*The Black Cat*”, mas uma gama de outros textos produzidos por Poe. Esse critério é adotado para que se encontre uma motivação interior que o inspire a traduzir a obra, expressando um pouco de emoção no momento de escrever, tendo cautela para preservar a técnica que norteia a boa tradução.

E ao passar de uma língua para outra, o tradutor faz um transporte do

leitor para a língua fonte ou vice-versa. São dois caminhos que são percorridos pelo interprete, em que ambos podem compreender o que outro está dizendo, para que haja sentido nessa troca de informações entre língua-fonte (LP) e língua-meta (LC) para qual se destina o texto.

Dessa forma, torna-se indispensável que se faça aqui um apanhando sobre as abordagens e técnicas da tradução para que sejam reconhecidos alguns dos caminhos, pelos quais a tradução tem trilhado, para assim, analisar no último capítulo alguns aspectos da tradução do conto “*The Black Cat*” de Edgar Allan Poe.

Com o objetivo de mostrar uma análise segundo as perspectivas da forma e sentido e abordar o papel do tradutor quanto à possibilidade de reprodução do texto em outra língua e comparando-a as idéias originais do texto meta, serão analisados os aspectos linguísticos, contextos históricos e a problemática que envolve o processo de tradução e algumas influências recebidas. Milton (1983) ressalta que Dryden afirma que toda tradução pode ser colocadas em três tipos básicas:

[...] Consta que há três tipos de tradução; primeiramente, a *metráfrase*, tradução de um autor palavra, por palavras, e linha por linha, de uma língua para outra [...] em segundo lugar, há a *paráfrase*, “tradução com latitude”, “em que o autor é mantido ao alcance dos nossos olhos... porém suas palavras não são seguidas estritamente quanto seu sentido, que também pode ser ampliado, mas não alterado”. Em terceiro lugar, há a imitação, em que “tradutor (se é que já não perdeu esse nome) assume a liberdade, não somente de variar as palavras e o sentido, mas de abandoná-las quando achar oportuno, retirando somente a idéia geral do original, atuando de maneira livre a seu bel-prazer” (MILTON, 1993, p. 27).

O autor faz menção a três tipos possíveis de traduções, expõe todas as especificidades de cada forma, deixa claro que não se traduz palavras por palavras ou linhas por linhas, porque nenhuma língua possui uma equivalência exata, entre formas daí as dificuldades que se encontraria fazer uma tradução coerente com a obra, e também faz um alerta sobre a “imitação” que muitas vezes podem ocorrer um equívoco e o tradutor se perder e acabar transformando a obra em outra, nota-se a preferência que o autor faz pela “paráfrase” onde as palavras não são mantidas, mas que o sentido seja preservado ou até mesmo ampliado.

Essa preocupação constante do autor em preservar o sentido e as dificuldades de adequar o texto a outra língua, sem alterar o significado sempre foi

uma tarefa árdua e complicada para qualquer tradutor que tenta chegar o mais próximo possível do original e preservar o estilo do autor. Agora vejamos abaixo um pouco dos aspectos teóricos acerca da tradução.

A tradução é um dos principais instrumentos que possibilita o acesso e a sobrevivência de inúmeros trabalhos ao longo do tempo. Desde os tempos mais antigos, essas práticas de traduções já eram desenvolvidas. Fica evidente que a contribuição do tradutor vai além da sua obra, é algo que vai ser sempre questionado ao longo da história, bem como suas escolhas e os efeitos que causam na sociedade.

Os caminhos percorridos pela tradução se confundem com a história da humanidade, que sempre procurou se relacionar com povos de falares diferentes, para se comunicarem, no entanto, essa relação sempre foi conflituosa como afirma Campos (1986), em relação ao mito bíblico da construção da Torre de Babel. O ato de traduzir carrega a sombra da confusão – a Torre de Babel foi à matriz da prática da transposição lingüística, segundo a Bíblia. Pois segundo mito bíblico, o Senhor não aprovou a construção e resolveu atrapalhar a comunicação durante a construção da Torre, dificultando o entendimento entre eles, não permitindo que um compreendesse a língua do outro.

Daí se pode ter uma ideia de como é antiga a chamada prática de manipulação de textos, pois desde os tempos mais remotos já existiam pessoas, que conheciam mais de uma língua e desejavam estabelecer um vínculo de comunicação entre elas. E, logo a seguir, surgiram os questionamentos sobre qual seria melhor maneira para que essa comunicação fosse possível, e começa a analisar as teorias para saber qual seria a mais adequada para se conseguir maior êxito.

A partir de então, os teóricos sempre estão em busca de novas descobertas, discordando ou concordando entre si sobre o que pensam da tradução e os métodos, que são utilizados para fazê-la bem, as escolhas dos componentes lingüístico, e objetivos que se pretende alcançar.

Essas divergências não impedem que cada vez mais tradutores continuem a fazer suas traduções, que muitas vezes foge às teorias, deixando evidente que uma transposição nunca será uma cópia fiel do original, trabalho este que será mostrado no capítulo seguinte. Esse efeito da transposição será o reflexo visto aos olhos do tradutor, que pode ser traduzida diversas vezes e por diferentes tradutores que sua forma nunca será a mesma havendo sempre novas perspectivas

a serem alcançadas.

Cada texto é um complexo de obstáculos e dificuldades aparentemente intransponíveis, linguísticas e não-linguísticas; entender o que o autor quis dizer, na língua dele, é difícil; dizer na língua da gente o que entendeu na língua do original, não é fácil...mas o tradutor traduz e muito (CAMPOS, 1986, p. 13).

Quanto maior os obstáculos maiores serão os desejos de vencê-los, por isso é crescente o número de tradutores e estudiosos do assunto, pois é fascinante encarar novos desafios e descobrir novas idéias, por isso ocorrem às múltiplas traduções de uma mesma obra e todas, com formas diferentes (palavras), mas que se encerram num único objetivo, que é buscar o mais próximo do original. Assim, é incerta a possibilidade que uma tradução seja totalmente fiel ao original, muito já se falou, mas ainda não chegou a um consenso.

Segundo Arrojo (1986), tradução a primeira vista é simplesmente uma atividade que faz a interpretação do significado de um texto em uma língua e tradução do mesmo para outra língua, mantendo as características e as idéias principais do texto original de forma coerente. Bastaria então o tradutor ser conhecedor do idioma que envolve o texto, entretanto, como explana Campos “[...] que uma boa tradução deve atender tanto ao conteúdo quanto à forma do original, pois a equivalência textual é uma questão de conteúdo [...]” (1986, p. 49).

Sabe-se que a tradução é uma atividade bem mais complexa, pois trata de uma questão que envolve o contexto histórico, cultural e os vários tipos de textos, como: romance, poesia textos científicos, contos, músicas, e etc, portanto ao utilizar palavras ou sinônimos para construir o sentido do outro, analisaremos até que ponto o tradutor é fiel ao texto “original”.

Assim como ocorreu com uma das traduções mais importantes do ocidente no século XVI, que foi a Bíblia traduzida por Martin Lutero do latim para o alemão, transposta sentido por sentido e não palavra por palavra como era exigida pelo clero e que exerceu grande influencia sobre os cristãos, provocando uma grande transformação na humanidade, causando conflitos dogmáticos e políticos, de lá para os dias de hoje a sua importância continua a mesma. Traduzir é um ato involuntário ou inerente do ser humano, nesse sentido torna-se indispensável que faça um apanhado das diversas modalidades do método de tradução: seja na

vertente alemã, inglesa e portuguesa, sendo esta fundamental para a análise neste trabalho.

(...) Lutero também aponta para a importância da relação entre estilo e sentido: “A gramática serve para a declinação, a conjugação e a construção de frases, mas no discurso devem considera-se o sentido e o assunto, não a gramática, porque a gramática não deve sobrepor-se ao sentido” (BASSNETT, 2003, p. 90).

Apesar dos textos serem transmissão das mensagens bíblicas, o tradutor mostra uma preocupação com a literalidade e a forma individual, que cada leitor irá compreender a mensagem implícita no texto, sem ferir as convenções exigidas pelo clero, que poderia ser considerado heresia, pelas autoridades eclesiásticas, podendo condenar o autor à morte.

A tarefa do tradutor, não é apenas de transferência do léxico, mas também do significado doutrinário que as obras transmitem aos leitores, que muitas vezes é usada como luta de classe em defesa da opressão que está sujeito, utilizando provérbios e expressões vernáculas, elevando o seu prestígio. Evitando assim o que acreditava que os romanos realizavam suas traduções em seu próprio benefício.

Uma tradução verdadeira é transparente; não encobre o original, não bloqueia sua luz, mas deixa pura a linguagem, com se fosse revigorada por seu próprio meio, brilhar no original mais plenamente (MILTON, 1956, p. 129).

Os estudos sobre traduções estão em abrangente desenvolvimento para admitirem mais de uma abordagem em relação à determinada obra. A função das traduções exerce um papel de elevada importância para a humanidade. Possibilita de forma universal que os clássicos de literatura, importantes pesquisas científicas, fórmulas matemáticas, sejam divulgadas e traduzidas em outras línguas, para que possam ser lidas em outros idiomas.

Assim, a tradução tem contribuído para a busca do ser humano de conhecimento e comunicação entre os povos de falares distintos, tendo assim a oportunidade de ler e entender as obras escritas em diversos países. Dessa forma, surgem os questionamentos: o que acontece quando se traduz um texto? O autor deve ser “Fiel” quando realiza uma tradução? Sob o ponto de vista teórico e prático é

possível traduzir com sucesso um texto literário. Segundo Arrojo (1986):

A primeira vista, pode parecer que, ao questionarmos a possibilidade de que uma tradução seja inteiramente fiel ao texto original, está questionando não só a possibilidade de qualquer critério objetivo para avaliar os textos traduzidos (ARROJO, 1986, p. 42).

Dessa forma, a autora considera praticamente impossível uma transferência de significados estáveis, o que acontece é uma transformação de uma língua em outra respeitando os critérios da ética, essa noção depende da interpretação que o tradutor faz da língua de partida para a língua de chegada, sendo coerente com os critérios de sentido e significados.

Diverse times require not only different words, but different thoughts; and ambassadors are accustomed to dress in the fashion of the country where they have been sent for fear of appearing ridiculous to those whom they endeavor to please. Nevertheless, this is not properly a Translation: but it rates more highly than a Translation; and the Ancients did not translate otherwise. (d'ABLANCOURT *apud* VENUTI, 2000, p.35).⁴

É bem verdade que esta citação enfoca uma crítica autêntica sobre o método antigo de traduzir, o qual se comentava no sentido mais restrito ser feito palavra por palavra. Essa prática dava ao texto uma interpretação cheia de defeitos e distante do propósito da obra original. Sendo assim era necessário que o leitor retornasse ao original para que a leitura fosse tida com perfeição. Isso faz com que o verdadeiro sentido da palavra traduzir fosse deixado para trás, pois não haveria um porque de interpretar se obviamente tivesse que ser lida a obra prima.

Rosemary Arrojo, estudiosa do assunto acredita nesse idealismo e defende a prática correta entre todos aquelas que fazem parte da trípede da tradução: o autor, o tradutor ou muitas vezes chamado de crítico e consequentemente o leitor. Sendo assim (2005, p. 44):

Toda tradução é fiel às suas concepções textuais e teóricas da comunidade interpretativa a que pertence o tradutor e também aos objetivos que se propõem, isso não significa que caem por terra quaisquer critérios para avaliação de traduções (ARROJO, 1986, p. 45).

⁴ Épocas diversas requerem não somente palavras diferentes, mas pensamentos diferentes; e embaixadores estão acostumados a se vestirem na moda do país para o qual foram enviados por temerem parecer ridículos àqueles que se esforçam para agradar. Porém, isso não é propriamente uma tradução: mas vale bem mais que uma tradução; e do contrário os antigos não traduziram.

É possível dizer então que há infinitudes de interpretações, mas o tradutor deve estar atento ao fazer observações, análises e discussões para se chegar ao denominador comum, ou melhor, estabelecer a relação o original e o traduzido. Se não for colocada desta forma a transmutação da língua de partida (LP) para a língua de chegada (LC) pode se tornar uma séria ameaça. Contudo serão apontadas então características que não equivalem a autonomia da obra original, mostrando assim interferências e invasões ao texto que não pertencem a quem está traduzindo, caracterizando uma invasão. Acaba-se desta forma criando novas vozes aos discursos que são alheios, e desconstruindo uma identidade cultural, pois segundo Dryden “traduzir um poeta estrangeiro é aumentar a poesia nacional”.

O discurso que envolve a tradução embora seja muito comentado atualmente e seja relevante, é tomado como por sua falta de continuidade e escassez no ato de sistematizar, característica essa muito observada por meio da linguagem desde o século XIX. Nesse período as traduções eram feitas, mas eram colocadas somente como partes de um todo, ou seja, em forma de prefácio ou introduções.

Atualmente, os estudos nessa área têm passado por constantes modificações, e o campo de pesquisa tem prosperado. A utilização das máquinas e mais especificamente do computador serviu como ponto de partida de todo esse processo. Aguiar esclarece que:

Data da época recente o impulso que os estudos da tradução receberam, compelindo esse campo de pesquisa a um desenvolvimento que até então não experimentara. O aperfeiçoamento dos computadores, na década de 1950, serve como marco inicial. Uma teoria geral da tradução, fundamentada em gramáticas universais, começou a ser elaborada, a fim de concretizar o sonho da máquina de traduzir (AGUIAR, 2000, p. 12).

Foi então em meados dos anos 70 que todo o expandir da tradução aconteceu. Esse processo continuou a trilhar cada vez com mais intensidade. Foram acontecendo seminários que tratavam deste assunto e no período conhecido com Pós Moderno a idéia se consolidou, pois foram aparecendo trabalhos com textos originais nos quais eram observados a quebra da autoria, desencadeando assim um novo e próspero período. Tudo isso faz com que o ato de traduzir seja observado com valores mais agregados a sua importância, principalmente no que se trata de campo cultural.

O que proponho observar aqui é a necessidade extrema de se fazer entender outros povos por meio de sua cultura e para tanto há de se conhecer os elementos e fatores que a transformam. O ato de traduzir é pertinente para a integração social de grupos conforme afirma Schleiermacher (2000):

Yea, are we not often compelled to translate for ourselves the utterances of another who, though our compeer, is of different opinions and sensibility? Compelled to translate, that is, wherever we feel that the same words upon our own lips would have a rather different import than upon his, or at least weigh here the more heavily, there the more lightly, and that, would we express just what he intended, we must needs employ quite different words and turns of phrases; and when we examine this feeling more closely so that it takes on the character of thoughts, it would appear that we are translating. Indeed, we most sometimes translate our own utterances after a certain time has passed, would we make them truly our own again (SCHLEIERMACHER *apud* VENUTI, 2000, p. 43).⁵

É inegável que o autor, no entanto, não se importa com a possível construção do discurso em seu senso mais crítico, ou pelo menos aceita de forma satisfatória a transposição de palavras, frases ou até mesmo expressões para a adequação de uma produção. Essa crítica ao ato de traduzir se faz evidente e passa a ser uma ampliação para os limites do conhecimento e da tradução literária; o tradutor embarca em uma tarefa que o faz enxergar uma gama de fatores que variam desde o econômico, passando pelas diplomacias e terminando naquele de maior abrangência o de traduzir uma língua.

Para que se possa comentar sobre as questões de transposição da língua se faz necessário pensar também nas vertentes que norteiam estes estudos. Muitos deles foram surgindo a partir da década de 60, e continuam a estabelecer um processo que perpetua até a atualidade. Dentre os processos que se deseja comentar se faz pertinente citar a chamada tradução intersemiótica, talvez a mais comentada durante a produção deste texto. Este assunto é o objeto de estudo de maior interesse por parte dos tradutores, pois “é vista como a interpretação de

⁵ Sim, nem sempre somos obrigados a traduzir discursos de outros que, embora existindo certas semelhanças, seja de diferentes opiniões e sensibilidades? Obrigados a traduzir, isso é, onde quer que sintamos que as mesmas palavras que postas sobre nossos próprios lábios tenham um grau de relevância diferentemente quando postas sobre o dele, ou pelo menos pesasse aqui o mais pesado possível, lá mais leve, e que, expressaria justamente o que ele pretendia, devemos empregar uma gama de diferentes e outras construções frasais; e quando examinássemos esse sentimento com uma proximidade maior ao ponto de atingir o caráter do pensamento, ele revelaria que então estamos traduzindo. De fato, às vezes temos que traduzir nossos próprios discursos depois que um determinado tempo se passou, fariamos deles verdadeiramente nossos outra vez.

signos verbais por meio de alguma outra língua” conforme cita Jakobson (1997, p. 65). Para melhor definir é importante pensar que a transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio e signos não-verbais e analisa interações entres os vários pólos de expressão dos seres humanos.

Para melhor formular conceitos sobre a obra que será analisada no terceiro capítulo “*The Black Cat*”, é válido comentar sobre as técnicas norte americanas de tradução, pois essas passaram por grandes transformações nas últimas décadas. Segundo Ofir:

Relegada até então a uma atividade marginalizada, conquistou um lugar entre a produção da cultura norte-americana e passou a fazer parte dos currículos universitários como um campo autônomo. O tradicional *status* secundário a ela atribuído, porém não foi por completo dissipado. A natureza monolíngue da cultura, bem como motivos sócio-econômicos serviram de entraves à alteração da situação vigente. A prática da tradução literária esteve ligada, em grande parte, à representação de valores alternativos e novas visões de mundo. A muitos convinha o consumo do “sentido original” (2000, p. 15).

Todo esse processo fez e continua a fazer parte do sistema que permitiu a maior aceitação das obras traduzidas dentro de uma cultura centralizada a leituras de suas próprias produções. A tarefa do tradutor passou a ser vista com outros olhos e passou-se então a se formar uma gama maior de pessoas que começariam a transpor as obras literárias da língua materna LM para outros idiomas. Foram consolidadas assim momentos para discussões e estabelecimento das mesmas.

Percebeu-se então que esses experimentos seriam fundamentais para a proliferação da cultura dos EUA, pois poderiam mostrar por meio das obras literárias a estética armazenada e transmitida através de composições. A proposta seria observar a inexistência de imposições dos escritores ou poetas e isso possivelmente levaria a um estudo mais aprofundado e propiciaria a utilização e novas técnicas necessárias para descobrir novos métodos de estudos.

Os estudos da tradução procuravam estabelecer uma relação estabelecida entre o autor e a sua proposta mediante a obra. Por meio desse princípio a idéia seria reorganizada, ou seja, o significado do texto original poderia ser decodificado e em seguida codificado para outro idioma sem se deixar perder sua intenção. Segundo Arrojo é totalmente justo se fazer esse tipo de trabalho:

Ainda que haja consenso absoluto, e ainda que cada um de nós faça seus julgamentos com base em seus próprios pressupostos, é possível utilizar o discurso racional para fazer avaliação e tecer considerações em torno de traduções, fazendo referência a certas propriedades dos textos traduzidos em relação aos quais há um certo grau de acordo entre um bom número de pessoas envolvidas nas atividades de traduzir (1986, p.35).

Segundo as reflexões sobre a tradução e o que foi mencionado acima, o ato de traduzir traz conseqüências e qualidades aos textos transpostos, pois deve-se discutir a partir de ideais que se diferenciam por meio de duas perspectivas: “o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele” (Schleiermacher, 2001, p. 43). Diante desses pressupostos há possibilidades da aproximação e afastamento entre obra e leitor, cada qual empenhando seu papel por meio do trabalho, e entendimento da língua em questão, sendo fundamental para ambos mostrar a intenção contida entre elas. Assim aquele que transpõe deverá “transmitir ao leitor a mesma imagem, a mesma impressão que ele próprio teve através do conhecimento da língua de origem da obra, como ela é, e tenta, pois, levá-los à posição dela, na verdade estranha e eles” (Schleiermacher, 2001, p.43 e 45).

Assim, as traduções que centraliza o foco apenas na cultura receptora tende a manipular o contexto do real significado da obra e do contexto cultural que o mesmo está inserido. O que se faz abaixo nesse momento é um entendimento de como uma obra sai do seu ponto de partida, que é o original para alcançar o ponto de chegada que é a tradução.

2.1. A Língua de Chegada

A viabilidade das traduções apresenta-se ao nível da possibilidade de ultrapassar as barreiras das línguas. E nesse ponto que surgem os problemas da relação entre língua e a realidade por ela referenciada, pois a língua não relata apenas a realidade, mas simultaneamente determina a percepção através do pensamento. O tradutor ficará sempre entre dois contextos “o de partida” e “o de chegada”. O autor deve ser coerente com o estrangeiro preservando o sentido original da obra, e adaptando-a a cultura de chegada, pois é impossível para o

tradutor mostrar integralmente a idéia e intenções do autor, é preciso que haja um elo entre o original e a tradução, para que o leitor possa se interessar, visando assim conquistá-lo para que ele consiga absorver alguns vínculos com a sua cultura, dentro do contexto sociolinguístico a qual ele pertence.

(...) o texto original costuma ter como público-alvo, por assim dizer, pessoas que falam a mesma língua do autor e com ele compartilham das mesmas contingências culturais e outras. Já o tradutor entra aí em cena com o propósito de levar o mesmo texto, a mesma mensagem, a outro público, que não fala a língua do autor e sim a do tradutor, com outros envolvimento culturais, etc. (CAMPOS, 1986, p. 57-58).

Estabelecer uma relação coerente entre língua de partida sem se apropriar dela, não é tarefa fácil, pois o tradutor não consegue permanecer inerente a sua cultura e suas ideologias, que podem influenciar no seu trabalho, mas é importante que essa relação seja mediada por um respeito mutuo entre as duas culturas, ou seja, uma não deve anular a outra, devem sempre caminhar juntas com o mesmo objetivo. O profissional deve manter uma semelhança o mais próximo possível do texto original, pois a fidelidade absoluta da forma, nunca será alcançada por ele. Segundo ⁶Jacobs:

Através das palavras, do conjunto delas, que é o vocabulário, que conseguimos interpretar e nos inteirar em uma conversa. A compreensão daquilo que ouvimos, a fluência e a ausência de traduções mentais dependem basicamente das palavras, e, palavras são vocabulário. Desta forma, o estudo de um idioma depende significativamente de se conhecer e memorizar seu vocabulário e expressões, que são palavras em uma determinada seqüência que adquirem um significado (JACOBS, 2003, p. 87).

Para Campos o melhor tradutor, é o que consegue preservar forma e sentindo com a menor perda possível, ou seja, não é possível traduzir sem que se perda parte dos elementos do texto, pois toda língua é uma fonte de comunicação que permite a interação entre culturas diferentes e é importante conhecer o contexto cultural do autor da obra.

⁶ O autor Michael Jacobs, é um falante nativo natural de Londres que se dedica em seu tempo livre à análise dos vocábulos incorporados à língua portuguesa com sentido diferente da mesma palavra na língua alvo. O referido autor imigrou-se para o Brasil em 1967 e atualmente trabalha com o ensino de inglês, traduções técnicas e consultorias para assuntos de língua inglesa.

A mimese traduzinte é forçosamente pulsional. Mas, ao mesmo tempo, ela ultrapassa a pulsão, pois não quer mais precisamente essa secreta destruição/transformação da língua materna que esta última e a visada metafísica desejam. No transbordamento que representa a visada ética, manifesta-se outro desejo; o de estabelecer uma relação dialógica entre línguas estrangeira e língua própria (BERMAN, 2002, p. 24).

A narrativa precisa ser lida e entendida no contexto da língua de chegada, pois o público alvo para o qual o autor escreve, está vinculada na cultura local, portanto é compromisso do tradutor incorporar essa cultura à obra, sem prejuízo do significado, no entanto a cultura receptora tende a manipular o contexto ou real significado. “Do mesmo modo, o tradutor que se agarra um texto e o transpõe para outra cultura tem de considerar cuidadosamente as implicações ideológicas dessa transposição” (BASSNETT, 2003, p. 21).

Jakobson (1971, p. 65-66), fala do significado verbal de um signo lingüístico e da transferência para outro signo; de três formas distintas, a tradução intralingual, interlingual e intersemiótica, sendo a primeira tradução dos signos dentro da mesma língua, e a segunda é a que trata da tradução em si, ou seja, transposição de uma língua para outra e a interpretação das mensagens, a terceira consiste mudança de representação dos signos, como livro para filme, peça para pintura, poesia para música etc. em todas essas vertentes o tradutor transmite as mensagens recebidas de outra língua. Sendo assim Jakobson afirma:

Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes (JAKOBSON, 1971, p. 65).

Ainda de acordo com o autor “as línguas diferem essencialmente naquilo que *devem* expressar, e não naquilo que *podem* expressar” (JAKOBSON, 1971, p. 69). Em outras palavras as línguas não diferem preferencialmente naquilo que se dizem, mas naquilo que se pretende dizer, pois não existe uma equivalência total entre elas, todo idioma possui uma forma e regras próprias e também um sistema de comunicação por isso permite que seja traduzido por meio de uma interpretação do *sentido*.

Como bem afirma os teóricos da comunicação que dizem que a tradução interlingüística ou interlingual, intralingual sofrem perdas que ficam implícitas no

processo, que não é perceptivo numa leitura menos criteriosa. Para Catford, tradução não se limita a apenas na transferência de “significados”, mas o de “substituição”.

Por meio de exemplos como os precedentes deveria ficar claro que é possível uma espécie de “transferência de significado” de uma língua para outra; mas fica igualmente claro que isso não é o que normalmente se entende por *tradução*. Em “tradução” há substituição de significados da LF por significados da LM: não transferência de significados da LF para LM. Na *transferência* há uma *implantação* de significados da LF no texto da LM. Esses dois processos devem ser claramente diferenciados em qualquer teoria de tradução (CATFORD, 1980, p. 53).

Como afirma Catford, a tradução somente um processo de transcodificação da LF⁷ para a LM⁸, que ocorre também é a implantação de significados de uma língua para outra “receptora”, para que possa ser entendido pelo público alvo a que se destina, que é o leitor. O tradutor propõe uma interação entre o texto de partida e o texto de chegada que permite uma comunicação, entre os dois para que a substituição dos significados equivalentes não altere o sentido principal do original.

Diante dos novos entendimentos a relação entre língua de partida e língua de chegada foram retiradas todas as desigualdades, e hoje é possível observar os originais e as traduções como produtos iguais, mas de pessoas diferentes tanto autor quanto tradutor, pois cada qual possui sua tarefa. Cabe ao escritor dar a sua forma ao texto que para ele é imutável, já ao tradutor cabe fazer a transposição desta obra para a língua de chegada, dando a mesma a possibilidade de uma nova vida dentro do idioma ao qual foi transposta. Sendo que a tradução é vista não somente como processo de comutação, mas uma negociação entre textos e principalmente entre culturas, tendo como operador a figura do tradutor.

Devemos ter presentes que é o “inter”- a fronteira da tradução e da renegociação, o espaço intremédio- que carrega o fardo do significado de cultura. Enquanto anteriormente a ênfase era posta na comparação do original e da tradução, muitas vezes com o intuito de averiguar as “perdas” e as “traições” ocorridas no processo de tradução, a nova abordagem adota uma perspectiva deliberadamente diferente, procurando não avaliar, mas sim compreender as mudanças de ênfase operadas durante a transferência de textos de um sistema literário para outro (BASSETT, 2003, p. 12).

⁷ Língua fonte = LF, abreviatura (CATFORD, 1980, p. 22).

⁸ Língua meta = LM, abreviatura (CATFORD, 1980, p. 22).

Dessa maneira, a tarefa do tradutor é de suma importância e sua criatividade vai delimitar todo o processo de enriquecimento da obra literária, pois sua investigação sobre a visibilidade define o desenvolvimento dentro do âmbito ao qual está se transpondo, já que segundo Venuti “a tradução é um ato arriscado, potencialmente subversivo e sempre carregado de significados. Para Arrojo:

Nossa tradução de qualquer texto (...) será fiel não ao texto ‘original’, mas àquilo que consideramos ser o texto original, àquilo que consideramos constituí-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos. (ARROJO, 1992, p. 44).

Diante dessa ideologia e segundo a releitura de Walter Benjamin feita por Jacques Derrida foi de suma importância para a reabertura e reavaliação do sistema tradutório,⁹ visto que este afirmava que a vivência do texto dependia da habilidade de quem estava por detrás dele. E esta seria a segunda vida de um texto, um novo original só que agora em outra língua.

Sendo assim, essa discussão reforça o efeito de comunicação simultânea intercultural e intertemporal, pois perderíamos a chance de ler grandes obras de arte se não existisse a interferência de alguém que não as deixou esquecidas. Vale salientar que a língua não reflete significados da realidade, mas ela ajuda a moldá-los.

A arte da tradução é uma arte subsidiária e derivada. Por causa disso nunca logrou merecer dignidade de trabalho original e tem sido por demais prejudicadas enquanto manifestação literária. Esta desvalorização teve o efeito nefasto de baixar o grau de qualidade exigido e em certos períodos quase destruiu a arte por completo. O correspondente mal-entendido daí decorrente sobre a sua natureza somou-se assim à degradação, não tendo sido aprendida nem a sua importância nem sua dificuldade (BASSNETT, 2003, p. 21).

Haja vista que nesse período a tradução era entendida como uma atividade sem nenhum prestígio, pois possuía um processo mecânico de produção “palavra por palavra”, não alcançando um sentido completo dentro da língua de

⁹ DERRIDA, Jacques – Dês Tours de Babel. In. GRAHAM, J (Ed.) – *Difference in Translation*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985.

chegada ¹⁰(LC), já que toda a técnica era mecânica e nada criativa, a preocupação era com a forma e o sentido ficava esquecido. O que se estabelecia então era apenas um *produto* assim chamado com uma culminância que não era podia ser analisada como parte de um processo, pois não era compreendida.

Os aspectos tradutórios nos fazem associar a língua de partida com a língua de chegada. Eles proporcionam a apresentação da LE como atividade relevante e necessária para a compreensão da obra literária em outros idiomas e permite também a solução de problemas de comunicação que exigem conhecimento lingüístico.

Este princípio naturalmente nos leva a associar a língua a ser compreendida ao que ele já sabe e a usar a língua para a exploração e extensão do seu conhecimento. Para usar a língua, em resumo, da forma que ela é normalmente usada. (...) Ela propicia a apresentação da língua estrangeira como uma atividade relevante e significativa comparada a própria língua de chegada. Ela permite a invenção de exercícios que envolvem a solução de problemas comunicativos, problemas que exigem referência além de simplesmente lingüística, que demanda habilidades lingüísticas do tradutor somente a tal ponto que eles sejam uma característica de habilidades comunicativas. (JACOBS, 2003, p.158).

Toda essa metodologia começou a criar barreiras entre as línguas e começou-se a pensar em transformação em meio aos conceitos de nacionalismo e barreiras culturais, então o tradutor passou a ser visto com um poder criador, pois conseguia atingir o público de chegada e não era mais um servo de seu próprio texto.

Fosse ele dono de sua própria vontade, e muitas vezes teria aproveitado determinada graça especial do seu idioma e da sua época; muitas vezes determinado ritmo lhe teria servido, se não fosse a estrutura do autor – ou determinada estrutura, se não fosse o ritmo do autor (ROSSETTI, 1968, p. 175).

Essas posições determinam dois caminhos, e previamente uma hierarquia na qual o autor dentro de sua LP age como soberano e o tradutor para atingir a LC é um escravo de seu ofício; já em uma segunda visão os papéis se invertem e o

¹⁰ LC – LÍNGUA DE CHEGADA SEGUNDO SUSAN BASSNETT.

tradutor em uma escala hierárquica se torna o soberano no ato de transmutar PA língua de chegada, já que tradução é um processo criativo e a este está atribuída a necessidade de investigação dentro do idioma em questão.

Em uma tradução dá-se a substituição de sentidos da LP por sentidos da LC, não a transferência dos sentidos da LP para a LC. Na transferência há uma implantação da LP no texto de chegada. Estes dois processos têm de ser claramente diferenciados numa teoria da tradução (CATFORD, 1965, p. 87).

Catford inaugura aqui uma nova fase que debate sobre o ato de traduzir, sendo esta redutora e restrita somente ao sentido de equivalência e traduzibilidade cultural. Sendo assim, se estabelece uma ponte entre a estilística, a história literária, a linguística, a semiótica, e a estética, portanto a finalidade das mesmas estão em produzir uma teoria de compreensão que pudesse ser usada como procedimento para outras traduções, haveria aí então a ligação inquestionável entre teoria e a prática.

No período contemporâneo houve grandes nomes que pensaram sobre este assunto, dentre estes podemos citar Friedrich Schleiermacher que em sua defesa à tradução usou a seguinte citação:

É tão insensato fundir uma violeta no cadinho à procura do princípio formal da sua cor e do seu cheiro como tentar transfundir noutra língua as ciações de um poeta. A planta tem de brotar de novo da semente, ou não dará flor – e este é o peso da maldição de Babel (SCHLEIERMACHER, *apud* BASSNETT, 2003, p. 115).

Esta teoria é válida para salientar que se deve cuidar sempre para se manter as particularidades de qualquer língua de chegada, isso quer dizer uma tradução ponderada, com critérios que estão relacionados a este idioma, disfarçando todos os pontos negativos que a mesma possui, pois já diz Oscar Wilde “uma verdadeira obra de arte está na transparência não apenas de língua para língua, mas na poesia para poesia”, e a esta arte está vinculada a tarefa do tradutor.

No entanto a língua é única para cada falante distinto e não é possível uma transferência estável de significados, haverá sempre uma implantação de significados da LP para a LC. Observados essas questões será abordado a seguir a forma e sentido no processo de tradução.

2.2. Técnicas da forma e sentido

A complexidade que envolve a tradução e as técnicas pelo o qual o processo é feito requer um minucioso critério para que as traduções não sejam feita palavra por palavra, mas que se aproxime o mais que puder do seu significado, sentido semântico para que se incorpore a cultura e a língua de chegada. Essa idéia de tradução não é nova e vem resistindo ao longo do tempo e as controvérsias sobre esse procedimento de sentido por sentido, é que:

O melhor tradutor há de ser aquele que, em qualquer dos casos, realizar o seu trabalho com um mínimo de perdas, seja quanto ao conteúdo, seja quanto à forma: quanto menos perdas, melhor a tradução (CAMPOS, 1986, p. 51).

Sobre o pressuposto da comunicação a tradução nunca será perfeita, pois toda comunicação não é integral há sempre uma vertente específica que se deseja atingir a qual destina o objetivo central ou idéia principal que pode ser adaptada à obra de forma coerente para obter a comunicação desejada entre línguas diferentes.

(...) a própria língua, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar, não-verbal e, em segundo, porque todo signo e toda frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Entretanto, com esse argumento todos os textos são originais porque toda tradução é diferente. Toda tradução é, até certo ponto, uma criação e como tal, constitui um texto único (PAZ, 1971 *apud* ARROJO, 1986, p. 11).

A língua não é um sistema único e possui vários aspectos que vão se incorporando a ela na medida em que surgem as necessidades de comunicação entre os povos, os discursos iam se repetindo e agregando novas experiências e valores entre línguas distintas e culturas diferentes, procurando preservar o sentido semântico do texto original, a compreensão desse processo está relacionado a forma como o tradutor irá interpretar e traduzir a obra, recriando-a para leitores dessa língua. Como bem explana Campos:

Além do estrangeirismo e do empréstimo linguístico, existem casos de palavras e principalmente expressões estrangeiras das quais se traduzem parte componentes, conservando-se a estrutura original (CAMPOS, 1986, P. 36).

Pode-se notar que as palavras estrangeiras que vão sendo incorporada a língua de chegada (portuguesa) contribuem para o enriquecimento da mesma, sem prejuízo do idioma de partida, pois essas expressões passam a fazer parte do cotidiano das duas linguagens em questão, como ocorre com várias expressões que são usadas e passa a fazer parte do vocabulário.

No entanto no campo de literatura, os estudos da tradução se tornaram fato importante. Em 1923 Walter Benjamin escreveu sua obra “A tarefa do tradutor” definindo com expressividade a relação entre forma e sentido na transposição de um texto literário. Alguns textos foram de suma importância para que este estudo ocorresse e dentre eles pode-se citar: *Parisiens* de Baudelaire, onde se discutia todo o processo de tradução.

Muito se falou nesse período sobre o trabalho do tradutor ser algo meramente imitativo, que não tinha verdadeiramente uma importância, mas Benjamin diante de suas perspectivas lançou a idéia que iria modificar todos esses pensamentos, essa atividade seria agora, no entanto libertadora e de criação própria. Para comentar sobre esta questão utilizou todo um conjunto de metáforas que como citou Oliveira (2000), “retomou ao exílio e deslocamento do povo e a abertura de novos pensamentos.

Neste trabalho, Benjamin não coloca a tradução como atividade de recepção, nem de representação, sequer de comunicação; o cerne da atividade tradutória para Benjamin está na forma: “a tradução é uma forma” (BENJAMIM, 2002, p. 191) cuja lei está no original, como observaram os românticos germânicos. De acordo com a leitura Derrida de Benjamin, essa forma se apresenta como uma demanda, o chamado original “exige a tradução mesmo se tradutor algum está ali” (DERRIDA, 2002, p. 36-37). Entretanto, de acordo com Benjamin, não são todos os textos que apresentam a demanda pela tradução, “mas apenas aqueles cujo modo de significação suplanta a sua função meramente comunicativa” (OLIVEIRA, 2000, p. 79). Dessa forma, a necessidade da tradução está intimada no próprio original.

Ao se referir sobre a necessidade de traduzir, Benjamin enfatiza sua discussão de que “existe uma língua pura, a língua de Deus, a primeira língua que foi confundida em várias após a construção do que se chamou de Torre de Babel”, sendo assim os homens foram condenados pela diferença entre as língua e traduzir se tornou inevitável. Para Britto, já que existe a necessidade de tradução existe,

possibilidade de múltiplas interpretações, sendo necessário:

Ainda que não haja consenso absoluto, e ainda que cada um de nós faça seus julgamentos com base em seus próprios pressupostos, é possível utilizar o discurso racional para fazer avaliação e tecer considerações a respeito de traduções, fazendo referência a certas propriedades dos textos traduzidos com relação às quais há um certo grau de acordo entre um bom número de pessoas envolvidas nas atividades de traduzir (BRITTO, 2006, p. 252).

Sendo assim, se torna importante a questão da figura do tradutor e sua postura diante do texto:

¹¹What firm Knowledge and mastery of the two languages does it require! And how often, where it is generally acknowledged that a perfect equivalent for an expression cannot be found, do even the most knowledgeable scholars, well-versed in both the language itself and the subject matter, diverge significantly in their attempts to choose the most fitting word. This is equally true of the vivid pictures than expression of poetical works and the most abstract works of the noble sciences that show us the most profound and universal nature of things (SCHLEIERMACHER, 2004, p. 46).

Pode-se dizer então Segundo Benjamin que as línguas possuem suas próprias propriedades e cada texto original tem em si fragmentos de uma língua pura que é recuperada de acordo com os julgamentos feitos pelo tradutor. A tradução revela-se como atividade que promove a “evolução do original” (BENJAMIM, 2001, p.201). Julga-se então que a tradução não é “uma mera reprodução de sentido” em outro idioma, mas o fator que revela uma língua pura, relacionando o original na língua de partida com a nova criação.

Quando um determinado “procedimento técnico” são incorporadas à língua meta dá o nome de “empréstimo” lingüístico. Existe também o “decalque” que suprime algumas letras da palavra e usa de forma literal; “transposição” substituindo parte do discurso de um determinado texto sem prejuízo do sentido; outra técnica de tradução oblíqua é a “modulação”, muito discutida no meio da tradução, pois faz

¹¹ Que sólido conhecimento e maestria que duas línguas requerem (a tradução)! E com que freqüência, onde geralmente é reconhecido que uma equivalência perfeita de uma expressão não pode ser encontrada, fazem mesmo os eruditos mais sábios, conhecedores de ambas as línguas e do assunto em questão, divergem significativamente em suas tentativas de escolher a palavra mais adequada. É igualmente verdade quando as expressões pitorescas vívidas da obra poética e da obra mais abstrata das nobres ciências que nos revelam as coisas mais profundas e universais da natureza.

uma alteração da mensagem; ainda oblíqua é a “equivalência” quando ambos os textos originais e tradução utiliza-se de recursos lingüísticos e estruturas diferentes, como alguns provérbios; ainda têm-se a “adaptação” quando possui algumas palavras na língua fonte que não existe na língua meta, esse recurso ou “procedimento técnico” é também conhecido como tradução “livre”, pelos teóricos.

Para questionar a função da tradução e a sua colocação em relação a forma e o sentido é preciso retomar a Walter Benjamim (*apud* VENUTI, 2000, p.75) que afirma que “qualquer tradução que pretende desempenhar uma função não pode transmitir além de informação”.

Em “O gato preto”, segundo Matta (1996, p.167):

Quem faz a narrativa é um homem nas vésperas de sua execução [...] ele é prisioneiro e seu intuito é fazer uma catarse e colocar diante do público certos fatos que o impressionaram e poderiam possuir um caráter sobrenatural.

A relação entre forma e sentido está muito além somente da relação semântica, está intimamente ligada ao papel que o tradutor pode fazer dando a obra o seu apogeu ou a sua total destruição. Vincula-se, portanto que para se permitir dar sentido e forma a um texto, o tradutor precisa preservar ou não o que se configura à semelhança do texto de partida para o texto de chegada, isto é trabalhar observando a estrutura individual de cada língua seja em qual gênero for uma vez que cada língua possui suas particularidades em relação a estrutura e dá ênfase a aspectos lingüísticos diferentes. Se isso acontecer de forma contrária, e não havendo a relação entre as partes para compor o todo, acontecerá um erro de entendimento quanto à forma, causando a inadequação do texto na língua de chegada. Como afirma Robert Scholes:

Cada unidade literária, desde a simples frase até à ordem global das palavras, pode ser entendida em relação com o conceito de sistema. Em particular, podemos considerar obras, gêneros literários e o conjunto de literatura como um sistema dentro do sistema maior da cultura humana (SCHOLES *apud* BASSANETT, 2003, p. 131).

Nesse sentido, os tradutores vêem o texto literário como um conjunto de relações que podem ser chamada de dialéticas, que ultrapassam as fronteiras da

própria língua e da língua a qual se está traduzindo, particularmente observa-se aspectos de um texto para outro, observando os critérios de conteúdo, complexidade de estrutura, objetivo específico e a gênese do texto. Para Goethe:

Toda e qualquer literatura deve passar por três estágios de tradução, embora sendo essas fases recorrentes, possa acontecer que ocorreram todas ao mesmo tempo num determinado sistema lingüístico. A primeira época “familiariza-se com os países estrangeiros nos nossos próprios termos”. O segundo modo é a apropriação através da substituição e da reprodução, em que o tradutor absorve o sentido da obra estrangeira, mas reproduz nos seus próprios termos. O terceiro modo, que considera o mais elevado, é o que procura uma perfeita identidade entre o texto na língua de partida e o texto na língua de chegada: atingir esse objetivo implica a criação de um novo “modo”, fundindo aquilo que se torna único o original com sua forma e estrutura novas (GOETHE apud BASSNETT, 2003 p.109).

No entanto, defende-se um conceito de tradução que vê o tradutor e o autor original como iguais, operando contextos sociais e temporais claramente diferenciados. O tradutor tem o dever de extrair do texto de partida aquilo que considera ser o núcleo essencial da obra e reproduzir ou recriar a mesma na língua de chegada. Esses três processos podem também serem resumidamente chamados de Metáfrase, Paráfrase e Imitação. Talvez fosse o segundo método o mais equilibrado, pois o tradutor irá respeitar certos critérios para se trabalhar a obra em questão: deve dominar as duas línguas e entender quer as características quer o espírito do autor original, além de ter que se ajustar aos cânones de sua época.

Assim, considera-se praticamente impossível uma transferência de significados estáveis, o que acontece é uma transformação de uma língua em outra respeitando os critérios da ética, essa noção depende da interpretação que o tradutor faz da língua de partida para a língua de chegada sendo coerente com os critérios de sentido e significados. As traduções que centraliza o foco apenas na cultura receptora tende a manipular o contexto do real significado da obra e do contexto cultural que o mesmo está inserido:

Concorda-se geralmente em que o *significado* é importante em tradução, particularmente em tradução total. Aliás, a tradução se tem freqüentemente definido com referência ao significado; diz-se que uma tradução “tem o mesmo significado” do original (CATFORD, 1980, p.38).

O pressuposto de transferência de significado é sempre questionado pelos teóricos, pois se considerar o significado do texto em sua língua de partida e

seu significado na de chegada, pode-se perceber que os contextos culturais são diferentes, logo essa transferência de significados é considerada por muitos como estáveis, sofrendo variações de acordo com o contexto histórico e de um sistema linguístico do qual o texto faz parte.

Todo o processo de tradução envolve culturas diferentes em épocas distintas, que exerce influências sobre o texto, uma vez que, cada língua possui significados diferentes e que a transferência formal pode não ser precisamente a mesma, variando de uma língua para outra sendo que o mesmo ocorre com o contexto.

A reflexão envolve o espelho, a cópia do original; a refração envolve uma mudança de percepção e esta imagem é muito útil para descrever o que acontece quando um texto é transferido de uma cultura para outra. Esta influência baseia na constante evolução dos textos literários, que ao ser traduzido sofre uma alteração no contexto cultural, entre duas culturas distintas estabelecendo uma ética (BASSNETT, 2003, p. 24).

É bem visto que a tradução é colocada na atualidade como uma atividade de gigantesca utilidade já que seus estudos atingem uma gama de profissionais e diante desse ideal introduz o novo grau de precisão na análise do que está envolvido na operação de traduzir de uma língua para outra. Partindo do pressuposto de que qualquer processo relacionado com a linguagem humana pode ser melhor entendida quando vista à luz de teorias fundamentadas à forma e ao sentido, é que ambos são assuntos mais que complexos dentro deste campo que está se discutindo. Para Bassnett:

A tradução pode sempre começar com situações mais claras, as mensagens mais concretas, os universais mais universais. Mas, como ela envolve a consideração de uma língua na sua globalidade, juntamente com as suas mensagens mais subjetivas, através da observação de situações comuns e de uma multiplicação de contatos que carecem de clarificação, então, não há dúvidas de que a comunicação através da tradução nunca pode estar completamente acabada, o que também demonstra que nunca é inteiramente impossível (BASSNETT, 2003, p. 70).

A questão acima citada mostra claramente a função do tradutor quanto a encontrar um caminho certo para fazer seu trabalho, visando sempre o leitor, tentando sanar os problemas para que a obra se sobressaia ao texto original. Os caminhos são vários e entre eles está a decisão do mesmo em seguir vertentes

relacionadas ao sistema de informação que serão pertinentes dentro da língua à qual se está traduzindo.

A questão do posicionamento de traduzir sentido por sentido ganha uma nova definição segundo Venuti (2000, p.16) “tradutores procuram não somente imitar as formas do texto estrangeiro, mas permitir que suas traduções funcionassem como um texto literário por si só”. Nesse sentido é que se pode questionar a acessibilidade da tradução entre culturas em intenção de adequar os textos em outros idiomas.

O cuidado de se transpor para qualquer língua deve ser argumentada para não se ofender a delicadeza da mesma, pois deve-se libertar da tradução feita palavra por palavra. Aqui a observação de forma e sentido devem estar intimamente ligadas, visto que para se transpor em qualquer idioma necessita-se de fundir cada parte para se formar o todo. É importante então atender a diversidade entre as línguas, quanto a construção da forma dos períodos, as figuras de linguagem, pois ao traduzi-las pode-se estar criando aberrações e extraindo toda a beleza da obra em questão.

Para Dryden, existe uma enorme diferença entre a tradução literal e as imitações, visto que a mente brilhante do criador pode aparecer por meio da observação ao imitar, ou melhor, traduzir outro gênio. De acordo com o teórico a imitação gera um novo produto, que conseqüentemente é outro texto, outra obra, e não mais a do autor traduzido. Sendo assim, pode-se perceber que para se traduzir um autor, o tradutor deve ser equivalente à genialidade do autor traduzido; deve dominar a língua do texto original e também a sua, e tentar garantir o máximo possível de pensamento do autor ao verter seu texto para a nova língua.

¹²For not only do the dialeets of the different alans that make up a people, and the different ways a language or dialect develops in different countries, already constitute different language in a stricter sense, between which it is often eough necessary to translate; even contemporaries Who shara a dialect but belong to differnet classes that rarely come together in social intercourse and diverge substantially in their education are commonly unable to communicate save through a similar mediation (SCHLEIERMACHER apud VENUTI, 2000, p. 43).

¹² Por não somente fazerem os dialetos de diferentes clãs que maquilam um povo, e as diferentes maneiras que uma língua ou um dialeto se desenvolvem em diferentes séculos, já constituem diferentes línguas em um sentido mais estrito, entre o qual é freqüentemente bastante necessário traduzir; mesmo contemporâneos que compartilham um dialeto, mas pertencem a diferentes classes que raramente se encontram num intercurso social e divergem substancialmente em sua educação sendo comumente incapaz de comunicar, salvo através da mediação similar.

Desse modo, o ato de traduzir está intimamente ligado a necessidade de se entender a história e o contexto cultural do outro que se está vertendo, já que isto se torna fundamental para um bom produto final, visto que é conveniente adotar na cultura somente aquilo que não perturba as opiniões. Assim sendo, a tradução não pode ser encarada como algo mecânico, sendo feita somente para a aquisição de uma obra em outra língua. Ela deve ser correspondentemente perfeita entre significados, e expressar idéias como o mesmo intuito em ambas.

Após refletir sobre a diferença entre as línguas suas correspondências para se poder traduzir, deve-se pensar sobre a subjetividade do tradutor e também do escritor do original e conseqüentemente apresentar considerações apropriadas para a tradução, visto que o trabalho do tradutor está verdadeiramente em aproximar o escritor do leitor e ao mesmo tempo auxiliar na leitura sem forçar os limites da língua nativa, compreendendo a obra de forma completa e fazendo com que o leitor sinta prazer ao lê-la.

CAPÍTULO III

ANÁLISE DA FORMA E SENTIDO EM “*THE BLACK CAT*”

Conhecido, hoje, como um dos maiores contistas norte-americanos, Edgar Allan Poe, é um dos autores mais traduzidos em todo o mundo devido suas obras conterem um caráter gótico que surpreende todos seus leitores, fazendo-os esgotarem o texto em um único momento de leitura.

Por muitos e muitos anos as pesquisas e estudos sobre a tradução ficaram focados na literalidade e muitos foram os nomes que propuseram a defender este assunto tentando fazer com que as traduções chegassem cada vez mais próximas do texto matriz ou de língua fonte. Com o passar dos tempos essa idéia foi se transformando e o que se percebe é que a cada dia mais tradutores começam a fazer suas escolhas e alterações dentro do texto que se está traduzido, para colocá-lo mais adaptado à língua de chegada.

Por meio dessas abordagens é que se percebe o quanto as teorias estão sendo utilizadas por meio da prática do tradutor, quando o mesmo está vertendo um texto da língua de partida para a língua de chegada. Ao se traduzir uma obra para outra língua observa-se que existem lacunas que só podem ser preenchidas com algumas modificações em sua forma para que não se perca o sentido do texto original. No entanto é possível perceber algumas dessas alterações no conto “*The Black Cat*” de Allan Poe, traduzidos por Ricardo Gouveia e Clarice Lispector. Muitas foram as escolhas feitas pelos tradutores desta obra que marcou um período da literatura norte americana. Assim é notória a teoria de Walter Benjamim aplicada a esta possibilidade:

¹³Unlike the Word of the original, it is not translatable, because the relation ship between content and language is quite different in the original and the translation. While content and language form a certain unity in the original, like a fruit and its skin, the language of the translation envelops its content like a royal robe with ample folds. For it signifies a more exalted language than its own thus remain unsuited ti its content, overpowering and alien (BENJAMIM *apud* VENUTI, 2000, p. 79).

¹³ Diferentemente da palavra do original, que não se é traduzível, porque a relação entre o conteúdo e língua é bem diferente no original da tradução. Enquanto o conteúdo e a língua formam certa unidade no original, como um fruto e sua casca, a língua da tradução envolve seu conteúdo como uma túnica real com amplos vincos. Pois isso significa uma língua mais exaltada que sua própria e assim permanece imprópria para seu conteúdo, opressor e alienado.

Portanto, o papel de quem traduz é observar quais foram os ideais do autor, para que os mesmos possam ser reproduzidos por meio de suas palavras, mostrando então a intenção que o mesmo possuía quando escreveu sobre determinado assunto. Isso não quer dizer que o trabalho do tradutor seria reproduzir uma cópia autêntica da obra em questão, mas sim tentar colocá-la o mais próximo possível da língua de chegada, alterando a forma sem extinguir o sentido. Observa-se que a reconstrução se faz possível para que não se esgote jamais uma obra:

Então não há dúvida de que a crítica, idêntica em essência à tradução, lhe é superior, pois ela é somente esse movimento de resgate elevado à pura consciência de si: obra de arte da superação da obra de arte, quintessência. A tradução, por sua vez, é e permanece sendo um ato interlinguístico: se ela arranca a obra de sua empiridade primeira, é para mergulhá-la de novo na de uma outra língua (BERMAN, 2002, p.221).

O que Berman propõe em suas palavras é que seria impossível para uma obra de arte sobreviver se não fosse o trabalho realizado pelos tradutores, os quais estabelecem uma relação de escolhas dentro da língua de partida e língua de chegada para que os textos sempre se abracem entre as línguas ou linguagens e jamais se desfaçam. Isso quer dizer que existe uma interrelação entre o que se faz traduzível e a intraduzibilidade, pois cada língua possui sua linguagem diferenciada. Para Berman toda tradução possui seu caráter próprio, visto que:

O sentido passa, bem ou mal flui de uma língua para outra, mas tudo isso pertence ao domínio da adaptação, não da transmutação. A tradução deste tipo de texto, seja ela literária ou uma forma a mais ou menos fantasiada de *rewriting*, não encontra neste nenhuma resistência fundamental. Ora, é o inverso que se produz com uma obra: a incomensurável resistência que ela opõe à sua tradução – tradução que ao mesmo tempo ela permite e solicita – dá todo o seu sentido, não menos incomensurável, a esta última. É que, no mesmo movimento, ela se enraíza em sua língua e se arranca dela, demonstrando a dimensão própria da traduzibilidade e de sua intraduzibilidade. Esse é um dos paradoxos da obra, cujo paralelo seria encontrado para a crítica e hermenêutica (BERMAN *apud* SOARES, 2011, p.106).

No entanto as palavras de Berman nos fazem refletir sobre uma tradução fiel, aquela feita palavra por palavra e que na maioria das vezes não consegue passar os ideais do autor ou a de caráter livre, onde se mexe na forma, mas não se perde o sentido, neste caso a de se extrair ou adicionar palavras para que se encontre o ideal.

Grandes nomes da literatura brasileira fizeram reproduções de seus textos traduzindo-os cada qual a sua maneira. Dentre os nomes os que serão citados para análise deste capítulo se encontram Clarice Lispector e Ricardo Gouveia, que além do surpreendente caráter para traduzir os textos fizeram que os contos deste autor se tornassem muito conhecido entre o público do Brasil, já que estes tinham características que se assemelhavam a ficção científica, horror, e fantasia, explorando assim os aspectos psicológicos de seus personagens, dando ainda mais ênfase ao antagonismo existente entre o estranho e o belo.

Segundo alguns autores dentre eles Venuti (2000), as tarefas dos tradutores vão muito além de transpor a mensagem da língua de partida para a língua de chegada, é preciso compreender a mensagem de cada elemento sem causar nenhuma alteração na mesma, trabalho este que foi realizado por ambos os tradutores citados neste trabalho:

¹⁴In some translation tasks it may be possible to transpose the source language message element into the target language, because it is based on either parallel categories, in which case we can speak of structural parallelism, or on parallel concepts, which are results of metalinguistic parallelism. But translators may also notice gaps, or “lacunae”, in the target language (TL) which must be filled by corresponding elements, so that the overall impression is the same for the two messages (VENUTI, 2000, p. 128).

Essa citação mostra o quanto à tarefa do tradutor se faz complicada, já que o texto vem cheio de lacunas que não foram preenchidas pelo escritor e transpor todas essas lacunas para a língua alvo é árduo, pois existem termos que não podem ser transpostos com o mesmo sentido em outro idioma.

O crítico Agenor Alves de Moura em seus escritos define alguns dos problemas que envolvem o ato de verter um texto de uma língua para outra. Dentre os aspectos posso citar a continuidade de erros gramaticais; expressões idiomáticas, que às vezes são feitas ao pé da letra e desvirtuam o texto, a falsa interpretação ou interpretação errada do texto ou de um trecho dele, e a falta de

¹⁴ Em algumas tarefas tradutórias pode ser possível transpor a mensagem da língua-fonte elemento por elemento para a língua alvo, porque ou está baseada em categorias paralelas, e neste caso podemos falar de paralelismo estrutural, ou em conceitos paralelos que são resultados de paralelismo metalingüístico. Mas tradutores também podem notar espaços ou “lacunas”, na língua alvo (LA) que devem ser preenchidos por elementos correspondentes, de maneira que a impressão geral seja a mesma para as duas mensagens.

atenção com as estruturas da língua, por falta de conhecimento do mesmo, os falsos cognatos que enganam o tradutor por parecerem semelhantes em ambas as línguas levando-o a cometer grandes equívocos. Cabia a Moura o dizer que “para ser um bom tradutor não bastaria ser bom poeta ou romancista, seria necessário critérios”, visto que muitas vezes os textos são desconstruídos, parafraseados, e tornam a obra fonte de sua inspiração e criação.

Num texto literário não é apenas a idéia que escolhe as palavras, mas são muitas vezes as palavras escolhidas que fazem brotar idéias, toda obra literária transportada para outra língua consistiria caso de traição (RÓNAI, 1987, p.13).

Nesse sentido as idéias do autor são levadas em consideração, mas as palavras não podem ser deixadas de lado, visto que a língua está diretamente ligada à cultura, dificultando o ato de transpor as palavras do autor do original, extraído do texto somente a idéia geral, visto que a cultura ligada à mesma é uma das barreiras para a transposição de um idioma.

Para começar a explorar os textos observa-se que em ambos, os tradutores quebram os períodos para a melhor apropriação de idéias:

Poe 1843	<i>I married early, and happy to find in my wife a disposition not uncongenial with my own. Observing my partiality for domestic pets, she lost no opportunity of procuring those of the most agreeable kind. We had birds, goldfish, a fine dog, rabbits, a small monkey, and a cat (POE, 1843, p. 96).</i>
Ricardo Gouveia	Casei-me cedo e tive a feicidade de encontrar em minha mulher um caráter não oposto ao meu. Observando a minha predileção pelos animais domésticos, não perdia ela a oportunidade de adquirir os das espécies mais agradáveis. Tínhamos pássaros, peixes dourados, um lindo cachorro, coelhos, um macaquinho e um gato (GOUVEIA, 2007, p. 12).
Clarice Lispector	Casei-me muito moço. Tive sorte. Minha mulher possuía um caráter adequado ao meu. Sentiu logo minha predileção pelos animais domésticos. Não perdia, então a oportunidade de

	procurar os das espécies mais agradáveis. Pássaros, peixes dourados, um belo cão, coelhos, um macaquinho e um gato (LISPECTOR, 1998, p. 10-11).
--	---

O mais importante nesses trechos do conto é perceber que Gouveia foi um tradutor fiel do texto original, já Lispector procura construir períodos mais curtos e mais compreensíveis para o público na língua alvo. Enquanto Ricardo utiliza três períodos no trecho, Lispector o constrói com seis, dobrando o número de períodos do original e transformando o estilo de Poe. Neste caso, o Inglês acaba por oferecer limitações ao tradutor, pois há estruturas diferentes em cada língua, pois é obvio que não é possível fazer traduções seguindo extremamente a sintaxe do texto fonte. Esta de certa forma exige uma estrutura mais complexa para uma tradução. Gouveia trabalhou com os mesmos ideais de Poe e principalmente com a mesma estrutura, já a tradutora preferiu trilhar seus próprios caminhos, fazendo quebras durante a reconstrução de seu texto, mesmo que não houvesse uma extrema necessidade para que isso acontecesse.

No trecho *“casei-me muito moço. Tive sorte.”* A tradução aponta para a fala do narrador que diz ter tido sorte de se casar moço, mas a sorte mesmo à qual se refere é o ato de ter encontrado uma esposa que tinha os mesmos gostos e temperamento igual ao dele. Ainda comentando sobre estrutura, é valido ressaltar outra passagem:

Poe	<i>Evil thoughts became my sole intimates – the darkness and most evil of thoughts. The moodiness of my usual temper increased to hatred of all things and all of mankind; while, from the sudden, frequent, and ungovernable outbursts of a fury to which I now blindly abandoned myself, my uncomplaining wife, alas! Was the most usual and the most patient of sufferers</i> (POE, 1843, p. 97).
Ricardo Gouveia	Pensamentos malignos tornaram-se meus únicos companheiros, os mais negros e maléficos, chegado ao ódio de todas as coisas e de toda a humanidade, ao passo que minha resignada esposa era a mais constante e mais paciente vítima das súbitas, freqüentes e ingovernáveis explosões de uma fúria a que então me abandonava cegamente (GOUVEIA, 2007, p. 54).
Clarice Lispector	Estava cheio de maus pensamentos. Os mais negros e maléficos. Eu já não odiava só o gato. Odiava todas as coisas. A humanidade toda. Quem mais sofria com minhas crises de mau humor era minha resignada esposa. Era a mais paciente das minhas vítimas (LISPECTOR, 1998, p. 15).

Nesta passagem percebe-se a diferença entre os dois tradutores em colocar os seus estilos de tradução, pois Gouveia opta por não causar nenhum dano à estratégia do escritor. Para Clarice Lispector essa transposição de uma língua para outra é feita de forma diferente, já que a autora costuma dividir os trechos em mais períodos, e neste caso a divisão é feita nos períodos compostos, transformando-as em orações subordinadas e orações principais, separando em períodos distintos as frases mais longas.

É clara a mudança de estilo na passagem acima analisada, a qual não compromete o sentido. As frases são curtas, vão direto ao assunto, não são nenhum pouco rebuscadas, características estas que difere Allan Poe dos demais contistas e o tornam original. No mas a autora em questão colocou a figura do gatuno em seu texto, o que não havia sido feito no texto de 1843. Ela o fez para que o sentimento da personagem fosse aflorado dando ênfase maior a seu sofrimento, além de se perceber que o texto de Lispector diferentemente de Gouveia se propõe a construção de um número maior de frases que o texto em inglês e a supressão de algumas palavras que são referenciadas na língua de partida e omitidas na língua de chegada.

Outro ponto que se faz fundamental destacar nesta análise é a extração de trechos da obra original feito por ambos os tradutores, diferentemente do que Allan Poe pratica em seus textos, pois como já foi mencionado anteriormente o escritor privilegia a reflexão filosófica dos apreciadores de suas obras. Na maior parte do texto de "*The Black Cat*" Poe constrói uma ligação bastante estreita entre as personagens e o narrador transpondo para quem lê uma sinceridade diante da estória. Seu texto se torna mais interessante ainda devido ao modo como o mesmo vai lapidando sua narrativa com várias construções minuciosas e essa característica é única ao autor, não aparecendo de forma alguma nas duas outras traduções, fator este que não destroem os textos, mas que os tornam únicos diante da visão de cada reconstrutor.

No conto "*The Black Cat*", Clarice Lispector eliminou todo um trecho do original o qual exemplifica o "espírito de perversidade", sendo esta a explicação para tudo o que acontece dentro da trama. Segue abaixo trechos que explicam o que foi comentado acima:

Poe	<p><i>But this feeling soon gave place to irritation. And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, the spirit of PERVERSENESS. Of this spirit philosophy takes no account. Yet I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart – one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man. Who has not, a hundred times, found himself committing a vile or a silly action, for no other reason than because he knows he should not? Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgment, to violate that which is Law, merely because we understand it to be such? This spirit of perverseness, I say, came to my final overthrow. It was this unfathomable longing of the soul to vex itself – to offer violence to its own nature – to do wrong for the wrong's sake only – that urged me to continue and finally to consummate the injury I had inflicted upon the unoffending brute. One morning, in cool blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree... (POE, 1843, p. 98).</i></p>
Ricardo Gouveia	<p>Mas esse sentimento em breve cedeu lugar à irritação. E então apareceu, como se para minha queda final e irrevogável, o espírito da PERVERSIDADE. Desse espírito não cuida a filosofia. E, contudo, não tenho tanta certeza da existência de minha alma quanto tenho de ser a perversidade um dos impulsos primitivos do coração humano, uma das indizíveis faculdades ou sentimentos primários que dão direção ao caráter do Homem. Quem já não se viu, centenas de vezes, a cometer um ato vil ou estúpido por nenhuma outra razão que não a de saber que não devia cometê-lo? Não temos nós uma perpétua inclinação, oposta ao nosso melhor bom senso, para violar o que é a Lei, simplesmente pelo fato de entendermos ser a lei? Esse espírito de perversidade, digo, veio causar minha derrocada final. Foi esse anelo insondável da alma, de torturar-se a si mesma, de violentar sua própria natureza, de praticar o mal pelo mal, que me levou a continuar e, por fim, a consumir a injúria que já havia infligido ao inofensivo animal. Certa manhã, a sangue frio, enrolei um laço à volta de seu pescoço e enforquei-o no ramo de uma árvore... (GOUVEIA, 2007, p. 55).</p>
Clarice Lispector	<p>Aquele temor ou apenas ódio que o anilam sentia por mim foi me fazendo irritado. Daí ao espírito de perversidade foi um pequeno passo. Esse espírito de perversidade veio a causar a minha ruína total. Certa manhã, a sangue-frio, enforquei-o no galho de uma árvore. (LISPECTOR, 1998, p. 17).</p>

Comentando as partes acima citadas é visível a legalidade entre o conto original e a versão apresentada por Ricardo Gouveia, já em Lispector a tradutora transforma todo o texto, sendo que a parte que foi omitida se trata da consciência, reflexões e efeitos de sentido criados pela personagem de acordo com os fatos que iam acontecendo. A omissão de trechos não prejudica na compreensão do texto,

mas lhe aplica características próprias a tradutora, visto que todo texto precisa ser bem interpretado por quem lê, visto que Clarice mesmo omitindo trechos extensos não extrai o pensamento filosófico que é feita pela personagem que é também o narrador e se explica dizendo somente que por sentir muita cólera do bichano resolve enforcá-lo.

Nesse sentido a questão da literariedade se apresenta apontando também a interpretação:

Uma tradução sempre comunica uma interpretação, um texto estrangeiro que é parcial e alterado, suplementado com características peculiares à língua de chegada, não mais inescrutavelmente estrangeiro, mas tornado compreensível num estilo claramente doméstico. As traduções, em outras palavras, inevitavelmente realizam um trabalho de domesticação. Aquelas que funcionam melhor, as mais poderosas em criar valores culturais e as mais responsáveis para responder para tal poder, geralmente engajam leitores graças as palavras domésticas que foram de certo modo desfamiliarizadas e se tornaram fascinante devido a um embate revisório com o texto estrangeiro (VENUTI, 2002, p.18)

Observa-se, no entanto que existe uma questão de ética que envolve todo o contexto da tradução, onde se observa as questões culturais do texto matriz e a estes se aplicam as traduções possíveis adequadas à língua que se deseja verter a obra. O trecho que será citado a seguir também se faz necessário para a análise mais completa das três obras, evidenciando que existem diferentes traduções e que cada qual carrega marcas de quem as faz:

Poe	<i>I had walled the monster up within the tomb!</i> (POE, 1843, p. 103).
Ricardo Gouveia	Eu havia emparedado o monstro no túmulo! (GOUVEIA, 2007, p. 56).
Clarice Lispector	Eu já havia emparedado o monstro no túmulo. (LISPECTOR, 1998, p. 17).

É inegável que se trata de uma frase muito simples para requerer tal importância, segundo Walter Benjamim:

Uma verdadeira tradução é transparente; não encobre o original, não escurece sua luz, mas permite a língua pura, como reforçada por seu

próprio meio para brilhar sobre o original o mais completamente possível. Isso pode ser alcançado, sobretudo, pela rendição literal da sintaxe que prova serem as palavras e não as sentenças, o elemento primário do tradutor. Pois se a sentença é a parede perante a língua do original, a literariedade é arcada (BENJAMIM, *apud* VENUTI, 2002, p. 48).

Não se sabe como afirmar o porquê de a tradutora ter inserido a palavra “já”, que se trata de um advérbio, pois o texto original foi completamente reescrito por Gouveia, mostrando que em certas partes a língua de partida pode ser equivalentes à língua de chegada, sem nem mesmo ser modificada a pontuação; pontuação esta que foi modificada por Clarice, onde o ponto de exclamação foi transformado em ponto final. O ponto de exclamação é utilizado no original para causar o efeito de impressão e quando substituído pelo ponto final não causa no conto o mesmo espanto, mas também não diminui a conotação de sentido intencionado pelo autor. Para tanto aparecem elementos como a discussão e a compreensão que se fazem necessários para preservar o caráter de imitação ou paráfrase de uma determinada obra literária:

¹⁵The Paraphrast treats the elements of the two languages as through they were mathematical signs that can be reduced to the same value by means of addition and subtraction, and neither the genius of the language being subjected to transformation nor that of original tongue becomes apparent under this procedure (SCHLEIERMACHER *apud* VENUTI 2004, p.48).

Neste caso pode-se repensar e refletir sobre as relações que existem entre as diferentes línguas, e a necessidade da tradução para que as obras não deixem de existir. O papel do tradutor está aí em aproximar o leitor do escritor ou vice versa, sem romper os limites da língua de partida fazendo compreendê-la na língua de chegada. Assim se apresenta a seguir duas possibilidades apontadas por Schleiermacher:

¹⁵ A paráfrase trata os elementos das duas línguas como se fossem signos matemáticos que podem ser reduzidos ao mesmo valor por recursos de adição e subtração, e nem o gênio da língua sendo sujeito à transformação em à língua original se torna aparentemente sujeita a esse procedimento.

¹⁶Either the translator leaves the author in peace as much as possible and moves the reader toward him; or He leaves the reader in peace so much as possible and moves the writer toward him; These two paths are so different from one another that one or the other must certainly be followed as strictly as possible, any attempt to combine them being certain to produce a highly unreliable result and to carry with it the danger that writer and reader might miss each other completely. The difference between these two methods, as well as their relationship to one another should be obvious at once (SCHLEIERMACHER apud VENUTI, 2000, p. 49).

De acordo com o que foi percebido até o presente momento nesta análise pode-se observar o quanto as traduções são importantes para exaltar ou não a criação artística, seja ela qual for. Muitas vezes a utilização de uma ou outra palavra pode causar deformidades em um texto. Pode-se perceber tudo o que foi comentado anteriormente na teoria defendida por Antonie Berman em seu livro *A prova do estrangeiro*, no qual deixa claro a apresentação de muitas propostas para deformações em textos literários. Ele mostra que:

As deformações são típicos traços deixados por uma tradição etnocêntrica da tradução cujo objetivo seria produzir textos fluentes, como se tivesse sido escrito na língua da cultura receptora da tradução, tornando invisível o elemento estrangeiro pertencente à obra (BERMAN, 2002, p. 156).

No caso da citação retro pode-se notar o quanto a presença do autor na língua de chegada se faz de extrema importância devido ser o texto produzido com itens referentes a cultura local ou da língua de partida. Observando por este lado e diante dos trechos que foram apontados retro, nota-se o quanto Clarice Lispector se desfaz de termos remanescentes ao idioma do escritor, tais como a redução de períodos do texto de origem, dando uma nova vestimenta para o conto. De acordo com a teoria de Berman isso poderia ser chamado de racionalização, já que a escritora tenta expor com suas informações as idéias do texto de 1843.

É visível também em sua escrita a recomposição, pois existe uma troca de estilos entre a escrita de Poe e Lispector e a essa mudança de forma poderia ser

¹⁶ Ou o tradutor deixa o autor em paz o máximo de tempo possível e ele leva o leitor em sua direção; ou ele deixa o leitor em paz o máximo de tempo possível e leva o escritor em direção ao leitor. Esses dois caminhos são tão diferentes um do outro que um ou outro devem certamente seguidos o mais rigorosamente possível, qualquer tentativa de combiná-los pode-se ter a certeza de que se produzirá um resultado altamente duvidoso e carregar-se-á o perigo do escritor e do leitor de se perderem um do outro completamente. A diferença entre esses dois métodos, bem como o relacionamento de um com o outro, deve ser imediatamente óbvio.

dado o nome de clarificação, justamente pela idéia que a tradutora-autora tem em sintetizar seu discurso colocando-o de forma direta e reduzindo o texto base, na intenção de tornar o mesmo mais flexível à leitura no idioma de chegada.

Lispector deixa transparecer suas características ao fazer a transposição do conto de inglês para português, ocasionando uma produção digna aos leitores de seu texto, pois cria uma seqüência de trocas lingüísticas. Essas trocas diferenciam a escrita do autor e torna muito significativa seu sentido na LC. Foram alguns trechos citados onde os tradutores fazem a troca de termos, colocando os mesmos com vocabulários simples, que foram reconstruídos em seus contos, mas que não os deixaram menos esclarecedor em relação ao seu ideal de colocá-los de forma mais clara para o leitor. Neste caso essas mudanças lingüísticas acontecem de forma a não se perde na quantidade e também na qualidade do material produzido.

Percebe-se também que Lispector deixa de colocar várias palavras, expressões e às vezes trechos inteiros da obra em sua tradução. Fazendo isso ela estará dando conotação própria à obra, e obviamente irá justificar certos acontecimentos e evidentemente explicar a razão do horror, da loucura e do suspense. Quando acontece desta forma é dado o nome de quebra de ritmo. Ritmo este que não interfere na perda de sentido, mas na adequação da forma. A escritora enxuga o texto traduzido, pois julga não serem necessárias as informações contidas nesses trechos, sendo que essa supressão não deixa de contribuir para o clímax da estória. Esse tipo de prática é freqüente por parte de alguns tradutores e acaba por contribuir para uma melhor produção literária.

Assim sendo, observa-se que Lispector deixa de lado um pouco da sua essência como escritora e coloca-se como escritora contista, não se escondendo atrás da escrita do Allan Poe. Segundo Duílio Gomes, também contista e escritor do jornal Gazeta Mercantil:

(...) o americano e a ucraniana-brasileira passam ao leitor uma forte sensação de estranhamento, sensação que, sozinho, sempre provocam. Poe pela arquitetura paciente e magistral do terror em sua ficção, beirando à histeria. Lispector pela sofisticada prosa alegórica. Transgressores e revolucionários, os dois formam um só corpus neste clássico americano. (...) o leitor mais experiente – aquele já familiarizado com os textos de ambos vai perceber que Clarice não poupa a si mesma nesta tradução/adaptação. O óbvio (ou surpreendente) seria encontrar, aqui, uma Clarice

“emprestando” ao texto e Poe o Brilho e a paixão de suas imagens típicas. Ao contrário disso, a escritora sai de dentro de si mesma, se entrega. (GOMES, 2005).

Neste caso o contista defende Lispector como tradutora-adaptadora e de certa forma comenta sua adaptação, pela mesma ter se entregado totalmente a transposição do texto como foi feito por Ricardo Gouveia, já que ambos utilizaram o jogo de palavras como ferramentas para lhes auxiliarem na construção da tradução, característica esta muito presente nas construções próprias de Clarice.

Benedito Nunes, também estudioso das “obras claricianas”, colocou uma passagem em seu livro: *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, onde descreve as traduções-adaptações da escritora como sendo um sinal de “autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o eu e o mundo, conhecimento das coisas e relações intersubjetivas, humanidade e animalidade”. Neste caso o trabalho de Clarice, segundo ambos os críticos literários apresenta-se solitário, com o toque fundamental da linguagem, causando certos efeitos a obra, caso este que também aconteceu com o texto de Gouveia.

É possível pensar assim, visto que a crítica observa e leva em consideração o reconhecimento literário da escritora. É viável entender que Lispector respeita as idéias gerais impostas por Poe, mas se deve ressaltar que o estilo do mesmo não é apagado pelas alterações feitas ao texto. O tradutor-escritor não deixa por privilegiar um pouco de seu estilo na obra que foi traduzida, por mais que traduzir não seja dar estilo a uma obra, mas dar oportunidade de conhecer obras de valor internacional, respaldando o público que não tem acesso à leitura de um texto em outra língua.

Para Paulo Ronái em sua obra *À margem das traduções*, revela que:

Apesar de freqüentemente construir ganha-pão (bem parco, diga-se a verdade), a tradução, quando praticada como se deve, não é mera profissão, mas arte, vocação, destino. As qualidades do bom tradutor são, em grande parte, as mesmas do bom escritor: inteligência, talento, gosto seguro, bom senso, imaginação, senso de harmonia - mas devem andar desacompanhadas de ambição, de personalidade excessivamente marcada, da vontade impetuosa da inovação, e encontrar-se aliadas a sólida erudição, a um amor extremado ao estudo (RONAI, 1957,p.9).

Isso implica que para verter uma obra, o tradutor, seja ele até mesmo muito renomado, exige-se não afastar-se de si mesmo, de seu estilo e incorporar em sua tradução tudo o que consta na obra original. Neste caso a fidelidade da tradução depende exclusivamente das transposições feitas daquilo que o autor pensou na língua de partida, mesmo que os termos correspondentes na língua de chegada enfrentem dificuldade em sua estrutura, já que em tradução, a traição é caracterizada pela fuga da idéia do texto original tanto quanto pela alteração do estilo, práticas estas que não aconteceram com ambos os tradutores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever sobre tradução não é uma tarefa fácil como afirma a maioria dos teóricos, devido à complexidade que é traduzir uma obra. Percebe-se que não basta apenas conhecer a outra língua, é preciso um critério minucioso: analisar as teorias que envolvem uma tradução, para entender o processo a que uma obra é acometida ao ser transportada de uma língua para outra. Segundo Jakobson:

Ao se traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em umas das línguas, não por unidades de códigos separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradutor é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite a mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes. (...) A ausência de certos processos gramaticais na linguagem para a qual se traduz nunca impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original. Se alguma categoria gramatical não existe numa língua dada, seu sentido pode ser traduzido nessa língua com a ajuda de meios lexicais (JAKOBSON, 1999, p. 65).

Parece mais simples produzir uma obra original criada pelo autor, onde a forma e o sentido é a idéia original do autor, ao invés de tentar descobrir qual o sentido que o autor quis mostrar "traduzir". Essas questões foram apresentadas ao longo desse trabalho, mostrando as opiniões dos teóricos citados e também a complexidade deste assunto, que apesar de muito antigo ainda apresenta muitas lacunas a serem preenchidas.

Normalmente, o que se entende por tradução é simplesmente a transferência de um texto originalmente escrito numa língua para outro idioma e que o significado de ambos os textos seja aproximado, a estrutura do texto original deve ser preservada até o ponto que não se distorça a estrutura da segunda obra.

Existem muitas teorias sobre o assunto, que nortearam o para conhecer o complexo mundo das traduções que torna possível a sobrevivência de obras que só poderão ser lidas se forem traduzidas, pois é impossível para o leitor saber todos os idiomas. É necessário se entender a tradução como um desafio, pois ela necessita da responsabilidade de quem se compromete em fazê-la, já que envolve a ligação de comunidades lingüísticas, possibilitando a comunicação entre diferentes povos e culturas.

Considerado no passado uma actividade marginal, a tradução começou a ser olhada como acto fundamental do intercâmbio humano e nunca o interesse por ela suscitada foi maior do que hoje em dia, em que o estudo da tradução acompanha o aumento da sua prática em todo o mundo (BASSNETT, 2003, p. 1).

A tradução, no entanto, não deve ser considerada como um simples transporte de significados, pois não é possível traduzir palavra por palavra, é necessário que o tradutor dê seu toque pessoal para que o texto tenha sentido. A tradução não tem a simples função de carregar o sentido de uma língua para outra, ela propõe uma “ponte” entre duas culturas, ou seja, ela tem a função de estabelecer a comunicação entre os povos. Percebe-se, então, que a tradução parte de um conjunto de sentidos expressos em palavras de um determinado idioma, que deve ser transposto para a outra língua que já possui suas características culturais, como se pode ver nas diversas teorias da ordem da tradução. Desta forma, pode-se notar que não importa qual tipo de tradução seja feita, o tradutor deve sempre estar ciente que está traduzindo um conjunto de sentidos e para que isso ocorra é preciso que se interprete o sentido das palavras no contexto em que os mesmos estão inseridos para que seja possível a compreensão dos leitores. O tradutor precisa fazer as alterações necessárias para traduzir um texto de modo que ele possa causar o mesmo impacto que o original, pois a tradução exige tomada de decisões interpretativas que exige constantemente a intervenção do tradutor. As escolhas lexicais optadas por quem traduz é que possibilitam a compreensão dos leitores na língua de chegada e essa pode ser considerada um dos maiores desafios da atividade do tradutor, pois a tradução feita palavra por palavra “ao pé da letra” não tem sentido algum.

Não é importante que o tradutor considere o público receptor de seu texto, mas sim, especificidades do contexto sócio-cultural da obra que está sendo traduzida. Segundo Jakobson ninguém compreenderá uma palavra sem entender o seu significado, assim caberá ao tradutor inferir esses signos de acordo com o idioma da língua de chegada.

Os estudos sobre traduções estão em abrangente desenvolvimento, para admitirem mais de uma abordagem em relação à determinada obra. A função das traduções exerce um papel de elevada importância para a humanidade. Possibilita

de forma universal, que os clássicos de literatura, importantes pesquisas científicas, fórmulas matemáticas, sejam divulgadas e traduzidas em outras línguas, para que possam ser lidas em outros idiomas.

A necessidade do estudo sistemático da tradução surge diretamente dos problemas encontrados concretamente durante a processo de tradução e é tão essencial que os profissionais da tradução tragam a experiência da sua prática à discussão teórica quanto é importante que os resultados do debate teórico sejam aplicados na tradução de textos (BASSNETT, 2003, p.29).

O conto "*The Black Cat*" atingiu muitos públicos, mas para que isso acontecesse foram necessárias decisões, visto que estas consistem em uma ação interpretativa do sentido relacionado aos signos lingüísticos da língua de partida. Para alcançar a compreensão deste público é fundamental que os tradutores adequem o texto à língua de chegada e também ao meio sociocultural dos leitores que se pretende atingir. Cada vez mais, fica claro que, ao traduzirmos um texto em determinada língua, não se obtém o sentido real dele, pois cada tradutor faz suas próprias considerações de acordo com seu contexto e isso causa o distanciamento do conteúdo original expresso na língua de partida para o sentido transposto na língua de chegada.

A tradução, como a leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados "originais" de um autor, e assume sua condição de produtora de significados; mesmo porque protegê-los seria impossível, como tão bem (e tão contrariadamente) nos demonstrou o borgiano Pierre Menard (ARROJO, 1986, p. 24).

Para traduzir o referido texto Ricardo Gouveia utilizou recursos visuais e uma linguagem sonora que possibilita ao leitor alvo um interesse maior em ler e compreender a estória. Para desenvolver um texto compatível ao idioma de chegada, o tradutor teve que fazer algumas adaptações, não envolvendo somente os recursos visuais, mas também o sentido do texto, na certeza de fazê-lo compreender melhor. Já Clarice Lispector faz um trabalho mais condensado, que não altera o sentido do texto original, reorganizando apenas a forma. Assim, Arrojo

declara que o texto literário irá ter com certeza algum prejuízo em relação a sua forma, mas será de certa maneira uma nova criação artística.

Segundo esses poetas e escritores, a tradução é uma atividade essencialmente superior, por capturar a “alma” ou o “espírito” do texto literário ou poético. Essa visão reflete, portanto a concepção de que, especialmente no texto literário ou poético, a delicada conjunção entre forma e conteúdo pode ser tocada sem prejuízo vital, o que não condenaria qualquer possibilidade de tradução bem-sucedida (ARROJO, 1986, p. 27).

Diante das constatações alcançadas ao longo deste estudo, a partir e conceitos sobre tradução, espera-se que este trabalho desperte o interesse de outros pesquisadores para conhecerem os métodos e teorias, matéria de grande interesse para estudantes atuais, pois, o mundo vive um momento de grandes transformações, em que a comunicação entre diferentes idiomas está em constante desenvolvimento. Por isso, torna-se necessária uma consciente abordagem teórica sobre os métodos de tradução, que mais bem corresponda às especificidades da obra submetida aos procedimentos de tradução. Foram analisadas várias teorias defendidas pelos teóricos e os aspectos que todos têm em comum, que é a tradução, onde deve-se primar sentido e não a forma.

Como mostra a tradução do conto “*The Black Cat*” foram utilizadas técnicas adotadas pelos tradutores para manejo das palavras e enunciados para então atingirem certos objetivos, sem alterar o sentido original da obra. Como foi observado, isso ocorreu desde a primeira versão manuscrita pelo autor. Podemos ainda notar no fragmento em inglês, uma mudança formal, sem comprometer o sentido. O mesmo ocorre nas adaptações feitas por Clarice Lispector e Ricardo Gouveia: houve uma troca de palavras que expressam o mesmo sentido. É o que foi mostrado durante a pesquisa realizada, fazendo a comparação dos fragmentos apresentados entre a *forma* e o *sentido*.

O sentido é o que defende a maioria dos teóricos estudados dentre Arrojo (1986), Bassnett (2003), Jakobson (1971), Milton (1993), Lispector (1988), e Gouveia (2006), Catford (1980), dentre outros citados nesse estudo sobre a teoria da tradução e análise dos métodos empregados pelos tradutores, confrontados com a obra original de Edgar Allan Poe e as traduções de Lispector e Gouveia, que foram traduzidas para língua portuguesa, como muito bem se observa: que a *forma*

(palavras) sofrem modificações no contexto frásico, mas o *sentido*, como mostram os fragmentos utilizados foi preservado em ambas as adaptações.

Portanto, o que comprova é que o tradutor tem responsabilidade com o original e muitas vezes o que ele traduz acaba não sendo fiel a metáfora ou ao espelho da obra. Pode-se observar nos dois textos que a *forma* e o *sentido* acontecem, na maioria das vezes, somente no original. Na tradução, esses dois aspectos não caminharão juntos. No entanto, mesmo uma boa tradução jamais se apegará ao brilho da obra original. Ao encerrar esta reflexão sobre o tema, que se figurou nas páginas retro, espera-se que, os argumentos tenham conseguido demonstrar que, é possível traduzir, usando vocábulos diferentes, e preservar o “sentido”, sem prejuízo das idéias presentes na obras.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M.H. et al. 55. 2004 – **The Norton Anthology of American Literature**. New York, 2004.

AGUIAR, Ofir Bergemann de. **Abordagens teóricas da tradução**. 1º edição. Goiânia: Ed. da UFG, 2000.

ARROJO, Rosemary. **Oficina da Tradução: teoria na prática**. Serie Princípios. São Paulo: ática, 1986.

BASSNET, Susan. **Estudos de Tradução: fundamentos de uma disciplina**. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. Av. de Berna – Lisboa, 2003.

BENEDETTI, Ivone C. (2005) “**A crítica de traduções**”. *Tradução em Revista* 2, 69-75.

BENJAMIM, Walter. **A tarefa-renúncia do tradutor**. Trad. Susana Kampff Lages In: HEIDERMANN, Werner (Org.). Clássicos da teoria da tradução. Antologia bilíngüe Alemão-Português. Florianópolis: EDUFSC, 2001. p.188-215. v.1.

BERMAN, Antoine. **A prova do Estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Helder, Goethe, Schleguel, Novalis, Humboldt, Schleiemacher, Holderlin/Antonine Berman: Tradução de Maria Emília Pereira Chanut – Bauru, SP: EDUSC, 2002.**

BRAITH, Beth. **A Personagem**. 7º Ed. São Paulo: Ática, 1999.

CABRINI, Adriana de Cássia Garcia. **Venturas e desventuras do fazer tradutório: os rastros do tradutor nos caminhos da tradução**. *Falla dos Pinhaes*, Espírito Santo de Pinhal: CREUPI, v.2, n.2, 2005.

CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. Coleção primeiros passos. Editora Brasiliense S.A. São Paulo, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem. Ensaios de teoria e crítica literária**. 3º Ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

CATFORD, J. C. **A Linguistic Theory of Translation**. London: Oxford University Press, 1965.

CEREJA, Willian Roberto. **Português Linguagens**. São Paulo: Atual, 2003.

COUTINHO, Afrânio, ed. **A Literatura no Brasil I-VI**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.

D'ABLACOURT, Nicolas Perrot. Prefaces to Tacitus and Lucian. Trad. Lawrence Venuti In: Venuti, Lawrence. **The translation studies reader**. 2º ed. New York: Routledge, 2000.

FREUD, Sigmund. **O estranho**. In. Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, pp. 275-317.

GOMES, Duílio. **Estranha Sensação**. Gazeta Mercantil, 23 set. 2005. Texto produzidodisponível [HTTP://www.livrariacultura.com.br/scipts/cultura/imprensa_diz.asp?nitem=818024&sid=0199204571094745432287860&k5=1A1FBED0&uid=](http://www.livrariacultura.com.br/scipts/cultura/imprensa_diz.asp?nitem=818024&sid=0199204571094745432287860&k5=1A1FBED0&uid=)Acesso em 23 de dezembro de 2011.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 4º Ed. Ática S.A, 1998.

GOUVEIA, Ricardo. **O Gato Preto**. Ed. Scipione, 9.ª edição - São Paulo, 2006.

HEARTMAN, Charles F. and James R. Canny. **A Bibliography of First Printings of the Writings of Edgar Allan Poe**, Hattiesburg, Mississippi, 1943.

JACOBS, M. **Como “não” aprender inglês: erros comuns do aluno brasileiro**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro. 1999.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação** – São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix 1978, 1990.

LISPECTOR, Clarice. **Histórias Extraordinárias: Edgar Allan Poe**. Trad.de J.Teixeira de Aguiar. Ed. America do Sul Ltda. 1988.

MENDES, Oscar. **“Influência de Poe no estrangeiro”**. In *Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. ed. Oscar Mendes & Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. p. 53-56.

MILTON, John, 1956 – **O Poder da Tradução** – São Paulo: Ars Poética, 1993.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária – prosa**. São Paulo. 1965.

NOSTRAND, Van A. D. **O Poeta em todos nós**. Ed. Cultrix. São Paulo. 1968.

POE, Edgar Allan Poe. **Histórias Extraordinárias de Allan Poe**/ texto em português de Clarice Lispector. _____ 9º Ed. _____ Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

POE, Edgar Allan. **The Black Cat**, Graham's Magazine: April 1843.

POE, Edgar Allan. **O gato preto e outros contos**. Organização e tradução Braga, Guilherme da Silva. São Paulo: Hedra: 2010.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. 6ª Ed. Nova fronteira, Rio de Janeiro, 1987.

ROSSETTI, Dante Gabriel. Prefácio às suas Traduções dos Primeiros Poetas

Italianos. **In Poems and Translations**, 1850-1870. London: Oxford University Press, 1968.

SILVA, Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes. 1976.

SILVA, Marcos Roberto Leite da. **Ética, estética e experiência formativa: possibilidades da *Bildung* no presente**. Disponível em: <http://www.revistaancora.com.br/revista_3/04.pdf>. Acesso em 05 dez. 2011.

TODOROV, Tzvetan. **A dupla vinculação. In: Homem desenraizado**. Trad. CABO, Cristina. Rio de Janeiro: Record, 1996.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**. Trad. Laureano Pelegrim e outros. Bauru: EDUSC, 2002.