



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

ANGELICA MICOANSKI THOMAZINE

**TRADUZINDO *AMPHIGOREY*: UMA ANTOLOGIA GOREYESCA**

Florianópolis

2019

Angelica Micoanski Thomazine

**TRADUZINDO *AMPHIGOREY*:**  
UMA ANTOLOGIA GOREYESCA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação  
em Estudos da Tradução da Universidade Federal  
de Santa Catarina para obtenção do título de  
Doutora em Estudos da Tradução.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dirce Waltrick do  
Amarante

Florianópolis  
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Thomazine, Angelica Micoanski  
TRADUZINDO AMPHIGOREY: : Uma antologia goreyesca  
/ Angelica Micoanski Thomazine ; orientador, Dirce  
Waltrick do Amarante, 2019.  
240 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução,  
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução Comentada. 3.  
Edward Gorey. 4. Tradução Literária. 5. Tradução  
Intersemiótica. I. Amarante, Dirce Waltrick do. II.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de  
Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Angelica Micoanski Thomazine  
**Traduzindo *Amphigorey*: Uma antologia goreyesca**

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto, Dr(a).  
Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC)

Prof.(a) Eliane Santana Dias Debus, Dr(a).  
Universidade Federal de Santa Catarina (PGET/UFSC)

Prof.(a) Myriam Correa de Araújo Ávila, Dr(a).  
Universidade Federal de Minas Gerais

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Estudos da Tradução.

---

Prof. Dr.(a) Andreia Guerini  
Coordenadora do Programa

---

Prof. Dr.(a) Dirce Waltrick do Amarante  
Orientadora

Florianópolis, 30 de agosto de 2019.

Ao meu esposo, meus pais, meus sobrinhos, e todos que gostam  
de nonsense e literatura.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET).

À Universidade Federal do Acre (UFAC), por me incentivar e colaborar permitindo que eu viajasse sempre que necessário.

À minha orientadora Dirce Waltrick do Amarante, pela confiança, apoio, apontamentos e incentivo.

Às professoras Dr<sup>a</sup>. Clélia Mello, Dr<sup>a</sup>. Myriam Ávila e Dr<sup>a</sup>. Eliane Debus, pelas contribuições e apontamentos que fizeram ao trabalho durante a qualificação e a defesa.

Aos professores Dr. Berthold Karl Zilly, Dr<sup>a</sup>. Martha Lucia Pulido Correa, Dr<sup>a</sup>. Marie Hélène Catherine Torres, Dr. Sergio Luiz Rodrigues Medeiros, por compartilhar seus saberes no decorrer do doutorado.

Ao meu esposo, Patrick Thomazine Micoanski, pelo apoio, compreensão e incentivo em todas as etapas, pelas leituras, observações e revisões.

Aos colegas de trabalho João Itamar Melo, José Mauro Uchôa, pela compreensão e apoio para as viagens que precisei fazer para a obtenção dos créditos.

Ao escritor César Obeid, pela conversa sobre ritmo e sonoridade nos limeriques.

À minha amiga Myriam, que me hospedou todas as vezes que estive em Florianópolis.

À amiga Raíssa, pelas contribuições sobre *design*.

Aos meus pais, irmãos e amigos, pelo incentivo e apoio.

A Deus, que me sustenta diariamente.

“[...] anything that is art, and it’s the way I tell, is presumably about some certain thing, but is really always about something else, and it’s no good having one without the other, because if you just have the something it is boring and if you just have the something else it’s irritating” (GOREY, 2011, p. 41-42).

## RESUMO

Esta pesquisa propõe uma tradução comentada para a antologia *Amphigorey*, de Edward Gorey. Para isso, foi realizado um estudo sobre o estilo de escrita do autor, apontando referências a outros gêneros e períodos literários com o objetivo de compreender suas produções. Das características observadas na antologia, destacam-se o nonsense, o gótico cômico e o humor. Para a realização da tradução, buscou-se embasamento teórico em autores e estudiosos da Teoria de Tradução Literária. O projeto de tradução propõe recriar os elementos poéticos do texto, tais como rimas e ritmos, ao mesmo tempo em que intenta preservar a ideia geral contida em cada obra. A análise da tradução organiza-se em três partes: o estudo da fidelidade semântica, da fidelidade linguístico-estrutural e da fidelidade retórico-formal para, assim, alcançar a fidelidade semiótico-textual, com base em Mário Laranjeira (1993). A tradução da antologia demandou recriações de elementos como nomes próprios, títulos e neologismos; além de alterações estruturais, devido a pretensão em recriar elementos rítmicos e sonoros, para preservar a ideia geral e a inter-relação com as ilustrações. A antologia é ilustrada pelo próprio autor, por isso, propõe-se também um estudo dessas ilustrações como uma forma de autotradução intersemiótica do texto verbal, baseando-se na premissa de que o autor primeiramente escrevia os textos verbais para, em seguida, ilustrá-los. O estudo sobre ilustrações também se baseia nas teorias de Tradução Literária, além das teorias de Tradução Intersemiótica. Por fim, notou-se que é possível traduzir a antologia, mas para isso é necessário analisar caso a caso o que deve ser recriado e de que maneira isso pode ser feito. Os esquemas de rimas dos poemas foram preservados, as aliterações e os ritmos foram recriados, buscando, sempre que possível, respeitar as pausas e as pontuações. Para tanto, algumas estratégias de compensação foram utilizadas. Como autotradutor intersemiótico, Gorey faz recortes daquilo que queria enfatizar. Em alguns casos, as ilustrações são recortes da informação narrada no texto verbal, em outros casos o texto verbal destaca algum detalhe da ilustração, característica que buscamos preservar nas traduções. Ao ler a antologia, compreende-se texto verbal e texto não verbal como elementos que se inter-relacionam. Além de escritor e ilustrador, Gorey também foi diagramador e conhecia todo o processo de produção de livros, nota-se, assim, que se expressa também através das fontes e dos *hand letterings* que criava.

**Palavras-chave:** Tradução Comentada. Edward Gorey. Tradução Literária. Tradução Intersemiótica. Autotradução.



## ABSTRACT

This research aims to make a commented translation of the anthology *Amphigorey*, written by Edward Gorey. In order to make this happen, a study about the author writing style was made. This study shows that there are references about different literary genres and periods in his works. Among the characteristics found in the anthology, the nonsense genre, the comic gothic genre and humor were the main discussed ones. In order to make the translation, Literary Translation Theories were researched. Based on them, a translation projected was developed. This translation project aims to recreate poetical elements in the texts, as rhymes and rhythms, and to keep the main semantic idea of each text. The analysis of the translations was based on the categories suggested by Mário Laranjeira (1993): semantic fidelity, linguistic and structure fidelity and rhetorical and form fidelity, which are necessary to reach the semiotic textual fidelity. The translation of the anthology had different elements recreated, as the proper names, the titles and the neologisms; some structure changes were made in order to recreate rhythm and sound; and some of the rhythms of the texts were recreated to keep the main idea of the texts and the inter-relation between the texts and the images. The author himself illustrated the anthology, because of that, it was proposed a study about the illustrations as intersemiotic self-translation, based on the assertion that the author used to write before illustrating. The study of the illustrations was also based on the theories of Literary Translation, and on the Intersemiotic Translation Studies. In conclusion, it was possible to translate the anthology, but it was necessary to analyze what could be recreated and how it could be done. It was possible to keep the rhyme schemes, recreating alliterations and rhythms. The punctuation was kept most of the times, what helps to keep the rhythms. As an intersemiotic self-translator, Gorey developed in his pictures what he wanted to focus. Some of his illustrations are based on pieces of the verbal text. Sometimes, the text focuses on details of the illustrations, connections that were kept in some of the translations that were made by us. The reading of the anthology shows that verbal text and non-verbal text are inter-related elements. Besides writer and illustrator, Gorey was also a graphic artist and a designer, and he knew the whole process of books creation. Because of that, it is possible to see that he also could express himself through the types and hand lettering he made.

**Key Words:** Edward Gorey. Anthology. Literary Translation. Intersemiotic Translation. Self-translation.

## LISTA DE FIGURAS

|   |     |
|---|-----|
| Figura 1 - Comparação entre as capas do livro na versão pequena e da antologia. ....  | 34  |
| Figura 2 - Exemplo de cena em que Charlotte é observada por um monstrinho.....  | 54  |
| Figura 3 - Primeira ilustração de <i>The West Wing</i> .....  | 55  |
| Figura 4 - <i>Black doll</i> - uma das personagens icônicas de Gorey .....  | 55  |
| Figura 5 - Fantasma brincando com barbante. ....  | 57  |
| Figura 6 - Recorrência do formato da cabeça alongado. ....  | 59  |
| Figura 7 - Limerique que ilustra deformidades físicas. ....   | 60  |
| Figura 8 - Exemplos de acidentes trágicos nos limeriques.....   | 66  |
| Figura 9 - Esquema transposto para quando ocorre ato tradutório.....  | 70  |
| Figura 10 - Disposição das ilustrações e dos parágrafos da obra <i>The Unstrung Harp</i> na antologia <i>Amphigorey</i> ..... | 88  |
| Figura 11 - <i>Fantod</i> - um ser criado por Gorey. ....   | 133 |
| Figura 12- Caixa de pão onde encontram uma cabeça (limerique). ....   | 137 |
| Figura 13 - Capa e contracapa colocadas lado a lado na antologia. ....  | 187 |
| Figura 14 - Semelhança entre a o quadro <i>Christina's World</i> (1948) e a ilustração de Gorey. ....                         | 188 |
| Figura 15 – Primeiro parágrafo e respectiva ilustração do romance <i>The Unstrung Harp</i> . ....                             | 197 |
| Figura 16 – Tradução/Releitura de Gorey em limerique.....   | 198 |
| Figura 17 - Ilustração de limerique 2.....  | 199 |
| Figura 18 - Insetos com os braços para cima, ilustrando medo.....   | 202 |
| Figura 19 - Reunião dos insetos. ....   | 202 |
| Figura 20 - Primeiro texto verbal e respectiva ilustração do abecedário <i>The Fatal Lozenge</i> . ....                       | 204 |
| Figura 21 - Ilustração como tradução do último verso de uma quadra de <i>The Fatal Lozenge</i> . ....                         | 205 |
| Figura 22 - Monstros no plano de fundo dos cenários de <i>The Hapless Child</i> . ....  | 206 |
| Figura 23 - Personagem Alice apreensiva. ....   | 208 |
| Figura 24 - Foco do ilustrador em uma cena mais detalhada que àquela apresentada no texto verbal. ....                        | 208 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 25 - Ilustração de introdução da obra <i>The Willowdale Handcar</i> . .....                        | 209 |
| Figura 26 - Semelhança entre os ramos ilustrados pelo autor e a flor-dragão.....                          | 211 |
| Figura 27 - Contradição entre linhas as arredondadas do corpo do monstro e seus dentes triangulares. .... | 213 |
| Figura 28 - Alternância e circularidade em <i>The Remembered Visit</i> . ....                             | 215 |
| Figura 29 – Ilustração que traz os títulos incluídos na antologia. ....                                   | 220 |
| Figura 30 - Representação tipográfica de Gorey. ....  | 222 |
| Figura 31 - Exemplo de tipografia em letra cursiva de Edward Gorey .....                                  | 223 |

## LISTA DE TABELAS

|  |     |
|--|-----|
| Tabela 1 - Texto de partida e texto de chegada 1: <i>The Unstrung Harp</i> . .....               | 89  |
| Tabela 2 - Texto de partida e texto de chegada 2: <i>The Listing Attic</i> . .....               | 99  |
| Tabela 3 - Texto de partida e texto de chegada 3: <i>The Object Lesson</i> . .....               | 105 |
| Tabela 4 - Texto de partida e texto de chegada 4: <i>The Bug Book</i> . .....                    | 107 |
| Tabela 5 - Texto de partida e texto de chegada 5: <i>The Fatal Lozenge</i> .....                 | 110 |
| Tabela 6 - Texto de partida e texto de chegada 6: <i>The Hapless Child</i> . .....               | 113 |
| Tabela 7 - Texto de partida e texto de chegada 7: <i>The Curious Sofa</i> . .....                | 115 |
| Tabela 8 - Texto de partida e texto de chegada 8: <i>The Willowdale Handcar</i> . .....          | 118 |
| Tabela 9 - Texto de partida e texto de chegada 9: <i>The Insect God</i> . .....                  | 122 |
| Tabela 10 - Texto de partida e texto de chegada 10: <i>The Wuggly Ump</i> .....                  | 124 |
| Tabela 11 - Texto de partida e texto de chegada 11: <i>The Sinking Spell</i> .....               | 126 |
| Tabela 12 - Texto de partida e texto de chegada 12: <i>The Remembered Visit</i> . .....          | 129 |
| Tabela 13 - Tradução literal e autoral do primeiro limerique de <i>The Listing Attic</i> . ..... | 134 |
| Tabela 14 - Tradução do 32º limerique. ....  | 135 |
| Tabela 15 - Tradução do 56º limerique. ....  | 136 |
| Tabela 16 - Tradução do 58º limerique. ....  | 136 |
| Tabela 17 - Estrofe 7 de <i>The Insect God</i> . .....   | 144 |
| Tabela 18 - 25º limerique de <i>The Listing Attic</i> . .....                                    | 164 |
| Tabela 19 - Supressão de pronomes na tradução de poemas. ....                                    | 165 |
| Tabela 20 - Exemplo ilustrativo de reiteração sintática. ....                                    | 166 |
| Tabela 21 - Segundo exemplo ilustrativo de reiteração sintática. ....                            | 167 |
| Tabela 22 - Tradução de interrogativas. ....   | 167 |
| Tabela 23 - Tradução de esquema de rimas dos limeriques. ....                                    | 171 |
| Tabela 24 - Exemplo de escansão de limerique. ....   | 172 |
| Tabela 25 - Exemplo de escansão de quadra em <i>The Fatal Lozenge</i> . .....                    | 173 |

|   |     |
|---|-----|
| Tabela 26 - Exemplo de escansão de estrofe em <i>The Insect God</i> .....                       | 174 |
| Tabela 27 - Escansão e rimas em <i>The Wuggly Ump</i> .....                                     | 175 |
| Tabela 28 - Exemplo de escansão e rimas em <i>The Sinking Spell</i> .....                       | 177 |
| Tabela 29 - Efeitos sonoros em <i>The Unstrung Harp</i> .....                                   | 177 |
| Tabela 30 - Variação de ritmo através de pontuação em <i>The Unstrung Harp</i> .....            | 178 |
| Tabela 31 - Fluxo da consciência em <i>The Unstrung Harp</i> .....                              | 179 |
| Tabela 32 - Períodos curtos representando o passar do tempo em <i>The Remembered Visit</i> .... | 180 |
| Tabela 33 - Simulação da tradução utilizando uma fonte baseada na tipografia de Gorey....       | 224 |

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>SUMÁRIO</b> .....  | <b>14</b>  |
| <b>1 INTRODUÇÃO</b> .....   | <b>17</b>  |
| <b>2 ANTOLOGIAS</b> .....   | <b>23</b>  |
| 2.1 O PAPEL DAS ANTOLOGIAS HOJE.....  | 28         |
| 2.2 O TRADUTOR QUE É TAMBÉM ANTOLOGISTA.....                                | 31         |
| <b>3 HÁ UM LUGAR ESPECÍFICO NA ESTANTE PARA EDWARD GOREY?</b> .....         | <b>39</b>  |
| 3.1 A ESTÉTICA GOREYESCA, OU, BRINCANDO COM OUTROS GÊNEROS .....            | 41         |
| 3.2 O GÊNERO NONSENSE NAS PRODUÇÕES DE GOREY .....                          | 45         |
| 3.3 ELEMENTOS DO GÊNERO GÓTICO NAS OBRAS DE EDWARD GOREY .....              | 50         |
| <b>3.3.1 O Horror Gótico na obra de Edward Gorey</b> .....                  | <b>53</b>  |
| 3.4 O HUMOR NA OBRA DE EDWARD GOREY .....                                   | 58         |
| <b>4 REFLEXÕES SOBRE TRADUÇÃO</b> .....                                     | <b>69</b>  |
| 4.1 APROXIMAR O TEXTO AO LEITOR OU O LEITOR AO TEXTO? .....                 | 75         |
| 4.2 A TRADUÇÃO DE TEXTOS COM FINALIDADES ESTÉTICAS .....                    | 77         |
| <b>4.2.1 A Poética da Tradução de Mário Laranjeira</b> .....                | <b>80</b>  |
| <b>4.2.2 Paulo Henriques Britto e a Tradução Poética.</b> .....             | <b>82</b>  |
| 4.3 UMA TRADUÇÃO PARA AMPHIGOREY .....                                      | 84         |
| <b>4.3.1 <i>The Unstrung Harp; or Mr. Earbrass Writes a Novel</i></b> ..... | <b>86</b>  |
| <b>4.3.2 <i>The Listing Attic</i></b> .....                                 | <b>95</b>  |
| <b>4.3.3 <i>The Object-Lesson</i></b> .....                                 | <b>104</b> |
| <b>4.3.4 <i>The Bug Book</i></b> .....                                      | <b>106</b> |
| <b>4.3.5 <i>The Fatal Lozenge</i></b> .....                                 | <b>108</b> |
| <b>3.3.6 <i>The Hapless Child</i></b> .....                                 | <b>112</b> |
| <b>4.3.7 <i>The Curious Sofa</i></b> .....                                  | <b>114</b> |
| <b>4.3.8 <i>The Willowdale Handcar</i></b> .....                            | <b>117</b> |

|  |            |
|--|------------|
| 4.3.9 <i>The Insect God</i> .....                                    | 120        |
| 4.3.10 <i>The Wuggly Ump</i> .....                                   | 123        |
| 4.3.11 <i>The Sinking Spell</i> .....                                | 125        |
| 4.3.12 <i>The Remembered Visit</i> .....                             | 127        |
| <b>5 COMENTANDO AS TRADUÇÕES</b> .....                               | <b>131</b> |
| 5.1 DA FIDELIDADE SEMÂNTICA .....                                    | 132        |
| <b>5.1.1 Traduzindo os nomes próprios da antologia</b> .....         | <b>145</b> |
| <b>5.1.2 As soluções tradutórias para os títulos das obras</b> ..... | <b>153</b> |
| <b>5.1.3 Traduzindo neologismos</b> .....                            | <b>159</b> |
| 5.2 DA FIDELIDADE LINGUÍSTICO-ESTRUTURAL.....                        | 163        |
| 5.3 DA FIDELIDADE RETÓRICO-FORMAL.....                               | 170        |
| <b>5.3.1 Ritmo e Rima nos textos</b> .....                           | <b>171</b> |
| <b>6 A ILUSTRAÇÃO COMO TRADUÇÃO EM AMPHIGOREY</b> .....              | <b>183</b> |
| 6.1 EDWARD GOREY E A ILUSTRAÇÃO.....                                 | 185        |
| <b>6.1.1 A Narrativa Pictórica de Edward Gorey</b> .....             | <b>187</b> |
| 6.2 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA .....                                  | 189        |
| <b>6.2.1 Do Texto Verbal para o Imagético</b> .....                  | <b>192</b> |
| 6.3 A AUTOTRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NA ANTOLOGIA AMPHIGOREY .....      | 195        |
| <b>6.3.1 Notas sobre o <i>design</i> na antologia</b> .....          | <b>216</b> |
| <b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....                                  | <b>225</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | <b>230</b> |





## 1 INTRODUÇÃO

Edward St. John Gorey (1925-2000) escreveu e ilustrou mais de cinquenta livros, narrando histórias através de romances, poemas, peças teatrais, abecedários, limeriques, entre outros gêneros. Como artista, ilustrou também obras e capas de livros de outros autores, trabalhando em editoras ou como *freelancer*; em 1977 foi responsável pelos figurinos para uma adaptação de *Drácula* para a Broadway, e trabalhou com o teatro de fantoches. O autor, um eclético inveterado nas apreciações artísticas e literárias, traz em suas obras vestígios que fazem referências a diversos estilos e gêneros em suas narrativas e ilustrações, dando origem a uma literatura única e peculiar, que Shortsleeve (2018) intitula de “goreyesca”.

Em um primeiro momento seus livros foram publicados individualmente em formato pequeno, posteriormente foram divididos em quatro antologias, três delas publicadas antes da morte do autor e a outra postumamente, porém há ainda criações que não foram republicadas em antologias. A primeira antologia, que é nosso objeto de estudo e tradução, intitula-se *Amphigorey*, sendo publicada primeiramente em 1972, composta de quinze livros: *The Unstrung Harp* (1953)<sup>1</sup>, *The Listing Attic* (1954), *The Doubtful Guest* (1957), *The Object-Lesson* (1958), *The Bug Book* (1959), *The Fatal Lozenge* (1960), *The Hapless Child* (1961), *The Curious Sofa* (1961), *The Willowdale Handcar* (1962), *The Vinegar Works* (1963), uma pequena antologia que inclui os livros: *The Gashlycrumb Tinies*, *The Insect God* e *The West Wing*; *The Wuggly Ump* (1963), *The Sinking Spell* (1965) e *The Remembered Visit* (1965). A edição que utilizamos como fonte para a pesquisa foi publicada em 1980.

A antologia *Amphigorey Too*, publicada primeiramente em 1975, inclui os seguintes livros: *The Beastly Baby* (1962), *The Nursery Frieze* (1964), uma trilogia composta pelos livros: *The Pious Infant*, *The Evil Garden* e *The Inanimate Tragedy* (1966); *The Gilded Bat* (1966), *The Iron Tonic* (1969), *The Osbick Bird* (1970), *The Chinese Obelisks (bis)* (1970), *The Deranged Cousins* (1971), *The Eleventh Episode* (1971), *[The Untitled Book]* (1971), *The Lavender Leotard* (1973), *The Disrespectful Summons* (1973), *The Abandoned Sock* (1973), *The Lost Lions* (1973), *Story for Sara* (1971), *The Salt Herring* (1971), *Leaves from a Mislaid Album* (1972), *A Limerick* (1973).

---

<sup>1</sup> A data colocada entre parêntes ao lado de cada título é a data em que aquela obra foi publicada isoladamente, em sua versão pequena.

A antologia *Amphigorey Also*, publicada em 1983, inclui os livros: *The Utter Zoo* (1967), *The Blue Aspic* (1968), *The Epileptic Bicycle* (1969), *The Shopping Thursday* (1970), *The Grand Passion* (1992), *Les Passementeries Horribles* (1976), *The Eclectic Abecedarium* (1983), *L'Heure Bleue* (1975), *The Broken Spoke* (1976), *The Awdrew-Gore Legacy* (1972), *The Glorious Nosebleed* (1975), *The Loathsome Couple* (1977), *The Green Beads* (1978), *Les Urnes Utiles* (1980), *The Stupid Joke* (1990), *The Prune People* (1983), *The Tuning Fork* (1990).

A antologia *Amphigorey Again*, publicada após a morte do autor, em 2006, inclui os livros: *The Galoshes of Remorse*, *Signs of Spring*, *Seasonal Confusion*, *Random Walk*, *Categorey* (1974), *Bibliophile with Cats*, *The Other Statue* (1968), *10 Impossible Objects (abridged)*, *The Universal Solvent (abridged)* (1989), *Scènes de Ballet* (1976), *Verse Advice* (2000), *The Deadly Blotter* (1997), *Creativity*, *The Retrieved Locket* (1994), *The Water Flowers* (1982), *The Haunted Tea-Cosy* (1998), *Christmas Wrap-Up*, *The Headless Bust* (1999), *The Just Dessert* (1997), *The Admonitory Hippopotamus*, *Neglected Murderesses* (1980), *Tragédies Topiaries* (1989), *The Raging Tide* (1987), *The Unknown Vegetable* (1995), *Another Random Walk*, *Serious Life: A Cruise; Figbash Acrobat* (1994), *La Malle Saignante*, *The Izzard Book*.

Nossa tese visa propor a tradução comentada para a primeira antologia do autor, *Amphigorey*. Essa pesquisa dá continuidade à dissertação de mestrado intitulada *Uma tradução comentada para The Doubtful Guest e The Gashlycrumb Tinies, de Edward Gorey*, concluída em 2015. Nessa dissertação propomos a tradução comentada para duas obras da antologia: *The Doubtful Guest* e *The Gashlycrumb Tinies*. Além da tradução dessas duas obras, na dissertação de mestrado, há apenas outra obra traduzida e publicada pelo autor no Brasil, o livro *The Epileptic Bicycle [A Bicicleta Epiléptica]*, traduzida por Alexandre Barbosa e por Eduardo Verderame, e publicada pela Editora Cosac Naify, em 2013.

Gorey tem conquistado muitos fãs e influenciado outros autores e artistas, como Tim Burton que, além de cineasta, foi também escritor e ecoa em suas produções vestígios goreyescos. No entanto, o autor ainda é pouco conhecido em nosso país, não havendo muitos estudos sobre sua obra. Nesse sentido, esta pesquisa é uma oportunidade para darmos continuidade aos nossos estudos iniciados no mestrado com o intuito de divulgar a escrita e a arte do autor no meio acadêmico, contribuindo com os estudos da tradução ao aplicarmos as teorias da tradução literária e da tradução poética na realização de uma tradução para doze livros seus que, somados aos dois traduzidos no decorrer do mestrado, completariam a tradução da primeira antologia do autor.

Para propormos a tradução da antologia, achamos importante conhecer e compreender o surgimento das antologias, o que as caracteriza, que função ou papel podem exercer, e como atua o tradutor que também é antologista. Partimos do pressuposto de que a antologia é uma coletânea de textos, como uma guirlanda de flores, com propósitos diferenciados a depender da motivação do organizador. Para investigarmos sobre a antologia, buscaremos identificar a primeira antologia conhecida, trazer exemplos de antologias e de critérios que podem ser utilizados para a criação de uma, além de contextualizar a antologia em estudo expondo as razões que a fizeram ser criada.

Conforme nos lembra Paulo Vizioli (1983, p. 111), uma das condições para a tradução de textos é conhecer o autor que será traduzido, “É preciso saber algo a respeito de sua vida, seu meio ambiente e suas intenções para recriá-lo com eficácia. Sem esse cuidado o tradutor poderá falhar na reprodução das técnicas que caracterizam o autor [...]”. A partir desse preceito, desenvolvemos o terceiro capítulo dessa pesquisa, que traz um estudo sobre o autor e sobre alguns elementos que podem ser observados em sua obra, além de referências e influências que são identificadas nas obras que compõem a sua primeira antologia. Apoiando-nos na fortuna crítica sobre o autor, buscaremos compreender se, e como, o nonsense, o gótico e o humor podem ser identificados na antologia *Amphigorey*.

Em 3.2 propomos uma investigação sobre o nonsense, buscando investigar se o gênero ocorre na antologia. Nos basearemos principalmente nos estudiosos Lecercle (1994), que fala dos quatro níveis de nonsense (o nível fonético, o morfológico, o sintático e o semântico), e Myriam Ávila (1995), que defende que no nonsense ocorrem quatro elementos: processo, norma, *pathos* e falta.

Um tema recorrente nas obras do autor é a morte, que ocorre de diversas formas, muitas vezes trágicas ou absurdas, o que dialoga com o gótico. Em 3.3, com base em autores como H. P. Lovecraft (1987), vamos investigar características do gótico na antologia, que parecem ocorrer principalmente nas ilustrações de cenários, e com as recorrentes mortes. No entanto, o gótico de Gorey, em vez de causar medo ou espanto, promove o riso. Assim, em 3.4 buscaremos compreender de que forma se dá o humor na antologia do autor, nos baseando principalmente em Henri Bergson (1983) e Vladimir Propp (1992).

Após ter uma compreensão geral sobre a antologia, com base nesses três elementos: nonsense, gótico e humor, propomos no capítulo 4 uma revisão sobre os estudos da tradução, em especial da tradução literária para, com base nesse estudo, desenvolvermos nosso projeto de tradução da antologia.

As diversas discussões acerca da tradução literária nos mostram que as infidelidades são inerentes ao ato tradutório, mas que não impossibilitam a tradução. Diferentes autores se posicionaram acerca da tradução literária; parece ser coletivo o desejo em se ter um alto grau de equivalência que, conforme nos lembra Vizioli (1983, p. 110), “na prática, é um caminho difícil, um caminho de perdas e ganhos em precário equilíbrio, visto que raramente o que se lucra e o que se desperdiça podem ser controlados”. Nosso projeto se resume em propor uma tradução que traga ao leitor de chegada um efeito similar ao que teria o leitor do texto de partida. Baseando-se na fundamentação teórica retomada no início do capítulo, concluímos o capítulo 4 expondo as soluções tradutórias para as obras, levando em consideração as particularidades de cada uma delas, portanto, tomando estratégias de soluções distintas em cada caso.

Como traduzir *thumbfumble*? Ou *Throbblesfoot*? Gorey faz jogos de palavras, escreve textos em versos, brinca com ritmos, rimas. No capítulo 4 é possível visualizar a solução que propomos, já no capítulo 5 esclarecemos e explicamos as escolhas realizadas para os desafios tradutórios encontrados na antologia. Para organizar os comentários de tradução, nos baseamos numa divisão proposta por Mário Laranjeira (2003), em *A poética da tradução*. Deste modo, vamos tratar da “fidelidade semântica”, da “fidelidade linguístico-estrutural” e da “fidelidade retórico-formal” separadamente, destacando em cada seção exemplos ilustrativos retirados do texto de partida e do texto de chegada que explicam as soluções por nós propostas. Segundo o teórico, esses três “níveis” de fidelidade configuram e alteram a “fidelidade semiótico-textual”, que será referida no decorrer da análise.

Gorey fora muitas vezes reconhecido como artista, sendo a ilustração, por vezes, a sua fonte de renda, principalmente quando esteve em Cape Cod. O autor trabalhou também em editoras, o que lhe permitiu conhecer todo o processo de produção e impressão de um livro. Uma das obras dessa antologia, inclusive, é uma sequência pictórica que não contém texto verbal algum.

Sendo essa antologia ilustrada pelo próprio autor, há evidentemente uma relação estreita entre o texto verbal e as ilustrações. Portanto, no capítulo 6 propomos uma investigação sobre as ilustrações do ponto de vista da tradução intersemiótica, a ilustração como tradução do texto verbal, nos baseando na afirmação de que Gorey (2001g) primeiramente escrevia o texto verbal, para só então desenvolver as ilustrações. Nosso estudo busca identificar a interpretação do autor sobre sua própria obra, representada através das ilustrações, como um autotradutor intersemiótico.

Por fim, não se pode ignorar que na obra de Gorey as imagens vão além daquilo que é ilustrado, pois como *designer*, criou diversos *hand lettering* e fontes. Na antologia é possível observar alguns exemplares, portanto, embora brevemente, encerraremos a pesquisa realçando a criação de *hand lettering* e de fontes do autor, expondo, ainda, a disposição dos elementos nas páginas da antologia e como essa disposição influencia na visualização do leitor, sem pretensões de exaurir a pesquisa neste campo.



## 2 ANTOLOGIAS

A antologia *Amphigorey*, de Edward Gorey, é composta de quinze livros ilustrados, porém, antes de tratarmos especificamente da obra e do autor, buscaremos compreender o termo “antologia”, além de discutir seu papel nos dias de hoje, bem como o papel do tradutor de antologias.

A ideia de reunir, em um mesmo volume, textos ou obras de mesmo autor, ou autores diferentes, sob o título de antologia, é antiga e nos remete à sociedade grega, pois segundo o dicionário online Michaelis<sup>2</sup> a etimologia da palavra antologia vem do grego *anthologia*, o qual originalmente significava florilégio ou coleção de flores ou, ainda, guirlanda (coroa de flores), como coloca Karine Simoni (2016, p. 126, grifo da autora): “Não por acaso antologia significa, em sua origem, ‘ação de colher flores’, com seu *anthos* que é ‘rebento, broto, flor’ e *legein* ‘escolha, colheita’”.

O grego Meleagro de Gadara foi quem ganhou a fama de ter sido o primeiro escritor a reunir textos próprios e de outros autores, ainda no século I a. C. (por volta do ano 90 a. C.), em uma única obra e de dar-lhe o nome de *Antologia* (ou *Guirlanda de Filipe* ou *Antologia Grega*) e, desta forma, deu a entender que a reunião de textos em sua obra era como uma guirlanda de flores, conforme ressalta Orlando Luiz de Araújo (2016), em seu artigo intitulado “Fragmentos ou máximas: uma antologia natural dos poetas trágicos gregos?”, quando diz que “Referimo-nos à noção de antologia na Antiguidade, assim como buscamos fixá-la como eleição das melhores flores de obras de um ou mais autores [...]” (ARAÚJO, 2016, p. 51).

Todavia, Meleagro não parece ter sido o primeiro a reunir textos em uma única obra, conforme Flávia Vasconcelos Amaral (2009, p. 20), “[...] Aminta, que viveu provavelmente na segunda metade do século II a.C., foi o primeiro antologista grego do qual temos notícia, entretanto, foi a antologia de Meleagro que serviu de modelo a ser emulado na posteridade [...]”, muito provavelmente devido à qualidade de seu trabalho.

Conforme esclarece Amaral (2009, p. 20),

O que parece seguro é que Meleagro não inventou a categoria ‘antologia’ de epigramas, mas englobou antes todas as técnicas de arranjo da época em seu trabalho; e por ele ter usado de sofisticação ao trabalhar com o conhecimento pré-existente [...] todo o mérito lhe é atribuído.

---

<sup>2</sup>Disponível online através do site:

<<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=&t=&palavra=antologia>>

Na sociedade grega clássica, percebemos que a oralidade era privilegiada sobre a escrita; a cultura grega era marcadamente oral. O discurso oral era importante e constituía o fundamento da *pólis*, tendo em vista que a cidadania era entendida como o direito das pessoas à expressão pública, nas discussões das necessidades públicas e nas votações nas assembleias (*ekklesia*). Além disso, segundo Claudiano A. dos Santos (2016) “as pessoas não tinham o hábito de ler para se informar” (SANTOS, 2016 p. 107) e mesmo “A escrita dos primeiros poetas gregos possui nítidas marcas da oralidade, de quando a sabedoria era passada de uma geração a outra pela recitação” (SANTOS, 2016, p. 109).

Conforme ressalta Jean-Pierre Vernant (2003) em *As origens do pensamento grego*:

O que implica o sistema da *pólis* é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre todos os outros instrumentos de poder. Torna-se o instrumento político por excelência, a chave de toda autoridade do Estado, o meio de comando e domínio sobre outrem (VERNANT, 2003, p. 53).

Na obra *Fedro*, de Platão (2000), há uma curiosa discussão, citada pelo autor, entre palavra oral e a invenção da escrita, quando a personagem Thoth, apresenta ao rei Tamuz, a sua mais nova invenção: a escrita, afirmando: “Eis, oh Rei, uma arte que tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória, pois com a escrita descobri o remédio para a memória” (PLATÃO, 2000, p. 121), enquanto o rei, contrariado, responde:

Ela [a escrita] tornará os homens mais esquecidos, pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmos. Por isso, não inventaste um remédio para a memória, mas sim para a rememoração (PLATÃO, 2000, p. 121).

Assim, percebemos a discussão que havia entre a novidade da chegada da escrita, sua importância, e a cultura da oralidade presente na sociedade da época. Num mundo em que raros eram os manuscritos e a prática da escrita, e a própria leitura era privilégio de poucos, os textos precisavam ser preservados para serem lembrados pelos oradores, assim, a pouca produção literária nesse período, e o que foi escrito, teve como principal finalidade auxiliar os oradores em suas performances, ou seja, para que o orador se preparasse para a próxima apresentação.

Orlando Luiz de Araújo (2016) comenta que “[...] o filósofo Aristóteles possuía uma biblioteca particular ou, pelo menos, uma coleção de livros [...], é interessante ressaltar, mais uma vez, a natureza oral dos diversos trabalhos existentes” (ARAÚJO, 2016, p. 57) no período. Conforme Araújo (2016, p. 53):



A partir do século VI, quando filósofos e retóricos começam a pensar e a escrever acerca da língua e a tratar de questões de linguagem, quando intentam explicar Homero às crianças, no intuito de alfabetizá-las, temos o início de uma antologia, uma vez que se fazia necessária para a seleção do material destinado à educação dos meninos.

No caso da obra de Meleagro, os textos que a compunham eram epigramas, e estes, segundo Gutzwiller (1998, p. 3), não eram criados para serem recitados publicamente, mas para que fosse possível efetuar leituras privadas, quando algum passante se sentisse curioso por um monumento e decidisse parar para ler determinada inscrição.

O termo “epigrama” referia-se, num primeiro momento, a uma inscrição sucinta e em verso (um ou dois versos) realizada em locais públicos em memória de pessoas importantes ou entes queridos, porém, apesar de serem compostos, ao que parece, para serem escritos e lidos, é nítida a influência da retórica neles, pois também eram utilizados para serem declamados, por isso ganham, pela crítica literária, a classificação de um tipo de poesia. Assim, passaremos a tratá-los como poesias daqui em diante.

Conforme Flávia Vasconcelos Amaral (2009, p. 11), “Embora se pressuponha que os epigramas de Meleagro estivessem dispersos entre os poemas de outros autores, existia uma ligação entre esses epigramas, seja ela em âmbito lexical ou temático”. Desta forma, podemos perceber que desde a primeira obra conhecida intitulada de antologia a característica essencial é a de uma obra com textos selecionados segundo critérios predefinidos pelo organizador, pois Meleagro, pelo que parece, não teve apenas a intenção de catalogar textos com o fim único de preservá-los, mas organizá-los de acordo com requisitos lexicais e temáticos por ele escolhidos.

A distinção entre coletânea e antologia parece ter sido mais clara no período renascentista, após a invenção da imprensa, mais especificamente na Inglaterra do século XVIII, tendo em vista o aumento substancial da literatura impressa e o aumento de leitores, assim, conforme ressalta Silvana Serrani (2008), em seu artigo intitulado “Antologia, escrita compilada, discurso e capital simbólico”, apoiada em Benedict (1996), naquele período

[...] predominavam as coletâneas, organizadas por livreiros e com a característica saliente de aposta nas novidades, enquanto, no final do século, são típicas as antologias literárias, compilações que seguem um levantamento histórico, realizado por editores e homens de letras prestigiosos (SERRANI, 2008, p. 271).

A autora Bárbara Mujica (1997) distingue coletânea de antologia afirmando que a primeira promove leituras breves e desconexas, já a segunda propõe uma evolução, um estudo prolongado, e uma hierarquia. É importante, porém, ressaltar que no processo de circulação

das coletâneas e antologias esses conceitos também podem mudar ao longo do tempo e de acordo com a crítica ou receptividade das obras pelos leitores; coletâneas podem ser aceitas pelo público leitor como “antológicas”, incitando uma leitura ou estudo mais prolongado, e antologias também podem convidar o leitor a fazer uma leitura breve e desconexa, mais superficial.

Nas definições encontradas em dicionários como Aurélio e Michaelis, a diferença entre as palavras antologia e coletânea não parece estar claramente definida, sendo, em regra, utilizadas sem critérios de distinção e de maneira sinônima. O dicionário Aurélio define antologia como sendo uma “coleção de trechos escolhidos em prosa e/ou em verso”, e coletânea como um “conjunto de trechos de várias obras ou de um autor”, já para o dicionário Michaelis *online*, antologia é uma “coletânea de textos literários, em prosa ou verso, selecionados das obras de autores célebres, dispostos segundo critérios diversos: tema, época, autoria etc.; seleção, seleta”, enquanto coletânea é definida como sendo “excertos seletos e reunidos de diversas obras” e/ou “coleção de diferentes obras ou coisas”.

Nota-se que em ambos os dicionários os termos coleção, conjunto, coletânea, seleção e reunião são usados de forma arbitrária para tentar definir cada termo. Assim, percebemos que a distinção entre uma e outra atualmente não é tão clara, e os termos são usados aleatoriamente. O que parece ser diferente entre ambos os gêneros é que as antologias são sempre criadas com fins literários específicos como, por exemplo, para agrupar as obras por gênero, por forma de escrita (prosa ou verso), por autor, por temática, por período, por idioma, para públicos específicos como crianças e adolescentes ou simplesmente por preferência do antologista.

Um exemplo de antologia por preferência do autor é o livro *Meus Poemas Preferidos*, do Escritor Manuel Bandeira, conforme é citado no artigo *Antologias, Coletâneas e Coleções, uma introdução*, de Marie-Hélène Torres (2016). Neste mesmo raciocínio, Paulo Henriques Britto (2016), em seu artigo intitulado *O Tradutor como Antologista*, escrevendo sobre outro autor, traz à tona que

Em 1936, na apresentação de sua antologia *Poetas de França*, um texto de apenas duas páginas, Guilherme de Almeida afirma que o único critério observado foi “um gosto meu pessoal, poderoso e arbitrário como um instinto” (p.17). Chega a afirmar que quase todos os versos incluídos no livro ele sempre soube de cor, e quando se deu conta já os havia traduzido (BRITTO, 2016, p. 33).

Torres (2016) cita também, neste caso como um exemplo de antologia classificada por gênero, lugar e período, a obra *Antologia dos Poetas brasileiros na Fase Parnasiana*, do

Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro. Como exemplo de antologias por gênero, há o livro *Antologia Poética*, de Drummond (2012), organizado pelo próprio autor, que traz uma coletânea de poemas organizados em núcleos temáticos, formando um todo coeso e sendo espelho fiel de seu trabalho. Em se tratando de antologias por período literário e gênero, temos o livro *Antologia de Poesia Brasileira: Romantismo*, organizado por Antonio Carlos Olivieri (2011), em que o organizador elenca textos de onze poetas do período romântico Brasileiro em uma obra que visa perpetuar o que, segundo o organizador, seriam as melhores poesias do período. Um exemplo de antologia que visa elencar as melhores poesias em língua inglesa é o livro *The Best Poems of the English Language: from Chaucer through Robert Frost*, com poesias de diferentes autores e diferentes períodos literários selecionadas, organizadas e comentadas arbitrariamente por Harold Bloom (2004).

Uma antologia poética pensada para as crianças e adolescentes é a *Antologia de Poemas para a Juventude*, organizada por Henriqueta Lisboa (2005). Nela, a autora reúne poesias de autores de diversas nacionalidades e períodos literários, como Mário Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Olavo Bilac, Goethe, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Cruz e Souza, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, Victor Hugo, dentre outros, com o fim de instigar o gosto dos jovens pela leitura de textos poéticos de autores consagrados. O livro *Crônica Brasileira Contemporânea – Antologia de Crônicas*, organizado por Manoel da Costa Pinto (2012) é exemplo de antologia organizada por gênero e por período; neste caso, somente cronistas contemporâneos foram escolhidos para compor a obra.

Como exemplo de uma obra que reúne textos de gêneros distintos (poesia e prosa), temos o livro *Stories and Poems for Extremely Intelligent Children of all Ages*, também organizado por Harold Bloom (2002), em que o autor reúne quarenta e uma histórias e contos em prosa, e oitenta e três poemas. Nesta obra, o autor separa as poesias e narrativas por estações do ano, inspirando-se no livro *The Wind and the Rain: An Anthology of Poems for Young People*, publicado em 1961. Um dos critérios utilizados na seleção de textos que compõem a antologia organizada por Bloom (2002) é o período em que a obra foi originalmente publicada, a maioria dos textos foi escrita no século XIX ou anteriormente, pois assim, conforme afirma o teórico, seria possível “[...] manter a coerência de tom e visão nessas fantasias, narrativas, líricas, e meditações”<sup>3</sup> (BLOOM, 2002, p. 17)<sup>4</sup>. Na introdução desta obra podemos observar outros critérios utilizados pelo autor na seleção dos textos, como

---

<sup>3</sup> Todas as citações em língua estrangeira que não especificarem autor, foram traduzidas por nós no corpo do texto, sendo acrescentadas as citações originais nas notas de rodapé.

<sup>4</sup> “[...] maintain a coherence of tone and vision in these fantasies, narratives, lyrics and meditations” (BLOOM, 2002, p. 17).

optar por textos relativamente simples<sup>5</sup>, que prezam pela fantasia, sendo esta uma das principais características dos textos desta antologia, com histórias engraçadas, além de uma escolha baseada nas próprias experiências do leitor, com base nas preferências do teórico.

Um exemplo bastante interessante de antologia organizada por línguas diferentes é a obra *Poema de Sete Faces*, na qual há apenas um texto de Drummond (2011), o “Poema de Sete Faces”, apresentado em sete línguas diferentes: português, inglês, espanhol, italiano, francês, alemão e latim.

Por fim, podemos considerar também a *Bíblia* como uma antologia, pois segundo o Padre José Raimundo Vidigal (2010) a palavra “bíblia” tem origem em um vocábulo plural grego que significa “livros”. Neste único livro, ou cânone, foram reunidos 66 textos/livros (Bíblia evangélica), ou 73 textos/livros (Bíblia católica), de vários gêneros como narrativas, poesias, cânticos, códigos de leis, discursos, epístolas, dentre outros, e de autoria de cerca de quarenta autores diferentes, tendo como unidade o conteúdo temático: Jesus (conforme a passagem do Evangelho de João capítulo 1, versículo 45)<sup>6</sup>.

## 2.1 O PAPEL DAS ANTOLOGIAS HOJE

Como foi possível observar no subcapítulo anterior, as primeiras obras antológicas de que temos notícia foram criadas para que aquilo que era transmitido oralmente não fosse perdido através do tempo, ou seja, a antologia nasceu em uma sociedade na qual a oralidade era mais relevante que a palavra escrita e esta, por sua vez, desempenhava uma função secundária em relação ao discurso oral, tendo em vista fatores como o analfabetismo, o alto custo de produção de obras, a dificuldade de produzir materiais escritos e a própria cultura grega.

A função de recuperar, preservar e eternizar textos outrora transmitidos oralmente ainda é relevante nas atuais antologias, pois, como é possível verificar na introdução da antologia *Literatura Oral para a Infância e a Juventude: Lendas, contos e Fábulas Populares do Brasil*, da escritora Henriqueta Lisboa (2002), a própria autora ressalta que:

---

<sup>5</sup> Bloom (2002) menciona ter selecionado “textos relativamente simples”, no sentido de evitar poetas como Donne e Dickinson, por considerá-los mais complexos e desafiadores de se ler em qualquer idade.

<sup>6</sup>João 1.45: “Filipe encontrou Natanael e lhe disse: ‘Achamos aquele sobre quem Moisés escreveu na Lei, e a respeito de quem os profetas também escreveram: Jesus de Nazaré, filho de José’. A Lei refere-se aos cinco primeiros livros da Bíblia (conhecido também como Pentateuco, do grego, ou Torá, do hebraico), cuja autoria é atribuída a Moisés. No tempo dos Apóstolos era comum se referir ao Antigo Testamento como “A Lei e os Profetas”.

É de notar que, em nosso meio, as mães já não recordam os contos de antigamente, e as mães já não repetem as lendas que ouviram na infância. [...] São estas as razões essenciais da organização de uma antologia da literatura oral corrente no país e que se destina a alcançar as crianças, de preferência por meio de seus educadores. (LISBOA, 2002, p. 14).

Ainda nesta obra, no momento em que é feita a citação dos autores que compõem a coletânea organizada por Henriqueta Lisboa, no prefácio, Ricardo Azevedo (2002) ressalta que “[...] boa parte das obras consultadas está hoje completamente esgotada e fora de catálogo, o que torna o livro um documento valioso” (AZEVEDO, 2002, p. 9), enfatizando, assim, a importância da obra em tela para a preservação de textos que originalmente foram criados para serem transmitidos oralmente.

As antologias têm sido parte significativa do acervo cultural literário de várias nações e do mundo como um todo. Seu papel na literatura tem sido variado desde então, como foi possível observar até aqui. Conforme Barbara Benedict (1996, p.4) salienta:

Elas são lidas em escolas e universidades, e editores e autores lucram com elas desde então, dado o grande alcance que os textos compilados atingiram, elas transformaram a forma de pensar das editoras e dos próprios autores, corroborando com a formação e a reforma de cânones, com a confirmação de reputações literárias e com a formação e a cultura literárias de gerações de leitores, pois que tais obras oferecem muitas informações sobre a forma que as pessoas escrevem e leem literatura e sobre o papel da literatura na cultura [...] <sup>7</sup>

É possível observar este papel relevante das antologias nas práticas letradas de gerações de leitores quando vemos a opinião de uma autora de antologias sobre os livros lidos pelos jovens contemporâneos a seu próprio tempo. Lisboa (2002) afirma: “Os livros que leem comumente os meninos de hoje, de aventuras inverossímeis, traduzidos em massa para o vernáculo, excitam a fantasia, porém não alimentam a imaginação” (LISBOA, 2002, p. 12), mostrando que, diferentemente de traduções em massa de obras, em que são escolhidos autores ou textos com critérios comerciais e não estéticos, ao se escolher as melhores “flores” e organizá-las em uma antologia está se contribuindo para uma melhor formação dos leitores.

A opinião de Henriqueta Lisboa (2002) foi ao encontro do que foi exposto pela autora Barbara M. Benedict (1996):

[...] antologias literárias tentam balancear entre leitores individuais e cultura literária. Essa mediação redefine a subjetividade dos leitores ao apresentar a

---

<sup>7</sup>They are read in schools and universities, and both editors and authors profit from them since, by widely disseminating a vetted selection of texts, they popularize editorial judgment as well as authorial invention. In helping to form and reform canons, confirm literary reputations, and establish taste and cultural literacy for generations of readers, such books offer much information about the way people wrote and read literature and about the role of literature in culture[...] (BENEDICT, 1996, p.4)

literatura como arte e a leitura como atividade crítica. Assim, as antologias vendem textos escolhidos e a própria escolha dos textos (BENEDICT, 1996, p.4)<sup>8</sup>

Henriqueta Lisboa (2002) ressalta também a importância das antologias no ensino da língua, pois “[...] em longo e interessado convívio escolar, sempre me preocupou a falta de material literário com que lutam os professores para tornarem mais atraentes e, pois, mais eficaz o ensino da língua” (LISBOA, 2002, p.11). Assim, a lista de antologias apresentada no subcapítulo anterior é exemplificativa, pois existem demasiadas obras antológicas para serem citadas de forma exaustiva; o que queremos aqui é exemplificar o que Serrani (2008) ressaltou, ou seja, a importância do papel das antologias no decorrer das gerações e, que em cada uma há um elo que faz com que a obra não seja apenas uma coletânea ou compilação de textos ou obras aleatórias, sem um vínculo que a torne coesa e direcionada a um propósito específico.

Conforme Torres (2016), quem compila textos em uma antologia, chamado pela autora de “antologista”, o faz de acordo com seu gosto e personalidade, desempenhando um papel importante na preservação da cultura e da tradição.

Andréia Guerini (2016), em seu artigo intitulado “‘Tédio’ e ‘Moda’ na antologia brasileira do *Zibaldone di Pensieri*, de Leopardi”, ao teorizar sobre a obra citada no título, traz uma valiosa constatação para a importância das antologias atualmente, pois relata que “[...] após a sua primeira publicação, o *Zibaldone di pensieri* foi recebendo diversas edições, e começou a se difundir dentro e fora da Itália, sobretudo através das antologias” (GUERINI, 2016, p. 99), pois estas seriam mais eficientes no papel de disseminar as obras do autor. A escritora finaliza seu raciocínio afirmando que talvez pela complexidade da obra completa do autor “[...] as edições integrais do *Zibaldone* não superam as publicações em forma de antologia [...]” (GUERINI, 2016, p. 99).

Desta forma, voltamos a fazer menção à obra de Meleagro de Gadara, a primeira antologia conhecida, pois tal foi sua importância que, conforme Cameron (1993), essa “guirlanda” foi essencial para que se determinassem características inerentes às antologias posteriores, além de preservá-las para as futuras gerações.

Por conseguinte e por ora, de acordo com o que foi dito nestes dois subcapítulos, e conforme os exemplos trazidos até o momento, consideraremos como adequada a definição de antologia retrotranscrita trazida pelo dicionário online Michaelis, em que define antologia

---

<sup>8</sup> “[...] literary anthologies mediate between individual readers and literary culture. This mediation redefines reader’s subjectivity by representing literature as art and reading as a critical activity. Anthologies sell texts of choice and the choice of texts” (BENEDICT, 1996, p. 4)

como uma coletânea de textos de autores consagrados, reunidos em uma única obra e elegidos segundo critérios predefinidos pelo organizador, ressaltando que os textos podem ser do próprio organizador da antologia ou de terceiros.

## 2.2 O TRADUTOR QUE É TAMBÉM ANTOLOGISTA

A partir de agora, passaremos a considerar, de forma complementar, a definição de antologia proposta por Argentieri (1998, p. 2), em que o autor diferencia e explica, de forma bastante sucinta, mas precisa, os termos “coleção”, “livro” e “antologia”, postulando que: na *coleção* se compila sem criar, no *livro* se cria sem compilar e na *antologia* se compila para criar.

Esta pesquisa, como já dito, tem por finalidade traduzir textos de diferentes gêneros, mas de um único autor, que já estão compiladas por um organizador. Assim, quando pensamos em tradução, em especial em tradução literária, devemos ter em mente que se trata de um trabalho criativo, afinal, a literatura é manifestação artística, é a arte na sua forma escrita, contendo, predominantemente as funções emotivas (ou expressivas) e poéticas, quando não, metalinguísticas. Por isso, segundo Britto (2016, p. 23),

[...] a tradução de obras literárias aponta para um problema específico a ela: a questão da literariedade, do valor estético, das características daquele texto único, e as dos outros textos do mesmo autor, ou da mesma época, ou da mesma literatura: em suma, para condensar tudo num único conceito – o qual, como todos os conceitos nesse contexto, vem carregado de pressuposições e implicações problemáticas – trata-se de recriar um “estilo”. A boa tradução de uma obra literária deve proporcionar a seu leitor uma experiência estética a mais próxima possível daquela que, segundo supomos, o original dessa obra proporciona a seus leitores. Em outras palavras, não se pede ao texto literário traduzido “apenas” que diga a “mesma coisa” que o original, mas também que diga a “mesma coisa” da “mesma maneira”.

Os textos a serem traduzidos e reunidos são obras literárias, nas quais há questões estilísticas mais específicas envolvidas, como figuras de palavras, figuras de sintaxe, figuras de pensamento, figuras fônicas<sup>9</sup> etc., ou seja, “[...] os sons dos fonemas, as relações de tonicidade, até mesmo a forma visível das palavras impressas no papel” (Britto, 2016, p. 24). É por isso que o tradutor de poesia é visto como também um poeta, em atitude de coautoria com o autor original<sup>10</sup> do poema. Ele não apenas transporta a poesia de um idioma a outro,

<sup>9</sup> Nomenclaturas utilizadas por Fernando Pestana (2017).

<sup>10</sup> Como original entende-se o “texto de partida”, do qual se origina uma tradução.

mas cria um novo poema, ou recria o poema em outra língua; poema este que será apreciado por leitores em contextos culturais distintos do autor original.

Conforme a definição de Argentiéri (1998) sobre antologia, aqui já citada, segundo o qual na antologia se compila para criar, acrescentamos a posição de Britto (2016, p. 25, grifo nosso):

A tradução de poesia, porém, muitas vezes difere da de ficção sob um outro aspecto, poucas vezes lembrado. O tradutor de prosa de ficção na maioria das vezes verte obras inteiras – romances e novelas – ainda que, ao lidar com a produção de contistas, por vezes atue também como antologista. Mas no caso da tradução de poesia a situação se inverte: aqui, embora por vezes se trabalhe com um livro específico, ou mesmo com a obra completa de um poeta, *o mais frequente é o tradutor selecionar os poemas que ele próprio traduz; ou seja, ele acumula as funções de poeta, tradutor e antologista*. E com isso sua visibilidade e responsabilidade aumentam mais ainda: pois os poemas que ele seleciona para traduzir muitas vezes passam a ser encarados pelos leitores de sua tradução não como representando a obra do poeta traduzido, e sim, metonimicamente, como sendo a própria obra.

Ou seja, por mais que tentemos fazer uma tradução o mais fiel possível do original, essa tradução é tão somente análoga ao original. Análoga porque impossível de ser igual ou o mesmo. Cada poema traduzido é, por assim dizer, um novo poema, semelhante ao original. Ele não é transliterado, mas precisa ser recriado na língua-alvo.

Desta forma, como afirma Britto (2016, p. 27), “Assim, o tradutor que introduz uma obra poética em seu meio cultural fazendo a seleção de certo número de poemas se torna responsável pela criação de um novo poeta [...]”, pois o tradutor antologista também é crítico.

Crítico porque, além da questão tradutória envolvida, temos a escolha dos textos que comporão a obra, tarefa que em muito faz lembrar o episódio retratado no capítulo O Homem da Tesoura, contido no livro *O Trabalho da Citação*, de Antoine Compagnon (1996), em que a personagem alega que tem uma biblioteca pessoal, na qual todos os livros estão incompletos, alguns com apenas poucas páginas, pois, enquanto lê detém uma tesoura nas mãos para cortar as páginas que não lhe interessam, tornando, assim, sua biblioteca ainda mais particular e evitando ter leituras desagradáveis. Analogicamente, uma antologia se faz através da modificação da obra de um autor em um tipo de retalho, pois representará um recorte; apenas uma fração do todo; uma visão incompleta da obra.

Tamanha é a responsabilidade de traduzir textos e organizá-los em uma antologia, tendo em vista que há autores que somente têm sua produção conhecida em determinado local através de antologias ou, ainda, sua primeira obra em língua estrangeira organizada pelo tradutor em uma antologia, a qual poderá vir a ser a única obra do autor naquela determinada



língua. Por isso, Izabela Leal (2016) usa o termo “retalho”, pois a obra traduzida será apenas um recorte da totalidade da produção do autor traduzido.

E este “retalho”, ainda seguindo o raciocínio de Leal (2016), se não for tomado de forma consciente e sem perder de vista a obra do autor, pode induzir o leitor a tomar caminhos diferentes daqueles que tomaria um leitor do local em que é conhecido o autor original, assim, tanto um aspecto relevante da obra do autor pode se tornar irrelevante, ou até mesmo inexistir na obra traduzida ou, do contrário, como aponta Leal (2016, p.112), “[...] um determinado aspecto da obra, que poderia não ser muito marcante na trajetória do escritor, ganhe relevância pela via da elaboração de uma antologia [...]”.

Britto (2016) enfatiza a responsabilidade do tradutor antologista, citando tanto um exemplo ficto como um exemplo real do que fora dito anteriormente: a visão distorcida que poderia ser criada a respeito das características do autor original com uma antologia elaborada com poemas do livro *A rosa do povo* de Carlos Drummond de Andrade em Cuba, e o exemplo de um conjunto de poemas do autor e. e. Cummings, traduzido para o português por Augusto de Campos.

No segundo exemplo, Britto (2016) chega a dizer que tamanha é a diferença de perspectiva entre os leitores brasileiros e americanos (conterrâneos de Cummings) que “[...] o Cummings brasileiro é um poeta mais experimental do que o Cummings norte-americano [...]” (BRITTO, 2016, p. 26). Assim, pode haver casos, ainda, nos quais “a escolha do tradutor recai em peças tão atípicas que o resultado é um poeta traduzido que mal seria reconhecido pelos seus leitores originais” (BRITTO, 2016, p. 26). A título de exemplo, neste último caso, o autor cita a obra da pesquisadora Onélia Barboza, no seu livro *Byron no Brasil* que, segundo o autor, mostra que o Byron brasileiro, no período romântico, seria “[...] uma figura inteiramente irreconhecível” (BRITTO, 2016, p. 27) no seu país de origem.

Como se pode notar, o tradutor de antologia tem sob sua responsabilidade não apenas o ato tradutório em si, mas também a escolha das obras a serem traduzidas, por isso precisa pensar quais obras devem compor a antologia e sob quais critérios essa seleção será realizada.

Com base nisso, ao atentarmos às produções de Edward Gorey, percebemos que embora o autor tenha primeiramente publicado suas obras isoladamente, elas foram, posteriormente, organizadas e divididas em quatro antologias: *Amphigorey*, *Amphigorey Too*, *Amphigorey Also* e *Amphigorey Again*.

Todavia, sabe-se que

Gorey, particularmente, não gostava das antologias *Amphigorey*, “porque os originais foram cuidadosamente produzidos como livros pequenos”. Parte da

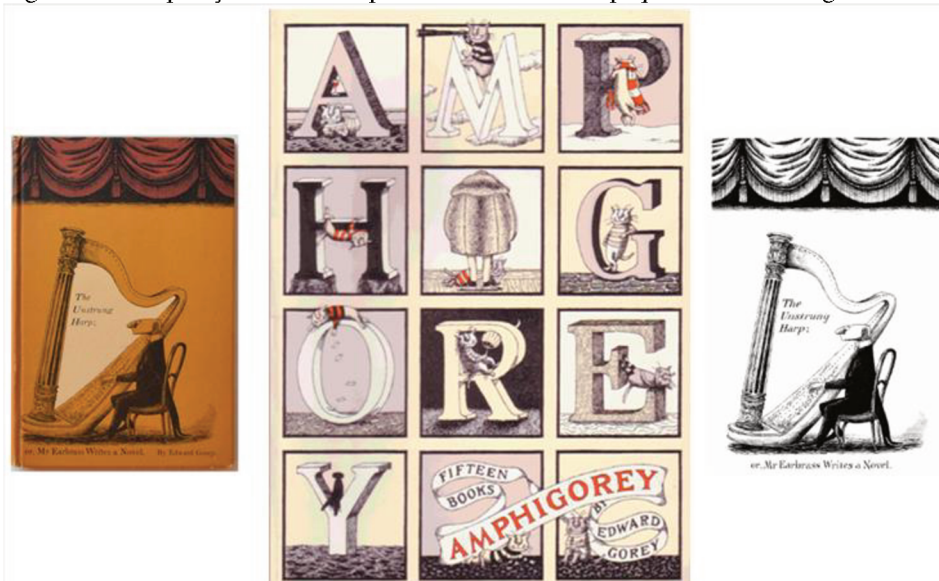
diversão é não saber o que você vai encontrar quando virar a página – e quando você abre um *Amphigorey*, você vê quatro páginas em uma. As dedicatórias também estão faltando, e elas normalmente dizem algo importante sobre os livros (DYER, 2001, p. 121)<sup>11</sup>.

Por outro lado, em uma entrevista concedida à Ed Pinset, em 1997, Gorey (2001a) parece apreciar as antologias, embora ainda mostre preferência pela publicação dos pequenos livros:

É legal ter [as antologias], mas eu preferiria que todo mundo pudesse ver os livros originais. Eu não sou muito adepto a livros que custam centenas de dólares, impressos em lindos papéis. Eu não acho que meu trabalho combina muito com isso (GOREY, 2001a, p. 188)<sup>12</sup>.

Os livros pequenos tinham aproximadamente 13x20cm, com capas coloridas, já a antologia tinha aproximadamente 20x27cm. As figuras abaixo comparam as capas da primeira obra que o autor publicou, *The Unstrung Harp*, e da primeira antologia, *Amphigorey*:

Figura 1 - Comparação entre as capas do livro na versão pequena e da antologia.



Fonte: Gorey (1953; 1980a; 1980n), editado.

As capas dos livros pequenos são incluídas na antologia, mas, na maioria dos casos, em preto e branco, como é possível ver na Figura 1. Além disso, o leitor pode ser levado a entender que há uma continuidade entre as obras da antologia, pois, por vezes, imediatamente

<sup>11</sup> “Gorey doesn’t particularly like the Amphigorey anthologies because “the originals were carefully designed as small books.” Part of the fun is not knowing what you are going to find when you turn the page – and when you open and Amphigorey, you see four pages at once. The dedications, too, are missing, and they often say something important about the books” (DYER, 2001, p. 121).

<sup>12</sup> “It’s nice to have [the anthologies] but I’d prefer that everybody could see the original books. I’m not a great one for art books that cost several hundred dollars, printed on gorgeous paper. I don’t think my work lends itself to that very well” (GOREY, 2001a, p. 188).

após a última folha de uma obra, se inicia a obra subsequente. Além disso, a ausência de cores nas capas das obras na antologia parece ser uma perda para Gorey, assim como o material e a disposição dos elementos textuais.

Uma das razões para a criação dessas antologias é divulgação do trabalho do autor. Andreas Brown, um dos responsáveis por promover os trabalhos de Gorey, proprietário da *Gotham Book Mart*, em Manhattan, uma livraria especializada em poesia, literatura, teatro e livros de arte, acredita que “[...] o trabalho de Gorey deve ser tratado com uma atenção pessoal” (STEVENS, 2001, p. 131);<sup>13</sup> por isso realizou uma apresentação das produções do autor na *Gotham Gallery*, vendeu livros, camisetas e cartões do escritor, e trouxe à tona “[...] a ideia [de criar] uma antologia de tamanho maior que as edições pequenas que não esta[vam] mais sendo impressas, uma ideia que resultou na publicação de *Amphigorey*, *Amphigorey Too*, e *Amphigorey Also*” (STEVENS, 2001, p. 131-132)<sup>14</sup>. A última antologia publicada, *Amphigorey Again*, é *post mortem*.

Alexander Theroux (2010), quando comenta sobre as antologias, relembra que elas “[...] compilam determinados livros difíceis de encontrar de outra maneira” (THEROUX, 2010, p. 73)<sup>15</sup>. Uma das motivações na criação das antologias das obras de Gorey era também permitir que livros difíceis de serem encontrados em edições isoladas fossem preservados e acessíveis. Embora Gorey não gostasse muito das antologias, por preferir os livros em suas versões pequenas, com as dedicatórias, que não aparecem nas antologias, ele participou na organização das antologias junto a Andreas Brown, com exceção da última.

Tendo trabalhado em editoras, Gorey conhecia todos os procedimentos de fabricação de livros, ilustração de capas, *paste-up*, tipografias, montagem e diagramação. Tendo clareza sobre o que constituía um livro, sabia como organizar e criar um. Conforme nos lembra Mark Dery (2018, l. 4280),

Gorey via cada detalhe da produção do livro, não importando o quão ordinário, como um convite para o *design* – uma filosofia que, quando exteriorizada, resultava em padrões de excelência da arte de *design* de livro, elegante, mesmo que econômico, como sua antologia de 1972, *Amphigorey*.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> “[...] Gorey’s work must be handled with personal attention” (STEVENS, 2001, p. 131).

<sup>14</sup> “[...] the notion for a large-sized anthology of the small editions that are no longer in print, an idea that resulted in the publication of *Amphigorey*, *Amphigorey Too*, and *Amphigorey Also*” (STEVENS, 2001, p. 131-132).

<sup>15</sup> “[...] compile some certain books of his otherwise difficult to find” (THEROUX, 2010, p. 73).

<sup>16</sup> Gorey saw every detail of book production, no matter how mundane, as an invitation to design—a philosophy that, when given full rein, yielded benchmarks of the book designer’s art, elegant yet economical, as in his 1972 omnibus, *Amphigorey* (DERY, 2018, l. 4280)

A publicação das antologias foi uma escolha bem-sucedida para Edward Gorey e para Andreas Brown, permitindo que títulos que já eram raros e não estavam mais sendo impressos voltassem a ser acessíveis ao público leitor. Segundo Dery (2018), as antologias foram essenciais para que o autor se transformasse em uma referência literária.

No Brasil não há tradução para nenhuma dessas antologias. Até o presente momento, apenas o livro *A Bicicleta Epiplética* (2013) foi traduzido e publicado<sup>17</sup>, além das duas obras que foram traduzidas na dissertação que desenvolvemos no mestrado *Uma tradução para “The Doubtful Guest” e “The Gashlycrumb Tinies”, de Edward Gorey* (Micoanski, 2015).

A escolha dessas duas obras na dissertação de mestrado configura uma antologia<sup>18</sup>, pois foi um recorte que fizemos selecionando duas obras sobre critérios por nós estabelecidos. Optamos por duas obras bastante conhecidas do autor, ambas são poesias narrativas, com estrofes curtas, com ritmo e rimas padronizadas. As duas obras contêm temas distintos, a primeira, *The Doubtful Guest*, narra a história de um monstrinho criado por Gorey, que se parece com um pinguim de cachecol e tênis, que chega à casa de uma família onde passa a viver, fazendo travessuras como comer pratos ou esconder toalhas. Trata-se de uma poesia narrativa formada de dísticos com rimas emparelhadas e métrica regular, com tetrâmetros anapésticos (quatro pés em cada verso, sendo dois *beats* fracos e um forte).

A segunda obra, *The Gashlycrumb Tinies*, é um abecedário em que cada verso se inicia com uma letra do alfabeto, apresenta uma criança cujo nome começa com a letra que segue a ordem alfabética, narrando a forma como aquela criança morre. A morte, aqui, é subentendida em quase todos os versos. No total há vinte e seis versos ilustrados. São monósticos com rimas emparelhadas e métrica regular, então cada verso apresenta tetrâmetros dáctilos, ou seja, versos com quatro pés em que cada pé traz um *beat* forte e dois fracos.

A primeira obra narra uma história centralizada em uma personagem principal, o monstrinho travesso que fazia coisas absurdas e irritantes. A segunda narra, com muita brevidade, a forma como vinte e seis crianças morrem. Ter acesso a essas duas obras permite ter uma sutil noção sobre os escritos do autor e sobre suas ilustrações, no entanto, a seleção é limitante, por sabermos que as características e os temas encontrados nos textos do autor vão muito além do que aquela seleção permitiu representar. Na proposta de tradução realizada na dissertação de mestrado, buscamos preservar a ideia geral das duas narrativas, realizando recriações para que pudéssemos também preservar a métrica e as rimas emparelhadas.

<sup>17</sup> Traduzido por Alexandre Barbosa de Souza e Eduardo Verderame, publicado pela Cosac Naify, em 2013. Essa obra foi incluída na terceira antologia publicada, *Amphigorey Also*.

<sup>18</sup> Compreendemos que se trata de uma antologia por ter ocorrido a seleção de dois textos que foram escolhidos com base em critérios por nós estabelecidos.

Alcançamos nosso objetivo, mas conseqüentemente perdemos alguns elementos poéticos sonoros, como assonâncias, aliterações e informações de conteúdo semântico, conseqüências do desafio de traduzir poesia.

Como se pode notar, nenhuma das antologias foi traduzida integralmente para o português brasileiro. No entanto, todas elas foram traduzidas para o espanhol, preservando o título *Amphigorey*, mas alterando-se os advérbios que acompanham o título. Dessa forma, os títulos das antologias em espanhol ficaram da seguinte forma: *Amphigorey*, *Amphigorey también*, *Amphigorey Además* e *Amphigorey de nuevo*. Até o momento não encontramos traduções das antologias para outros idiomas, todavia, há traduções dos livros nas versões pequenas em outros países, como, por exemplo, em francês, no Canadá.

Por conseguinte, como dito, esta pesquisa visa dar continuidade ao trabalho que se iniciou durante o mestrado, por isso propomos uma tradução comentada para as outras obras que compõem a antologia, com o objetivo de se ter, na língua portuguesa, a primeira antologia de Edward Gorey traduzida.

Seria possível - e totalmente aceitável - propor uma antologia que compilasse textos diferentes daqueles que compõem as antologias publicadas em língua inglesa, mas levando em consideração que essas antologias já haviam sido organizadas enquanto o autor era vivo, optamos por manter a mesma organização em nossa proposta. Com a tradução de *Amphigorey*, o leitor brasileiro pode ter acesso não apenas a algumas obras isoladas, mas a uma “guirlanda” que o próprio autor ajudou a organizar e compilar enquanto estava vivo.

Essa antologia, composta de diferentes obras, com aspectos e características únicas, nos permite conhecer e explorar diferentes particularidades da obra de Edward Gorey. *Amphigorey* é composta por textos em prosa e textos em verso, inclui, por exemplo, um romance com aspectos autobiográficos, limeriques, uma obra sem texto verbal, apenas ilustrações, poesias narrativas, abecedários, que evocam melodrama, humor, mistério e características góticas, configurando a autoria de Gorey.

Para se ter uma compreensão geral dessa autoria, nos propomos a retomar, com base na fortuna crítica sobre o autor, algumas referências constituintes da antologia que achamos relevante revisitar para uma melhor compreensão das obras que serão traduzidas, apontando particularidades e temáticas que permitirão uma compreensão mais clara da tradução proposta.



### 3 HÁ UM LUGAR ESPECÍFICO NA ESTANTE PARA EDWARD GOREY?

Na dissertação de mestrado<sup>19</sup> contextualizamos as obras de Edward Gorey ao compararmos suas produções aos escritos de Edward Lear, escritor vitoriano inglês. Discorreremos também acerca das semelhanças entre as ilustrações dos personagens de Gorey, que parecem estar em movimento, e o balé do coreógrafo George Balanchine, além de investigarmos influências de movimentos de vanguarda modernistas - Surrealismo e Dadaísmo – nas obras do autor. Além disso, buscamos compreender se as obras do autor poderiam, ou não, ser classificadas como Literatura Infantil e Juvenil, para em seguida traduzir as duas obras selecionadas.

O que pudemos notar a partir da contextualização realizada no desenvolvimento da dissertação é que as obras de Edward Gorey carregam muitas referências literárias além dessas mencionadas. As obras do autor são complexas e os estudos sobre ele ainda são poucos, por isso nos sentimos convidados a continuar essa investigação.

Tantas referências e intertextualidades tornam desafiador encontrar um “espaço na estante” para classificar as obras de Gorey. A publicação das antologias promoveu uma maior divulgação das obras, facilitando o comércio e conquistando um número maior de leitores, dando ao autor uma visibilidade ainda não conquistada, mas a complexidade de suas produções torna difícil catalogá-lo, talvez seja por isso que ele ainda não foi incluído na maioria das antologias de literatura norte-americana. Nesta pesquisa, não visamos atribuir-lhe rótulos, mas destacamos algumas das referências que tornam sua obra tão singular. Algo que vamos notar neste estudo é que embora percebamos diversas referências na obra do autor, há, ao mesmo tempo, um distanciamento entre seus textos e essas referências.

Eden Lee Lackner (2015) traz em sua tese o termo *Goreyesque* para caracterizar a obra do autor. Segundo o pesquisador, assim como existe a estética dickensiana – que abrange o estilo de escrita de Charles Dickens – há a estética de Gorey. O termo também é utilizado por Dery (2018), porém ainda não foi utilizado no Brasil, por isso tomamos a liberdade de adotar o adjetivo traduzindo-o como “goreyesco(a)”. O sufixo *-esque*, que dá origem ao adjetivo, também pode ser encontrado em algumas palavras de origem francesa que foram emprestadas ao inglês, como *burlesque* ou *grotesque*. Interessante observar que ambos os termos, burlesco e grotesco, dialogam com o humor, o caricatural ou o exagero, características

---

<sup>19</sup> Uma tradução para “*The Doubtful Guest*” e “*The Gashlycrumb Tinies*”, de Edward Gorey (Micoanski, 2015).

que podem ser observadas nas narrativas do autor. Por isso, ao traduzirmos esse termo, optamos por acrescentar o sufixo “-esco”, sugerindo essa ligação ao cômico<sup>20</sup>.

Na obra de Gorey é possível identificar algumas referências a outros gêneros e estilos. Lackner (2015) destaca o gênero melodrama, o discurso dickensiano, o nonsense pedagógico, os romances policiais, principalmente as histórias de detetives, o gótico, destacando os cenários e mobílias, e a influência que Gorey teve nas obras de autores posteriores a ele, destacando três escritores: Tim Burton, Neil Gaiman e Roman Dirge. Para o teórico, o fato de existirem escritores que tenham sido influenciados por Gorey, e que tenham obras nas quais se possa observar a influência do estilo de escrita do autor, nos confirma a existência da estética goreyesca. Tomando isso como verdade, buscaremos compreender um pouco mais a obra do autor, que segundo David Streitfeld (2001), é inimitável, porém difícil de descrever, sendo macabro, delicado, sombrio e divertido ao mesmo tempo.

Vamos retomar alguns desses elementos, como o gênero gótico e o nonsense, destacando-os especialmente na antologia que é nosso objeto de estudo. Aristóteles (2008) trata dos gêneros epopeia, tragédia e comédia como imitações através do ritmo, das palavras e da harmonia. Salienta que cada espécie de imitação tem suas variações, e que se diferenciam por imitar objetos diferentes de modos diferentes. As imitações existem, então, com diferenciações entre os meios, os objetos e o modo. Embora o filósofo se restrinja a esses três gêneros, com o passar do tempo surgem outros. Nesta pesquisa vamos tratar principalmente do nonsense e do gótico como gêneros.

A literatura gótica, que surge com Horace Walpole, é considerada “[...] um gênero desprezioso menor por parte da crítica literária ao longo dos anos, [e] tem se revelado duradoura como a própria modernidade dentro da qual se engendrou” (Barros; França, 2014). Compreendemos o gótico como gênero no sentido de ser imitação daquilo que causa horror, trata-se de um gênero novo, em comparação àqueles explorados por Aristóteles, mas que tem um modo de ser, e através desse modo, transita em diferentes períodos, de diferentes formas, podendo ser percebido ainda em expressões literárias atuais. Da mesma forma, conforme nos lembra Tigges (1988), o nonsense existe há muito tempo, de diversas formas, como o nonsense dramático, poético ou satírico. No entanto, é na era vitoriana que surge como gênero, tendo como características básicas a tensão entre a presença e ausência de sentido,

---

<sup>20</sup> Ao pesquisar sobre Edward Gorey na *Internet*, encontramos o blog <http://goreyana.blogspot.com/>, que traz diversos textos sobre o autor e sobre suas obras. É possível notar que, nesse caso, é usado o sufixo “-ana”, diferentemente do termo adotado por Lackner. Ambos os sufixos podem ser utilizados para designar algo que pertença ou faça referência a alguém, como às obras de Shakespeare (shakespearianas), ou às obras de Dickens (dickensianas). No entanto, Lackner (2015) opta pelo sufixo “-esque”, que se assemelha à forma como são referidas as obras de autores como Kafka (*kafkaesque*).



uma linguagem que cria uma realidade, a ausência de emoção e os jogos de palavras. Similarmente ao gótico, o nonsense pode ser notado em diferentes gêneros e períodos.

### 3.1 A ESTÉTICA GOREYESCA, OU, BRINCANDO COM OUTROS GÊNEROS

Edward Gorey é um autor multifacetado, que traz em sua vasta obra inúmeras referências, porém também estilizado, porque apesar das referências, não pode ser rotulado, Gorey, em seus livros de artista, brinca com outros gêneros literários e artísticos, tomando liberdades que resultam na quebra de padrões ou empregando características exageradas. Embora não seja um autor vitoriano, quem olha sua obra sem conhecê-lo acredita que se trata de um autor daquele período por causa dos temas que aborda e dos personagens e cenários que ilustra, empregando elementos que dialogam com a Inglaterra do século dezenove. Misturados a essas características, o autor agrega elementos contemporâneos, como os modernos tênis brancos de tecido do monstinho de *The Doubtful Guest* (1980g).

O período vitoriano, que se iniciou em 1837 e se encerrou com a morte da Rainha Vitória em 1901, foi um período de importantes mudanças sociais e econômicas na Inglaterra e no estilo de vida dos ingleses, no qual encontramos autores que, apesar de serem classificados como “vitorianos”, eram, na realidade, “anti-vitorianos”, pois buscavam mudanças que iam contra o moralismo imposto pela Rainha Vitória. Dentre os temas recorrentes nas obras produzidas nesse período destacam-se a sociedade, as relações sociais e o indivíduo. Um dos autores mais relevantes do período foi Charles Dickens. Segundo Davis (2002), há na obra de Dickens um tom grotesco que resulta do fracasso que se tem frente à inconsistência da vida urbana.

O melodrama é um gênero comum na literatura vitoriana e nas composições de Dickens que, de acordo com Lackner (2015), seve como um suporte importante nos textos de Gorey. Esse gênero se distingue pela presença de excesso de sentimentalismo, com personagens bons e ruins que colaboram para delinear o que é moral ou imoral, recompensa ou punição. Surgiu nos palcos de teatro no século XIX, mas estava também presente nos romances, “[...] oferecendo aos leitores narrativas com emoção intensificada, sofrimento heroico, perda trágica e basicamente finais (moralmente) recompensadores” (LACKNER, 2015, p. 29).<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> “[...] providing readers with tales of heightened emotion, heroic suffering, tragic loss, and ultimately (morally) rewarding endings” (LACKNER, 2015, p. 29).

Segundo o teórico, textos com elementos visuais fortes, como as narrativas ilustradas de Gorey, dialogam com essa natureza teatral do melodrama, pois ecoam quadros que mostram momentos de forte emoção, como o instante antes da morte de uma personagem, a descoberta de um corpo, ou a fuga de um órfão. No entanto, a catarse emocional esperada no gênero melodrama inexistente nas obras de Gorey, resultando num distanciamento entre o texto e o leitor, o que faz com que os leitores não criem empatia pelos personagens. Consequentemente, aquilo que seria uma forte emoção no melodrama e sensibilizaria o público leitor, se transforma em riso nas obras de Gorey.

Na antologia encontramos obras que fazem referência ao melodrama, como *The Hapless Child*. Segundo Lackner (2015), enquanto os pais da menina são ilustrados com contornos mais grossos e fortes, rostos com feições detalhadas, a protagonista, Charlotte, é fantasmagoricamente branca, lhe faltam linhas básicas e detalhes, a menina sofre uma sequência de tragédias, sobrevive em lugares sombrios e inóspitos, sendo esse um dos elementos que aproximam a obra ao gênero melodrama. A história oferece ao leitor uma expectativa de final feliz, com moral, típico do gênero melodrama, quando o pai da menina, que havia ido à guerra e tido como morto volta à cidade em busca dela. No entanto, Charlotte Sophia morre atropelada pela carruagem que levava seu pai e o final feliz, comum no melodrama, é extirpado através de um acidente imprevisível e injustificável. Além disso, a brevidade da narrativa contribui para a ausência de emoção, pois não se sabe muito sobre cada personagem ou evento, tampouco resta tempo para absorver as tragédias que recaem sobre a menina.

Outros ecos da era vitoriana e do melodrama de Dickens podem ser percebidos nessa narrativa, como a pobreza, as condições de trabalho, e a exploração do trabalho infantil. Ainda em *The Hapless Child* a menina é forçada a fazer flores artificiais vivendo e trabalhando num local precário, insalubre e escuro, subsistindo com restos e água encanada. Como resultado, ficou quase cega, informação que é escrita no texto verbal e reforçada na ilustração, o que induziu a sua morte. A exploração do trabalho infantil também é tema de uma das quadras do abecedário *The Fatal Lozenge*, em que um magnata pondera sobre a escravidão infantil e sobre outros projetos ainda piores enquanto aguarda por sua limusine.

Características melodramáticas ou outros temas relacionados ao século XIX também podem ser encontrados em outras obras da antologia, como o abandono infantil em *The Willowdale Handcar*, quando uma criança é encontrada pendurada em um gancho e levada a um orfanato pelas personagens principais; em *The Remembered Visit*, quando os pais de Drusilla viajam e não levam a menina; e em outra quadra de *The Fatal Lozenge*, com a órfã

que andarilha pela escuridão de pés desnudos, prestes a cair e perecer. Personagens infantis são recorrentes nas obras, conforme o autor relata: “Eu uso muito crianças, porque são muito vulneráveis” (GOREY, 2001c, p. 23)<sup>22</sup>.

A severa educação familiar da era vitoriana também é um tema encontrado nessa coletânea. Nos limeriques de *The Listing Attic* temos o “pai eduardiano” que caçava seus filhos com um porrete; ou o menino Augustus, que foi colocado para dormir fora de casa após ter respingado sua sopa. Em *The Fatal Lozenge* isso é notado na quadra que narra que o olhar do tio não é prazeroso porque as crianças sabiam que nas horas de lazer ele planejava como fazer-lhes mal. Notamos também breves denúncias de condições de trabalho, como na obra *The Fatal Lozenge*, em que a doméstica<sup>23</sup>, que passa toda sua vida limpando, enchendo e esvaziando baldes, não vai parar até que sua vida acabe; ou a governanta, que está ficando com seu juízo errático devido ao frio, à fome e ao tédio. Outra personagem que nos chamou atenção foi o tutor<sup>24</sup>, mas mais que ele, seu tutelado, que é espancado com um porrete, ilustrando o desleixo sobre aqueles que necessitam de auxílio e de cuidados. As narrativas, no entanto, não trazem finais felizes e não são moralizantes, característica comum ao gênero melodrama.

Quando Lackner (2015) analisa como o “Nonsense pedagógico” funciona na obra de Gorey, ele discute a classificação das obras do autor como pertencentes à Literatura Infantil, assunto também já discutido por nós na dissertação de mestrado. Em resumo, o teórico afirma que as obras de Gorey parecem se encaixar na categoria de literatura infantil, mas que após observar temáticas e assuntos, nota-se que Gorey não é, explicitamente, para crianças. Em nossa dissertação de mestrado, buscamos desconstruir as fronteiras que definem o que pode ou não ser literatura infantil, discutindo a censura que essa literatura sofre. Tendo em vista que Lackner (2015) trata da questão pedagógica dos textos infantis, concordamos com ele que o elemento pedagógico, tão comum em diversas obras da literatura infantil, é extirpado na literatura goreyesca.

Para exemplificar isso, o estudioso apresenta alguns abecedários, que têm uma longa história pedagógica, sendo utilizados não só para criar associações com cada letra e auxiliar na memorização de ensinamentos religiosos e éticos, mas também para entreter. Os escritores vitorianos nonsense Edward Lear e Lewis Carroll, por exemplo, se preocupavam muito mais

---

<sup>22</sup>“I use children a lot, because they’re so vulnerable” (GOREY, 2001c, p. 23).

<sup>23</sup> No texto original temos *drudge*, por se tratar de um abecedário, traduzimos por “doméstica”, termo que optamos por deixar também nesse trecho.

<sup>24</sup> No texto original se refere ao *keeper*.

em divertir seus leitores com rimas e ritmos do que transmitir ensinamentos. Gorey segue o exemplo dos autores vitorianos, desprezando convenções pedagógicas.

O autor também brinca com os romances policiais e narrativas de mistério, que têm personagens da classe média ou alta, em que os fatos ocorrem numa pequena vila ou local afastados, trazendo uma desconexão com a vida urbana. Não se pode esquecer que Gorey passou sua infância “[...] lendo todos os romances de mistério e detetive que seus pais tinham em pilhas: Ngaio Marsh, Dorothy Sayers, Marjorie Allingham, e particularmente Agatha Christie. Ele adorava Agatha Christie [...]” (THEROUX, 2010, p. 17)<sup>25</sup>.

Romances policiais são cheios de detalhes, os mistérios são estudados, analisados, remontados e repensados até que se encontrem soluções; desenvolve-se um processo de descoberta. Ao leitor são dadas pistas, mas ele não é capaz de decodificar o mistério antes do detetive. Quanto ao criminoso, aplica-se uma punição apropriada. Os mistérios de Gorey, no entanto, oferecem pistas que não apresentam especificidade de detalhes e que não auxiliam na solução do mistério. Em vez de desvendar o crime, os leitores precisam desvendar a própria narrativa. “As ilustrações densas e o texto esparso trabalham juntos para obscurecer a narrativa [...]”<sup>26</sup> (LACKNER, 2015, p. 110). O leitor é mais detetive que a personagem e é convidado pelo autor a desvendar o mistério da narrativa, que não está apenas dentro do texto, pois é também extratextual. “Os detalhes do crime são vagos precisamente porque não são o mistério principal da narrativa; o principal mistério em vez disso existe no espaço entre o leitor e o texto”<sup>27</sup> (LACKNER, 2015, p. 110).

Na antologia *Amphigorey*, o texto que mais se aproxima de um romance policial é *The Insect God*, no qual há a busca por pistas, mas não tem nenhuma notícia útil para a solução do mistério, que não é desvendado pela polícia ou pela família. Novamente não há um final feliz. Nos mistérios de Gorey o momento revelador não acontece, assim, a jornada detalhada entre a descoberta do crime e a sua solução inexistente.

Outras histórias com crimes ou com detetives surgem na antologia. Nos limeriques temos uma moça que é atacada e esfaqueada por um homem barbudo durante um recital; outro limerique narra a história de uma jovem chamada “Venn” que era vista com um tipo errado de homens, um dia desapareceu e posteriormente suas pernas foram encontradas em um pântano, ou seja, a moça foi assassinada, nessa história há vestígios de uma investigação

<sup>25</sup> “[...] reading all the mysteries and the detective novels his parents kept in piles: Ngaio Marsh, Dorothy Sayers, Marjorie Allingham, and particularly Agatha Christie” (THEROUX, 2010, p. 17).

<sup>26</sup> “Gorey’s dense illustrations and sparse text therefore work together to obscure the narrative [...]” (LACKNER, 2015, p. 110).

<sup>27</sup> “The details of the crime are vague precisely because they are not the main mystery of the narrative; the main mystery instead exists in the space between the reader and the text” (LACKNER, 2015, p. 110).

devido à ilustração, que traz dois homens que parecem ser investigadores, enquanto um deles recolhe as pernas da jovem, o outro faz anotações em um bloco.

Há mistérios também em *Object Lesson*, pois se sabe que “algo aconteceu ao vigário”, mas o quê? Quando? Onde? Nenhuma dessas perguntas nos é respondida. Na décima quadra de *The Fatal Lozenge* encontramos uma cena pós-crime, quando um jornalista entrevista um assassino, ironicamente, o melhor dos últimos tempos, mas não se tem detalhes do crime. Na décima sétima quadra dessa obra, acompanhamos a fuga de uma vítima, que se esconde enquanto ouve os gritos raivosos dos seus perseguidores; novamente não temos detalhes, não sabemos qual foi o crime, tampouco o desfecho da história.

Em outras duas quadras Gorey narra crimes. Um se refere a um ressuscitador que “coleta seu material” roubando cadáveres; o outro fala de um ladrão que sorrateiramente invade casas para roubar relíquias enquanto os moradores dormem. Ambos os crimes não são investigados e não têm solução. Devido à rima, aos elementos sonoros, ao ritmo e à brevidade narrativa, tornam-se comicamente absurdos, anulando sugestões de emoção. Ao mesmo tempo deixam o leitor perplexo, devido a uma tensão mal resolvida e ao balanço entre a presença e a ausência de sentido, que caracterizam outro gênero vitoriano: o gênero nonsense, do qual fala Tigges (1988).

### 3.2 O GÊNERO NONSENSE NAS PRODUÇÕES DE GOREY

Em Micoanski (2015), buscamos identificar como o gênero nonsense estava presente nas obras de Edward Gorey. Naquele momento contextualizamos esse gênero com base principalmente nos conceitos de Wim Tigges (1988) e de Myriam Ávila (1995). Segundo os autores, o gênero nonsense ocorreu na Era Vitoriana, com os escritores Edward Lear e Lewis Carroll. Agora, damos continuidade à pesquisa nos baseando em Ávila (1995) e em Jean-Jacques Lecercle (1994).

Considerando que o nonsense tenha influenciado os escritos de Gorey, propomos retomar alguns conceitos inerentes ao gênero e observar se, e como, podem ser aplicados nas obras que compõem a antologia *Amphigorey*. O nonsense, segundo Tigges (1988), é o balanço entre sentido e falta de sentido, entre forma e conteúdo. De acordo com Lecercle (1994), há quatro níveis que devem ser levados em consideração na leitura de um texto nonsense, o nível fonético, o morfológico, o sintático e o semântico. Para exemplificar, o autor traz um trecho

da poesia “Jabberwocky”, de Lewis Carroll, para nos mostrar que ela apresenta uma fonética aceitável, com palavras pronunciáveis, uma morfologia comum, sintaxe coerente e uma semântica que, embora não seja tão clara, não chega a ser totalmente vaga. Essa falta de clareza semântica ocorre por causa das palavras inventadas.

Segundo o teórico, há dois tipos básicos de palavras inventadas nesse poema, algumas são simples e têm a aparência de serem palavras inglesas, enquanto outras são emprestadas de outras línguas. O problema é que nem sempre o leitor tem certeza que determinada palavra inventada não existe de fato em um dicionário maior, ou que não seja um jargão técnico, pois a fronteira que separa palavras inventadas de palavras comuns é incerta. Além disso, as palavras inventadas não são criadas aleatoriamente, uma vez que exploram as diferentes possibilidades linguísticas.

Em diversos momentos notamos que Edward Gorey brinca com as palavras e os fonemas, além de criar palavras novas, como o título da antologia, *Amphigorey*, uma brincadeira com a palavra *amphigory*<sup>28</sup> e com o próprio nome do autor. Outras palavras criadas pelo autor podem ser encontradas na antologia em estudo, como o nome do duque de *Daguerrodargue*, em um dos limeriques de *The Listing Attic* (1980j), ou o monstro *Wuggly Ump*, que devora crianças. De acordo com Shortsleeve (2018), os nomes que Gorey criou para criaturas como essas são comparáveis ao “Jabberwocky” de Carroll e ao “Yongy-Bongy-Bó” de Lear. Além de nomes, criaturas inventadas também são comuns, como o “Wuggly Ump”, ou animais, que muitas vezes passam por metamorfose, como os insetos de *The Bug Book*.

Metáforas ou interpretações subjetivas são evitadas no nonsense, em contrapartida temas relacionados a coisas do cotidiano, como utensílios domésticos ou objetos triviais, são comuns. Na obra *The Object-Lesson* notamos objetos triviais no desenvolvimento do enredo. Logo no início da narrativa, na margem de um rio, observamos um objeto que pode ser um morcego, ou um guarda-chuva que se solta de um arbusto, a narrativa não deixa claro do que se trata, sugerindo essas duas possibilidades, cabe ao leitor ter sua própria conclusão entre essas duas opções de interpretação.

Lecerle (1994) destaca que o gênero nonsense evita incoerências sintáticas, característica que também pode ser notada na obra de Edward Gorey, pois o autor opta por uma estrutura formal. Muitas cenas narradas são absurdas, trazendo temas e campos semânticos nonsense, porém as estruturas são rebuscadas e meticulosamente elaboradas.

---

<sup>28</sup> Gorey (1980a) oferece uma explicação para a criação do título baseada na palavra *amphigory*, conforme será retomado no subcapítulo 5.1.2, quando comentaremos sobre as traduções dos títulos. Coincidentemente, o título traz uma sonoridade similar ao poema *Phantasmagoria*, de Carroll, no qual um fantasma, cuja função é assustar, causa riso no leitor.

Nessa formalidade, as palavras são interpretadas em seu sentido literal, rejeitando-se a criatividade semântica. O “morcego” ou “guarda-chuva” da obra *The Object-Lesson*, por exemplo, não busca retratar algo além disso, não evoca sentido figurativo ou metafórico, é apenas aquilo que narra, um morcego, ou um guarda-chuva.

Junto às sintaxes formais, são comuns frases ambíguas e trocadilhos, que segundo o teórico normalmente trazem dois, no máximo três, sentidos. Na antologia em estudo, percebemos ambiguidade na obra *The Curious Sofa*, quando a personagem Alice é convidada por Herbert para passear em um táxi, no qual eles fazem algo que Alice nunca havia feito antes. Não sabemos o que exatamente eles fizeram, o subtítulo do texto – *a pornographic work* [um trabalho pornográfico] – sugere uma interpretação erótica, mas o texto verbal e a ilustração não deixam isso explícito. Essa insinuação erótica que acarreta em ambiguidades ocorre em diversos outros momentos nessa obra, como na quinta cena, por exemplo, em que três personagens (Alice, Herbert e Lady Celia) jogaram um jogo inventado por Herbert chamado *Thumbfumble*. Por se tratar de um jogo inventado por uma das personagens, o leitor não tem como saber do que se trata, pode ser um jogo sexual, como sugerido pelo subtítulo do texto, ou outro tipo de jogo qualquer.

O nonsense não é a ausência de sentido, afinal,

[...] textos nonsense *precisam* de sentido, no mínimo tanto quanto, e talvez ainda mais, que textos cheios de sentido (uma lei de compensação é operada aqui: quando mais tênue for o sentido oferecido pelo autor de um texto, maior a necessidade e o desejo do leitor pelo sentido pleno (LECERCLE, 1994, p. 115, grifo do autor)<sup>29</sup>.

Além disso, há diferença em saber o que as palavras querem dizer e compreender o que o discurso quer dizer. Para ilustrar isso, Lecercle (1994) cita a cena em que o chapeleiro maluco da *Alice* de Carroll pergunta por que um corvo é como uma escrivanhinha, Alice diz não saber, e o próprio chapeleiro, que fez a pergunta, também não sabe. Para o estudioso, isso é um exemplo de “dizer sem sentido”, com uma frase compreensível na forma, na estrutura, no vocabulário e na semântica, mas sem sentido ou razão de ser. Assim, “[...] o verdadeiro nonsense não seria expressão e sentido, mas expressão sem sentido” (LECERCLE, 1994, p. 126).<sup>30</sup>

Em *The Unstrug Harp* (1980n), notamos que há uma tensão entre o que é expresso na narrativa e o sentido daquilo que é expresso. A personagem Mr. Earbrass é vista estudando

<sup>29</sup> “[...] nonsense texts need meaning, at least as much, and perhaps even more so, than meaningful texts (a law of compensation is operating here: the more tenuous the meaning offered by the author of the text, the greater the reader’s need and desire for full meaning)” (LECERCLE, 1994, p. 115, grifo do autor).

<sup>30</sup> “[...] true nonsense would not be expression and meaning, but expression without meaning” (LECERCLE, 1994, p. 126).

um jogo de toque-emboque que havia sido deixado sem terminar no final do verão. Não sabemos exatamente há quanto tempo isso ocorreu, mas a ilustração nos mostra um campo esbranquiçado, a personagem veste um casaco de pelos que aparenta estar balançando conforme o vento, assim como os galhos que também parecem se mover. O cenário da ilustração representa o inverno, o que nos mostra que já faz bastante tempo que o jogo havia sido deixado sem terminar. O texto verbal é claro, mas não faz sentido estudar um jogo que havia sido abandonado meses atrás, seria impossível que a bola se mantivesse parada exatamente no mesmo local onde havia sido deixada, ou que se recordasse das passadas e toques que haviam sido realizados durante aquele jogo. Temos uma cena em que o que se diz é totalmente compreensível, mas o que é dito não faz sentido. “Uma das estratégias básicas do texto nonsense é dar como pressuposto que o texto é absolutamente claro” (ÁVILA, 1995, p. 110).

Ávila (1995) afirma que nos textos nonsense há constância de quatro elementos: processo, norma, *pathos* e falta. Para a autora, “a percepção desses elementos se dá de maneira diversa nos vários poemas, algumas vezes de maneira explícita” (ÁVILA, 1995, p. 61). A pesquisadora discorre sobre o nonsense nos limeriques de Lear e em alguns poemas de Carroll, segundo ela, nem todos os textos dos autores são nonsense, assim como nem todos contêm esses quatro elementos. Cada poema passa por um **processo** único, no qual há uma norma, como uma exteriorização dela. A **norma**, nos poemas nonsense, tende a ocorrer na forma (ritmo e rima), e “[...] funciona como uma camisa de força” (ÁVILA, 1995, p. 61). O **pathos** “[...] entra em cena para encetar um jogo de perde-ganha com a norma” (ÁVILA, 1995, p. 61). A **falta** pode ser notada de diversas formas; na “Canção de Humpty Dumpty”, de Carroll, por exemplo, se dá nas sentenças incompletas.

A pesquisadora desenvolve sua pesquisa com enfoque na poesia, mas prevê que esses quatro elementos constituintes do nonsense ocorrem também na prosa, porém de forma mais dispersa e esquemática:

Os quatro elementos do nonsense, que na prosa não precisam ocorrer em conjunto, estando em geral dispersos e irregularmente distribuídos, exigem na poesia uma precisão de construção que é certamente o motivo de existirem tão poucos deles. Da força equiparada da *norma* e do *pathos* depende a capacidade do texto de apontar para duas direções ao mesmo tempo e assim evitar o assentamento do sentido (ÁVILA, 1995, p. 168-169, grifo da autora).

Baseando-se nesses quatro elementos, buscaremos compreender se, e como, eles interagem na antologia *Amphigorey*. Os limeriques da obra *The Listing Attic* trazem uma forma rígida, com ritmos e rimas tradicionais do gênero limerique, sendo o último verso do



poema responsável por concluir a narrativa. O sétimo limerique<sup>31</sup> traz tensão entre norma e *pathos*, a personagem tem a intenção de causar ameaça, mas essa intenção falha quando é narrada a maneira como a ameaça aconteceria. A norma rígida e breve do limerique colabora no distanciamento do leitor, resultando na tensão entre os dois elementos, a falta é notada na ausência de elementos que fossem realmente ameaçadores.

A obra *The Fatal Lozenge* é um abecedário que traz vinte e seis estrofes, todas são quadras que narram a história de uma personagem distinta, sendo interligados basicamente pela ordem alfabética. A falta se dá na desconexão estrófica, pois embora seja um abecedário cada estrofe narra uma história independente. Cada quadra contém uma forma rígida, os versos são compostos de quatro pés jâmbicos e as rimas são alternadas. A forma atua como norma, a brevidade da história, junto à forma rígida do poema, promove isolamento no leitor, proporcionando a tensão com o *pathos*. Na décima sexta estrofe<sup>32</sup> nota-se esse balanço entre *pathos* e forma. O *pathos* é ilustrado na ânsia e no egoísmo do inspetor que intencionalmente vicia os pupilos, mas esse sentimento é enfraquecido com falta de detalhes da história e a forma poética. No entanto, em outras estrofes dessa obra notamos que há mais intensificação no sentimentalismo.

A obra *The Object-Lesson* é uma narrativa em prosa em que notamos evidências nonsense. O título do texto [O Exemplo Prático] sugere algo que seria esclarecedor, não deixaria dúvidas. A narrativa é composta majoritariamente de orações coordenadas (parataxes) são apenas oito períodos e um total de vinte e seis orações, dessas, vinte e três são coordenadas, conectadas por conjunções aditivas, adversativas ou conclusivas, resultando em uma sequência de cenas. O processo desse texto consiste na utilização de orações coordenadas curtas, que narram cenas breves, sendo essa brevidade proposital, para ilustrar a praticidade que é indicada no título. Embora o título da obra nos diga que é um “exemplo prático”, e as orações coordenadas tragam sequências de cenas de forma curta e objetiva, há falta de praticidade na narrativa, pois as cenas não são concluídas, parecem ser frases soltas que,

<sup>31</sup> Apresentaremos aqui o verso do limerique em inglês e uma tradução literal apenas para se compreender o conteúdo semântico, no capítulo quatro será apresentada uma tradução distinta, com uma maior preocupação com a forma e com outros elementos poéticos:

*A dreary Young bank clerk named Fennis* [Um sombrio jovem bancário chamado Fennis]

*Wished to Foster an aura of menace;* [Desejou criar uma aura de ameaça;]

*To make people afraid* [Para deixar as pessoas com medo]

*He wore gloves of grey suede* [Ele vestiu luvas cinza de veludo]

*And White footgear intended for tennis.* [E tênis esportivos brancos.]

<sup>32</sup> Segue a estrofe acompanhada de uma tradução literal realizada por nós:

*The Proctor buys a pupil ices,* [O inspetor compra sorvete para o pupilo,]

*And hopes the boy will not resist* [E espera que o menino não resista]

*When he attempts to practise vices* [Quando tentar praticar vícios]

*Few people even know exist.* [Que poucas pessoas sabem que existem.]

embora conectadas sintaticamente, não estão coerentes, sendo essa a norma do texto. O *pathos* surge em alguns momentos, como quando somos informados sobre o espectro angustiado (*distraught*), ou quando as pessoas no bote gritam que acharam algo frustrante (*How dashing!*), sofrendo uma tensão com a norma, resultando também numa brevidade que acaba distanciando o leitor.

Em *The Wuggly Ump*, também notamos uma tensão entre a norma e o *pathos*. O texto é um poema narrativo que conta a história de três crianças que vivem uma rotina comum até que um monstro que devora crianças se aproxima delas. O tom da história muda conforme essa aproximação ocorre e pode ser notado nos jogos de palavras e nas onomatopeias que ecoam alegria, suspense ou receio. Essa mudança de tom no desenvolvimento no texto ecoa o *pathos*, que oscila no texto. Essa oscilação se deve à forma poética, que é a norma desse poema, com rimas emparelhadas e ritmo fixo, o que resulta novamente no distanciamento do leitor, assim, o fato de as crianças terem sido devoradas não gera emoção ou comoção.

O que queremos demonstrar é que embora saibamos que o nonsense se restringe à era vitoriana, aos escritores Lear e Carroll, percebemos um eco desse gênero nos textos de Gorey, nos temas e assuntos que utilizam em alguns de seus textos, e no embate entre o *pathos* e a norma, o que, para Ávila (1995), é essencial ao nonsense. Tanto nas discussões acerca do melodrama quanto do nonsense, nota-se que um tema bastante recorrente nas obras do autor é a morte. Além disso, vestígios de temas e cenas da era vitoriana são vistos no texto verbal e no texto não verbal, com as ilustrações em preto e branco de cenários muitas vezes macabros e obscuros, características que evocam o gênero gótico.

### 3.3 ELEMENTOS DO GÊNERO GÓTICO NAS OBRAS DE EDWARD GOREY

H. P. Lovecraft (1987), escritor de literatura de horror e autor de *O Horror Sobrenatural na Literatura*, tece comentários sobre o gênero literário Gótico e nos apresenta diversos autores que escreveram narrativas de horror. De acordo com o autor, “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo [...]” (LOVECRAFT, 1987, p. 10). O medo daquilo que é desconhecido faz com que o leitor participe ativamente em sua leitura, pois exige que se permita imaginar, desligando-se do cotidiano. Segundo Lovecraft (1987), o macabro e o spectral sempre estiveram presentes na literatura de horror, deixando o leitor apreensivo, evocando medo ou repulsa, e configuram o gênero gótico, que aborda temas relacionados a fantasmas, a assombrações, entre outros.

De acordo com Fred Botting (2000), o gênero gótico, embora tenha existido nas expressões literárias e na arquitetura desde muito tempo, foi (re)inventado durante o Iluminismo. No século XVIII, os escritores gostavam de se referir como “modernos”, para distinguirem-se da antiguidade clássica, é nesse contexto que o termo “gótico” recebe uma nova conotação e passa a transmitir a ideia de algo “bárbaro”, “medieval” ou “supernatural”. De acordo com o estudioso, o gótico usado na arte, na arquitetura e na escrita falhou em conformar-se com os padrões neoclássicos, por isso representou a falta de razão, de moral e de beleza das crenças, dos costumes e dos trabalhos feudais.

A primeira história considerada gótica foi *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, escrita em 1764, a qual introduziu algumas das características que definem o gênero de ficção, como o cenário com a arquitetura feudal, o nobre herdeiro destituído e a maquinação fantasmagórica e supernatural. Lovecraft (1987, p. 14) afirma que essa história é “[...] uma narrativa sobrenatural que, embora em si medíocre e de todo inconvincente, estava fadada a exercer uma influência quase ímpar na literatura do irreal”.

A história era

Enfadonha, bombástica e completamente despida do verdadeiro horror cósmico que constitui autêntica literatura. Ainda assim, tal era a ânsia da época por esses toques de mistério e antiguidade fantasmal que ela reflete, que foi recebida a sério pelos seus leitores mais equilibrados, e elevada, apesar da sua inépcia intrínseca, a um pedestal de excelsa importância na história literária (LOVECRAFT, 1987, p. 14).

Apesar da desaprovação quanto à qualidade da narrativa de Walpole, reconhece-se a importância que a obra exerceu para o desenvolvimento do gênero, inspirando outros autores pelos períodos seguintes em diferentes países. As características principais da ficção gótica são

[...] os ambientes selvagens, castelos e mosteiros destruídos, o escuro, labirintos úmidos, o maravilhoso, eventos sobrenaturais, tempos distantes, e os costumes não são apenas excluídos do mundo social Augustino, mas introduzem as paixões, desejos e excitações suprimidas<sup>33</sup> (BOTTING, 2000, p. 9).

Neil Cornwell (2000) complementa afirmando que alguns trabalhos europeus mais contemporâneos repetiram, variaram, estenderam e desenvolveram esses ingredientes que logo se tornaram estereotipados. Além disso, a ficção gótica se estendeu à análise psicológica, ao misterioso, ao horror, ao fantástico e ao maravilhoso. Dessa forma, “imagens de tirania ou

<sup>33</sup> The main features of Gothic fiction, in neoclassical terms, are heterotopias: the wild landscapes, the ruined castles and abbeys, the dark, dank labyrinths, the marvelous, supernatural events, distant times and customs are not only excluded from the Augustan social world but introduce the passions, desires and excitements it suppressed (BOTTING, 2000, p. 9)

encarceramento – com ruínas, castelo, prisão, hospício ou monastério – tinham seus objetivos correlatos ao monumento arquitetural do real poder institucional [...]”<sup>34</sup> (CORNWELL, 2000, p. 28).

Assim, os cenários são importantes para o gênero gótico, mas outros elementos podem também ser relevantes e caracterizar subdivisões, como o gótico fantástico, o gótico romântico, o horror gótico etc. Um detalhe importante é que em todas essas subdivisões e especificidades, alguns elementos básicos do gótico precisam estar presentes para que a utilização do termo seja justificada.

Clive Bloom (2000), ao explorar definições para a ficção de horror, afirma que se trata de uma literatura difícil de explicar com teorias, mas aparentemente simples e descomplicada na prática. Segundo o estudioso, diferentes termos são utilizados como se fossem todos sinônimos para “horror” e “gótico” (“conto gótico”, “romance gótico” e “horror gótico” são alguns exemplos desses termos), mas existem textos que pertencem ao gênero gótico sem serem de horror ou, ainda, contos de horror que não contêm elementos góticos.

Para o autor, o elemento principal que compõe esse gênero é o medo, mesmo isso sendo algo muito individual. Temer os mortos, segundo Bloom (2000), é a base de todo conto de fantasmas para quase todos os contos de horror e sobrenaturais. O temor, nesses casos, ocorre principalmente em relação ao contato resultante da invocação e do retorno dos mortos. Esse retorno pode ocorrer de diversas formas, como nas histórias de zumbis, de robôs, de fantasmas ou de vampiros.

Por fim, o mesmo autor nos dá uma breve definição para o conto de horror:

Há sempre a presença do sobrenatural, demoníaco, violento e imprevisível, geralmente presente sem explicação ou lógica e vislumbrado no momento em que invade nosso mundo. O demoníaco ameaça a aniquilação da consciência humana mas, ao mesmo tempo, nos garante continuidade na eternidade, agora despida, porém, de tudo exceto um resto de religiosidade. Diferente do conto gótico, o conto de horror recusa explicações racionais adequadas, apelando a um nível de resposta visceral além da interpretação consciente. Além disso, até mesmo monstros criados cientificamente são demonizados, e a ciência se transforma em fantasia. O Horror é a literatura da disjunção. A passagem escura que leva à porta trancada se torna cena paradigmática, representativa do encontro de diferentes mundos, a jornada ao ‘outro lado’, o local do inexplicável núcleo do horror”. (BLOOM, 2000, p. 165)<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> “Images of tyranny or incarceration – within ruin, castle, prison, asylum or monastery – had their objective correlatives in the architectural monuments of real institutional power [...]” (CORNWELL, 2000, p. 28).

<sup>35</sup> There is always the presence of the supernatural, demonic, violent and unpredictable, usually present without explanation or logic and glimpsed at the moment it breaks into our world. The demonic threatens the annihilation of human consciousness but, at the same time, assures us of continuity in the eternal, now stripped, nevertheless, of all but a residual religiosity. Unlike the Gothic tale, the horror tale proper refuses rational explanation, appealing to a level of visceral response beyond conscious interpretation. Thus, even scientifically created monsters are demonized, and science is turned into fantasy. Horror is the literature of disjunction. The dark

Não há fronteiras exatas para delinear o gênero gótico e suas subdivisões. Para Bloom (2000), sentir medo de mortos é algo significativo nesses contos, similarmente Wolff (2007) defende que o medo da morte é o medo mais constante e universal. Até mesmo as crianças pensam sobre a morte, e quando passam a ter consciência sobre isso tornam-se adultos mais fortes, e quanto mais medo se tem da morte, mais se acredita na imortalidade. Essa afirmação vai ao encontro do que defende Bloom (2000), quando nos diz que apesar do medo e da ameaça que o leitor sente em relação a um espírito malevolente ou um demônio infernal, o leitor se identifica com esse ser morto, pois existe também um tipo de reconforto, já que o possível retorno da morte é o desejo do próprio leitor.

### 3.3.1 O Horror Gótico na obra de Edward Gorey

Agora que compreendemos melhor o gênero gótico, buscaremos identificar elementos que ilustrem esse gênero nos escritos de Edward Gorey. De acordo com Lackner (2015), o horror gótico é ponto culminante na obra de Gorey. Notamos elementos de horror em diversos textos que cultivam excesso de tragédia, com mortes em massa de crianças, famílias destruídas por eventos fora de seu controle, jardins que engolem visitantes etc.

As narrativas de Gorey são frequentemente escuras, com mansões inquietantes, luz do luar e escuridão, locais em ruínas e abandonados, paredões de pedra infundáveis e portões de ferro. Em cada texto, Gorey expõe um mundo escuro e sombrio repleto de contrastantes traços em preto e branco que ajudam a camuflar linhas finas e minúcias através da abundância de detalhes (LACKNER, 2015, p. 139-140)<sup>36</sup>.

Na antologia em estudo, notamos diferentes cenários que remetem ao gênero gótico. Nos limeriques de *The Listing Attic* encontramos cúpulas de capelas, obeliscos, portões com estátuas e vasos em ruínas, casarões com janelas altas e cortinas compridas, luminárias vitorianas, bosques escuros e até mesmo um carro funerário. Os cenários de *The Hapless Child* (1980h) também são cheios de detalhes, com planos de fundo que incluem estantes de livros, estátuas, vasos, cortinas, papéis de parede e quadros emoldurados. A história se inicia numa casa, depois a menina é mandada para um orfanato, onde dorme numa cama de ferro em

---

passage that leads to the locked door becomes the paradigmatic scene, symbolic of the meeting of different worlds, the journey to the 'other side', the site of the inexplicable at horror's core (BLOOM, 2000, p. 165).

<sup>36</sup> Gorey's narratives are rife with dark, brooding mansions, moonlight and darkness, abandoned and ruined spaces, and unforgiving stone walls and iron fences. In each text, Gorey lays out a dark, gloomy world overrun by high-contrast black and white crosshatching which helps to conceal fine lines and minutiae through sheer abundance of detail (LACKNER, 2015, p. 139-140).

um espaço rodeado de cortinas, uma cena típica de filmes de horror. Para fugir, pula um muro alto, de pedras, com uma árvore seca do outro lado, onde há um pequeno monstro observando-a. Posteriormente a menina é levada a um local escuro, abandonado e sujo, com tecidos rasgados e garrafas vazias. Ao final da narrativa, há uma cena em um cemitério, no qual percebemos estátuas, vasos, uma cruz e um obelisco, outro ambiente típico de histórias horrendas.

Além disso, o espectador mais atento pode notar pequenos monstros peculiares, que muitas vezes parecem estar observando a menina sorrateiramente, alguns com chifres, como se fossem pequenas representações diabólicas, além de animais repugnantes como lagartos, lesmas, sapos, morcegos, ou partes de animais, como se estivessem escondidos deixando apenas suas caudas ou patas visíveis, como na seguinte imagem:

Figura 2 - Exemplo de cena em que Charlotte é observada por um monstrinho.



Fonte: Gorey (1980h)

Esses monstros e animais não interagem com os personagens, não são mencionados no texto verbal, mas estão nas ilustrações, colaborando para a ambientação gótica. Outro detalhe curioso em *The Hapless Child* (1980h) é que esses planos de fundo, com tons mais escuros, contrastam com a personagem principal, dando a ela um aspecto fantasmagórico. Outras personagens, como seus pais, são desenhadas com traços finos e detalhados, em tons mais escuros que a menina, tornando esse contraste ainda mais intenso. Olhares sérios e olheiras fundas podem ser notadas em diversas personagens, o que lhes dá um aspecto sombrio. Em alguns casos, usam chapéus, escondendo os olhos e dando a impressão mistério e obscuridade.

Outra obra que traz características góticas é *The West Wing*, composta apenas de ilustrações, ou painéis, conforme prefere denominar Lackner (2015). No total são 30 painéis, diversos deles retomam elementos góticos, como locais escuros e assombrações. Na primeira

imagem há um homem entrando em uma sala escura feita com paredes de tijolos, sobre essa entrada há uma placa, onde o título é disposto:

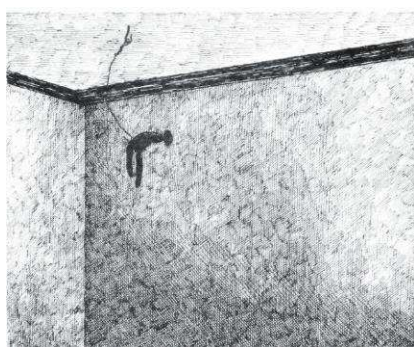
Figura 3 - Primeira ilustração de *The West Wing*



Fonte: Gorey (1980o)

Todas as ilustrações apresentam profundidade e texturas, ilustradas através de traços minuciosos. No painel 10 há um espelho que reflete uma porta e um tecido saindo dessa porta; no painel 13, dois papéis ou tecidos brancos flutuando no ar, dando a impressão de ser algo sobrenatural, como fantasmas. No painel 17 há uma janela e nela notamos um rosto branco com traços muito finos para contornar olhos e nariz, o corpo se esvai na textura da janela. O painel 19 apresenta uma múmia, uma criatura que volta dos mortos, elemento típico da literatura gótica. No painel 21 observamos uma aparência humana que se mistura com o papel de parede do plano de fundo, meio sem forma, como se fosse uma assombração. Na ilustração 23, temos a *black doll*, uma boneca toda preta, sem braços, pendurado em um gancho, parece ser de pano, sem traços que delineiem olhos ou detalhes, como se fosse um boneco de vodu<sup>37</sup>:

Figura 4 - *Black doll* - uma das personagens icônicas de Gorey



Fonte: Gorey (1980o)

No painel 28 uma menina no chão com traços de contorno muito finos e preenchimento branco, com um ar fantasmagórico, similar à Charllotte Sophia, de *The*

<sup>37</sup> Esse boneco aparece em várias histórias de Gorey, trata-se da *black doll* uma das personagens icônicas do autor.

*Hapless Child*. Por fim, a última ilustração traz uma vela suspensa no ar, sem estar visualmente apoiada a nada ou segurada por ninguém, algo bastante misterioso e obscuro. Dentre esses e outros elementos, confirmamos a utilização de temas góticos, no entanto, o leitor não se assusta, não sente medo, pois a organização desconexa das ilustrações (apesar da enumeração) resulta no distanciamento entre obra e leitor.

Diversas narrativas do autor trazem cenas de horror, ações chocantes de violência e tragédias com mortes inescapáveis, mas essas cenas normalmente estão nas entrelinhas ou subentendidas.

Algumas das criaturas são horríveis, violentas, ou pavorosas, no entanto, até mesmo as representações de vampiros parecem mais delicadas e bonitas do que ameaçadoras ou assustadoras. Na verdade, quando Gorey retrata monstros interagindo com humanos, as ilustrações e os textos verbais são às vezes apenas ambigualmente ameaçadoras, com danos e violência sugeridos, mas não expostos (ARLUKE, 2018, p. 94)<sup>38</sup>.

A brevidade, a falta de desenvolvimento mais detalhado dos personagens e das cenas, e os efeitos sonoros dos textos, que geram o descompasso entre leitor e obra, fazem com que “[...] as tragédias de Gorey se transformam em comédias com a mera superabundância de horror que atinge proporções ridículas” (LACKNER, 2015, p. 135)<sup>39</sup>. Como resultado disso, o medo, sentimento integrado ao gênero gótico, que seria evocado através das cenas de horror, de morte, do contato com monstros e seres que seriam horripilantes e que causam danos a outros personagens, torna-se ausente nas obras do autor.

Os personagens monstruosos, que causariam medo e repulsa nos textos de horror gótico, geram irritação e inconveniência, como o monstrinho de *The Doubtful Guest*. Outros exemplos podem ser identificados, como em dois limeriques do livro *The Listing Attic*. Em um deles, narra-se a história de um pai que morrera há dezessete anos, mas que se senta ao pé da cama de seu filho e fica fazendo ruídos. O leitor se diverte com a irritação do menino. Em outro limerique, os moradores de uma vila chamada *Nemetia* têm o sono perturbado por um fantasma chorão que toca um canto fúnebre em um gongo. O fantasma não causa medo nem no leitor nem nas outras personagens, no entanto causa irritação. O leitor não sente empatia nem pelos moradores da vila, perturbados pelo fantasma, nem pelo fantasma errante. Pelo

---

<sup>38</sup> Some of his creatures are ghastly, violent, or spooky, although even his depictions of vampires seem more delicate and pretty than threatening or scary. Indeed, when Gorey depicts monsters interacting with humans, the visuals and captions are sometimes only ambiguously threatening, with harm or violence suggested but not displayed (ARLUKE, 2018, p. 94)

<sup>39</sup> “[...] Gorey's tragedies become comedies as the sheer overabundance of horror reaches ridiculous heights” (LACKNER, 2015, p. 135).



contrário, o leitor se diverte com a irritação que o fantasma causa nos moradores, assim o medo é substituído por humor.

Esses elementos humorísticos aproximam a obra de Gorey à outra subdivisão do gótico: o gótico cômico. Segundo Avril Horner e Sue Zlosnik (2000, p. 243), o gótico sério “[...] é marcado por uma obsessão com a escuridão, a morte e o ‘mal’ como uma força sobrenatural”<sup>40</sup>; enquanto no gótico cômico “[...] o assombroso e o sobrenatural são usados, defendemos, não para assustar ou aterrorizar, mas para divertir, estimular ou intrigar”<sup>41</sup>.

Isso é o que ocorre nas obras de Gorey. Os fantasmas, monstros e cenários que causariam medo ou angústia se transformam em cenas cômicas. Aquilo que seria assombroso, que causaria horror, mantém-se distante do leitor. Outro exemplo da antologia que gostaríamos de destacar é o fantasma da obra *The Object-Lesson*, o *Throbbelfoot Spectre*, que perambulava quando foi presenteado com um barbante. O fantasma, que volta dos mortos, deveria, supostamente, assustar ou amedrontar, mas não é o que ocorre na narrativa. Após ser apresentado, é ilustrado brincando de “cama de gato”<sup>42</sup> com o barbante, o que mostra inocência no fantasma, como se pode notar na seguinte ilustração:

Figura 5 - Fantasma brincando com barbante.



*and passed on to the statue of Corrupted Endeavour*

Fonte: Gorey (1980k).

Há assim, a desconexão com o gótico sério, que passa a ser substituído pelo cômico; a ação inesperada e infantil do espectro gera humor.

O distanciamento entre os personagens e o leitor é o que torna a obra de Gorey tão autêntica e única, gerando divertimento naquilo que causa estranheza, que nem sempre é

<sup>40</sup> “[...] the serious gothic text is marked by an obsession with darkness, death and ‘evil’ as a supernatural force. In contrast, the comic Gothic text frequently recuperates the ‘supernatural’ Other into the material” (HORNER & ZLOSNIK 2000, p. 243).

<sup>41</sup> “[...] in comic gothic works, then, the uncanny and the supernatural are used, we shall argue, not to frighten and appal, but to amuse, to stimulate and to intrigue” (HORNER & ZLOSNIK 2000, p. 243).

<sup>42</sup> O jogo “cama de gato”, comum em diversos países, conhecido como *cat’s cradle*, na língua inglesa, é um jogo popular, antigo, com barbantes.

compreendido, mas que é aceito pelo leitor. O gótico cômico, na antologia, colabora na instituição do humor.

### 3.4 O HUMOR NA OBRA DE EDWARD GOREY

O nonsense e o gótico cômico estão ligados ao humor, que se evidencia na antologia de Gorey. Para investigar outras evidências humorísticas em *Amphigorey*, buscaremos compreender melhor o riso e a comicidade. Segundo Bergson (1983, p. 7, grifo do autor), “[...] não há comicidade fora do que é propriamente *humano*”. O riso é relativo às ideias e aos costumes de uma sociedade, que é seu ambiente natural, possuindo uma função útil ou social, mas que se configura na ausência de emoção:

O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade (BERGSON, 1983, p. 7)

A ausência de emoção “[...] é também condição necessária para que surja o efeito nonsensico” (AMARANTE, 2006, p. 200). Nos livros de Edward Gorey essa ausência de emoção ocorre através do distanciamento entre a obra e o leitor. Para Bergson (1983), há algumas “deformidades” que são risíveis, como aquelas que uma pessoa é capaz de imitar. Outro estudioso do humor que nos servirá de guia para identificar essa característica na antologia foi Vladimir Propp (1992). Segundo esse teórico, deformidade ou defeitos podem não ser absolutamente cômicos, pois que “diferentes aspectos de comicidade levam a diferentes tipos de riso [...]” (PROPP, 1992, p. 24), sendo o “riso de zombaria” o único que se associa ao cômico, exceto quando se trata de sofrimentos.

Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo especial do escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso (PROPP, 1992, p. 29).

Dentre os tipos de riso, o teórico nos apresenta o cômico da natureza, afirmando que a natureza não pode ser cômica, ou melhor, as plantas não podem, mas os animais podem. Similarmente, Bergson (1983) nos diz que a natureza não é risível, uma paisagem pode ser

bela, graciosa ou feia, mas não nos faz rir. Todavia, caso algum vegetal nos lembre de alguma característica humana possivelmente suscite riso, isso porque o cômico está ligado direta ou indiretamente ao homem. Da mesma forma, os animais se tornam risíveis quando notamos neles características humanas através de atitudes ou expressões.

Podemos notar isso em algumas obras da antologia, incluindo a própria capa<sup>43</sup>, que traz em cada quadro um gato que tem comportamentos humanos, representando sensações como tédio, ao estar deitado sobre a letra “o” deixando cair alguns cartões de sua mão, ou curiosidade e interesse, ao observar algo que está fora do quadro utilizando um monóculo, além das vestimentas humanas (cachecol, blusa listrada, ou meias listradas). Na primeira obra, *The Unstrung Harp*, as cabeças das personagens são retangulares, achatadas, com nariz alongado e olhos arregalados, que parecem saltar da cabeça careca, o que nos lembra do formato da cabeça dos cães *basset*, que tem focinho alongado. O mesmo formato de cabeça é aplicado a todas as personagens, incluindo as estátuas e itens de decoração que aparecem nas ilustrações:

Figura 6 - Recorrência do formato da cabeça alongado.



Fonte: Gorey (1980n).

Essa recorrência do formato da cabeça retangular, com nariz alongado, traz comicidade para a obra.

Em *The Bug Book*, os insetos têm hábitos humanos, viajam, dançam, têm graus de parentesco entre si, fazem festas e escrevem cartas, andam sobre duas patas, criam planos e fazem reuniões, entre outras ações inerentes ao ser humano. Essas ações os tornam semelhantes, mas por se tratarem de insetos, as semelhanças podem suscitar riso no leitor.

<sup>43</sup> Figura 1.

Outro elemento que Propp (1992) destaca do cômico é a natureza física do homem. Segundo o autor, o corpo é o caso mais simples da causa de riso. A comicidade da natureza física do homem nem sempre é representada pelo corpo humano propriamente dito, mas também pelas ações e funções corporais, como os alimentos que não são cômicos por si só, mas por causa da relação que têm com o corpo. As funções fisiológicas também podem ser cômicas, como os cheiros que o corpo exala; mas apenas se não forem consequências de doenças. O rosto humano pode ser cômico de diversas formas, os olhos podem ser engraçados, caso sejam muito pequenos ou muito grandes, ou o nariz, que pode ser ridículo, e comumente é motivo de zombaria. A boca pode ser cômica em sua forma ou “[...] provocar riso quando exprime sentimentos recônditos hostis ou quando o homem perde o controle sobre ela” (PROPP, 1992, p. 54).

Na antologia encontramos elementos cômicos como esses em diversos momentos, como as personagens com cabeças achatadas e alongadas que mencionamos anteriormente, além de outras personagens em outras obras, como as três crianças do trigésimo limerique de *The Listing Attic* - uma tem o rosto na barriga, a outra nasceu corcunda e com um chifre na cabeça, e a terceira era sem forma como uma geleia:

Figura 7 - Limerique que ilustra deformidades físicas.



Fonte: Gorey (1980j).

No livro *The Wuggly Ump* os olhos e orelhas do monstro são desproporcionais ao tamanho do nariz e da boca. Na última ilustração ele é apresentado sorrindo, mostrando seus dentes grandes e afiados. Nessa mesma ilustração há comicidade através de alimentação, pois tomamos conhecimento que o monstro devorou as crianças, que são ilustradas dentro de sua barriga, mas a comicidade só ocorre nessa cena por causa do distanciamento entre o leitor e o texto. Em *The Curious Sofa*, Alice é ilustrada comendo uvas em várias cenas. Embora essa ação não tenha muito destaque no texto verbal, a repetição da ação se dá mesmo enquanto outras situações se desenvolvem, colaborando para gerar humor na obra.

Existe também a comicidade da semelhança, que ocorre quando duas pessoas se parecem e são vistas juntas, podendo suscitar o riso. No entanto, nem sempre isso é cômico, duas crianças gêmeas não são cômicas aos olhos de seus pais, por exemplo. Segundo Propp (1992), “[...] o riso é provocado pela repentina descoberta de algum defeito oculto” (PROPP, 1992, p. 55). Caso não se possa identificar esse “defeito oculto”, não há comicidade. Pautando-se no exemplo dos gêmeos, o teórico afirma que há uma expectativa de que as crianças sejam idênticas também no aspecto espiritual, além do físico. Caso isso não aconteça, descobre-se esse “defeito oculto”, o que leva ao riso. Bergson (1983, p. 45) fala da repetição:

[...] uma combinação de circunstâncias, que se repete exatamente em várias ocasiões, contrastando vivamente com o curso cambiante da vida. [...] serão tanto mais cômicas quanto a cena repetida for mais complexa e na medida em que representada do modo mais natural.

Uma das razões para as cabeças das personagens de *The Unstrung Harp* serem cômicas é a repetição do formato da cabeça em todas as personagens, incluindo as estátuas e os itens de decoração. Porém, apesar dessa semelhança, as personagens têm alguma característica que as difere umas das outras, como um bigode ou óculos, que atuam como “defeito oculto”, importante para o surgimento do cômico. As diferenças servem para reforçar as semelhanças. A comicidade da diferença, discutida por Propp (1992), é a dessemelhança de todas as outras pessoas. O autor acredita que “[...] toda particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torna-la ridícula” (PROPP, 1992, p. 59).

Em um dos limeriques de *The Listing Attic* há uma dupla de primos com bigodes compridos e que usam saias longas. Na ilustração desse limerique os dois personagens são idênticos, pequenos são os detalhes que os distinguem, como a textura da saia, a estampa da camisa e o modelo de gravata. A semelhança entre os dois personagens, na ilustração, é curiosa e gera humor, mas a comicidade se intensifica principalmente por que as características que fazem com que eles sejam semelhantes ao mesmo tempo os distinguem daquilo que é costumeiro, por se vestirem de forma diferente. Essa estranheza é citada no texto verbal, quando eles são descritos com o adjetivo *odd* [estranho, ímpar, esquisito].

As transgressões de ordem pública, social e política, em que as normas variam conforme épocas, povos e contextos sociais também podem levar ao riso, incluem-se aqui comportamentos que geram estranheza e tornam-se cômicos. Para ilustrar isso, Propp (1992) cita os estrangeiros, que têm costumes, gestos, sons da língua materna e pronúncias da língua de chegada distintas de determinado grupo, ou até mesmo pessoas que se distinguem das

“normas” de determinada comunidade, afinal “todo povo e toda época têm costumes próprios e normas próprias de conduta exterior” (PROPP, 1992, p. 62).

Uma das razões que levam o *Lord Irongate* de um dos limeriques de *The Listing Attic* a se arrepender de sua viagem ao Tibet é a diferença cultural que notou lá: o chá amanteigado. Outra razão foram os turistas frívolos que conheceu, ambos os elementos colaboram na elaboração do humor do limerique, corroborados pela ilustração, que traz uma interpretação para os turistas frívolos, e pela brevidade da narrativa, que não oferta muitos detalhes. Na mesma obra, o comportamento peculiar do Lord Cray, que arremessa caroços nos visitantes, também diverte o leitor. Em *The Unstrung Harp*, as manias que o protagonista tem para a escritura de seu romance revela comicidade. Dentre essas manias, o *Mr. Earbrass* começa sua escrita no dia 18 de novembro de anos alternados, escolhendo um título aleatoriamente de uma lista que mantém em um pequeno caderno verde, para então pensar em um enredo. Em *The Bug Book*, temos uma pequena comunidade de insetos coloridos que tem a vida social interrompida após a chegada do inseto preto, que se distingue dos outros visualmente e através de seu comportamento, ao transgredir os hábitos e a rotina dos insetos coloridos. Por pior que seja o comportamento do inseto preto, o fato de ele gerar incômodo suscita humor.

Essa distinção também pode ser notada através de roupas. Tanto as modas novas causam estranheza e levam ao riso, como as modas passadas ou, ainda, roupas extravagantes. Para Propp (1992, p. 64), “[...] um vestuário insólito suscita o riso não pelo fato de ser insólito, mas porque esse insólito revela uma falta de correspondência com as noções inconscientes sobre a vulnerabilidade que esse vestuário expressa”. Na antologia encontramos muitos personagens com vestimentas peculiares, que remetem a períodos mais antigos. Em alguns casos, o autor mistura vestimentas de modas mais antigas com outras de modas mais contemporâneas. Um exemplo é o monstrinho de *The Doubtful Guest*, pois enquanto os outros personagens vestem roupas e calçados característicos do período vitoriano, ele veste um cachecol listrado e tênis brancos de tecido.

Outra personagem cômica por causar estranheza com sua roupa é o “certo homem” do quarto limerique de *The Listing Attic*, que é notado e zombado por usar um casaco muito grosso. Tanto na ilustração quanto no texto verbal fica claro que o casaco o torna comicamente distinto dos demais. No mesmo livro, no sétimo limerique, temos uma personagem que intenta promover uma aura de ameaça, para isso veste luvas de camurça e tênis branco. Esses itens de vestuário certamente não fariam com que as outras personagens se sentissem ameaçadas, mas a intenção comportamental da personagem, junto aos itens que

escolhe para causar ameaça, torna-se cômica. Além disso, o tênis da personagem se distingue do restante de sua roupa e das roupas das outras personagens, por ser um item de moda mais moderna que os outros itens ilustrados. Essa mistura de itens de vestimentas vitorianos com itens mais modernos é recorrente nos livros de Gorey e colabora para gerar estranheza, ou humor. Chapéus exagerados, cachecóis, tênis, combinações de roupas formais como ternos e vestidos de festa são comuns nas ilustrações do autor.

Há profissões que também podem ser satirizadas, alguns ofícios já são comuns na literatura de humor, como o cozinheiro, o médico, o professor ou o cientista. “Nesses casos a atividade é representada apenas do ponto de vista de suas manifestações exteriores, privando-se de sentido com isso o seu conteúdo” (PROPP, 1992, p. 79). Em *The Fatal Lozenge* Gorey satiriza algumas “ocupações”, como o ofício do ladrão, que entra nas casas sorrateiramente enquanto seus moradores dormem; do jornalista que entrevista o melhor assassino; ou do ressuscitador que coleta o “material” que nunca falta, pois está sempre morrendo. Há sátira da profissão do escritor em *The Unstrung Harp*, das dificuldades e desafios que o profissional sente.

A paródia também promove o riso,

[...] consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização (PROPP, 1992, p. 85).

Notamos que Gorey cria paródias, como os abecedários, que parodiam a tradição pedagógica dos alfabetos; parodia a autobiografia, a rotina e a vida dos escritores em *The Unstrung Harp*; e o painel 28 de *The West Wing* (1980o), que ecoa o quadro *Christina's World* (1948), de Andrew Wyeth<sup>44</sup>.

Há também o exagero cômico, que segundo Propp (1992) só ocorre caso se desnude um defeito, é algo que pode se suceder de três maneiras, através da caricatura, da hipérbole ou do grotesco. A caricatura é a representação cômica que toma uma determinada característica, seja física ou de ordem espiritual, para exagerá-la, deformando o que é representado.

É um desenho que, pelo traço, pela seleção criteriosa de detalhes, acentua ou revela certos aspectos ridículos de uma pessoa ou de um fato. Na maioria dos casos, uma característica saliente é apanhada ou exagerada”. (FONSECA, 1999, p. 11).

<sup>44</sup> Aqui estamos nos referindo à figura 14, que retomamos no capítulo 6.

Para que a caricatura seja cômica, de acordo com Bergson (1983), é necessário que o exagero não seja óbvio. Propp (1992) nos diz que há dois tipos de caricatura, a de fenômenos de ordem física, como um nariz ou barriga maiores, e a de fenômenos de ordem espiritual – a caricatura dos caracteres. Sobre o primeiro tipo, retomamos alguns exemplos mencionados anteriormente, como o *Mr. Earbrass*, de *The Unstrung Harp*, com nariz e olhos exagerados e a cabeça demasiadamente quadrada, ou as personagens barbudas, com bigodes longos, feições cansadas e olhos fundos nos limeriques de *The Listing Attic*. No caso dos caracteres cômicos, “[...] se escolhe uma propriedade negativa do caráter e se amplifica, permitindo com isso que a atenção principal do leitor ou do espectador seja dirigida a ela” (PROPP, 1992, p. 134). Na obra *The Fatal Lozenge* podemos identificar os dois tipos de caricaturas, pois temos personagens com feições exageradas nas ilustrações e personagens identificados através de seu caráter, como o “cafajeste”, e o “xenofóbico”.

O exagero pode tornar a obra de Gorey grotesca.

No grotesco o exagero atinge tais dimensões que aquilo que é aumentado já se transforma em monstruoso. Ele extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. Por isso o grotesco delimita-se já com o terrível. (PROPP, 1992, p. 91).

De acordo com Symonds (2012), o grotesco é uma combinação de fantástico com caricatura, que resulta em humor. Trata-se de uma ramificação do artístico que carrega um elemento caricatural, podendo este ser intencional ou espontâneo. No caso de Edward Gorey, identificamos o grotesco nos textos verbais e nas ilustrações. Há, ainda, quatro tipos de grotesco, o escatológico, o teratológico, o chocante e o crítico, mas Carvalho (2013) nos lembra que essa classificação não é estanque, podendo sofrer hibridizações e ampliações “[...] na medida em que o próprio discurso do grotesco se apresenta mutável no processo sócio-histórico”. (CARVALHO, 2013, p. 44).

As obras de Gorey apresentam características que se encaixam preferencialmente no perfil do grotesco teratológico, que trata do risível relativo a monstruosidades, aberrações ou deformações que não estão apenas no domínio corporal, mas incluem doenças, taras, perversões ou qualquer outro elemento que seja um “desvio da norma” ou da moral. Quando relacionado ao corpo, os narizes exagerados, anões, gigantes ou corpos exuberantes também se encaixam nessa classificação.

Na antologia, encontramos diversos personagens que apresentam características grotescas, tanto físicas quanto comportamentais. Nos limeriques de *The Listing Attic*, temos o casaco de pelos de tamanho exagerado que cobre o jovem que está inchado; outra personagem



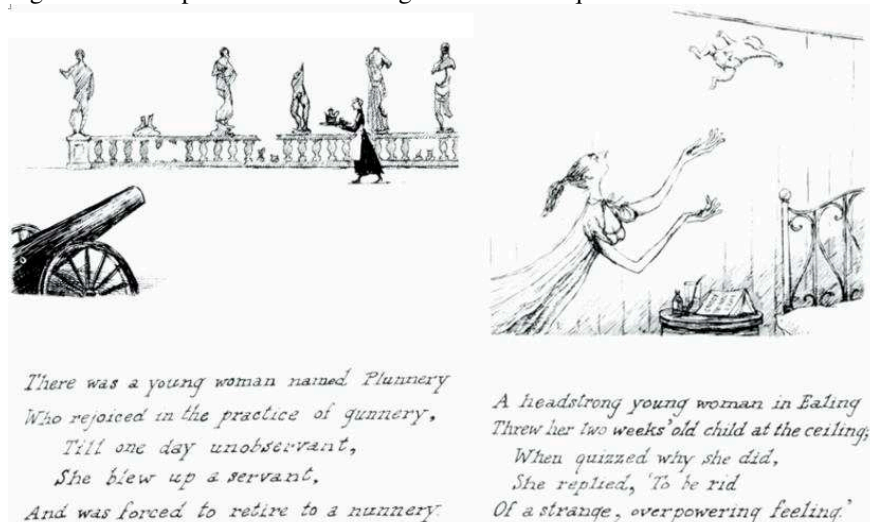
com bigode longo de tal forma que uma moça pede que ele se barbeie e lhe dê o bigode para utilizá-lo como se fosse um penacho de um chapéu; os filhos da senhora Keats-Shelley, com deformidades físicas absurdas, pois um tem o rosto na barriga, o segundo é corcunda e tem chifres e o terceiro sem forma. Em *The Fatal Lozenge* (1980f) também encontramos personagens que despertam humor por serem grotescos, como o bebê, que tem uma cabeça enorme e uma face (olhos e nariz) desproporcionais à cabeça; a aparência de Lázaro, tão horrível que ele não precisa nem insistir para angariar esmolas; as crises da noviça eram tão intensas que ela lamentava, gritava, seu corpo ficava machucado e suas roupas rasgadas por várias semanas. O monstro, em *The Wuggly Ump*, também atua na comicidade por ser grotesco. No texto verbal dessa obra temos uma descrição da personagem que demonstra sua desproporcionalidade – olhos pequenos, asquerosos e determinados (*nasty, little, wilful*), para um ser tão grande (*of such a size*). Nas ilustrações é possível perceber a interpretação dessa desproporção exagerada do monstro, como na figura 27.

Outro tipo de comicidade é o malogro da vontade, que são acidentes cômicos, em que há humor porque os motivos são incomuns e imprevisíveis, provocados por coisas bobas do dia a dia. Em alguns casos a comicidade é acompanhada de tristeza, mas perde-se o teor cômico se o acidente for trágico ou causar empatia no leitor. Nas obras de Gorey encontramos muitos personagens desafortunados que desaparecem ou morrem por causas incomuns.

O alfabeto *The Gashlycrumb Tinies* nos apresenta diferentes infortúnios que levam as crianças à morte, a maioria deles é ocasionada de maneiras incomuns, como se engasgar com um pêssego, ser sugado por uma sanguessuga, ou ser devorado por ratos. As formas como alguns desses acidentes acontecem são absurdas, por isso se tornam cômicas. Ademais, a narrativa extremamente curta e o verso ritmado e rimado evitam que o leitor sinta empatia pelas personagens. Em *The Willowdale Handcar* há uma cena trágica, mas que se torna cômica; a pedra frouxa (*wobbling rock*) “finalmente” caiu sobre uma família que estava fazendo um piquenique. O humor surge devido à ambiguidade do advérbio *finally*, que pode se referir ao fato de a pedra finalmente ter caído, como se fosse algo esperado há bastante tempo, ou pode se referir ao fato de se ter caído sobre a família, como se isso não fosse uma tragédia.

Nos limeriques também encontramos exemplos de acidentes cômicos, ou que se tornam cômicos pela forma como são narrados, como a jovem chamada *Plunnery*, que gostava de praticar artilharia e acertou a empregada, ou o bebê que caiu na pia batismal, conforme se pode observar na figura abaixo:

Figura 8 - Exemplos de acidentes trágicos nos limeriques



Fonte: Gorey (1980j), editado.

No primeiro limerique a comicidade é intensificada com a ilustração, que deixa claro o tipo de armamento utilizado, um canhão, prática de artilharia incomum, mas que ocasiona uma morte. Sobre o acidente do bebê, sabe-se que o batismo de crianças é um ritual cristão, tradicional na igreja católica. Batizar-se significa “nascer de novo”, seguindo os preceitos cristãos. No caso do limerique, não há o “renascimento”, já que o bebê morre literalmente, resultando em um acidente trágico, mas que se torna cômico devido sua imprevisibilidade e a quebra da expectativa. Há diversos outros exemplos que poderíamos citar, pois a morte é um tema recorrente na obra do autor.

Outra maneira de se ter comicidade é através de alogismo que, segundo Propp (2012), é dizer coisas absurdas ou realizar ações insensatas, como a jovem do primeiro limerique de *The Listing Attic*, que desmaiava quando queria; a personagem *Lord Cray*, que arremessava caroços de ameixa na cabeça dos hóspedes enquanto eles se aproximavam do bufê porque o olhar dos hóspedes o chateava, uma ação absurda e cômica. Na mesma obra temos o estudante clérigo, chamado *Pryne*, que se punia comendo sujeira; a personagem que está sendo resgatada, prestes a bater nas rochas, mas sua única preocupação é que salvem suas meias, pois não suportaria perdê-las; a jovem que implora para que o homem que conheceu lhe dê seu bigode para que ela use como penacho; ou a mulher que não gosta de festas e por isso se esconde na cortina e faz ruídos de um coelho com dores.

Instrumentos linguísticos também podem contribuir para a comicidade, como os trocadilhos, os paradoxos, as tiradas e as ironias. Uma ideia que parece incoerente, ou que seja contraditória, pode causar o riso, jogos de palavras e brincar com a língua também podem trazer resultados inocentes e bem-humorados. No caso de Edward Gorey, o distanciamento

entre o leitor e os personagens faz com que a comicidade não seja ofensiva, mesmo quando são abordados temas que, em outros contextos, seriam delicados ou polêmicos.

Observamos a utilização de instrumentos linguísticos que nos levam ao riso, como a ambiguidade do advérbio *finally*, no exemplo retrocitado, na obra *The Willowdale Handcar*. Na obra *The Curious Sofa* notamos uma contradição no trecho em que o autor nos diz que *The evening was a huge success, in spite of someone fainting from time to time* [A noite foi um sucesso, apesar de alguém desmaiar de vez em quando]. Há paradoxo nessa cena, pois afinal, a primeira informação, de que a noite havia sido um sucesso, é contrariada pela segunda, que nos diz que alguém desmaiava de vez em quando, pois se havia desmaios, então talvez a noite não tenha sido tão boa assim; pelo menos não para todos os personagens. Outro exemplo pode ser notado no limerique em que uma caixa com uma cabeça é encontrada na rua *Penwiper Mews*, mas a preocupação da vizinhança não é saber sobre o crime, o que houve, como ocorreu, quem o cometeu, se estavam em perigo ou não, enfim, as personagens estavam apenas intrigadas por não conseguirem identificar de quem era aquela cabeça. A forma como Gorey dispõe essa informação gera comicidade. Em resumo, Bergson (1983) nos diz que a comicidade é evocada, também, quando se insere uma ideia absurda em um modelo tradicional de frase.

É na ironia dessas cenas que identificamos o humor, aquilo que Bergson (1983) chama de oposição entre o real e o ideal, entre aquilo que é, aquilo que ocorre e o que deveria ser. Há diversos outros exemplos em que percebemos humor na antologia. Apesar disso, não podemos dizer que todas as suas obras são humorísticas. Além disso, a comicidade depende de diversos fatores, como o contexto cultural, histórico e social. O que é cômico hoje, pode não ter sido em outras épocas, ou deixar de ser futuramente. Vale ressaltar que só é cômico aquilo que não ofende, nem suscita paixão ou piedade.

Refletir sobre como se dá o nonsense, o gênero gótico, o gótico cômico e o humor na antologia nos ajuda a introduzir a riqueza de elementos literários goreyescos. Reconhecer e identificar esses elementos é o primeiro passo para desenvolver a tradução da antologia. A partir disso, buscamos na teoria de tradução fundamentos teóricos que possibilitem desenvolver uma proposta de tradução literária comentada da antologia. A elaboração e o desenvolvimento do projeto de tradução são mais congruentes após uma explanação acerca do autor e dos textos que serão traduzidos, direcionando um olhar mais atento para os elementos discutidos.



#### 4 REFLEXÕES SOBRE TRADUÇÃO

Mesmo sem perceber, estamos em contato com traduções o tempo todo através da leitura de obras literárias estrangeiras, do cinema, de programas de televisão internacionais, da leitura de textos técnicos das mais diversas áreas de estudo etc. Embora possamos ler, na língua portuguesa, diversos autores estrangeiros, há teóricos que enxergam essa disciplina como “impossível”, principalmente ao se referirem às traduções de textos literários.

As discussões sobre o papel do tradutor, o que é a tradução, a (in)fidelidade do tradutor, a tradução domesticadora ou a estrangeirizante, a tradução modernizante ou a arcaizante e os tipos e formas de tradução são de longa data. Não existe uma receita para a tradução, então diversos teóricos expressam suas compreensões sobre o ato tradutório com base em suas leituras, pesquisas e experiências.

O dicionário *Aurélio* define o verbo “traduzir”<sup>45</sup> como: 1. fazer passar (uma obra) de uma língua para outra; trasladar, verter; 2. exprimir, interpretar; 3. manifestar-se; mas sabemos que a definição do dicionário não é suficiente para explicar a tradução. Há teóricos que apontam o tradutor como traidor. O tradutor muitas vezes se obriga a ser infiel pela ausência de equivalentes de uma língua para outra, pelas distinções de contextos ou pela manipulação na escolha de termos. Retomando o mito bíblico da Torre de Babel, o tradutor é o traidor que desobedece à ordem de Deus por fazer com que os homens, condenados a falarem línguas distintas, pudessem voltar a se compreender.

Mas afinal o que é traduzir? Segundo Schlegel (2010, p. 123),

[...] a tradução é uma servidão, apesar de voluntária, ao mesmo tempo penosa, uma arte inglória, um ofício ingrato; ingrato não apenas porque a melhor tradução jamais é tão estimada quanto uma obra original, mas também porque, na medida em que compreende melhor seu ofício, o próprio tradutor percebe a inevitável imperfeição do seu trabalho. No entanto, eu prefiro destacar o outro lado. O verdadeiro tradutor, que sabe manter na versão não apenas o conteúdo de uma obra-prima, mas também a forma nobre, o caráter peculiar, pode ser enaltecido como o arauto do gênio, cuja glória ele divulga, cujo dom espalha, transcendendo os estreitos limites motivados pela separação das línguas. Ele é um mensageiro de uma nação a outra, um mediador de respeito e admiração mútua, onde sem ele haveria indiferença ou mesmo aversão.

Quanto aos tipos de tradução, Jakobson (2007) nos apresenta três: a Tradução Intralingual, ou reformulação, que se trata da interpretação de signos verbais de uma língua através de outros signos verbais da mesma língua; a Tradução Interlingual, ou a tradução

<sup>45</sup>Acesso em set 2018. <https://dicionariodoaurelio.com/traduzir>

propriamente dita, sendo esta a interpretação dos signos verbais para outra língua; e a Tradução Intersemiótica, ou transmutação, no caso da interpretação de signos verbais para signos não verbais. Nessa pesquisa vamos tratar principalmente da tradução interlingual, através da proposta de tradução para o português brasileiro da antologia *Amphigorey* de Edward Gorey, e da tradução intersemiótica, ao explorar as ilustrações que o próprio autor fez para suas obras.

Jakobson (2007) propõe um seguinte esquema de comunicação:



Baseado nesse esquema, Aubert (1993) cria outro, para explicar o ato tradutório:

Figura 9 - Esquema transposto para quando ocorre ato tradutório.



Fonte: Aubert (1993).

O Emissor 1 refere-se ao autor do texto de partida; o Receptor 1, que também age como Emissor 2, é o tradutor desse texto, que tem acesso ao texto fonte e cria um novo texto na língua alvo a partir de sua leitura. O Receptor 2 é o leitor do texto de chegada, já traduzido pelo Emissor 2. Note que nesse esquema o referente, a mensagem, o canal e o código não são exatamente os mesmos para os receptores 1 e 2, afinal “[...] não há comumente equivalência completa entre as unidades adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras” (JAKOBSON, 2007, p. 65).

Umberto Eco (2017), logo no início de seu livro *Quase a mesma coisa*, nos apresenta o seguinte questionamento: “O que quer dizer traduzir? A primeira e consoladora resposta gostaria de ser: dizer a mesma coisa em outra língua” (ECO, 2017, p. 9). No entanto, devido a impossibilidade desse ato, traduzir é dizer “quase a mesma coisa”, é

Estabelecer a flexibilidade, a extensão do *quase* depende de alguns critérios que são negociados preliminarmente. Dizer quase a mesma coisa é um procedimento que se coloca, como veremos, sob o signo da *negociação*. (ECO, 2017, p. 10, grifo do autor).

A equivalência em tradução é discutida também por outros autores, Schopenhauer (2010), por exemplo, ressalta que pode acontecer de faltar determinada palavra em uma língua, enquanto em outras ela já está disponível, e que nesses casos em que inexistente uma palavra específica para determinado conceito, o léxico oferece várias outras expressões semelhantes. Similarmente, Eugenio Coseriu (2010, p. 257) nos diz que os conteúdos linguísticos quase nunca têm uma relação fixa e racional de 1 para 1.

Isso ocorre devido à inexistência de “equivalências absolutas”, conforme denomina Paulo Rónai (2012b, p. 24), “[...] uma palavra, expressão ou frase do original pode ser frequentemente transportada de duas maneiras, ou mais, sem que se possa dizer qual das duas é a melhor”. A falta de equivalentes entre línguas diferentes é uma das causas da (in)fidelidade<sup>46</sup> do tradutor. Segundo Aubert (1993), há diferentes razões que levam o tradutor à (in)fidelidade, como as diferenças diacrônicas marcantes entre texto fonte e texto de chegada, arcaísmos, dialetos, idioletos, variações, expressões linguísticas ou os contextos, afinal

[...] a língua incorpora em sua estrutura formal e em seu uso social e histórico todo um repositório cultural, antropológico, imagético, que delineia um primeiro quadro de apreensão e expressão do mundo, com um determinado conjunto de matizes, difíceis, para não dizer impossíveis, de serem reencontrados, na mesmíssima configuração de valores, em outro idioma. (AUBERT, 1993, p. 40).

Para exemplificar, o pesquisador cita o substantivo “cachaça”, culturalmente popular no Brasil, que poderia ser traduzido para o inglês como *a sugar-cane brandy*, o que explicitaria a matéria-prima utilizada para fazer a bebida e a forma como é feita. Todavia, ao traduzirmos de volta para o português, teríamos “destilado de cana-de-açúcar”, uma expressão que não resgata toda a conotação da palavra “cachaça”. Essa escolha tradutória não se permite

[...] resgatar toda a rede associativa de imagens referenciais que o termo automaticamente ativa em qualquer falante brasileiro do português: o alambique, a figura do pinguço (e não do “bebedor inveterado de uísque ou gin etc.”), o gole “p’ro santo”, a meia-de-seda, e, por extensão, toda a civilização da cana-de-açúcar, desde as sesmarias das capitanias hereditárias até o Pró-Álcool e o uso do álcool como desinfetante não apenas médico, mas como instrumento cotidiano de limpeza doméstica. (AUBERT, 1993, p. 50).

Assim, cabe ao tradutor esforçar-se para que consiga transmitir o máximo que puder ao leitor, na tentativa de resgatar o referente de partida, negociar as escolhas tradutórias e, quando possível, propor estratégias de compensação. Diante dos desafios encontrados no

---

<sup>46</sup>Optamos utilizar o termo (in)fidelidade, com o prefixo de negação in- entre parênteses, pois é como o termo aparece na obra de Aubert (1993).

texto pode ser que o tradutor se aproprie do texto fonte e manipule suas escolhas através de sua ótica particular, mesmo que inconscientemente. Nos casos de trocadilhos, Rónai (2012a) sugere que se realizem compensações e que se coloquem jogos de palavras em outros trechos, onde parecer viável. Sendo assim,

[...] a metáfora implícita no provérbio *traduttori traditori* supõe que o tradutor infiel trai a autoridade do autor ou do texto. No entanto, o tradutor não está traindo ninguém. Ele apenas procura subterfúgios que tornem o texto aceitável para o leitor. (ASLANOV, 2015, p. 12).

Tornar o texto “aceitável para o leitor” obriga o tradutor a tomar decisões estratégicas, o que resulta numa atitude manipuladora. A palavra “manipulação” muitas vezes tem uma conotação negativa, porém Aslanov (2015) nos relembra que nem sempre esse termo se refere a algo ruim. A ação do tradutor, que manipula não só o leitor, mas também o próprio texto, não é necessariamente negativa, já que “[...] o tradutor está condenado a mentir [...]” (ASLANOV, 2015, p. 16). A “condenação”, que leva o tradutor a “mentir”, ocorre porque a transparência que é esperada do “tradutor fiel” é praticamente impossível, afinal, “[...] as restrições e as limitações que se fazem sentir quando se passa de uma língua para outra são fatores que distorcem o caminho e fazem aparecer a tradução como um discurso ontologicamente oblíquo” (ASLANOV, 2015, p. 16). São tantas possibilidades e caminhos que o tradutor pode tomar ao realizar seu trabalho que um dos grandes problemas é a indecisão diante das opções.

A tradução permite que o leitor do texto de chegada tenha “[...] uma melhor apreensão do sentido global da obra, do parágrafo, da frase ou da palavra” (ASLANOV, 2015, p. 17). No entanto, há casos em que o resultado disso é negativo, pois “uma tradução deliberadamente errada pode funcionar como instrumento poderoso para deslegitimar um grupo, uma nação ou uma religião” (ASLANOV, 2015, p. 31). O problema dessa manipulação é que muitas vezes o tradutor age como um funcionário de alfândega abusivo, pois da mesma forma como esse funcionário confisca mercadorias arbitrariamente alguns tradutores alteram ou excluem trechos de obras deliberadamente. Traduzir, ou deixar de traduzir, determinados termos pertencentes a uma cultura estrangeira traz resultados que podem afetar o respeito ao outro.

Apesar disso, a manipulação é inevitável, decorrente da impossibilidade de fidelidade “real” e leva o tradutor à “negociação” para que possa fazer as melhores escolhas. Há casos em que “[...] uma aparente infidelidade (não traduzir ao pé da letra) revela-se por fim um ato de fidelidade” (ECO, 2017, p. 17). A expressão *you’re just pulling my leg*, se fosse



traduzida literalmente resultaria na invenção de uma figura retórica, mas se fosse substituída por uma expressão comum na cultura de chegada, embora não fosse exatamente a mesma coisa em inglês, recuperaria a ideia.

O tradutor, ao manipular o seu produto, precisa refletir sobre a cultura do leitor, o que o texto diz ou sugere, os contextos de partida e de chegada do texto e “[...] levantar uma hipótese sobre o *mundo possível* [...]” (ECO, 2017, p. 50, grifo do autor) que determinado termo representa.

Isso significa que, na falta de indícios adequados, uma tradução deve se apoiar em conjecturas e só depois de ter elaborado uma conjectura que pareça plausível o tradutor pode proceder à versão do texto de uma língua a outra. Vale dizer que, dado todo o espectro do conteúdo posto à disposição por um verbete de dicionário (mais uma razoável informação enciclopédica), o tradutor deve escolher a acepção ou o sentido mais provável e razoável e relevante *naquele* contexto e naquele mundo possível. (ECO, 2017, p. 50, grifo do autor).

Para que isso seja possível, o tradutor precisa não apenas conhecer profundamente os dois idiomas, mas, sobretudo, ter imaginação, decidindo se deve modernizar ou arcaizar o texto, estrangeirizar ou domesticar, ressalta Rónai (2012b). Tal tarefa não é tão simples, pois exige negociação com o autor, que pode ter falecido, com o editor, com o texto fonte e com as imagens nele contidas; muitas vezes indeterminadas para o leitor da tradução. Essas decisões dependem da interpretação do tradutor. Para Hans-Georg Gadamer (2010), toda tradução é interpretação, o produto final é a “[...] consumação da interpretação que o tradutor fez da palavra a ele previamente dada” (GADAMER, 2010, p. 237). Apesar disso, nem toda interpretação é tradução, ou nem todos que realizam um ato interpretativo são tradutores. Para Eco (2017), a interpretação é uma aposta.

Em meio a possíveis apostas, o tradutor precisa levar em consideração os diversos níveis de sentido de um texto e escolher qual deles deve privilegiar. As referências textuais são um dos tópicos a serem analisados pelo tradutor, que decidirá se pode ou não alterar alguma referência e, se puder, de que maneira realizará isso. Segundo Eco (2017), o tradutor precisa respeitar a fábula, ou seja, respeitar as referências de um texto. Como exemplo, o escritor menciona que se em um determinado romance é dito que um mordomo encontra o cadáver de um conde na sala de jantar com um punhal nas costas, o tradutor não pode simplesmente dizer que o conde foi enforcado em uma trave de celeiro, pois isso mudaria totalmente a fábula do romance. “[...] O tradutor deve decidir qual é o nível (ou níveis) de conteúdo que a tradução deve transmitir, ou seja, se para transmitir uma fábula ‘profunda’ se pode alterar a fábula ‘de superfície’ (ECO, 2017, p. 182). Há casos em que as referências

correm o risco de serem alteradas, ou até mesmo desconsideradas, para que seja possível traduzir elementos estilísticos do texto, algo que ocorre principalmente nas traduções poéticas.

As ambiguidades presentes nos textos de partida são também desafiadoras para o tradutor, em alguns casos são calculadas pelo escritor do texto de partida, outras vezes são “acidentais”. Geralmente são percebidas pelo tradutor, que pode ficar em dúvida se aquela ambiguidade foi intencional, ou não, e precisa decidir que escolha tomar em sua tradução. Eco (2017) menciona quatro problemas relacionados à ambiguidade.

O primeiro é quando o tradutor nota no texto de partida alguma expressão que naquela língua pode expressar duas coisas diferentes e precisa desambiguar essa expressão. Isso só deve ocorrer se o leitor do texto de partida também for capaz de desambiguar aquela expressão que parece incerta. Para contextualizar isso, o escritor retoma um caso no qual um dos tradutores de uma de suas obras notou duas interpretações possíveis em seu texto de partida, mas conforme aquele contexto específico, apenas uma interpretação era possível, nesse caso, coube ao tradutor desambiguar baseando-se nessa única possibilidade de interpretação.

O segundo é quando o texto de partida traz uma ambiguidade não intencional. Nesse caso o tradutor pode esclarecer e desambiguar o texto, além de contribuir com o autor, caso ele esteja ainda vivo. O terceiro é quando o autor não pretendia ser ambíguo, mas acabou sendo, porém, o tradutor julga aquela ambiguidade interessante para o texto e busca recriá-la. Há, ainda, ambiguidades intencionais, para esses casos Eco (2017) defende que a ambiguidade deve ser reconhecida e mantida pelo tradutor, desambiguar seria uma perda.

Fazer acréscimos ou remissões ao propor uma tradução é uma ação igualmente manipuladora, podendo resultar no “enriquecimento” ou “empobrecimento” do texto. Segundo Eco (2017, p. 211), “[...] quando se começa a inserir algo no texto original, sempre se corre o risco de fazer demais”. O escritor nos apresenta como exemplo de possível enriquecimento ou empobrecimento na tradução os casos em que são incluídas remissões intertextuais na obra. Quanto mais implícitas elas são, mais difícil percebê-las, pode até ser que alguns leitores do texto de partida não as notem, mas o autor daquela obra provavelmente acredita que pelo menos um leitor perceberá. Na opinião de Eco (2017, p. 255), “[...] ela existe quando o tradutor se sente obrigado a tornar perceptível, na própria língua, a fonte do texto original”.

Pode ser que o tradutor escolha não traduzir certas remissões intertextuais, até mesmo para tornar o texto mais compreensível para o leitor. Mas de que maneira isso estaria

relacionado ao enriquecimento ou empobrecimento do texto? Eis que Eco (2017, p. 263) nos diz que

Não entender uma remissão culta e irônica significa empobrecer o texto fonte. Acrescentar uma remissão a mais pode significar enriquecer demais. O ideal de uma tradução seria não restituir em outra língua nada a menos, mas também nada a mais do que aquilo que o texto fonte insinua.

No entanto, nem sempre esse ideal é atingível, obrigando o tradutor a fazer escolhas. Um dos exemplos citados por Eco (2017) é a adaptação para filme do romance *Moby Dick*. Na obra, o capitão *Ahab* tem uma perna de marfim, mas o texto não nos informa qual delas. Ao adaptar para o cinema, o diretor foi obrigado a escolher qual seria a perna. Isso resulta num acréscimo, pois na tradução o leitor tem acesso a mais informação do que se tem no texto de partida.

Outro desafio é a contextualização do texto fonte. A obra pertence a um contexto social, cultural e histórico, então é necessário pensar se a tradução será domesticada à cultura do leitor do texto de chegada, ou estrangeirizada, na busca de ser mais “fiel” à cultura do texto de partida. Modernizar ou arcaizar uma tradução é outro desafio tradutório que exigirá negociação. A escolha vai depender do objetivo do tradutor naquele trabalho, elementos estéticos também entram em questão. Aubert (1993) nos lembra que muitos textos são diacronicamente distintos tanto no campo linguístico quanto referencial, e por isso levam o tradutor a optar entre atualizar ou arcaizar a linguagem, acrescentando notas, glossários e comentários para facilitar sua compreensão.

Qualquer edição de Shakespeare é escrita no mesmo inglês do século XVI, mas suas traduções são modernizadas. Por mais que os tradutores buscassem “[...] restituir o sabor da língua e do período histórico de origem na realidade modernizavam de alguma forma o original” (ECO, 2017, p. 201). Em alguns casos o tradutor tenta trazer ao leitor de chegada uma impressão que se aproxime da sensação que o leitor do texto de partida atual tem sobre determinado texto original. O tradutor pode tornar o texto mais próximo ao contexto do leitor da tradução ou aproximar o seu leitor ao contexto da obra, a depender das escolhas que realiza.

#### 4.1 APROXIMAR O TEXTO AO LEITOR OU O LEITOR AO TEXTO?

Schleiermacher (2010) nos diz que o “verdadeiro tradutor” é aquele que aproxima escritor e leitor, possibilitando que o segundo tenha acesso a uma compreensão “correta”

daquilo que criou o primeiro. Para o teórico, há dois caminhos possíveis, “Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro” (SCHLEIERMACHER, 2010, p. 57). Na opinião do estudioso, esses caminhos são tão distintos que se o tradutor tentar misturá-los, o resultado seria insatisfatório, a alternância dos “métodos” resultaria num produto “incompreensível” e “inadequado”; além do mais, segundo o autor não existem outros procedimentos possíveis.

Goethe (2010) concorda com Schleiermacher (2010) quando afirma que

Existem duas máximas na tradução: uma exige que o autor de uma nação desconhecida seja trazido até nós, de tal maneira que possamos considerá-lo nosso; a outra, ao contrário, requer de nós, que nos voltemos ao estrangeiro e nos sujeitemos às suas condições, sua maneira de falar, suas particularidades. (GOETHE, 2010, p. 31).

Diversos estudiosos acreditam que o tradutor deveria escrever da mesma maneira que o autor do texto fonte teria escrito na língua alvo. No entanto, Humboldt (2010) afirma que escritor nenhum escreveria a mesma coisa em outra língua e outro contexto cultural. Apesar disso, um texto que em sua língua de origem é “sublime, gigantesco e inusitado”, não pode ser “leve, fácil e compreensível” na língua de chegada. Rónai (2012a) também nos expõe os dois caminhos ao dizer que

Conduzir uma obra estrangeira para outro ambiente linguístico significa querer adaptá-la ao máximo aos costumes do novo meio, retirar-lhe as características exóticas, fazer esquecer que reflete uma realidade longínqua, essencialmente diversa. Conduzir o leitor para o país da obra que lê significa, ao contrário, manter cuidadosamente o que essa tem de estranho, de genuíno, e acentuar a cada instante a sua origem alienígena”. (RÓNAI, 2012a, p. 24).

Eco (2017) acredita que a rigidez entre escolher um método ou outro precisa ser negociada caso a caso. Em alguns momentos, a domesticação é indispensável. Por outro lado, “domesticar demais pode produzir excessiva obscuridade” (ECO, 2017, p. 228). Aslanov (2015) argumenta que o nacionalismo resulta na busca por traduzir todos os nomes de produtos e itens estrangeiros. Para ilustrar, cita a cultura japonesa que, por ser isolacionista, não traduz os nomes de produtos estrangeiros exatamente para reforçar a distância entre a vida tradicional japonesa e esses produtos que não pertencem a sua cultura. Diferentemente, em alguns países o uso da palavra estrangeira torna determinado produto mais atrativo. Aslanov (2015) afirma que o nacionalismo linguístico se conserva em países onde há

confrontação entre língua nacional e língua hegemônica. É necessário levar em consideração que

“[...] uma tradução não diz respeito apenas a uma passagem entre duas línguas, mas entre duas culturas, ou duas enciclopédias. Um tradutor não deve levar em conta somente as regras estritamente linguísticas, mas também os elementos culturais, no sentido mais amplo do termo”. (ECO, 2017, p. 190).

Traduzir requer interpretação, domínio da língua de partida e de elementos culturais para que se consiga visualizar as imagens criadas pelo autor, assim como conhecimento da língua e da cultura de chegada, para que se “[...] possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático, quanto no plano estilístico, métrico, fono-simbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto fonte” (ECO 2017, p. 17-18), preservando o que Eco (2017) chama de “estranho”, ou seja, aquilo que é pouco familiar ao leitor, mas atento para não realizar escolhas que deixem a sensação de “estranheza”, o que se dá através de uma escolha incompreensível.

Nosso projeto de tradução vai ao encontro do que Eco (2017) defende. Há um balanço entre a estrangeirização e a domesticação, como um pêndulo que em alguns momentos se aproxima da domesticação, traduzindo e recriando nomes próprios, tanto topônimos quanto antropônimos, ou outros termos que causariam estranheza no leitor, como nomes de comidas, ou objetos. Em outros momentos pende para a estrangeirização, permitindo que o leitor reconheça que se trata de uma tradução e perceba nela o estrangeiro, ou o estranho. Além dessa dicotomia, deve-se levar em consideração que cada obra da antologia tem características únicas e, por isso, em cada uma delas foram tomadas estratégias de tradução distintas. O ponto em comum nessas obras é que todas têm finalidades estéticas.

#### 4.2 A TRADUÇÃO DE TEXTOS COM FINALIDADES ESTÉTICAS

Walter Benjamin (2010), em seu conhecido ensaio “A tarefa do tradutor”, nos diz que tradução é forma e, para apreendê-la, é necessário retornar ao original, onde reside a lei dessa forma. O filósofo indaga se dentre os leitores de uma obra ela poderá encontrar seu “tradutor adequado”, acreditando que mesmo que uma tradução seja excelente, ela não significa nada para o original, mas se encontra com ele intimamente ligada, graças a sua traduzibilidade. Através da tradução, a obra é renovada, “[...] enquanto a palavra do poeta perdura em sua língua materna, mesmo a maior tradução está fadada a desaparecer dentro da evolução de sua língua e a soçobrar em sua renovação” (BENJAMIN, 2010, p. 211).

Enquanto a intenção do autor é intuitiva, a do tradutor é ideativa. Benjamin (2010) não considera a tradução como banalidade, pois defende que se busca algo além da simples “reprodução de sentido”:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se cuidadosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso. (BENJAMIN, 2010, p. 221).

O filósofo fala sobre a pura língua e o encontro que se tem com o verdadeiro tradutor, o qual tem como tarefa “[...] liberar a língua do cativeiro da obra por meio da recriação” (BENJAMIN, 2010, p. 225). Segundo o autor, tradução é recriação, pois literalidade e liberdade estão relacionadas interlinearmente. Porém, a tradução apenas se aproxima do original para ser livre em sua própria língua.

Haroldo de Campos (2013), escritor e tradutor de poesias, propõe a tradução poética como uma recriação da obra em outra língua, mas análoga ao texto de partida, indo contra a velha discussão de literalidade. A proposta de Campos (2013) vai ao encontro do conceito de *Make it new*, de Ezra Pound, afirmando que a informação estética presente nos textos poéticos transcende a informação semântica, enquanto esta pode ser codificada de diversas formas, aquela “[...] não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista [...]” (CAMPOS, 2013, p. 3).

Para o teórico, não há “intraduzibilidade”. A tradução de textos poéticos, os quais são chamados também de “textos criativos”, é “recriação”, ou “criação paralela”, então quanto mais “impossível” uma tradução parecer ser, mais recriável é aquele texto. Os dialetos escritos por Guimarães Rosa, ou os neologismos de Joyce, por exemplo, que pareciam ser impossíveis de se traduzir, permitem que o tradutor trabalhe criativamente, encontrando mais possibilidades do que nos textos que, em um primeiro momento, pareceriam mais fáceis, mas são menos flexíveis.

Para traduzir é necessário primeiramente “decifrar” e, em seguida, “cifrar” novamente o texto criativo; é reinventar. Campos (2013, p. 50) defende que à tradução cabe “[...] representar, qual um modelo intensivo e antecipatório, a relação oculta entre as línguas [...]”. O autor direciona seu olhar à poesia comunicando que se trata de “[...] uma forma semiótica, portanto, irradiada e irradiante de sentido” (CAMPOS, 2013, p. 75). Essa forma deve ser “desocultada” pelo transcriador de poesia.

Dentre os diferentes conceitos que designam a tradução poética, podemos mencionar termos como “recriação”, “transcrição”, “reimaginação”, “transtextualização”, “transparadisação” e “transluciferação”. Conforme Campos (2013), esses conceitos surgiram como consequência de uma insatisfação com as propostas mais convencionais de tradução, como “tradução literal” ou até mesmo pejorativa, como “tradução servil”. O autor traz à luz um novo conceito: o de “isomorfismo”, no qual o texto original e a tradução são esteticamente autônomos; a ligação que existe entre si é uma relação de isomorfia, então embora possam apresentar uma linguagem diferente, encontram-se e cristalizam-se em um mesmo sistema.

Algo em comum entre os teóricos é a necessidade do tradutor em elencar as características de um texto que devem ser traduzidas. No entanto, Eco (2017) nos lembra que isso é algo vago, pode ser uma técnica, como o metro de uma poesia, o verso ou a rima, a representação de uma época, ou a função principal do texto (estética, emotiva, entre outras).

Em alguns gêneros os tradutores recorrerem às notas de rodapé, que Eco (2017, p. 109) considera uma “ratificação da sua derrota”, pois em livros de ficção “[as notas] contribuem para quebrar a ilusão, prejudicando a identificação do leitor com a obra. Por isso há quem recomende ao tradutor encontrar um jeito para incorporá-las ao texto sem o sobrecarregar” (RÓNAI, 2012a, p. 120). Na tradução de *Amphigorey*, optamos por não incluir notas de rodapé, buscamos incorporar todas as soluções no corpo do texto, pois acreditamos que as notas quebrariam com ritmo dos poemas, assim o leitor despende seu tempo apreciando as ilustrações e o texto verbal.

Nos casos em que optamos por não traduzir os termos, sabemos que essa escolha pode acarretar em estranhamento pelo leitor, como nas palavras em alemão (como *Die Sieben und dreißig Bollüfte*, o título de litografias instrutivas que é citado em *The Curious Sofa*; e *Wunksieville*, o local onde os três amigos de *The Willowdale Handcar* resgatam uma criança). Por um lado, essa não tradução tira do leitor a possibilidade de conhecer o conteúdo intrínseco desses termos. No entanto, o leitor do texto de partida que não conhece aquele idioma também sente essa estranheza, então o efeito seria similar.

#### Nas traduções de poemas

A sonoridade e o acento dos vocábulos, o seu aspecto visual, a harmonia das rimas, o comprimento e o ritmo dos versos, a composição das estrofes, tudo isso é conteúdo e forma ao mesmo tempo e portanto o tradutor tem de guardá-los presentes ao espírito enquanto recria o poema em seu idioma. (RÓNAI, 2012a, p. 156).

Ao elaborarmos a tradução dos textos que compõem a antologia *Amphigorey*, levamos em consideração os estudos sobre tradução literária aqui revisados, mas gostaríamos

ainda de retomar dois teóricos de grande importância para a teoria de tradução de poesia: Mário Laranjeira e Paulo Henriques Britto.

#### 4.2.1 A “Poética da Tradução” de Mário Laranjeira

Mário Laranjeira (2003), em seu livro *Poética da Tradução*, reconhece que se já é ousado falar de poesia, quiçá de tradução de poesia, uma atividade ao mesmo tempo desafiadora e instigante, mas que ainda ocorre em menor número que as traduções de prosas de ficção. Segundo o autor,

Não se pode, pois, separar, na prática nem na teoria da tradução poética, a forma do fundo. Muito menos ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma – esse adorno que poetizaria o fundo – como intraduzível”. (LARANJEIRA, 2003, p. 29).

Posicionando forma e conteúdo em um mesmo nível, o tradutor precisa encontrar os caminhos que viabilizam essa tarefa. Algo a se levar em consideração é que, sendo o tradutor o reescritor do texto de partida em outra língua, é imprescindível que ele seja também o leitor daquele texto. Em outras palavras, o teórico critica as traduções “dualistas” em que alguém é responsável por traduzir o nível semântico e outra pessoa é responsável por “poetizar” a tradução.

A tradução é um processo de refazimento “[...] possível e capaz de produzir um poema tão perfeito ou tão perfectível, tão perene ou tão perecível quanto qualquer outro poema” (LARANJEIRA, 2003, p. 42). Uma das primeiras atitudes que o tradutor precisa tomar é a de decodificar o poema sintática, semântica, sonora e prosodicamente, observando as agramaticalidades que causam efeitos que promovem a significância do texto. Trazer a polissemia do texto de partida ao texto de chegada é fundamental, mas é necessário também traduzir a “gramática do poema”, em outras palavras, os jogos de equivalências fônicas, sintáticas e semânticas; a estrutura que dá individualidade ao poema. Por conseguinte, os segmentos (fonéticos, morfossintáticos, semânticos) precisam ter o mesmo privilégio ao se realizar a tradução.

Laranjeira (2003) trata da “autotelicidade” do poema, que é interior ao texto, colocando à frente, em sua maneira de significar, a materialidade dos signos, a palavra sentida como palavra. A autotelicidade opõe-se ao que Laranjeira (2003) chama de “heterotelicidade”, presente em alguns gêneros textuais, como os publicitários e humorísticos, pois esses, diferentemente do poema, se esgotam em sua primeira leitura. Embora se



percebam semelhanças entre textos poéticos e outros gêneros, como provérbios e ditos populares, por causa da plurivalência verbal, é importante frisar que cada um tem suas características específicas que o torna distinto dos demais. Enquanto nestes há estruturas binárias ou ternárias e a significação é fechada, no poema inexistem limitações para as estruturas e para a significância. O pesquisador enfatiza a comparação entre poemas e provérbios, porque ambos os casos requerem tratamento especial do tradutor por causa de suas regras de estruturação linguística e de seu uso.

A significância, e não apenas o sentido, é o que deve ser atingida na tradução poética. A unidade de significância, de acordo com o teórico, é o texto inteiro. Para alcançar a significância, deve-se antes passar pela mimese, que leva à semiose, através de leitura retroativa. Em um primeiro momento, o poema é linear, por isso são miméticas as primeiras percepções. Conforme a leitura se desenvolve, são reformuladas novas ocorrências, ou seja, para se alcançar a leitura semiótica do poema, deve-se antes passar pela leitura linguística.

As agramaticalidades chamam a atenção de Laranjeira (2003), porque indicam que o texto deve ser compreendido em outro nível.

Vista com essa abrangência, a agramaticalidade está na base de praticamente todas as manifestações da poeticidade, de todos aqueles índices que apontam para a passagem do mimético para o semiótico. Além dos desvios na aplicação das regras transformacionais, poderão ser considerados agramaticais os casos, por exemplo, de concentração ou reiteração excessiva de indicadores gramaticais (marcas de pluralidade, dualidade, singularidade, masculinidade, feminilidade etc.), mesmo que tenham fraco impacto como perturbação da linearidade sintática ou da coerência semântica. O próprio verso, regular ou livre, pode ser visto como um tipo de agramaticalidade na medida em que se define como uma perturbação da linearidade gramatical (LARANJEIRA, 2003, p. 86).

Outro ponto de destaque é a visilegibilidade do texto. Antes mesmo de ler um texto, o poeta o vê, e essa visão condiciona sua leitura, pois é nesse momento que o leitor nota que se trata de um poema, e não de um artigo, ou de qualquer outro gênero textual, então ocorre uma predisposição da leitura. Para o tradutor de poemas, essa visilegibilidade é o primeiro passo, “um soneto deve ser traduzido por um soneto, um poema em versos livres por um poema em versos livres, e assim por diante” (LARANJEIRA, 2003, p. 101). Na opinião do autor, se isso não ocorrer, então já não se trata mais de uma tradução, mas de recriação livre, ou intertextualidade<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> É claro que não se trata de algo mecânico, há flexibilidade, mas a visilegibilidade é algo que o tradutor precisa buscar preservar. Laranjeira (2003) traz uma distinção entre a transcrição da qual fala Haroldo de Campos e a tradução poética que propõe.

Laranjeira (2003) defende que a fidelidade em tradução recai sobre a significância do texto, que deve prevalecer.

Em suma, a fidelidade linguístico-estrutural impõe que se traduza o que é marcado por marcado, o que não é marcado por não-marcado, o que é figura por figura, o que não é figura por não-figura. Assim, um poema cuja sintaxe esteja marcada por inversões, elipses, quiasmos, paralelismos, repetições deve traduzir-se por um poema cuja sintaxe mantenha essas marcas. Por outro lado, uma sintaxe simples, direta do original deve corresponder a uma sintaxe simples e direta na tradução (LARANJEIRA, 2003, p. 127).

Enfim, o autor defende que o tradutor de poesia se atente às agramaticalidades, à duplicidade de sentido, aos níveis lexical, semiótico, linguístico e retórico, buscando aquilo que torna o poema único e recuperando essas características no texto de chegada, sendo criativo, mas respeitando a visibilidade e a significância do texto de partida. A tradução de poesia, então, não é impossível, mas não basta traduzir o “sentido” do texto e simplesmente acrescentar-lhe uma forma poética, pois a significância textual não separa forma de conteúdo, estas se encontram no mesmo nível e devem ser traduzidas igualmente.

#### **4.2.2 Paulo Henriques Britto e a Tradução Poética.**

Nossa divisão aqui ocorre para promover uma organização esquematizada das ideias dos autores. As convicções de Paulo Henriques Britto acerca da tradução poética vão ao encontro do que diz Mário Laranjeira (2003), pois em sua obra *A tradução literária* (2012), o autor traz à tona desafios que o tradutor encontra ao trabalhar com obras literárias, afirmando ser um trabalho criativo, no qual se reproduzem efeitos de sentido, de estilo e de som.

Segundo o autor, a tradução precisa garantir que a literariedade do texto seja preservada ao recriá-lo para outra língua, por isso, um romance deve permanecer sendo um romance, assim como um poema deve resultar em um poema, se o texto de partida provocar riso no seu leitor, deve também provocar riso no leitor de chegada, se o poema tiver efeitos musicais, com padrões rítmicos e rimas, a tradução deve reproduzir esses efeitos de forma semelhante.

A tarefa do tradutor, segundo Britto (2012), é questionar quais características do texto *devem* ser recriadas de alguma forma, e quais *podem* ser recriadas, elencando as características que acredita serem mais importantes, tendo consciência de que “[...] todo ato de tradução implica perdas” (BRITTO, 2012, p. 120), por isso pode-se utilizar a estratégia de “compensação”, que se resume em “lançar mão de recursos que compensem a perda dos que ele não conseguiu traduzir” (BRITTO, 2012, p. 146).

O tradutor e pesquisador escreveu vários artigos que discutem a tradução da forma na poesia. A forma poética é uma das nossas preocupações nas traduções que serão realizadas, pois nossa seleção de textos inclui poemas com rimas e ritmos estruturados, além de formas fixas, como é o caso do limerique. No entanto,

[...] o desejo de ser fiel à forma do original pode nos levar a adotar soluções insatisfatórias. Muitas vezes a noção de fidelidade não deve ser entendida como reprodução de uma forma poética de um idioma num outro, não só porque nem sempre tal coisa é possível mas também porque o *significado* de uma determinada forma no idioma de origem pode não ser o mesmo no idioma para o qual se está traduzindo. (BRITTO, 2008, p. 25, grito do autor).

Para entender melhor a forma de poesia inglesa é interessante lembrar que, diferentemente do português, em que temos sílabas métricas, nas poesias de língua inglesa os versos são formados por pés (ou *beats*), que podem ser compostos de uma ou mais sílabas. Segundo Britto (2008), o pé mais utilizado nas poesias de língua inglesa é o jumbo (uma sílaba átona seguida por uma tônica). Em Britto (2010) há um esquema básico para orientar o tradutor na reconstrução da forma na tradução de poesia. Conforme esse esquema, o primeiro passo do tradutor é identificar as características poéticas mais significativas naquele determinado texto; o segundo é organizar essas características como mais ou menos prioritárias, conforme a contribuição que cada uma delas dá ao efeito estético do poema; o terceiro passo é recriar as características mais significativas que podem ser recriadas. Segundo o autor, para as poesias de forma fixa como o soneto, a balada ou, no caso de Gorey, o limerique, essas características são mais óbvias.

No artigo “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”, Britto (2017) discute sobre a dificuldade de correspondência na tradução poética. Para exemplificar, cita um verso pentâmetro jâmbico com duas irregularidades: o quarto pé é pirriaco e o quinto é espondeico, utilizando traços para representarem as sílabas átonas e barras para representarem as sílabas tônicas, o verso ficaria da seguinte maneira: *\_ / \_ / \_ / \_ \_ / /*. Ao se pensar numa correspondência para o verso traduzido para o português, poderíamos optar por um decassílabo com acento nas 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> sílabas. Conforme afirma Britto (2017, p. 227),

Esta seria a acepção mais “forte” da expressão “o verso A corresponde ao verso B”, porque se daria no nível mais próximo da realidade fônica do verso. Se enfraquecermos um pouco a acepção de “corresponder”, diríamos que qualquer decassílabo de ritmo predominantemente jâmbico no português corresponde a qualquer decassílabo predominantemente jâmbico no inglês. Saltando para um nível ainda mais alto de generalidade, qualquer decassílabo do português corresponderia a qualquer pentâmetro do inglês. Mas podemos ter uma correspondência ainda mais fraca: se considerarmos que o pentâmetro é um metro relativamente longo no inglês — em oposição ao trímetro, por exemplo — e que o decassílabo e o alexandrino no

português são metros relativamente longos — em comparação com os hexassílabos e heptassílabos — poderíamos dizer que um alexandrino em português corresponde a um pentâmetro inglês, na medida em que ambos são “versos longos”.

A partir disso, o autor afirma que a noção de correspondência é flexível, mas quanto mais generalizada for, maior a perda. Ao traduzir e comentar suas escolhas acerca dos resultados que o autor obteve em sua tradução do poema “The Shampoo”, de Elizabeth Bishop, Britto (2017) nos diz que o elemento poético que aparece com mais regularidade, e que precisou ser recriado na tradução, foi a rima. Nesse caso, o sentido mais forte de correspondência seria utilizar os mesmos sons ocorridos no texto fonte, mas como o inglês não tem a mesma fonologia do português, isso é impossível, por isso a correspondência ocorre ao se ter o mesmo esquema de rimas, se possível, “[...] correspondendo a cada rima exata no original uma rima exata na tradução, a cada rima imperfeita uma rima imperfeita, e assim por diante” (BRITTO, 2017, p. 232-233).

Outro nível de correspondência mencionado pelo autor é a utilização de classes gramaticais, estrutura sintática, ordenação dos itens lexicais etc. A língua portuguesa tem um vocabulário predominantemente de origem latina, portanto contém palavras mais longas, diferentemente, a língua inglesa, que é predominantemente de origem germânica, é mais monossilábica, o que resulta num desafio tradutório que precisará ser avaliado pelo tradutor para que sejam feitas as melhores escolhas, logo, quanto maiores as correspondências desses níveis, menores as perdas na tradução.

Além disso, o teórico nos lembra que “[...] há em língua inglesa uma sólida tradição de utilizar em literatura uma dicção mais próxima da fala coloquial, uma tradição que não encontra correspondente em português” (BRITTO, 2013, p. 69), característica que também deve ser observada e recriada no texto de chegada.

Compreender o posicionamento desses dois estudiosos é, a nosso ver, importante para o desenvolvimento da nossa tradução, mas é fato que surgirão diferentes desafios tradutórios, com perdas e ganhos. Após avaliar, em cada texto, quais elementos *devem e podem* ser recriados, buscaremos realizar as melhores escolhas com o fim de obter um resultado qualitativamente positivo.

#### 4.3 UMA TRADUÇÃO PARA AMPHIGOREY

Conforme mencionado anteriormente, a obra *Amphigorey* (1980a) foi a primeira antologia de Edward Gorey, composta de quinze obras ilustradas. Nossa proposta de tradução

inclui doze dessas obras, não incluiremos a tradução dos livros *The Doubtful Guest* (1980e) e *The Gashlycrumb Tinies* (1980g), porque foram traduzidos na dissertação de mestrado elaborada em 2015, e a obra *The West Wing* (1980o), composta apenas de ilustrações, compreendida como uma narrativa pictórica, a qual será retomada posteriormente, quando exploraremos com mais ênfase as ilustrações do autor.

Segundo Berman (2009), a tradução exige numerosas leituras, bem como a análise do texto traduzido. Além disso, o teórico afirma que todo tradutor tem um projeto de tradução que é determinado pela posição tradutora e pelas exigências específicas de cada trabalho. “O projeto define a forma como o tradutor realizará a transferência literária [...]” (BERMAN, 2009, p. 60)<sup>48</sup>, a tradução é a realização desse projeto; assim, “[...] tudo que um tradutor pode dizer ou escrever sobre seu projeto se torna realidade apenas na tradução” (BERMAN, 2009, p. 60)<sup>49</sup>.

Nosso projeto de tradução visa tratar cada obra em sua individualidade, tomando estratégias diferentes conforme as particularidades de cada texto, elencando quais características podem ou devem ser recriadas. No capítulo 5 discutiremos as soluções propostas.

Uma característica comum aos textos de Edward Gorey é que todos os livros que compõem essa antologia têm características narrativas. Segundo Berman (2009),

A influência da prosa na tradução de poesia é ainda mais forte no domínio Anglo-Saxão, na poesia Inglesa, há uma tradição de poesia prosaica totalmente oposta à tradição de poesia rebuscada francesa. Para um tradutor de poesia de língua inglesa, há hoje um *círculo fundamental*: para se conseguir traduzir essa poesia em sua especificidade, deve-se aceitar um certo grau de prosa (coloquialismos, trivialidade, etc.). Mas para essa prosa ser precisa, ela deve ser tomada da poesia Anglo-Saxã, e isso só pode ser feito através da tradução. (BERMAN, 2009, p. 20, grifo do autor)<sup>50</sup>.

Os poemas de Gorey seguem essa tradição prosaica, que buscaremos preservar no texto de chegada, observando também os padrões rítmicos presentes nos textos, destacando a percepção de imagens criadas pelo autor e como essas imagens foram transmitidas na tradução.

---

<sup>48</sup> “The project defines the way in which the translator is going to realize the literary transfer [...]” (BERMAN, 2009, p. 60).

<sup>49</sup> “[...] everything that a translator can say and write about his project becomes a reality only in the translation” (BERMAN, 2009, p. 60).

<sup>50</sup> The influence of prose on the translation of poetry is even stronger in the Anglo-Saxon domain because, in English poetry, there has been a tradition of prosaic poetry totally opposite to the French tradition of mannered poetry. For a translator of English language poetry, there is today a fundamental circle: in order to be able to translate this poetry in its specificity, he must accept a certain degree of prosaicness (colloquialisms, triviality, etc.). But for this prosaicness to be accurate, it must be taken from Anglo-Saxon poetry, and this can be done only through translation (BERMAN, 2009, p. 20, grifo do autor).

Com base em Berman (2009), a tradução que oferecemos nessa pesquisa é uma retradução, já que essa antologia havia anteriormente sido traduzida para a língua espanhola, por Óscar Palmer Yáñez<sup>51</sup>. Tivemos acesso a essa tradução, que foi útil para o desenvolvimento da nossa proposta; no entanto, nosso projeto de tradução se distingue da tradução de Yáñez, em que há uma preocupação maior com o conteúdo semântico das narrativas do que com os elementos poéticos.

Nossa tradução visa não apenas trazer para o português o conteúdo semântico contido nos textos da antologia, mas também trazer para a língua de chegada elementos poéticos que caracterizam a obra de Gorey. Das doze obras aqui traduzidas, cinco são compostas de versos metrificados com rimas nos finais dos versos. Dessas cinco, duas trazem poesias curtas que isoladamente narram alguma história. As outras sete obras não são compostas de ritmos tão marcados, mas através da pontuação e da disposição dos parágrafos, percebemos a musicalidade e o ritmo. A antologia traz jogos de palavras, lugares fictícios, neologismos, brincadeiras com os nomes das personagens e com os sons das palavras, repetições de sons, aliterações e assonâncias, elementos que também buscamos traduzir.

Gostaríamos que o leitor dessas traduções pudesse ter acesso não apenas ao nível semântico das narrativas, mas que notasse que cada obra contida na antologia tem suas particularidades também nos níveis sintático, fonológico e prosódico, afinal, esses níveis também interferem na leitura e na construção semiótica do leitor, não atuam como segmentações, não são isolados ou fechados, um dialoga com o outro e juntos atuam para a tradução da “significância” do texto, conforme intitula Laranjeira (2003).

A ordem das traduções apresentadas no corpo do texto segue a ordem disposta na antologia, organizadas em subcapítulos. No início de cada subcapítulo há uma breve introdução à obra, seguida da tradução. Para facilitar a visualização, os textos de partida e os textos de chegada serão apresentados em tabelas. Essas tabelas contêm três colunas, a primeira coluna traz uma enumeração, não de páginas, pois a antologia não contém páginas, mas de painéis, cada linha do quadro se refere a uma cena, ilustrada. Essa enumeração foi incluída para facilitar a leitura e a retomada dos exemplos quando formos comentar as traduções. A segunda coluna traz o texto de partida e a terceira coluna traz a nossa tradução.

#### **4.3.1 *The Unstrung Harp; or Mr. Earbrass Writes a Novel***

---

<sup>51</sup> A tradução realizada por Yáñez foi primeiramente publicada em 2001. Aqui, utilizamos a edição de 2006.

Essa foi a primeira obra escrita por Edward Gorey, publicada pela primeira vez no outono de 1953. A primeira publicação desse livro, em sua versão pequena, foi feita por Duell, Sloan & Pearce. Na entrevista a Robert Dahlin, Gorey (2001) conta que esse livro não trouxe lucro, e que mesmo após alguns anos de sua publicação, havia exemplares sendo vendidos a dezenove centavos. Foi quando Gorey comprou cinquenta cópias dessa obra e de seu segundo livro, *The Listing Attic*, que também havia sido publicado pelos mesmos editores. O autor começou a escrever essa obra como uma encomenda, porém não se recordava se alguém lhe havia dado alguma ideia sobre o que escrever, apenas lembra que os editores Duell, Sloan & Pearce viram um desenho seu, se interessaram, e lhe pediram um livro que fosse viável.

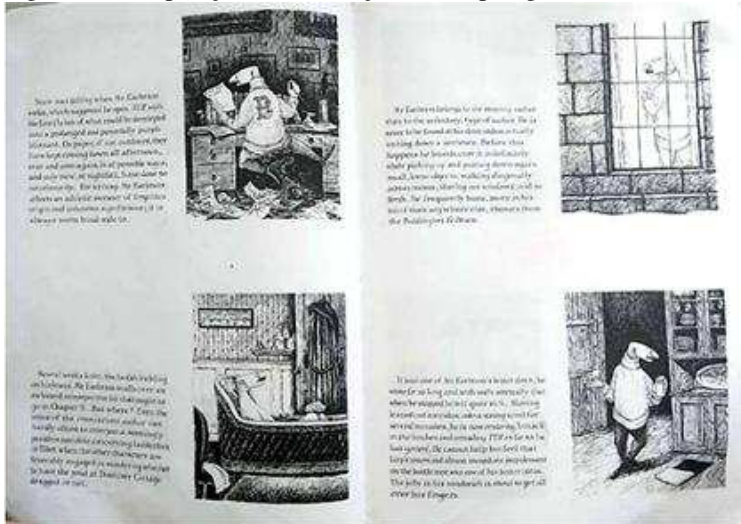
De acordo com Dery (2018), essa é uma obra-prima, em miniatura, de sentidos literais e psicológicos. A história traz aspectos autobiográficos e metalinguísticos. Autobiográfico por que embora Gorey não tivesse, até então, publicado nenhuma obra, notou que aquilo que escrevera ocorreu a ele durante o processo de escrita do romance, admitiu ter cadernos com anotações de títulos e que costumava vaguear após terminar um manuscrito. Metalinguístico por que narra as etapas e os processos de escrita de um romance. A obra traz dois títulos, o primeiro, *The Unstrung Harp*, dialoga com a ilustração de abertura, na qual três personagens assistem a uma apresentação musical em que o músico toca uma “harpa sem cordas”. Os três amigos são o Mr. Gorey, o Mr. Earbrass e um amigo erudito, que não sabemos exatamente quem seja. Edward Gorey se auto ilustra e se inclui nessa narrativa, é amigo do protagonista.

A narrativa conta a si mesma, narra como se faz um romance, sobre a vida do romancista, a rotina, as inspirações e a falta de inspiração, as estratégias de escrita, de descanso, as tensões e intenções, o surgimento de ideias, o desenvolvimento da história, as ansiedades, a solidão, as preocupações, os lazeres, o processo de reescrita e a frustração do escritor. O texto verbal é escrito de forma irônica e divertida, mas apesar do humor, o protagonista está sempre sério nas ilustrações, seus olhos, geralmente arregalados ou fechados, demonstram preocupação e tensão.

Os três amigos que assistem à apresentação da harpa sem cordas parecem ser um só, como uma fusão de personalidades. O autor se via como três em um, como nos lembra Wilkin (2009), era ao mesmo tempo escritor, artista e dramaturgo, isso sem contar que era também *designer*. Na antologia, a primeira página dessa obra traz uma ilustração dos três amigos, sentados, assistindo ao concerto. Na segunda página há o músico, tocando a harpa, onde se dispõe também o título. A partir daí cada ilustração é acompanhada de um parágrafo. Na

antologia, o texto verbal posiciona-se no lado esquerdo da página, ao lado da ilustração. Duas cenas (e parágrafos) são incluídas em cada página, fazendo com que o leitor que tem acesso apenas à antologia visualize dois pares de ilustração e texto verbal em cada página, ou, quatro ilustrações e parágrafos, se considerarmos verso e anteverso, como se pode visualizar na seguinte figura:

Figura 10 - Disposição das ilustrações e dos parágrafos da obra *The Unstrung Harp* na antologia *Amphigorey*.



Fonte: Gorey (1980n).

Diferindo da obra em sua versão pequena, que trazia o texto verbal na página do lado esquerdo, e sua respectiva ilustração na página do lado direito, esse tipo de apresentação é uma das coisas que Gorey desaprovava na antologia, porque a surpresa das cenas que surgiria ao virar de páginas é perdida.

Encontramos uma proposta de tradução para o português feita por Fabiola Werlang para um trecho da obra no blog “exercícios de fidelidade”. Nessa tradução o título ficou “A Harpa Intocada”, e os nomes fictícios não foram traduzidos, escolhas que se distinguem das que propomos em nossa tradução. Ao traduzirmos essa obra, optamos pelo título “A Harpa Sem Cordas”. Atentamos-nos à organização estrutural dos parágrafos, alguns deles são compostos de períodos curtos, enquanto outros contêm períodos mais longos, o que traz oralidade para a narrativa, como um fluxo de consciência, narrado em terceira pessoa. O narrador onisciente se funde e confunde com o protagonista e com o autor. Nossa tradução promove uma organização das pausas com o intuito de preservar essa oralidade contida no texto. As pontuações trazem ritmo para o texto e interferem na leitura. Além disso, observamos características fonológicas, como aliterações e assonâncias, que buscamos recriar na tradução. Os neologismos, combinações de palavras, nomes próprios fictícios, mas que têm



uma significância, também foram recriados. Propomos também uma tradução para os títulos que aparecem no decorrer da narrativa, assim como para a citação de que o protagonista tenta se lembrar. Nessa citação há versos com rima, elemento que também preservamos. Para o leitor de chegada, propomos uma tradução que faça o leitor rir de forma similar ao leitor do texto de partida.

Na quinta linha da tabela, por exemplo, sabe-se que o protagonista sempre veste um suéter de trás para frente para escrever, como se fosse um ritual. Geralmente os rituais têm alguma explicação ou sentido para quem os realiza, mas no caso do suéter, a explicação ou o sentido são desconhecidos. Essa incoerência quebra a expectativa do leitor, resultando em humor, algo que buscaremos promover também na tradução:

Tabela 1 - Texto de partida e texto de chegada 1: *The Unstrung Harp*.

|   |   |   |
|---|---|---|
| 1 | Mr Gorey, Mr Earbrass, and a Knowledgeable Friend.  | O Sr. Gorey, o Sr. Escutametal, e um Amigo Erudito.   |
| 2 | <b>The Unstrung Harp; or, Mr Earbrass Writes a Novel.</b>   | <b>A Harpa Sem Cordas; ou, o Sr. Escutametal escreve um romance.</b>  |
| 3 | Mr C(lavius) F(rederick) Earbrass is, of course, the well-known novelist. Of his books, <i>A Moral Dustbin</i> , <i>More Chains Than Clank</i> , <i>Was it Likely?</i> , and the <i>Hipdeep</i> trilogy are, perhaps, the most admired. Mr Earbrass is seen on the croquet lawn of his home, <i>Hobbies Odd</i> , near <i>Collapsed Pudding</i> in <i>Mortshire</i> . He is studying a game left unfinished at the end of summer.   | O Sr. C(lávio) F(rederico) Escutametal é, com certeza, um romancista renomado. De seus livros, <i>Uma lixeira Moral</i> , <i>Mais Correntes que Ruídos</i> , <i>Foi provável?</i> , e a trilogia <i>Até o Pescoço</i> são, talvez, os mais apreciados. O Sr. Escutametal é visto no campo de toque-emboque de sua casa, <i>Hobbies Peculiares</i> , próximo à <i>Sobremesa Desandada</i> , no condado de <i>Mort</i> . Ele está estudando um jogo que deixou inacabado no final do verão.                   |
| 4 | On November 18th of alternate years Mr Earbrass begins writing 'his new novel'. Weeks ago he chose its title at random from a list of them he keeps in a little green note-book. It being tea-time of the 17th, he is alarmed not to have thought of a plot to which <i>The Unstrung Harp</i> might apply, but his mind will keep reverting to the last biscuit on the plate.   | No dia 18 de novembro de anos alternados, o Sr. Escutametal começa a escrever "seu novo romance". Semanas atrás ele escolheu seu título de modo aleatório de uma lista que ele mantém em um pequeno caderno verde. Na hora do chá do dia 17, ele fica inquieto por ainda não ter pensado em um enredo para <i>A Harpa Sem Cordas</i> , mas sua mente continuará voltando-se ao último biscoito no prato.  |
| 5 | Snow was falling when Mr Earbrass woke, which suggested he open <i>TUH</i> with the first flakes of what could be developed into a prolonged and powerfully purple blizzard. On paper, if not outdoors, they have kept coming down all afternoon, over and over again, in all possible ways; and only now, at nightfall, have done so satisfactorily. For writing Mr Earbrass affects an athletic sweater of forgotten origin and unknown significance; it is always worn hind-side-to. | A neve caía quando o Sr. Escutametal acordou, o que o inspirou a começar <i>AHSC</i> com os finos flocos daquilo que poderia se transformar numa precipitação púrpura, prolongada e poderosa. No papel, se não lá fora, eles continuam a cair por toda tarde, mais e mais, de todas as formas possíveis; e apenas agora, ao cair da noite, se tornam satisfatórios. Para escrever, o Sr. Escutametal usa um suéter de origem esquecida e significado desconhecido; que é vestido sempre de-trás-pra-frente. |
| 6 | Several weeks later, the loofah trickling on his knees, Mr Earbrass mulls over an awkward retrospective bit that ought to go in Chapter II. But where? Even the voice of the omniscient author  | Muitas semanas depois, com a esponja pingando em seus joelhos, o Sr. Escutametal devaneia sobre um fragmento retrospectivo difícil que deveria entrar no Capítulo II. Mas aonde? Mesmo a voz do   |

|    |  |   |
|----|--|---|
|    | can hardly afford to interject a seemingly pointless anecdote concerning Ladderback in Tibet when the other characters are feverishly engaged in wondering whether to have the pond at Disshiver Cottage dragged or not.   | autor onisciente mal consegue propor uma anedota aparentemente supérflua sobre Espalda no Tibet quando os outros personagens estão fervorosamente engajados em se perguntar se farão buscas no lago de Chalé Escaqueirado ou não.   |
| 7  | Mr Earbrass belongs to the straying, rather than to the sedentary, type of author. He is never to be found at his desk unless actually writing down a sentence. Before this happens he broods over it indefinitely while picking up and putting down again small, loose objects; walking diagonally across rooms; staring out windows; and so forth. He frequently hums, more in his mind than anywhere else, themes from the Poddington Te Deum.  | O Sr. Escutametal é do tipo de autor mais disperso do que sedentário. Ele nunca é visto em sua escrivaninha, a menos que esteja realmente escrevendo uma frase. Antes que isso aconteça, ele ruma aquilo infinitamente enquanto levanta e abaixa novamente objetos pequenos, aleatórios; cruzando cômodos diagonalmente; olhando pelas janelas; e assim por diante. Ele frequentemente cantarola, mais em sua cabeça que em qualquer outro lugar, hinos A Deus de Poddington.                                 |
| 8  | It was one of Mr Earbrass's better days; he wrote for so long and with such intensity that when he stopped he felt quite sick. Having leaned out a window into a strong wind for several minutes, he is now restoring himself in the kitchen and rereading TUH as far as he has gotten. He cannot help but feel that Lirp's return and almost immediate impalement on the bottle-tree was one of his better ideas. The jelly in his sandwich is about to get all over his fingers.   | Aquele foi um dos melhores dias do Sr. Escutametal; ele escreveu por tanto tempo e com tanta intensidade que quando parou se sentiu mal. Após debruçar-se em uma janela sob vento forte por muitos minutos, ele está agora se recuperando na cozinha e relendo o que até então conseguira em AHSC. Ele não conseguia acreditar que a volta de Lirp e um quase imediato empalamento na árvore-garrafa fora uma de suas melhores ideias. A geleia de seu sanduíche está prestes a lambuzar todos os seus dedos. |
| 9  | Mr Earbrass has finished Chapter VII, and it is obvious that before plunging ahead himself he has got to decide where the plot is to go and what will happen to it on arrival. He is engaged in making diagrams of possible routes and destinations, and wishing he had not dealt so summarily with Lirp, who should have been useful for taking retributive measures at the end of part Three. At the moment there is no other character capable of them.   | O Sr. Escutametal terminou o Capítulo VII, e é óbvio que antes de mergulhar de cabeça, ele precisa decidir para onde vai o enredo e o que vai acontecer no início dele. Ele está empenhado fazendo diagramas de possíveis rotas e destinos, e arrependido de ter lidado tão brevemente com Lirp, que poderia ter sido útil para tomar medidas recíprocas ao final da parte Três. No momento não há outra personagem capaz disso.  |
| 10 | Out for a short drive before a supper of oysters and trifle, Mr Earbrass stops near the abandoned fireworks factory outside Something Awful. There is a drowned sort of yellow light in the west, and the impression of desolation and melancholy is remarkable. Mr Earbrass jots down a few visual notes he suspects may be useful when he reaches the point where the action of TUH shifts to Hangdog Hall.  | Enquanto dava uma volta de carro antes da ceia de ostras e pavê, o Sr. Escutametal para próximo a uma fábrica de fogos de artifício abandonada fora de Lugar Esquisito. Há uma luz meio amarelada dissipando-se ao oeste, e a impressão de desolação e melancolia é memorável. O Sr. Escutametal anota algumas impressões percebidas que ele suspeita serem úteis para quando ele chegar ao momento em que a ação de AHSC muda para o Fazenda Cão sem dono.   |
| 11 | Mr Earbrass was virtually asleep when several lines of verse passed through his mind and left it hopelessly awake. Here was the perfect epigraph for TUH:<br><br><i>A horrid ?monster has been [something] delay'd<br/>By your/their indiff'rence in the dank brown shake<br/>Below the garden...</i><br><br>His mind's eye sees them quoted on the bottom third of a right-hand page in a (possibly) olive-bound book he read at least five years ago. When he does find them, it will be a great nuisance if no clue is given to their authorship. | O Sr. Escutametal estava um pouco sonolento quando muitas linhas de versos passaram por sua mente e o deixaram irremediavelmente acordado. Aqui estava a epígrafe perfeita para AHSC:<br><br><i>Um horrendo ?monstro está [alguma coisa] atrasado<br/>Pelo tua/sua indif'rença no úmido tremor amarronzado<br/>Abaixo do jardim...</i><br><br>Na sua mente, ele os visualiza citados na parte inferior da terceira página do lado direito de um livro (possivelmente) de capa verde-oliva que ele             |

|    |  |  |
|----|--|--|
|    |  | leu há pelo menos cinco anos. Quando ele encontrá-los, será uma grande chateação se não tiver nenhuma pista da autoria dos versos.   |
| 12 | Mr Earbrass has driven over to Nether Millstone in search of forced greengages, but has been distracted by a bookseller's. Rummaging among mostly religious tracts and privately printed reminiscences, he has come across The meaning of the House, his second novel. In making sure it has not got there by mistake (as he would hardly care to pay more for it), he discovers it is a presentation copy. For Angus-will you ever forget the bloaters? Bloaters? Angus?  | O Sr. Escutametal dirigiu até M6 Baixo em busca de rainhas-cláudias amadurecidas artificialmente, mas distraiu-se com um livreiro. Vasculhando entre textos religiosos e reminiscências impressas confidencialmente, ele se deparou com <i>O sentido da Casa</i> , seu segundo romance. Ao certificar-se de que não fora parar ali por engano (já que ele dificilmente se importaria em pagar mais pela obra), ele descobre que é um dos exemplares dados de presente. Para Angus – <i>Você alguma vez esquecerá os arenques defumados? Arenques defumados? Angus?</i>   |
| 13 | The first draft of TUH is more than half finished, and for some weeks its characters have been assuming a fitful and cloudy reality. Now a minor one named Glassglue has materialized at the head of the stairs as his creator is about to go down to dinner. Mr Earbrass was aware of the peculiarly unpleasant nubs on his greatcoat, but not the blue-tinted spectacles. Glassglue is about to mutter something in a tone too low to be caught and, stepping sideways, vanish.  | O primeiro rascunho de AHSC está mais da metade pronto, e por algumas semanas seus personagens assumiram uma realidade instável e confusa. Agora uma personagem secundária, chamada Oculocola materializa-se no topo da escada enquanto seu criador está prestes a descer para o jantar. O Sr. Escutametal estava ciente dos nós peculiarmente desagradáveis em seu sobretudo, mas não dos óculos pintados de azul. Oculocola está prestes a resmungar algo em um tom muito baixo para ser compreendido e, andando de lado, desaparece.  |
| 14 | Mr Earbrass has been rashly skimming through the early chapters, which he has not looked at for months, and now sees TUH for what it is. Dreadful, <i>dreadful</i> , DREADFUL. He must be mad to go on enduring the unexquisite agony of writing when it all turns out drivel. Mad. Why didn't he become a spy? How does one become one? He will burn the MS. Why is there no fire? Why aren't there the makings of one? How did he get in the unused room on the third floor?   | O Sr. Escutametal olha muito rapidamente os primeiros capítulos, que ele não revisava há meses, e agora vê AHSC tal como é. Horrível, <i>horrível</i> , HORRÍVEL. Ele deve estar louco para suportar a terrível agonia de escrever quando tudo resulta em parvoíces. Louco. Por que ele não se tornou um espião? Como alguém se torna um? Ele vai queimar o MS. Por que não há fogo? Por que não há acendedores por ali? Como ele foi parar no quarto abandonado do terceiro andar?  |
| 15 | Mr Earbrass returned from a walk to find a large carton blocking the hall. Masses of brown paper and then tissue have reluctantly given up an unnerving silver-gilt combination epergne and candelabrum. Mr Earbrass recollects a letter from a hitherto unknown admirer of his work received the week before; it hinted at the early arrival of an offering that embodied, in a different but kindred form, the same high-souled aspiration that animated its recipient's books. Mr Earbrass can only conclude that the apathy of the lower figures is due to their having been deprived of novels. | O Sr. Escutametal voltou de uma caminhada e encontrou uma caixa enorme bloqueando a entrada. Um monte de papel pardo e de lenços relutantemente se rendem a uma inquietante combinação ouro-prateada de louça e candelabro. O Sr. Escutametal recorda-se da carta de um admirador secreto de seu trabalho recebida na semana anterior; essa carta insinuava a chegada precoce de um presente que incorporava, de uma forma diferente, mas afim, a mesma aspiração espiritual que dava vida aos livros de seu destinatário. O Sr. Escutametal pôde apenas concluir que a apatia de figuras menores é consequência de terem sido privadas de romances. |
| 16 | Even more harrowing than the first chapters of a novel are the last, for Mr Earbrass anyway. The characters have one and all become thoroughly tiresome, as though he had been trapped at the same party with them since the day before; neglected sections of the plot loom on every hand, waiting to be disposed of; his verbs seem to have withered away and his adjectives to be proliferating past control. Furthermore, at this  | Ainda mais angustiante que os primeiros capítulos de um romance são os últimos, para o Sr. Escutametal pelo menos. Os personagens se tornaram completamente entediantes, como se ele tivesse ficado preso com eles na mesma festa desde o dia anterior; trechos negligenciados do enredo surgem a cada olhar, aguardando serem descartados; seus verbos parecem ter atrofiado e seus adjetivos proliferado além do controle. Além  |

|    |   |  |
|----|---|--|
|    | stage he inevitably gets insomnia. Even rereading <i>The Truffle Plantation</i> (his first novel) does not induce sleep. In the blue horror of dawn the vines in the carpet appear likely to begin twining up his ankles.   | disso, nessa fase ele inevitavelmente fica com insônia. Mesmo a releitura de <i>A Plantação de Trufas</i> (seu primeiro romance) não lhe dá sono. Na terrível aurora azulada, as videiras do tapete parecem agarrar seus tornozelos.   |
| 17 | Though TUH is within less than a chapter of completion, Mr Earbrass has felt it his cultural and civic duty, and a source of possible edification, to attend a performance at Lying-in-the-Way of Prawne's <i>The nephew's Tragedy</i> . It is being put on, for the first time since the early seventeenth century, by the West Mortshire Impassioned Amateurs of Melpomene. Unfortunately, Mr Earbrass is unable to take in even one of its five plots because he cannot get those few unwritten pages out of his mind.   | Embora falte menos de um capítulo para que AHSC fique pronta, o Sr. Escutametal sentiu que seria seu dever cultural e cívico, e uma possível fonte de conhecimento, assistir à performance <i>A tragédia do sobrinho</i> de Prawne, em Fica-no-Caminho. Está sendo encenada pela primeira vez desde o início do século dezessete, pelos Apaixonados Amadores de Melpomene do Oeste do Condado de Mort. Infelizmente, o Sr. Escutametal não consegue assimilar nem mesmo uma das cinco tramas porque ele não consegue tirar aquelas poucas páginas não escritas de sua cabeça.                          |
| 18 | In that brief moment between day and night when everything seems to have stopped for good and all, Mr Earbrass has written the last sentence of TUH. The room's appearance of tidiness and Mr Earbrass's of calm are alike deceptive. The MS is stuffed all anyhow in the lower right-hand drawer of the desk and Mr Earbrass himself is wildly distraught. His feet went to sleep some time ago, there is a dull throbbing behind his left ear, and his moustache feels as uncomfortable as if it were false, or belonged to someone else.   | Naquele breve momento entre o dia e a noite, quando tudo parece ter parado para o bem e tudo mais, o Sr. Escutametal escreve a última frase de AHSC. A aparência de limpeza do quarto e a de calma no Sr. Escutametal são semelhantemente enganosas. O MS. está completo, de qualquer forma, na última gaveta direita da escrivaninha e o Sr. Escutametal está bastante distraído. Seus pés adormeceram já faz algum tempo, há uma dor latejante atrás de sua orelha esquerda, e seu bigode está tão desconfortável como se fosse falso, ou pertencesse a outra pessoa.                                |
| 19 | The next day Mr Earbrass is conscious but very little more. He wanders through the house, leaving doors open and empty tea-cups on the floor. From time to time the thought occurs to him that he really ought to go and dress, and he gets up several minutes later, only to sit down again in the first chair he comes to. The better part of a week will have elapsed before he has recovered enough to do anything more helpful.  | No dia seguinte o Sr. Escutametal está consciente, mas pouca coisa mais. Ele perambula pela casa, deixando portas abertas e xícaras de chá vazias pelo chão. A cada instante lhe surge o pensamento de que ele deveria ir e vestir-se, e ele se levanta muitos minutos depois, apenas para sentar-se novamente na primeira cadeira que encontra. A maior parte da semana passará antes que ele se recupere o suficiente para fazer qualquer coisa mais útil.   |
| 20 | Some weeks later, with pen, ink, scissors, paste, a decanter of sherry, and a vast reluctance, Mr Earbrass begins to revise TUH. This means, first, transposing passages, or reversing the order of their paragraphs, or crumpling them up furiously and throwing them in the waste-basket. After that there is rewriting. This is worse than merely writing, because not only does he have to think up new things just the same, but at the same time try not to remember the old ones. Before Mr Earbrass is through, at least one third of TUH will bear no resemblance to its original state. | Algumas semanas depois, com caneta, tinta, tesouras, cola, um cantil de xerez, e uma grande relutância, o Sr. Escutametal começa a revisar a AHSC. Isso quer dizer, primeiramente, alterar passagens, ou inverter a ordem dos parágrafos, ou amassá-los furiosamente e jogá-los na lixeira. Depois disso, vem a reescrita. É pior que meramente escrever, porque não apenas ele tem que pensar coisas novas do mesmo jeito, mas ao mesmo tempo tentar não lembrar das antigas. Antes que o Sr. Escutametal termine, pelo menos um terço de AHSC não terá nenhuma similaridade com sua versão original. |
| 21 | Mr. Earbrass sits on the opposite side of the study from his desk, gathering courage for the worst part of all in the undertaking of a novel, i.e., making a clean copy of the final version of the MS. Not only is it repulsive to the eye and hand, with its tattered edges, stains, rumpled patches, scratchings-out, and scribblings, but its contents are, by this time,   | O Sr. Escutametal senta-se em seu escritório no lado oposto de sua escrivaninha, criando coragem para a pior parte de todas na produção de um romance, isto é, fazer uma cópia limpa da versão final do MS. Algo não apenas repulsivo para o olho e para a mão, com suas bordas esfarrapadas, manchas, remendos amarrotados, riscos e rabiscos,  |

|    |  |   |
|----|--|---|
|    | boring to the point of madness. A freshly-filled inkwell, new pheasant-feather pens, and two reams of the most expensive cream laid paper are negligible inducements for embarking on such a loathsome proceeding.   | mas seu conteúdo, a esta altura, chato à beira da loucura. Um tinteiro recém cheio, novas canetas de pena de faisão, e duas resmas do papel creme mais caro são incentivos insignificantes para dar início a um processo tão detestável.  |
| 22 | Holding TUH not very neatly done up in pink butcher's paper, which was all he could find in a last-minute search before leaving to catch his train for London, Mr. Earbrass arrives at the offices of his publishers to deliver it. The stairs look oddly menacing, as though he might break a leg on one of them. Suddenly the whole thing strikes him as very silly, and he thinks he will go and drop his parcel off the Embankment and thus save everyone concerned a good deal of fuss.   | Segurando AHSC não muito habilmente embalada em um papel de açougue rosa, que foi tudo que ele conseguiu encontrar numa apressada busca de último minuto antes de sair para pegar seu trem para Londres, o Sr. Escutametal chega ao escritório de seus editores para deixar seu romance. Os degraus parecem estranhamente assustadores, como se ele fosse quebrar uma perna em um deles. De repente tudo isso lhe parece muito bobo, e ele acha que vai chegar e deixar seu pacote no balcão e assim poupará todos os envolvidos de um grande transtorno.   |
| 23 | Mr. Earbrass escaped from Messrs Scuffle and Dustcough, who were most anxious to go into all the ramifications of a scheme for having his novels translated into Urdu, and went to call on a distant cousin. The later was planning to do the antique shops this afternoon, so Mr. Earbrass agreed to join him. In the eighteenth shop they have visited, the cousin thinks he sees a rare sort of lustre jug, and Mr. Earbrass irritatedly wonders why anyone should have had a fantod stuffed and put under a glass bell.  | O Sr. Escutametal se livrou dos Senhores Contenda e Pócoff, que estavam muito ansiosos em trabalhar em todos os detalhes de um esquema para ter os romances dele traduzidos para urdu, e foi visitar um primo distante. Este planejava ir aos antiquários naquela tarde, então o Sr. Escutametal concordou em juntar-se a ele. Na décima oitava loja que eles visitaram, o primo acredita ter visto um tipo raro de jarro brilhante, e o Sr. Escutametal irritadamente se pergunta por que alguém teria um tremelique empalhado e a colocaria debaixo de um sino de vidro.  |
| 24 | The night before returning home to Mortshire Mr. Earbrass allows himself to be taken to a literary dinner in a private dining room of Le Trottoir Imbécile. Among his fellow-authors, few of whom he recognizes and none of whom he knows, are Lawk, Sangwidge, Ha'p'orth, Avuncular, and Lord Legbail. The unwell-looking gentleman wrapped in a greatcoat is an obscure essayist named Frowst. The talk deals with disappointing sales, inadequate publicity, worse than inadequate royalties, idiotic or criminal reviews, others' declining talent, and the unspeakable horror of the literary life. | Uma noite antes de voltar para sua casa no Condado de Mort, o Sr. Escutametal permite-se ser levado a um jantar literário em uma sala de jantar privada em Le Trottoir Imbécile. Entre seus colegas-autores, dos quais ele reconhece poucos e não conhece nenhum, estão Pombas, Sandes, Patavinas, Avuncular, e o Lorde Picamula. O senhor de má aparência enrolado em um sobretudo é um ensaísta obscuro chamado Bafio. A conversa gira em torno de vendas decepcionantes, de publicidade inadequada, de royalties mais do que inadequados, de resenhas absurdas ou criminosas, do talento negado dos outros, e do horror indescritível da vida literária. |
| 25 | TUH is over so to speak, but far from done with. The galleys have arrived, and Mr. Earbrass goes over them with mingled excitement and disgust. It all looks so different set up in type that at first he thought they had sent him the wrong ones by mistake. He is quite giddy from trying to physically control the sheets and at the same time keep the amount of absolutely necessary changes within the allowed pecuniary limits.  | AHSC está pronta, por assim dizer, mas longe de estar finalizada. As provas chegaram, e o Sr. Escutametal as examina com uma mistura de animação e desgosto. Tudo parecia tão diferente que em um primeiro momento ele achou que lhe haviam enviado as erradas por engano. Ele está um pouco tonto por tentar controlar fisicamente as folhas e ao mesmo tempo manter a quantidade de mudanças absolutamente necessárias dentro dos limites pecuniários possíveis.  |
| 26 | Mr. Earbrass has received the sketch for the dust-wrapper of TUH. Even after staring at it continuously for twenty minutes, he really cannot believe it. Whatever were they thinking of? That drawing. Those colours. Ugh. On any book it would be ugly, vulgar, and illegible. On his book it would be there, and also disastrously wrong. Mr.  | O Sr. Escutametal recebeu o esboço da sobrecapa de AHSC. Mesmo depois de encará-lo continuamente por vinte minutos, ele ainda não conseguia acreditar. O que é que eles estavam pensando? Aquela ilustração. Aquelas cores. Eca. Em qualquer livro aquilo ficaria feio, grosseiro e ilegível. Em seu livro seria tudo isso e também   |

|    |  |   |
|----|--|---|
|    | Earbrass looks forward to an exhilarating hour of conveying these sentiments to Scuffle and Dustcough.   | desastrosamente errado. O Sr. Escutametal aguarda ansiosamente por um momento entusiasmante para expressar esses sentimentos a Contenda e Pócoff.   |
| 27 | Things continued to come, this time Mr. Earbrass's six free copies of TUH. There are, alas, at least three times that number of people who expect to receive one of them. Buying the requisite number of additional copies does not happen to be the solution, as it would come out almost at once, and everyone would be very angry at his wanton distribution of them to just anyone, and write him little notes of thanks ending with the remark that TUH seems rather down from your usual level of polish but then you were probably in a hurry for the money. If it didn't come out, the list would be three times larger for his next book. | Continuaram a chegar coisas, desta vez as seis cópias grátis de AHSC do Sr. Escutametal. Há, nossa, pelo menos três vezes mais o número de pessoas que esperam ganhar uma. Comprar o número necessário de cópias adicionais não parece ser a solução, já que viria à tona quase de imediato, e todos ficariam muito bravos com a sua distribuição injustificada a qualquer um, e escreveriam pequenas notas de agradecimento que terminariam com um comentário dizendo que AHSC parece inferior ao seu nível habitual de refinamento, mas porque ele provavelmente estava apertado de dinheiro. Se não descobrissem, a lista seria três vezes maior para o próximo livro. |
| 28 | To-day TUH is published, and Mr. Earbrass has come into Nether Millstone to do some errands which could not be put off any longer. He has been uncharacteristically thorough about doing them, and it is late afternoon before he pauses in front of a bookseller's window on the way back to his car. Having made certain, out of the corner of his eye, a copy of TUH was in it, he is carefully reading the title of every other book there in a state of extreme and pointless embarrassment.  | Hoje a AHSC é publicada, e o Sr. Escutametal veio a Mó Baixo para tomar umas providências que não poderiam esperar mais. Ele está estranhamente metucioso em tomá-las, e já era final de tarde quando ele para em frente à vitrine de uma livraria no trajeto de volta a seu carro. Tendo certeza, pelo canto de seu olho, que havia uma cópia de AHSC ali, ele lê cuidadosamente o título de cada livro ali exposto, em um estado de constrangimento extremo e sem sentido.  |
| 29 | Scuffle and Dustcough have thoughtfully, if gratuitously, sent all the papers with reviews in them. They make a gratifyingly large heap. Mr. Earbrass refuses to be intimidated into rushing through them, but he is having a certain amount of difficulty in concentrating on, or, rather, making any sense whatever out of, <i>A Compendium of the Minor Heresies of the Twelfth Century in Asia Minor</i> . He has been meaning to finish it ever since he began it two years and seven months before, at which time he bogged down on page 33.   | Contenda e Pócoff atenciosamente, senão desnecessariamente, enviaram todos os jornais que continham resenhas. Eles fizeram uma grande pilha gratificadamente. O Sr. Escutametal se recusa a sentir-se intimidado com aquilo, mas está tendo um pouco de dificuldade em se concentrar, ou, pior, encontrar qualquer sentido em: <i>Um Compêndio das Menores Heresias do Século Doze na Ásia Menor</i> . Ele pretende terminá-lo desde que começou, há dois anos e sete meses atrás, quando empacou na página 33.   |
| 30 | At an afternoon for gathering at the Vicarage vaguely in Mr. Earbrass's honor, where he has been busy handing round cups of tea, he is brought up short by Col Knout, M.F.H. of the Blathering Hunt. He demands to know just what Mr. Earbrass was 'getting at' in the last scene of Chapter XIV. Mr Earbrass is afraid he doesn't know what the colonel is. Is what? Getting at himself. The Colonel snorts, Mr. Earbrass sighs. This encounter, which will go on for some time and get nowhere, will leave Mr. Earbrass feeling very weak indeed.  | Em uma tarde, em uma reunião que vagamente homenageava o Sr. Escutametal, em Vicariato, onde ele se ocupa em alcançar xícaras de chá, é confrontado pelo Cel Cnute, M.C.R. de Caça Disparate. Ele exige saber exatamente o que o Sr. Escutametal estava "criticando" na última cena do capítulo XIV. O Sr. Escutametal teme não saber o que o coronel critica. Critica o quê? Criticando a si mesmo. O Coronel bufa, o Sr. Escutametal suspira. Este encontro, que vai tomar algum tempo e não vai chegar a lugar algum, deixará o Sr. Escutametal muito fraco na verdade.  |
| 31 | Mr. Earbrass stands on the terrace at twilight. It is bleak; it is cold; and the virtue has gone out of everything. Words drift through his mind: anguish turnips conjunctions illness defeat string parties no parties urns desuetude disaffection claws loss Trebizond napkins shame stones distance fever Antipodes mush glaciers incoherence labels miasma amputation tides deceit mouning elsewards...  | O Sr. Escutametal fica em pé no terraço ao entardecer. Está sombrio; está frio, e nada mais tem graça. Palavras surgem em sua mente: <i>angústia nabo conjunções doença defeito corda festas sem-festas urnas desuso desafeição garras perda Trebizonda lenços vergonha pedras distância febre Antípodas mingau geleiras incoerência etiquetas miasma amputação marê engano luto alhures...</i>   |
| 32 | Before he knew what he was doing, Mr. Earbrass   | Antes mesmo que soubesse o que estava fazendo,  |

|  |  |
|--|--|
| <p>found he had every intention of spending a few weeks on the Continent. In a trance of efficiency, which could have surprised no-one more than himself, he made the complicated and maddening preparations for his departure in no time at all. Now, at dawn, he stands, quite numb with cold and trepidation, looking at the curving surface of the Channel. He assumes he will be horribly sick for hours and hours, but it doesn't matter. Though he is a person to whom things do not happen, perhaps they may when he is on the other side.</p> | <p>o Sr. Escutametal percebeu que sentia vontade de passar algumas semanas no Continente. Em um transe de eficiência, que poderia surpreender ninguém mais além dele mesmo, ele fez as complicadas e irritantes preparações para sua partida o quanto antes. Agora, ao amanhecer, ele está em pé, meio paralisado, com frio e tremor, olhando a superfície agitada do Canal. Ele presume que ficará horrivelmente enjoado por horas e horas, mas isso não importa. Embora ele seja uma pessoa a quem as coisas não aconteçam, talvez elas possam acontecer quando ele estiver do outro lado.</p> |
|--|--|

Fonte: Das autoras.

### 4.3.2 *The Listing Attic*

A obra *The Listing Attic* (1980j), publicada pela primeira vez em 1954, em sua versão pequena, pelos editores Duell, Sloan & Peirce, foi a segunda obra publicada do autor, sendo também a segunda obra incluída na antologia *Amphigorey*. Esse livro é por si só uma antologia, pois é composto de um conjunto de sessenta limeriques, cada um contando uma história diferente. Gorey escreveu os limeriques que compõem essa obra anos antes de ser publicada pela primeira vez. Na época, escreveu alguns desses pequenos poemas à mão, para ver como ficaria, algo que os editores pareceram gostar. Cinquenta e cinco limeriques foram escritos em inglês e cinco escritos em francês. Nossa proposta de tradução se restringe aos textos de língua inglesa, apesar disso, os cinco limeriques escritos em francês serão incluídos no quadro em que serão apresentados o texto de partida e o texto de chegada, porém, sem o texto de chegada.

O limerique, segundo Wim Tigges (1987), é dividido em duas grandes escolas, de um lado há aqueles, como Gershon Legman, que colecionou mais de quatrocentos limeriques “desbocados”, como uma forma de verso indecente; de outro lado há autores como Herbert Langford Reed, que colecionou e compôs limeriques “limpos”, como pequenos e engenhosos dramas cômicos. O limerique nonsense de Edward Lear se encaixa nessa segunda escola, na qual incluímos também esses elaborados por Edward Gorey.

Tigges (1987) nos diz que o limerique é o soneto do nonsense. Assim como o soneto, o limerique tem uma forma fixa, exige um número exato de linhas e um esquema rígido de rimas. Trata-se de um poema com cinco linhas, com esquema de rimas AABBA; a métrica, todavia, é um pouco mais flexível, podendo ser composta de anapestos ou anfíbracos, evitando-se versos dáctilos ou peônios. O número de pés em cada linha é fixo, o primeiro, o

segundo e o quinto versos têm 3 pés, o terceiro e o quarto versos têm 2 pés. Segundo Tigges (1987), Lear foi o primeiro autor a criar limeriques nonsense.

Para que possamos compreender a forma poética dos limeriques de Gorey, parece-nos interessante revisar brevemente alguns aspectos dos limeriques de Lear. Acredita-se que o autor vitoriano possa ter se inspirado nas coleções “The History of Sixteen Wonderful Old Women” e “Anecdotes and Adventures of Fifteen Gentlemen”, transformando os versos infantis em versos nonsense. No caso de Lear, a ilustração cumpre um papel fundamental, já que em muitos casos ela é que apresenta o elemento nonsense da poesia. As ilustrações de Gorey geralmente trazem mais informações do que aquelas descritas no verso e também colaboram para o efeito nonsense do texto.

Assim como a função literária do soneto é sinalizar amor, o limerique também tem uma função literária: sinalizar o isolamento, o qual se dá pelo comportamento violento presente nas narrativas. A comparação entre soneto e limerique pode ser expandida

[...] ao considerar o estilo descritivo de ambas as formas de versos. Enquanto o escritor de sonetos destaca o tema amor através de descrições frequentes da beleza física da amada, que é expresso com cortesia tradicional ou termos platônicos, o escritor de limerique, tanto do tipo desbocado quanto do tipo nonsense, enfatiza a deformidade física de seus protagonistas. Soneto e limerique podem ser mostrados como paradoxalmente distintos, mas ambos evocam em seus leitores uma expectativa de um determinado estilo estereotipado, de uma natureza oposta. (TIGGES, 1987, p. 122).<sup>52</sup>

Além disso, o autor destaca que, enquanto no soneto há um estilo poético altamente formal e metafórico, como se a amada precisasse ser constantemente comparada, no limerique a metáfora é raramente, ou nunca, utilizada, as palavras carregam seu sentido literal. No soneto, elementos como a rima, o ritmo e a métrica servem para engrandecer e sacralizar o conteúdo, no limerique são a “[...] pompa e circunstância, digamos, da arte verbal” (TIGGES, 1987, p. 125)<sup>53</sup>.

No caso de Lear, a última linha dos limeriques repete uma informação, ao mesmo tempo em que apresenta um comentário, como um julgamento, com um adjetivo modificador, como uma moral inconsequente, pois esse julgamento é ora favorável ao protagonista, ora contra ele. O pesquisador nos afirma que nos limeriques do poeta inglês frequentemente há

<sup>52</sup> [...] by considering the descriptive diction of both verse forms. Whereas the sonneteer underlines the love theme by means of frequent descriptions of the physical beauty of the beloved, which is expressed in traditional courtly of Platonic terms, the writer of the limerick, both of the bawdy and the nonsensical variety, emphasizes the physical deformity of his protagonists. Sonnet and limerick can thus be shown to be paradoxically alike, in that both evoke in their readers an expectation of a particular type of stereotyped diction, if on an opposite nature (TIGGES, 1987, p. 122).

<sup>53</sup> “[...] the pomp and circumstance, so to speak, of verbal art” (TIGGES, 1987, p. 125).



uma alteração entre os protagonistas e “eles”<sup>54</sup>, enquanto que nos limeriques de Gorey “[...] a distância entre o protagonista e ‘eles’ é maior, o nonsense se torna mais grotesco e sombrio” (TIGGES, 1987, p. 127)<sup>55</sup>.

Alguns limeriques do autor norte-americano têm seus protagonistas apresentados no primeiro verso com a seguinte estrutura: *There was a young [...]*, o que aproxima seus pequenos poemas aos escritos de Lear. Há, mais precisamente, nove limeriques que se iniciam dessa maneira. Desses, dois começam com *There was a young lady*, três com *There was a young woman*, dois com *There was a young man*, um com *There was a young curate*, outro com *There was a young sportsman*, além de um limerique que se inicia com *There was*, mas sem o adjetivo *young*.

Dezessete limeriques se iniciam com um artigo indefinido e apresentam uma senhora, uma jovem, ou um senhor. Desses, quatro iniciam com *A lady*, quatro com *a + adjective + young woman*, um com *a/an + young man*, um com *a/an + adjective + young man*. Há certa frequência do adjetivo *young* e uma frequência menor do uso de algum outro adjetivo (*headstrong, certain, dreary, innocent, beetling, timid, incautious, indefatigable, old*) para caracterizar a personagem. Além da utilização dos substantivos *man, lady, woman*, notamos ocorrências também de outros substantivos para identificação das personagens, como *bank clerk, student, maiden e gentleman*. Esses dados nos mostram que apesar de existir uma aproximação aos limeriques de Lear no uso de adjetivos, não há um padrão específico de informação semântica. Outras poesias se iniciam com pronomes, com proposições, com artigos definidos, com verbos, com nomes próprios ou com advérbios.

Outro elemento que distingue os limeriques de Gorey dos de Lear é o fato de que a última linha nas poesias do autor vitoriano repete a informação da primeira linha, incluindo um adjetivo, tornando a poesia cíclica, enquanto nos escritos de Gorey a última linha traz o clímax, criando “[...] uma distância entre ele mesmo e as pequenas cenas que ele apresenta que tornam as ações ainda mais enigmáticas” (TIGGES, 1987, p. 129)<sup>56</sup>. O adjetivo qualificador é apresentado muitas vezes na primeira linha, não na última. Em vinte e um limeriques Gorey apresenta a personagem com um nome próprio (*Rose, Augustus, Fennis* ou

---

<sup>54</sup> O pronome “eles” aqui citado se refere aos personagens “they” que muitas vezes aparecem nos limeriques de Lear, representando a coletividade, o mundo, os homens na rua, a opinião pública.

<sup>55</sup> “[...] the distance between protagonist and ‘them’ is greater, the nonsense having become more grotesque and blacker” (TIGGES, 1987, p. 127).

<sup>56</sup> “[...] has created a distance between himself and the little scenes he presents that makes the actions all the more puzzling” (TIGGES, 1987, p. 129).

*Francesca*), em doze limeriques é possível notar nomes de lugares, se referindo a cidades ou países, como *Ealing e Tibet*, ou a locais mais específicos, como *Harvard e Usk*<sup>57</sup>.

Ao pensarmos nas traduções para os cinquenta e cinco limeriques escritos em língua inglesa, sentimos a necessidade de compreender a ocorrência desse gênero no Brasil. Segundo Amarante (2006), os limeriques influenciaram escritores diferentes entre si, como Sousândrade, na metade do século XIX, e Clarice Lispector, no século XX. Glauco Mattoso se propôs a adaptar a forma fixa do limerique ao português, para isso, escreveu um ensaio intitulado “O Limerick e o Limeirique”, disponível nos apêndices da tese de doutorado de Amarante (2006). Segundo Mattoso (2006, p. 308),

Transposto o conceito para a métrica portuguesa, equivale a dizer que a tônica dos versos em A aparece na segunda, quinta e oitava sílabas (ou terceira, sexta e nona), e a dos versos em B aparece na segunda e quinta (ou terceira e sexta).

Da mesma maneira como ocorreu com outros gêneros, o limerique sofreu adaptações no Brasil, segundo Mattoso (2006), um dos poetas que colaboraram com a divulgação desse gênero foi Bráulio Tavares, que rebatizou o gênero como “limeirique”, em homenagem ao escritor cantador Zé Limeira.

Podemos também citar Luiz Roberto Guedes como autor de limeriques que, “[...] em lugar de limitar-se ao formato rígido, solta as amarras e deixa o barco flutuar ao sabor do verso livre e da rima toante” (MATTOSO, 2006, p. 311). Em suas próprias criações e traduções de limeriques, Mattoso (2006) optou por um metro fixo, o que lhe parecia mais coerente com a cantabilidade do modelo original, para isso utilizou a métrica do haicai ocidentalizado. O autor propôs uma poesia com sete sílabas nos versos primeiro, segundo e quinto, e cinco sílabas nos terceiro e quarto versos. Como se pode notar, há variações na tradução da forma do limerique.

Segundo Tigges (1987), os limeriques de Gorey são verbalmente mais literários que os de Lear, pois enquanto este usa adjetivos mais inconsequentes, aquele escreve poemas mais objetivos e precisos, que tornam o texto menos lúdico e mais aterrorizante. Na opinião do estudioso, “[...] os versos de Gorey certamente não são para crianças” (TIGGES, 1987, p. 129)<sup>58</sup>.

Para a tradução desses poemas curtos, buscaremos preservar o esquema de rimas AABBA, tradicional dos limeriques, recriando o ritmo utilizado por Edward Gorey, e buscaremos traduzir os poemas propondo versos com oito sílabas poéticas nos primeiro,

<sup>57</sup> Referindo-se ao rio Usk.

<sup>58</sup> “[...] Gorey’s verses are certainly not kids’s stuff” (TIGGES, 1987, p. 129).

segundo e quinto versos, e cinco sílabas poéticas nos terceiro e quarto versos, sempre que isso nos parecer possível.

Tendo em vista que cada poema narra uma história distinta, buscaremos preservar a ideia geral de cada limerique e, por isso, em alguns casos, pode ser que o ritmo seja alterado para mantermos essa ideia geral. Ainda assim, nossa tradução visa oferecer versos que sejam breves, principalmente nos terceiro e quarto versos, em que a brevidade é necessária para manter a leveza poética:

Tabela 2 - Texto de partida e texto de chegada 2: *The Listing Attic*.

|   | <b>THE LISTING ATTIC</b>   | <b>O ÁTICO LISTADO</b>  |
|---|--|---|
| 1 | There was a Young lady named Rose<br>Who fainted whenever she chose;<br>She did so one day<br>While playing croquet,<br>But was quickly revived with a hose.                         | A jovem chamada Rosalda<br>Que sempre desmaia do nada;<br>Caiu por querer<br>Jogando croqué<br>Mas foi acordada com água.                                 |
| 2 | A headstrong Young woman in Ealing<br>Threw her two weeks' old child at the ceiling;<br>When quizzed why she did,<br>She replied, 'To be rid<br>Of a strange, overpowering feeling.' | A jovem teimosa em Jeté<br>Jogou seu bebê para o teto;<br>Ao ser questionada,<br>Disse estar abrandada<br>De um sentimento inquieto.                      |
| 3 | They had come in the fugue to the stretto<br>When a dark, bearded man from a ghetto<br>Slipped forward and grabbed<br>Her tresses and stabbed<br>Her to death with a rusty stiletto  | Tocavam da fuga ao estreto,<br>Foi quando um barbudo do gueto<br>Chegou, a agarrou,<br>E a esfaqueou<br>Usando um velho espeto.                           |
| 4 | A certain Young man, it was noted,<br>Went about in the heat thickly-coated;<br>He said, 'You may scoff,<br>But I shan't take it off;<br>Underneath I am horribly bloated.'          | Um jovem, conforme notado,<br>Saía bem encasacado:<br>"Vocês podem rir,<br>Não vou me despir";<br>Debaixo estou todo inchado.                             |
| 5 | A lady was seized with intent<br>To revise her existence misspent,<br>So she climbed up the dome<br>Of St. Peter's in Rome,<br>Where she stayed through the following Lent.          | A dama achou necessário<br>Rever seu passado ordinário;<br>Subiu no zimbório<br>De um oratório,<br>E fez um jejum quaresmário.                            |
| 6 | There was a young woman whose stammer<br>Was atrocious, and so was her grammar;<br>But they were not improved<br>When her husband was moved<br>To knock out her teeth with a hammer. | A jovem com dislexia<br>Atroz, e também disgrafia;<br>Ficou dolorida<br>Depois que o marido<br>Malhou sua ortodontia.                                     |
| 7 | A dreary young bank clerk named Fennis<br>Wished to foster an aura of menace;<br>To make people afraid<br>He wore gloves of grey suede<br>And white footgear intended for tennis.    | Um jovem chamado Gentil,<br>Buscava uma aura hostil,<br>A fim de assustar<br>O povo a dançar,<br>Vestiu tênis branco infantil.                            |
| 8 | While his duchess lay practically dead,<br>The Duke of Daguerrodargue said:<br>'Can it be this is all?<br>How puny! How small!<br>Have destroyed this disgrace to my bed.'           | Enquanto a duquesa está semimorta,<br>O Duque de Daguerrodargue reporta:<br>"Será que isso é tudo?<br>Que frágil! Miúdo!<br>Na cama a desgraça se aporta. |
| 9 | To a weepy young woman in Thrums<br>Her betrothed remarked, 'This is what comes<br>Of allowing your tears<br>To fall into my ears-   | À jovem chorona do Líbano<br>Dizia o amado: "Faticano,<br>Deixei seu gemido<br>Trancar meu ouvido –   |

|    |   |   |
|----|---|---|
|    | I think they have rotted the drums.’  | Agora estragou o meu tímpano”.  |
| 10 | A gift was delivered to Laura<br>From a cousin who lived in Gomorrah;<br>Wrapped in tissue and crepe,<br>It was peeled, like a grape,<br>And emitted a pale, greenish aura.                 | A prenda entregue à Socorro,<br>Do primo que mora em Gomorra,<br>Ornado com laço,<br>Estava amassado,<br>Brilhava uma luz cor de borra.     |
| 11 | A clerical student named Pryne<br>Through pain sought to reach divine:<br>He wore a hair shirt,<br>Quite often ate dirt,<br>And bathed every Friday in brine.                               | Um seminarista calouro<br>Buscava o divino vindouro:<br>Vestia cilício,<br>Comia resquícios,<br>Banhava-se numa salmoura.                   |
| 12 | Il y a une jeune fille amoureuse<br>D’un homme qu’a un conduite honteuse;<br>Il la mene chaque soir<br>A son caveau noir<br>Et la bat avec plaintess crapuleuses.                           |   |
| 13 | ‘My trip? It was vile. Balaclava<br>I loathed. Etna was crawling with lava.<br>The ship was all white<br>But it creaked in the night,<br>And the band, they did not know la java.’          | “A rota? Odiei Balaclava.<br>O Etna repleto de lava.<br>O barco era branco<br>Mas dava uns trancos,<br>A banda não sabia la java”           |
| 14 | There was a young woman named Plunnery<br>Who rejoiced in the practice of gunnery,<br>Till one day unobservant,<br>She blew up a servant,<br>And was forced to retire to a nunnery.         | A jovem, por divertimento,<br>Lançava o seu armamento,<br>Um dia, enganada,<br>Lançou na empregada,<br>E então foi levada ao convento.      |
| 15 | A young man of acumen and daring,<br>Who’d amassed a great fortune in herring,<br>Was left quite alone<br>When it soon became known<br>That their use at his board was unsparing.           | Um jovem que era astuto,<br>Ficou muito rico com truta,<br>Mas foi desprezado<br>Ao ser confirmado<br>O efeito da sua conduta.              |
| 16 | The partition of Vavasour Scowles<br>Was a sickener: they came on his bowels<br>In a firkin; his brain<br>Was found clogging a drain,<br>And his toes were inside of some towels.           | A repartição dos Vassalos<br>Não era um local de regalos,<br>Acharam umas tripas<br>Bem dentro da pipa,<br>E um crânio entupindo um ralo.   |
| 17 | As the breeches-buoy swung towards the rocks,<br>Its occupant cried, ‘Save my socks!<br>I could not bear the loss,<br>For with scarlet silk floss<br>My mama has embroidered their clocks.’ | O homem, durante o resgate:<br>“Pois salvem a meia escarlate,<br>Não quero perdê-la,<br>Com seda vermelha<br>Mamãe fez o seu arremate”.     |
| 18 | An innocent maiden named Herridge<br>Was cruelly tricked into marriage;<br>When she later found out<br>What her spouse was about,<br>She threw herself under a carriage.                    | A mulher sem qualquer malandragem,<br>Casou-se por uma chantagem;<br>Depois que notou<br>O par que arranjou,<br>Jogou-se sob a carruagem.   |
| 19 | Les salons de la ville de Trieste<br>Sont vaseux, suraigus, et funestes;<br>Parmi les grandes chaises<br>On cause des malaises<br>Des estropiéments, et des pestes.                         |   |
| 20 | Some Harvard men, stalwart and hairy,<br>Drank up several bottles of sherry;<br>In the Yard around three<br>They were shrieking with glee:<br>‘Come on out, we are burning a fairy!’        | Em Harvard, uns caras barbados<br>Beberam alguns destilados;<br>Por volta das quatro,<br>Gritavam do adro:<br>“Estamos queimando um gato!”. |
| 21 | An Edwardian father named Udgeon,<br>Whose offspring provoked him to dudgeon,<br>Used on Saturday nights<br>To turn down the lights,  | Havia um pai eduardiano,<br>Com filhos que eram insanos,<br>Já tinha um costume,<br>De apagar o lume,                                       |

|    |   |   |
|----|---|---|
|    | And chase them around with a bludgeon.  | E caçar a prole com um cano.  |
| 22 | The babe, with a cry brief and dismal,<br>Fell into the water baptismal;<br>Ere they'd gathered its plight,<br>It had sunk out of sight,<br>For the depth of the font was abysmal.          | O bebê, em um choro brumal,<br>Caiu dentro da pia batismal;<br>Não deu para ver,<br>Sequer socorrer<br>Do fundo da fonte abismal.               |
| 23 | A lady both callous and brash<br>Met a man with a vast black moustache;<br>She cried, 'Shave it, O do!<br>And I'll put it with glue<br>On my hat as a sort of panache.'                     | A dama audaz e recacha,<br>Queria o bigode de um macho;<br>"Depile, ó céus!<br>Vou pôr no chapéu,<br>Assim como um belo penacho".               |
| 24 | A guest in a household quite charmless<br>Was informed its eccentric was harmless:<br>'If you're caught unawares<br>At the head of the stairs,<br>Just remember, he's eyeless and armless.' | A visita de um lar repulsivo<br>Soubera do inócuo esquisito,<br>"Se for abordada<br>No topo da escada,<br>Ele é deficiente auditivo".           |
| 25 | A beetling young woman named Pridgets<br>Had a violent abhorrence of midgets;<br>Off the end of a wharf<br>She once pushed a dwarf<br>Whose truncation reduced her to fidgets.              | A jovem chamada Clemente<br>Sentia repulsa a duendes;<br>Da elevação<br>Jogou um anão,<br>Então se sentiu descontente.                          |
| 26 | A lady born under a curse<br>Used to drive forth each day in a hearse;<br>From the back she would wail<br>Through a thickness of veil:<br>'Things do not get better, but worse.'            | A dona de um feitiço hereditário<br>Passeava em um carro funerário;<br>Lamúria cruel<br>Detrás de um véu:<br>"Nada melhora, é bem o contrário". |
| 27 | Each night Father fills me with dread<br>When he sits on the foot of my bed;<br>I'd not mind that he speaks<br>In gibbers and squeaks,<br>But for seventeen years he's been dead.           | À noite meu medo inflama<br>Se meu pai se senta na cama;<br>Não pelo o alarido,<br>Resmungo e gemido,<br>Mas porque morreu faz semanas.         |
| 28 | There was a young curate whose brain<br>Was deranged from the use of cocaine;<br>He lured a small child<br>To a copse dark and wild,<br>Where he beat it to death with his cane.            | Havia um cura demente,<br>De coca ele era dependente;<br>Levou um menino<br>A um bosque ferino,<br>E ali o agrediu mortalmente.                 |
| 29 | A young man grew increasingly peaky<br>In a house where the hinges were squeaky,<br>The ferns curled up brown,<br>The ceilings flaked down,<br>And all of the faucets were leaky.           | O jovem seguia doente<br>Num lar de barulho estridente,<br>As plantas murchavam,<br>O chão descascava,<br>Torneiras pingavam cadentes.          |
| 30 | The first child of Mrs Keats-Shelley<br>Came to light with its face in its belly;<br>Her second was born<br>With a hump and a horn,<br>And her third was as shapeless as jelly.             | A prole da dona Keats-Shelley<br>Tem uma feição que repele,<br>Com chifre na testa,<br>Corcunda funesta,<br>O outro sem forma, nem pele.        |
| 31 | There was a young woman named Ells<br>Who was subject to curious spells<br>When got up very oddly,<br>She'd cry out things ungodly<br>By the palms in expensive hotels.                     | A jovem chamada de Ells,<br>Sujeita a estranhos escarcéus,<br>Gritava heresias<br>De trás da coxia<br>De um luxuoso hotel.                      |
| 32 | At whist drives and strawberry teas<br>Fan would giggle and show off her knees;<br>But when she was alone<br>She'd drink eau de cologne,<br>And weep from a sense of unease.                | Toda vez que jogava o bedelho,<br>Fan ria e mostrava o joelho;<br>Em casos de insônia,<br>Bebia colônia<br>E sentia um pesar pingarelho.        |
| 33 | There was a young sportsman named Peel<br>Who went for a trip on his wheel;<br>He pedaled for days<br>Through crepuscular haze,   | Um jovem chamado de Peel<br>Pedalou por aí no Brasil;<br>Por horas e horas<br>Nas brumas da aurora,   |

|    |  |   |
|----|--|---|
|    | And returned feeling somewhat unreal.  | Voltou se sentindo sombrio.   |
| 34 | A timid young named Jane<br>Found parties a terrible strain;<br>With movements uncertain<br>She'd hide in a curtain<br>And make sounds like a rabbit in pain.                          | A tímida jovem Rejane<br>Achava as festas infames;<br>Ficava escondida<br>Atrás da cortina<br>Fazendo ruídos de fome.                               |
| 35 | Said a girl who upon her divan<br>Was attacked by a virile young man:<br>'Such excess of passion<br>Is quite out of fashion'<br>And she fractured his wrist with her fan.              | Disse a moça que sobre o divã<br>Foi atacada por um jovem galã:<br>"Paixão exagerada<br>É bem antiquada",<br>Com seu leque fraturou o galã.         |
| 36 | Un moine au milieu de la messe<br>S'éleva et cria en détresse:<br>'La vie religieuse,<br>C'est sale et affreuse'<br>Et se poignarda dans les fesses.                                   |   |
| 37 | Augustus, for splashing his soup,<br>Was put for the night on the stoop;<br>In the morning he'd not<br>Repented a jot,<br>And next day he was dead of the croup.                       | Após derramar sua canja,<br>Augusto foi posto na sanja;<br>O dia nasceu,<br>Não se arrependeu,<br>Depois morreu de desarranjo.                      |
| 38 | A young lady who lived by the Usk<br>Subsisted each day on a rusk;<br>She ate the first bite<br>Before it was light,<br>And the last crumb sometime after dusk.                        | A jovem habitante do Usk,<br>Comia um biscoito minúsculo;<br>A primeira bocada<br>Ao nascer da alvorada,<br>E a última após o crepúsculo.           |
| 39 | At the Villa Nemetia the sleepers<br>Are disturbed by a phantom in weepers;<br>It beats all night long<br>A dirge on a gong<br>As it staggers about in the creepers.                   | Os dorminhocos da Vila Santos,<br>Perturbados por uma alma em prantos;<br>Que batuca no gongo<br>Um lamento tão longo<br>Ao cambalear pelos cantos. |
| 40 | There was a young lady named Fleager<br>Who was terribly, terribly eager<br>To be all the rage<br>On the tragedy stage,<br>Though her talents were pitifully meagre.                   | A jovem cujo nome era Rosa<br>Era muito, mas muito ambiciosa<br>Em ser protagonista<br>Na tragédia artística,<br>Apesar de não ser talentosa.       |
| 41 | A lady who signs herself 'Vexed'<br>Writes to say she believes she's been hexed:<br>'I don't mind my shins<br>Being stuck full of pins,<br>But I fear I am coming unsexed.'            | A senhora que assina "Amuada"<br>Escreve que foi encantada:<br>Tudo bem se a canela<br>Se encher de sequela,<br>Só temo ficar assexuada.            |
| 42 | A gentleman, otherwise meek,<br>Detested with passion the leek;<br>When offered one out<br>He dealt such a clout<br>To the maid, she was down for a week.                              | Um senhor, mesmo sendo gentil,<br>Detestava, com ódio, abiu;<br>Quando era oferecido,<br>Batia enfurecido<br>Na criada, que ficava arredia.         |
| 43 | While travelling in farthest Tibet,<br>Lord Irongate found cause to regret<br>The buttered-up tea,<br>A pain in his knee,<br>And the frivolous tourists he met.                        | No Tibet, bem distante do lar,<br>Um Lorde resolveu lamentar,<br>O chá amanteigado,<br>Uma dor no regaço,<br>E um turista que lhe era vulgar.       |
| 44 | To his clubfooted child said Lord Stipple,<br>As he poured his post-prandial tipple,<br>'Your mother's behavior<br>Gave pain to Our Saviour,<br>And that's why He made you a cripple.' | Após ter servido o almoço,<br>Disse ao filho que tinha pé boto:<br>"Sua mãe causou dor<br>Ao Seu Salvador,<br>Por isso você tem pé torto".          |
| 45 | From the bathing machine came a din<br>As of jollification within;<br>It was heard far and wide,<br>And the incoming tide  | No vestiário havia um festim<br>De uma alegria sem fim,<br>Som alto e distante,<br>E a maré borbulhante   |

|    |  |  |
|----|--|--|
|    | Had a definite flavor of gin.  | Continha um gosto de gim.  |
| 46 | As tourists inspected the apse<br>An ominous series of raps<br>Came from under the altar,<br>Which caused some to falter<br>And others to shriek and collapse.   | Enquanto a abside era vista pelos turistas<br>Uma agourenta série de raps repentistas<br>Surgiram de baixo do altar<br>Fazendo um ou outro tropeçar,<br>Desesperando e derrubando os encontristas. |
| 47 | Pour guérir un accès de fièvre<br>Un jeune homme poursuivit un lièvre;<br>Il le prit à son trou,<br>Et fit faire un ragout<br>Des entrailles et des pattes au genièvre.                                |  |
| 48 | A nurse motivated by spite<br>Tied her infantine charge to a kite;<br>She launched it with ease<br>On the afternoon breeze,<br>And watched till it flew out of sight.                                  | A babá que estava com raiva,<br>Prendeu o bebê numa raia;<br>Lançou-o com prazer<br>Ao entardecer,<br>Viu voar com a brisa da praia.   |
| 49 | There's a rather odd couple in Herts<br>Who are cousins (or so each asserts);<br>Their sex is in doubt<br>For they're never without<br>Their moustaches and long, trailing skirts.                     | Havia uma dupla singular<br>Que tem algum grau familiar;<br>De sexo incerto,<br>Pois usam, é certo,<br>Bigode e saias de arrastar.   |
| 50 | The Dowager Duchess of Spout<br>Collapsed at the height of a rout;<br>She found strength to say<br>As they bore her away:<br>'I should never have taken the trout.'                                    | A Dama de Dona Lorota<br>Caiu quando viu a derrota;<br>Falou fatigada,<br>Ao ser carregada:<br>"Não devia ter comido bergamota".   |
| 51 | Said Francesca, 'My lack of volition<br>Is leading me straight to perdition;<br>But I haven't the strength<br>To go to the length<br>Of making an act of contrition.'                                  | Francisca disse: "A falta de volição<br>Está me levando à perdição;<br>Não estou preparada<br>Pra seguir a jornada<br>De fazer algum ato de contrição".  |
| 52 | The sight of his guests filled Lord Cray<br>At breakfast with horrid dismay,<br>So he launched off the spoons<br>The pits from his prunes<br>At their heads as they neared the buffet.                 | O olhar dos fregueses enchia<br>O Lorde de grande agonia,<br>Por isso lançava,<br>Em quem se achegava,<br>Caroços de ameixa e lichia.  |
| 53 | An incautious young woman named Venn<br>Was seen with the wrong sort of men;<br>She vanished one day,<br>But the following May<br>Her legs were retrieved from a fen.                                  | A jovem incauta chamada Ana,<br>Amiga de uns caras de fama;<br>Um dia sumiu,<br>Em maio alguém viu<br>E tirou suas pernas da lama.   |
| 54 | An indefatigable woman named Bavel<br>Had often occasion to travel;<br>On the way she would sit<br>And furiously knit,<br>And on the way back she'd unravel.   | Uma infatigável senhora<br>Cruzava o mundo afora,<br>Na ida fiava,<br>Depois desfiava,<br>E essa era a sua história.   |
| 55 | Having made a remark rather coarse,<br>A young lady was seized with remorse;<br>She fled from the room,<br>And later, a groom<br>Saw her rolling about in the gorse.                                   | Após uma fala boçal,<br>A jovem ficou sem moral;<br>Do quarto fugiu,<br>Um servo a viu,<br>Rolando por um matagal.   |
| 56 | An old gentleman's crotchets and quibblings<br>Were a terrible trial to his siblings,<br>But he was not removed<br>Till one day it was proved<br>That the bell-ropes were damp with his<br>dribblings. | Havia um velho senhor<br>Que tinha um terrível humor,<br>Mudança não houve<br>Até que se soube<br>Das cordas molhadas de humor.  |
| 57 | There was a young man, name of Fred,<br>Who spent every Thursday in bed;<br>He lay with his feet   | Um jovem chamado Ricardo,<br>Passava as quintas deitado;<br>Cabeça coberta,  |

|    |  |  |
|----|--|--|
|    | Outside of the sheet,<br>And the pillows on top of his head.   | A porta aberta,<br>E os pés pra fora do alcochoado.  |
| 58 | From Number Nine, Penwiper Mews,<br>There is really abominable news:<br>They've discovered a head<br>In the box for the bread,<br>But nobody seems to know whose.                  | Na rua de número cem,<br>Surgiu a notícia do além:<br>Achou-se uma mão<br>Na caixa de pão,<br>Porém, não se sabe de quem.          |
| 59 | There was a young man who appeared<br>To his friends with a full growth of beard;<br>They at once said, 'Although<br>We can't say why it's so,<br>The effect is uncommonly weird.' | Um jovem com barba cerrada<br>Ouviu de alguns camaradas:<br>"Não sei definir<br>O que nos faz rir,<br>O efeito é muito engraçado". |
| 60 | Ce livre est dédié à Chagrin,<br>Quit fit um petit mannequin:<br>Sans bras et tout noir,<br>Il était affreux voir;<br>En effet, absolument la fin.                                 |  |

Fonte: Das autoras.

### 4.3.3 *The Object-Lesson*

Essa obra apresenta trinta ilustrações, uma para cada linha de texto verbal. O texto é composto de períodos longos e curtos, o primeiro período, por exemplo, é subdividido em seis orações, cada uma delas acompanhada de uma ilustração. Essa divisão entre períodos longos e curtos, no decorrer da obra, interfere no ritmo do texto, além de lhe dar características poéticas. O texto é um poema com versos livres, com ritmos e pés métricos. A primeira linha, por exemplo, é composta de três pés iâmbicos; a quarta, com dois pés; a décima com três pés, e a última com apenas um pé. Identificamos também outros efeitos sonoros como a assonância, na linha nove, ou a repetição de consoantes sibilantes, na linha quatorze.

Escrito em uma sintaxe formal, os advérbios de tempo dão progressão à obra, que não é estática. No entanto, a sucessão de acontecimentos parece estar desconexa. A obra traz características nonsense, mas também apresenta aspectos surrealistas. De acordo com Schiff (2001), para haver um texto surrealista bastaria que se escrevesse algo numa folha, dobrasse e, em seguida, outra pessoa escrevesse outra coisa e assim adiante, o que, ao final, poderia fazer com que o texto parecesse incoerente, mas cabe ao leitor a tarefa de estabelecer essa coerência.

Sendo um texto coeso, a peculiaridade do texto está nas cenas incompletas e sem desfechos. Esse é um dos livros favoritos de Edward Gorey (2001d), que diz gostar da obra por ela não fazer nenhum sentido e que esse tipo de texto é mais difícil de se fazer do que qualquer outro, mas que ele acredita ter feito razoavelmente bem. Na mesma entrevista Gorey



(2001d) nos conta que sua inspiração para essa obra foi o poema nonsense “Grand Panjandrum”, de Samuel Foote, publicado em 1775.

Sobre sua escrita, Gorey nos diz: “Enfim, como disse, eu propositalmente sentei-me com o objetivo de escrever uma obra que não fizesse sentido. Levou bastante tempo para fazer isso” (GOREY, 2001d, p. 46)<sup>59</sup>. Além disso, o autor afirma que fez diversas versões antes da versão final.

Ao traduzirmos essa obra, buscamos preservar os períodos e as pausas para preservar o ritmo acelerado que as linhas curtas e a pontuação carregam, abrindo uma exceção aos casos em que a língua portuguesa exigiria vírgula. Traduzimos os nomes próprios, um deles é uma palavra-valise (*throbbelfoot*), para a qual propomos uma recriação. A estranheza que o texto pode causar encontra-se principalmente na aparente incoerência que se origina com as frases soltas e desconexas, característica que nossa proposta de tradução visa preservar:

Tabela 3 - Texto de partida e texto de chegada 3: *The Object Lesson*.

|    | <b>THE OBJECT-LESSON</b>  | <b>O EXEMPLO PRÁTICO</b>   |
|----|---|--|
| 1  | It was already Thursday,  | Já era quinta-feira,   |
| 2  | But his lordship’s artificial limb could not be found;                | Mas o membro artificial do lorde não era encontrado;                                 |
| 3  | therefore, having directed the servants to fill the baths,            | portanto, tendo ordenado que os empregados enchessem as banheiras,                   |
| 4  | he seized the tongs   | ele agarrou a pinça  |
| 5  | and set out at once for the edge of the lake,                         | e partiu de uma vez para a margem do lago,   |
| 6  | where the Throbbelfoot Spectre still loitered in a distraught manner. | onde o Espectro Péperpulsante ainda vagabundeava de um jeito angustiado.             |
| 7  | He presented it with a length of string.                              | Ele o presenteou com um pedaço de cordel.  |
| 8  | And passed on to the statue of Corrupted Endeavour                    | E se dirigiu à estátua do Esforço Corrompido   |
| 9  | to await the arrival of autumn.                                       | a fim de aguardar a chegada do outono.   |
| 10 | Meanwhile, on the tower,  | Enquanto isso, na torre,   |
| 11 | Madame O _____ in conversation with an erstwhile cousin               | Madame O _____, em uma conversa com um ex-primo,                                     |
| 12 | saw that his moustache was not his own,                               | notou que seu bigode não era seu,  |
| 13 | on which she flung herself over the parapet                           | dali ela se jogou do parapeito   |
| 14 | and surreptitiously vanished.   | e sumiu sorrateiramente.   |
| 15 | He descended, destroying the letter unread,                           | Ele desceu, destruindo a carta não lida,   |
| 16 | and stepped backwards into the water for a better view.               | e andou de costas na água para ter uma vista melhor.                                 |
| 17 | Heavens, how dashing! Cried the people in the dinghy,                 | Céus, que frustrante! Gritaram as pessoas no bote,                                   |
| 18 | and Echo answered: Count the spoons!                                  | e o Eco respondeu: Contem as colheres!   |
| 19 | On the shore a bat, or possibly an umbrella,                          | Na margem um morcego, ou talvez um guarda-chuva,                                     |
| 20 | disengaged itself from the shrubbery,                                 | despreendeu-se dos arbustos,   |
| 21 | causing those nearby to recollect the miseries of childhood.          | fazendo com que aqueles que estavam próximos se lembrassem das misérias de infância. |
| 22 | It now became apparent (despite the lack of                           | Agora ficou aparente (apesar da falta de cola  |

<sup>59</sup>“Anyway, as I say, I purposely sat down with the object to write a piece that made no sense. That took me a long time to do” (GOREY, 2001d, p. 46).

|    |  |  |
|----|--|--|
|    | library paste)   | de biblioteca)   |
| 23 | that something had happened to the vicar;                  | que alguma coisa havia acontecido ao vigário;                                    |
| 24 | guns began to go off in the distance.                      | armas começaram a disparar de longe.   |
| 25 | At twilight, however, no message had come from the asylum, | Ao entardecer, no entanto, nenhuma mensagem havia chegado do asilo,              |
| 26 | so the others retired to the kiosk,                        | então os outros se recolheram no quiosque,                                       |
| 27 | only to discover the cakes iced a peculiar shade of green  | apenas para descobrir que os bolos estavam cobertos de uma sombra verde peculiar |
| 28 | and the tea-urn empty                                      | e a chaleira vazia,  |
| 29 | save for a card on which was written the single word:      | salvo por um cartão no qual estava escrita uma única palavra:                    |
| 30 | Farewell.  | Adeus.   |

Fonte: Das autoras.

#### 4.3.4 *The Bug Book*

Diversos animais criados por Edward Gorey são antropomorfizados, adornados com vestimentas e acessórios, dando a eles personalidades e comportamentos humanos. Em *The Bug Book* os insetos vivem como se fossem humanos, cuidam de suas casas, fazem festas e viajam, até têm graus de parentesco. De acordo com Arluke (2018), as representações animais de Gorey expressam o mundo maravilhoso infantil, pois em alguns casos aparecem e se comportam como as crianças os imaginam, crenças de que os animais pensam e agem como elas mesmas. Segundo o teórico, os animais de Gorey são espertos, impulsivos, extravagantes, e funcionam como se fossem contos admoestatórios para seus leitores adultos, para que não se esqueçam como costumavam se sentir quando eram crianças.

Nessa narrativa, alguns insetos são coloridos, semelhantes entre si, exceto pelas cores, além de outro inseto, de outra espécie, maior, preto, que se assemelha a um besouro. No início da narrativa os insetos coloridos viviam felizes até que o inseto preto aparece e interrompe o clima alegre, pois passa a perseguir e a insultar os coloridos. Posteriormente, os insetos coloridos se unem para criar um plano contra o inseto invasor, assim, voltam a ter a rotina costumeira.

Há alguns adjetivos que caracterizam as personagens, os insetos azuis são frívolos, os vermelhos gostavam de cuidar da casa e os amarelos eram pensativos, a qualidade em comum dos insetos coloridos é que todos eram amigáveis, mas quando o inseto preto chega na vizinhança isso se altera, pois todos sentem-se duvidosos. Os adjetivos colaboram para a ambientação da narrativa, que começa alegre, mais descritiva e estática e, aos poucos, fica mais séria. A segunda parte da narrativa é menos estática, traz menos adjetivos e mais verbos.

A sintaxe do texto é simples, direta e coesa, com períodos curtos, na maioria dos casos na voz ativa. Os períodos curtos dão um ritmo mais ligeiro para a narrativa, excluindo detalhes e, conseqüentemente, distanciando o leitor. Notamos também que há alguns efeitos sonoros na obra, como aliterações, principalmente com a letra “b”, como em *bug book*, *blue bugs*, *blue bottle*, e *black bug broke up*.

Essa obra traz características do gênero fábula, conta uma história em que as personagens são representadas como animais. A obra é narrada em terceira pessoa e se inicia com *there were once...* [Era uma vez...]. O gênero fábula tem origem oral, são narrativas que eram contadas ao povo com o intuito de levar algum ensinamento ou moral. As fábulas de Esopo traziam conselhos de vida, as de Fedro traziam críticas, as de La Fontaine buscavam divertir, nessas a moral ficava explícita. De acordo com O. Portella (1983, p. 123), “[...] é a moralidade que diferencia a fábula das formas narrativas próximas como o mito, a lenda e o conto popular”.

O. Portella (1983) nos apresenta um esquema geral da fábula: situação-ação; reação-resultado. No caso dessa narrativa, a situação seria não atrapalhar a vida dos participantes da comunidade, mas se alguém fizer, sofrerá uma punição. A ação se dá nas invasões que o inseto preto fazia, impedindo que os outros insetos pudessem continuar com suas rotinas; a reação ocorre quando os outros insetos fazem uma reunião e planejam jogar uma pedra sobre o inseto preto; o resultado se dá quando o inseto é esmagado e seus restos colocados dentro de um envelope, encostado na “pedra fatal”.

Nosso projeto de tradução para esse texto busca manter as pausas e a extensão dos períodos, além das repetições, como a recorrência do pronome “eles” [*they*] e da conjunção “e” [*and*]. Buscamos também preservar as imagens que são criadas no decorrer do texto e os adjetivos que vão aos poucos mudando o tom da narrativa. As aliterações que destacamos anteriormente, porém, não serão recriadas, exceto pelo título, pois esta obra traz ilustrações coloridas, os insetos amarelos são coloridos de amarelo, os azuis de azul etc. Acreditamos que preservar essas cores, conforme aparecem nas ilustrações, é essencial; conseqüentemente, abrimos mão dos efeitos sonoros que elas promovem no texto de partida.

Tabela 4 - Texto de partida e texto de chegada 4: *The Bug Book*.

|   | <b>THE BUG BOOK</b>  | <b>A HISTÓRIA DOS INSETOS.</b>  |
|---|--|---|
| 1 | There were once two blue bugs.                                     | Era uma vez dois insetos azuis.   |
| 2 | They lived in a teacup which had a piece missing from the rim.     | Eles moravam em uma xícara que tinha um pedaço da borda faltando.       |
| 3 | They were frivolous, and often danced on the roof.                 | Eles eram frívolos, e muitas vezes dançavam no teto.                    |
| 4 | There were also three red bugs, who were cousins of the blue bugs. | Havia também três insetos vermelhos, que eram primos dos insetos azuis. |

|    |  |   |
|----|--|---|
| 5  | They lived nearby, inside a blue bottle, which made them an interesting violet colour when they were at home.    | Eles moravam perto, dentro de uma garrafa azul, que os deixava com uma cor violeta interessante quando estavam em casa. |
| 6  | They were house-proud, and frequently polished the glass on both sides.  | Eles tinham mania de limpeza, e frequentemente limpavam o vidro dos dois lados.   |
| 7  | There were also two yellow bugs, who were cousins of both the blue and red bugs.                                 | Havia também dois insetos amarelos, que eram primos dos insetos azuis e dos vermelhos.                                  |
| 8  | They lived a little further off, on the topmost leaf but one of a plant.   | Eles moravam um pouco mais longe, na penúltima folha mais alta de uma planta.   |
| 9  | They were pensive, and sometimes sat on the topmost leaf and looked into the distance.                           | Eles eram pensativos, e às vezes se sentavam na folha mais alta e olhavam para longe.                                   |
| 10 | All the bugs were on the friendliest possible terms and constantly went to call on each other.                   | Todos os insetos conviviam o melhor possível e constantemente visitavam uns aos outros.                                 |
| 11 | And went on excursions together.   | E iam a excursões juntos.   |
| 12 | And had delightful parties.  | E faziam festas agradáveis.   |
| 13 | And then one day a black bug, who was related to nobody, appeared in the neighbourhood.                          | E então um dia um inseto preto, que não era parente de ninguém, apareceu na vizinhança.                                 |
| 14 | The other bugs were dubious, but nevertheless made an attempt to be friendly.                                    | Os outros insetos acharam suspeito, mas mesmo assim fizeram um esforço para serem amigáveis.                            |
| 15 | It was not a success.  | Não tiveram sucesso.  |
| 16 | After that, the black bug broke up their parties.  | Depois disso, o inseto preto invadia suas festas.   |
| 17 | And waylaid them whenever they went visiting.  | E os atacava sempre que iam fazer visitas.  |
| 18 | Social life came to a standstill.  | A vida social ficou suspensa.   |
| 19 | A desperate secret meeting was held.   | Uma reunião secreta urgente foi realizada.  |
| 20 | At last they decided on a plan.  | Finalmente tiveram um plano.  |
| 21 | The next morning they rushed from their homes and dashed to the top of a certain cliff.                          | Na manhã seguinte eles saíram correndo de suas casas e se mandaram para o topo de um certo penhasco.                    |
| 22 | The black bug followed them to the foot of the cliff, where he jumped up and down, and shouted personal remarks. | O inseto preto os seguiu até a base do penhasco, onde pulava para cima e para baixo, e gritava ofensas pessoais.        |
| 23 | Meanwhile, they were pushing a large stone towards the edge.   | Enquanto isso, eles empurravam uma grande pedra em direção à beira.   |
| 24 | It went over, and almost at once a horrid noise came from below.   | Ela atravessou, e quase de imediato um barulho horrível veio de lá de baixo.  |
| 25 | Presently they descended and rolled aside the stone.   | Nesse momento eles desceram e rolaram a pedra para o lado.  |
| 26 | The black bug had been squashed quite flat.  | O inseto preto tinha sido esmagado por completo.  |
| 27 | They slipped the remains into an envelope.   | Eles colocaram as sobras em um envelope.  |
| 28 | And left it propped against the fatal stone to be mailed.  | E o deixaram escorado na pedra mortal para que fosse enviado.   |
| 29 | After which they had a party complete with cake crumbs and raspberry punch.                                      | Depois disso eles fizeram uma festa completa com farelos de bolo e suco de framboesa.                                   |
| 30 | And everyone enjoyed himself immensely.  | E todo mundo se divertiu imensamente.   |

Fonte: Das autoras.

#### 4.3.5 *The Fatal Lozenge*

Edward Gorey escreveu diversos abecedários, na antologia em estudo encontramos dois: *The Gashlycrumb Tinies* (1980g), estudado e traduzido na dissertação de mestrado, e *The Fatal Lozenge* (1980f), o qual traz uma sequência de poesias narrativas breves que começam com o artigo definido *The*, seguido de um substantivo que mantém a ordem

alfabética. As poesias que compõem esse livro são quadras com rimas alternadas (ABAB). Na maioria das quadras ocorre uma pausa maior no final do segundo verso, que se dá com a utilização de pontuação, geralmente vírgulas, ponto-e-vírgula ou dois pontos. Quanto à métrica, os versos são compostos de quatro pés jâmbicos. Todos os poemas são ilustrados em preto e branco, imagens ricas em detalhes, que ora complementam o texto verbal, ora são complementadas por ele.

Segundo Amarante (2006, p. 273), os abecedários “[...] são um clássico da literatura”. No Brasil, tornaram-se comuns na literatura oral e popular. Segundo Cascudo (1984), esse gênero popularizou-se na Renascença. Juan de Encina escreveu um ABC poético na Espanha, Luís de Camões compôs um ABC em tercetos em Portugal. Em 393, Santo Agostinho compôs a poesia *Psalmus contra Partem Donati*, também conhecida como *Psalmus Abecedarius*, com estrofes que seguiam a ordem alfabética, provavelmente inspirado no livro de Salmos, da Bíblia, mais especificamente no Salmo 119, em que cada estrofe (composta de oito versos) tem seus versos iniciados por uma letra do alfabeto hebraico, sendo composto, portanto, de 22 estrofes, uma para cada letra do alfabeto, formando um acróstico<sup>60</sup>.

Historicamente, os abecedários costumavam ter função pedagógica, eram utilizados para a memorização de ensinamentos religiosos e éticos, como deve ter sido o caso do salmo bíblico citado. Cada letra era associada a algum conceito ou termo que deveria ser memorizado, então a sonoridade e a ordem alfabética colaboravam nesse sentido. No entanto, além dessa função, eram comuns também os abecedários que visavam mais divertir seus leitores com rimas e ritmos do que transmitir qualquer ensinamento, como os de Edward Lear. Os abecedários de Gorey seguem essa linha, fluem como se fossem materiais pedagógicos, mas distanciam-se dessa tradição, pois não intentam transmitir ensinamentos, distanciando-se do efeito pedagógico. O autor cria abecedários que são memoráveis e entretêm o leitor, com ritmos, rimas e elementos sonoros, os temas narrados podem ser chocantes, apresentando violência ou morte, mas o distanciamento que ocorre entre o leitor e a narrativa evita a comoção.

Quanto à forma poética, Cascudo (1984) nos lembra que no Brasil os ABCs são normalmente encontrados em quadras, com rimas simples, os mais antigos eram sextilhas ou hendecassílabos. Nosso projeto de tradução para essa obra consiste em manter os artigos definidos que dão início a cada estrofe. Preservaremos também os substantivos que

---

<sup>60</sup> O texto completo do Salmo 119 em hebraico pode ser consultado em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf+bhs/sl/119>, acesso em 12/07/2019. Note que cada estrofe (cada oito versos) tem seus versos iniciados (da direita para a esquerda) por uma letra diferente, totalizando 176 versos, os quais resultam em 22 estrofes, uma para cada letra do alfabeto hebraico.

estabelecem a ordem alfabética, todavia, algumas letras tornam esse trabalho desafiador por causa da ausência de palavras de língua portuguesa que se iniciam com elas, como é o caso do *K*, *W* e *Y*. A estratégia adotada para esses casos foi a seleção de um nome próprio para preservar a ordem alfabética, ou a recriação dos substantivos, buscando preservar a ideia geral de cada poema.

Quanto à versificação, nos propomos a manter as estrofes em quadras com padrão de rimas alternadas (abab), assim como o texto de partida. Os versos do texto de chegada são em redondilha maior, versos de sete sílabas. No entanto, o ritmo regular do texto de partida, com quatro pés jâmbicos em cada verso não foi mantido, optamos por recriar a leveza dos versos aplicando-lhes sete sílabas, em vez de oito, mas sem regularidade na posição das sílabas tônicas.

Tabela 5 - Texto de partida e texto de chegada 5: *The Fatal Lozenge*

|   | <b>THE FATAL LOZENGE</b>   | <b>A PASTILHA FATAL</b>   |
|---|--|---|
| 1 | An Apparition of her lover<br>She recognizes with dismay;<br>And later on she will discover<br>That he himself had died today.                             | Uma Aparição do amante<br>Notou com melancolia;<br>Descobriria adiante<br>Que ele morreu nesse dia.             |
| 2 | The Baby, lying meek and quiet<br>Upon the customary rug,<br>Has dreams about rampage and riot,<br>And will grow up to be a thug.                          | O Bebê deitado e quieto<br>No tapete costumeiro,<br>Sonhava com algo inquieto,<br>E será um desordeiro.         |
| 3 | The Cad decides he has grown weary<br>Of this affair, and that is that;<br>And so he tells her just how dreary<br>He thinks she is, then leaves the flat.  | O Cafajeste está farto<br>Do caso, ponto final;<br>Então ele sai do quarto<br>Após chamá-la sacal.              |
| 4 | The Drudge expends her life in mopping,<br>In emptying and filling pails;<br>And she will do so, never stopping,<br>Until her strength entirely fails.     | A Doméstica, a limpar,<br>Esvazia e enche os baldes;<br>Continua, sem parar,<br>Até que a força se evade.       |
| 5 | The Effigy, got up with clothing<br>Abstracted from the victim's room,<br>Is raised aloft to cheers of loathing<br>Before it meets a flaming doom.         | A Efégie, hasteada<br>Com clamores ultrajantes,<br>Vestindo roupas roubadas<br>Antes do fim flamejante.         |
| 6 | The Fetishist gets out the hassock,<br>Turns down the lamp, and bolts the door;<br>Then in galoshes and a cassock,<br>He worships It upon the floor.       | O Fetichista pega o banco,<br>Cessa a luz, fecha o portão;<br>Com galochas e um manto,<br>Adora aquilo no chão. |
| 7 | The Governess up in the attic<br>Attempts to make a cup of tea;<br>Her mind grows daily more erratic<br>From cold and hunger and ennui.                    | A Governanta no ático<br>Faz um copo de infusão;<br>Seu juízo está errático<br>De frio e fome e chateação.      |
| 8 | The Hermit lives among the boulders,<br>He wears no garment but a sack;<br>By slow degrees his reason moulders,<br>The sun has long since burnt him black. | O Homem vive entre as rochas,<br>Ele veste só um saco;<br>Sua razão se amocha,<br>O sol o tornou opaco.         |
| 9 | The Invalid wakes up in terror<br>To feel his toes becoming numb;<br>The doctor's made another error –<br>What unknown symptoms are to come?               | O Inválido tem medo<br>Que seu pé venha a dormir;<br>O doutor fez mais um erro –<br>Que sintomas hão de vir?    |

|    |   |  |
|----|---|--|
| 10 | The Journalist surveys the slaughter,<br>The best in years without a doubt;<br>He pours himself a gin-and-water<br>And wonders how it came about.                       | O Jornalista indaga<br>O assassino mais esperto;<br>E lhe serve gim e água<br>Questionando o descoberto.           |
| 11 | The Keeper, when it's time for luncheon,<br>Flings down his charge upon the bed,<br>And taking out a home-made truncheon,<br>Belabours him about the head.              | O Kal tutor, no almoço,<br>Joga o tutelado ao leito,<br>Machucando seu pescoço<br>Com um porrete mal feito.        |
| 12 | The Lazar, blessed with an appearance<br>Enough to give the strongest qualms,<br>Has little need of perseverance<br>In prompting a display of alms.                     | O Lázaro, cuja aparência<br>Causa uma forte aflição,<br>Não carece persistência<br>Pra conseguir doação.           |
| 13 | The Magnate waits upon the pavement<br>For his enourmous limousine,<br>And ponders further child-enslavement<br>And other projects still more mean.                     | O Magnata, no calçadão,<br>Aguardando o motorista,<br>Pondera sobre exploração<br>E outras ideias sinistras.       |
| 14 | The Nun if fearfully bedevilled:<br>She runs about and moans and shrieks;<br>Her flesh is bruised, her clothes disheveled:<br>She's been like this for weeks and weeks. | A Noviça, atormentada:<br>Corre e geme e grita, insana;<br>Desgrenhada, machucada:<br>Por semanas e semanas.       |
| 15 | The Orphan whom there's none to cherish<br>Strays through the gloom on naked feet;<br>She presently will fall, and perish<br>Unnoticed in some squalid street.          | A Órfã sem quem amá-la<br>Vagueia de pés desnudos;<br>Vai cair e morrerá<br>Em algum lugar imundo.                 |
| 16 | The Proctor buys a pupil ices,<br>And hopes the boy will not resist<br>When he attempts to practise vices<br>Few people even know exist.                                | O Professor compra gelo<br>Para um de seus pupilos,<br>Espera não ter enjeito<br>Para praticar tais vícios.        |
| 17 | The Quarry, fleeing from the outing,<br>Sinks panting in the reeds and mud;<br>And hearkens to the distant shouting<br>That tells him they are out for blood.           | O Questionado, escapando,<br>Meteu-se, sem ar no mangue;<br>De onde os ouve gritando<br>Dizendo que querem sangue. |
| 18 | The Resurrectionist goes plying<br>Without ado his simple trade;<br>Material is always dying<br>And got with nothing but a spade.                                       | O Ressuscitador incorre<br>Em seu ramo sem alarido;<br>O material que morre<br>Com a pá é recolhido.               |
| 19 | The Suicide, as she is falling,<br>Illuminated by the moon,<br>Regrets her acts, and finds appalling<br>The thought she will be dead so soon.                           | A Suicida a despencar<br>Iluminada pela lua<br>Arrepende-se ao se lembrar<br>Que estará morta na rua.              |
| 20 | The Tourist huddles in the station<br>While slowly night gives way to dawn;<br>He finds a certain fascination<br>In knowing all the trains are gone.                    | O Turista, na estação,<br>Até que o dia amanhece;<br>Encontra fascinação<br>Ao ver que o trem desaparece.          |
| 21 | The sight of Uncle gives no pleasure,<br>But rather causes much alarm:<br>The children know that at his leisure<br>He plans to have them come to harm.                  | O olhar do tio Ulisses<br>Não dá prazer, causa horror:<br>Nos seus momentos felizes,<br>Trama como causar dor.     |
| 22 | The Visitor was somewhat pensive<br>When she arrived to pay a call;<br>But now she's faint and apprehensive<br>From hours of waiting in the hall.                       | A Visitante, pensativa<br>Quando chegou pra ligação;<br>Já está fraca e apreensiva<br>Por esperar no saguão.       |
| 23 | The Wanton, though she knows its dangers,<br>Must needs smear kohl about her eyes,<br>And wake the interest of strangers<br>With long-drawn, hoarse, erotic sighs.      | A Wal sabe dos perigos,<br>Mas pinta os olhos, e mais,<br>Encanta desconhecidos<br>Com suspiros sensuais.          |
| 24 | The Xenophobe grabs at the table<br>He feels his toes and fingers curl;<br>For he is only barely able   | O Xenofóbo se contém,<br>Contorce as articulações;<br>Pois ele mal se detém  |

|    |   |  |
|----|---|--|
|    | To keep from striking down the girl.  | De causar-lhe agressões.   |
| 25 | The Yegg on rubber soles comes creeping<br>Inside the house when it is late,<br>And while the occupants are sleeping,<br>Removes the heirlooms and the plate. | O Yan vai invadindo<br>A casa à noite tardia;<br>Os moradores dormindo,<br>Ele leva a prataria |
| 26 | The Zouave used to war and battle<br>Would sooner take a life than not:<br>It scarcely has begun to prattle<br>When he impales the hapless tot.               | O Zuavo guerreava,<br>Mas logo ia parar;<br>O bebê tagarelava<br>Antes de ele o empalar.       |

Fonte: Das autoras.

### 3.3.6 *The Hapless Child*

Essa narrativa, conforme mencionamos anteriormente, traz características do melodrama vitoriano. Narra a história de uma menina que sofre diversos infortúnios, mas diferentemente de uma narrativa do gênero melodrama, que traz um final feliz, quando parece que o final feliz está prestes a acontecer, a personagem morre de maneira trágica e inesperada.

Essa obra foi dedicada a Bunny Lang<sup>61</sup>, e foi inspirada em um filme francês chamado *L'Enfant de Paris*, que Gorey assistiu no Museu de Arte Moderna. O filme se inicia da mesma forma que a obra, uma jovem, cujo pai é enviado à guerra, é sequestrada e explorada. A narrativa, porém, se desvia do enredo do filme após seu início e traz um desfecho distinto. Uma curiosidade sobre esse livro, que Gorey (2001d) nos conta na entrevista cedida a Robert Dahlin, é que, enquanto ele desenhava os papéis de parede que compõem o cenário das ilustrações, ficou entediado e abandonou a tarefa, a qual só voltou a realizar cinco anos mais tarde.

Ao ser entrevistado por Jane M. Filstrup, a jornalista perguntou se Gorey (2001b) buscava alguma reação de compaixão no infeliz destino das personagens. O autor então disse que buscava provocar respostas “não-emocionais” e manter-se distante da obra, mas que isso parece ter sido um pouco excessivo em *The Hapless Child*. Apesar disso, ele não saberia dizer o que mudaria na história.

Essa obra também é formada por períodos curtos, com um alto número de infortúnios. Devido à brevidade da narrativa, não temos muitos detalhes sobre cada um desses infortúnios, as cenas se desenrolam com velocidade. A protagonista foge duas vezes, na primeira vez foge do internato, mas a esperança de melhora que a fuga representaria é quebrada quando a menina enfrenta problemas piores que aqueles por que passava no internato. A segunda fuga traz outra expectativa de melhora, de final feliz, porém essa

<sup>61</sup> Bunny Lang refere-se a Violet Ranney Lang, poeta e dramaturga. Era amiga próxima de Edward Gorey, por isso a utilização desse apelido, era como o autor chamava-a.



expectativa também é quebrada, pois resulta na morte trágica da personagem, que é atropelada por seu pai, o qual voltara da guerra e estava a sua procura, porém não a reconhece.

Ao traduzirmos, preservamos os períodos e buscamos uma sintaxe similar à de Gorey, sem muitas inversões. Essa obra não é estática, traz uma sequência de cenas que preservamos no texto de chegada, assim como a referência toponímica, as marcas de oralidade e o coloquialismo, que buscamos transmitir também no texto de chegada:

Tabela 6 - Texto de partida e texto de chegada 6: *The Hapless Child*.

|    | <b>THE HAPLESS CHILD</b>   | <b>A CRIANÇA DESVENTURADA</b>  |
|----|--|--|
| 1  | There was once a little girl named Charlotte Sophia.                   | Era uma vez uma menina chamada Charlotte Sofia.                              |
| 2  | Her parents were kind and well-to-do.                                  | Seus pais eram bondosos e prósperos.   |
| 3  | She had a doll whom she called Hortense.                               | Ela tinha uma boneca chamada Hortênsia.                                      |
| 4  | One day her father, a colonel in the army, was ordered to Africa.      | Um dia seu pai, um coronel do exército, foi enviado à África.                |
| 5  | Several months later he was reported killed in a native uprising.      | Muitos meses depois, ele foi dado como morto em um motim dos nativos.        |
| 6  | Her mother fell into a decline that proved fatal.                      | Sua mãe teve um desânimo que se revelou fatal.                               |
| 7  | Her only other relative, and uncle, was brained by a piece of masonry. | Seu único parente, e tio, quebrou a cabeça após ser atingido por um entulho. |
| 8  | Charlotte Sophia was left in the hands of the family lawyer.           | Charlotte Sofia foi largada nas mãos do advogado da família.                 |
| 9  | He at once put her into a boarding-school.                             | Primeiro ele a colocou em um internato.                                      |
| 10 | There she was punished by the teachers for things she hadn't done.     | Lá ela foi punida pelos professores por coisas que não havia feito.          |
| 11 | Hortense was torn limb from limb by the other pupils.                  | Hortense foi feita picadinho pelas outras crianças.                          |
| 12 | During the day Charlotte Sophia hid as much as possible.               | Durante o dia, Charlotte Sofia se escondia o quanto podia.                   |
| 13 | At night she lay awake weeping and weeping.                            | Durante a noite ela ficava acordada chorando e chorando.                     |
| 14 | When she could bear it no longer she fled from the school at dawn.     | Quando ela não aguentou mais, ela fugiu do internato de madrugada.           |
| 15 | She soon lost consciousness and sank to the pavement.                  | Ela logo ficou inconsciente e caiu na calçada.                               |
| 16 | A man came and took the locket with her parents' pictures inside.      | Um homem se aproximou e roubou o medalhão com a foto de sua família.         |
| 17 | Another man came from the opposite direction and carried her off.      | Outro homem veio da direção oposta e a levou embora.                         |
| 18 | He brought her to a low place.   | Ele a levou a um local inóspito  |
| 19 | He sold her to a drunken brute.  | Ele a vendeu para um bêbado brutal.  |
| 20 | Charlotte Sophia was put to work making artificial flowers.            | Charlotte Sofia foi obrigada a trabalhar fazendo flores artesanais           |
| 21 | She lived on scraps and tap-water.                                     | Ela sobreviveu com migalhas e água da torneira.                              |
| 22 | From time to time the brute got the horrors.                           | De tempos em tempos o bruto tinha ataques de horror.                         |
| 23 | Charlotte Sophia's eyesight began to fail rapidly.                     | As vistas de Charlotte Sofia começaram a enfraquecer rapidamente.            |
| 24 | Meanwhile, her father, who was not dead after all, returned home.      | Enquanto isso, seu pai, que na verdade não estava morto, voltou para casa.   |
| 25 | Every day he motored through the streets searching for her.            | Todos os dias ele rodava pelas ruas procurando por ela.                      |
| 26 | At last the brute went off his head.                                   | Por fim, o bruto perdeu a cabeça.  |
| 27 | Charlotte Sophia, now almost blind, ran into the                       | Charlotte Sofia, agora quase cega, correu pela rua.                          |

|    |  |   |
|----|--|---|
|    | street.  |   |
| 28 | She was at once struck down by a car.          | Ela na hora foi atropelada por um carro.        |
| 29 | Her father got out to look at the dying child. | Seu pai saiu para ver a criança moribunda.      |
| 30 | She was so changed, he did not recognize her.  | Ela estava tão diferente, ele não a reconheceu. |

Fonte: Das autoras.

#### 4.3.7 *The Curious Sofa*

O título dessa obra traz como foco um “curioso sofá”, que só aparece no final da narrativa. Pouco se sabe sobre esse sofá, as informações que temos é que além de curioso, é de veludo vermelho, com nove pernas e sete braços, causando apreensão na protagonista Alice, que começa a gritar assim que o maquinário do sofá é ligado. O subtítulo da obra, *a pornographic work by Ogdred Weary*, sugere o tema da narrativa, fazendo várias insinuações nas entrelinhas da obra, mas sem deixar qualquer referência pornográfica explícita.

Na entrevista concedida a Robert Dahlin, Gorey (2001d) nos diz que essa obra tem o mesmo início do romance erótico *The Story of O*, de Anne Desclos, escrita sob o pseudônimo Pauline Réage, publicada pela primeira vez em Paris em 1954, que narra a degradação sexual e psicológica de uma personagem chamada apenas de “O”, que deseja ser a escrava sexual de seu amado René, porém o desenvolvimento da história é divergente.

Sobre ser leitor de textos eróticos, Gorey diz recordar-se de ter passado um domingo à tarde em Chicago lendo “Cento e vinte dias de Sodoma”, de Marquês de Sade, em francês, mas conta que ficou entediado. O autor diferencia a literatura erótica da pornográfica, perguntando-se como as pessoas conseguiam escrever pornografia, pois as duas primeiras páginas eram divertidas, mas o restante era entediante.

Sobre *The Curious Sofa*, Gorey conta que o escreveu e o ilustrou em um final de semana. A obra foi rejeitada por dois editores, um deles apenas recusou-a, sem justificativas; o outro disse que editaria caso a palavra *pornographic* fosse retirada da capa, mas Gorey não concordou com essa solicitação. Para o autor, esse foi um dos seus livros mais inteligentes, com personagens e nomes indistinguíveis. A obra “[...] é na verdade sobre uma moça que tem uma obsessão por uvas mais do que por qualquer coisa” (GOREY, 2001d p. 40)<sup>62</sup>. Isso porque a protagonista, Alice, é ilustrada comendo uvas em diversos momentos. Na última ilustração temos a impressão de que o sofá está sendo arrastado, e um cacho de uvas é deixado no chão; o texto verbal informa que a protagonista começa a gritar, porém não se sabe o porquê.

<sup>62</sup> “[...] its really about a girl who’s got an obsession for grapes more than anything else” (GOREY, 2002, p. 40).

Mesmo após o final da obra, o leitor fica sem saber o que aquele sofá faz, o que exatamente o torna tão curioso, tampouco sabe o que acontece com Alice no final da história.

O autor afirma em outra entrevista, à Lisa Solod, que a obra não traz pornografia no sentido comum, mas apenas no estilo, e que não sabe por que a obra se encerra com um maquinário dentro de um sofá, ou por que a protagonista se sente assustada. Gorey (2001e) relembra ainda que nas ilustrações não é exposta nenhuma nudez, não há pornografia ilustrada, e que ele preferiria morrer a criar ilustrações pornográficas.

Em outro momento, ao ser entrevistado por Jane M. Filstrup, Gorey (2001b) conta que essa obra teve boa recepção entre as crianças, provavelmente por que elas devem achá-la divertida, pela repetição de certas palavras e frases, e pelos nomes próprios, com sonoridades semelhantes. Preservar as insinuações pornográficas nas entrelinhas e as ambiguidades é um dos desafios na tradução dessa obra. Outros elementos que buscamos recriar é a reiteração dos adjetivos que qualificam as personagens, a reiteração de sinônimos para jogos e diversão (como *most amusing game, frolic, entertaining, romp* etc.), e a tradução dos nomes próprios, deixando uma sonoridade semelhante entre eles. Esses efeitos colaboram na poeticidade e no humor do texto, por isso temos como objetivo preservá-los. Nessa obra há um jogo criado por Herbert, o nome desse jogo é um neologismo, o qual recriamos na tradução. Além disso, há um título em alemão para o álbum de litografias, que por estar em um idioma distinto da língua de partida, causaria estranheza no leitor do texto de partida, portanto optamos preservar esse efeito ao não traduzi-lo para o português.

Tabela 7 - Texto de partida e texto de chegada 7: *The Curious Sofa*.

|   | <b>THE CURIOUS SOFA<br/>a pornographic work by Ogdred Weary</b>  | <b>O CURIOSO SOFÁ: uma obra pornográfica de<br/>Ogdred Weary</b>  |
|---|--|---|
| 1 | Alice was eating grapes in the park when Herbert, an extremely well-endowed young man, introduced himself to her.  | Alice comia uvas no parque quando Eriberto, um jovem extremamente bem-dotado, se apresentou.  |
| 2 | He invited her to go for a ride in a taxi-cab, on the floor of which they did something Alice had never done before.   | Ele a convidou para ir a um passeio em um táxi, sobre o assoalho eles fizeram algo que Alice nunca tinha feito antes.   |
| 3 | After they had done it several times in different ways, Herbert suggested that Alice tidy up at the home of his aunt, Lady Celia, who welcomed them with great cordiality. | Depois de fazerem aquilo várias vezes de formas diferentes, Eriberto sugeriu que Alice se arrumasse na casa de sua tia, Lady Célia, que os recebeu com grande cordialidade. |
| 4 | Lady Celia led Alice to her boudoir, where she requested the girl to perform a rather surprising service.  | Lady Célia levou Alice ao seu budoar, onde ela pediu que a menina prestasse um serviço bastante surpreendente.  |
| 5 | Downstairs the three of them played a most amusing game of Herbert's own invention called "Thumbfumble." They then sat down to a sumptuous tea.                            | No andar de baixo os três jogaram um jogo muito animado inventado por Eriberto chamado "Dedodoído". Então se sentaram para um luxuoso chá.                                  |
| 6 | After he had finished the washing-up, Albert the butler, an unusually well-formed man of middle age, joined them for another frolic. Herbert and                           | Após terminar de lavar a louça, Alberto, o mordomo, um homem inusitadamente bem-formado de meia idade, juntou-se a eles para outra  |

|    |   |  |
|----|---|--|
|    | Lady Celia had little difficulty in persuading Alice to spend a few days with them.   | brincadeira. Herbert e Lady Célia tiveram pouca dificuldade em convencer Alice a passar alguns dias com eles.  |
| 7  | In the interval before dinner she perused an album of instructive chromolithographs entitled, “Die Sieben und dreißig Bollüfte” which Lady Celia had thoughtfully set out.  | No intervalo antes do jantar ela olhou atentamente um álbum de cromolitografias instrutivas intitulado “Die Sieben und dreißig Bollüfte” que Lady Célia havia atenciosamente lhe mostrado.                           |
| 8  | Colonel Gilbert and his wife, Louise came in after dinner; both of them had wooden legs, with which they could do all sorts of entertaining tricks.   | O Coronel Gilberto e sua esposa, Luísa, chegaram após o jantar; ambos tinham pernas de pau, com as quais eles faziam todos os tipos de truques droláticos.   |
| 9  | The evening was a huge success, in spite of someone fainting from time to time.   | A noite foi um sucesso, apesar de alguém desmaiar de vez em quando.  |
| 10 | Alice, quite exhausted, was helped to bed by Lady Celia’s French maid, Lise, whom she found delightfully sympathetic.   | Alice, um tanto exausta, foi para a cama com o auxílio da governanta francesa de Lady Célia, Lise, que ela achou encantadoramente simpática.   |
| 11 | The next morning she was wakened in a novel fashion by Lady Celia in time for elevenses.  | Na manhã seguinte ela foi acordada de um jeito inovador por Lady Célia na hora do lanche da manhã.   |
| 12 | Looking out the window she saw Herbert, Albert, and Harold, the gardener and exceptionally well-made youth, disporting themselves on the lawn.  | Ao olhar pela janela ela viu Eriberto, Alberto, e Haroldo, o jovem jardineiro excepcionalmente-bem feito, se divertindo no gramado.  |
| 13 | They were soon joined by Donald, Herbert’s singularly well-favoured sheepdog, and many were the giggles and barks that came from the shrubbery.   | Logo Donald, o cão pastor singularmente favorito de Eriberto, se juntou a eles, e muitas eram as risadinhas e latidas que surgiam dos arbustos.  |
| 14 | They called up to Alice, who, having put on an ingeniously constructed bathing slip, met them in the pool.  | Eles chamaram Alice que, vestindo roupas de banho engenhosamente fabricadas, se encontrou com eles na piscina.   |
| 15 | At luncheon, which was alfresco, Lady Celia announced they were invited to the Gilberts for the weekend.  | No almoço, que foi ao ar livre, Lady Célia anunciou que eles estavam convidados a irem à casa dos Gilberts no final de semana.   |
| 16 | To beguile the tedium of the journey, Albert read aloud from Volume Eleven of the “Encyclopedia of Unimaginable Customs.”   | Para aliviar o tédio da jornada, Alberto leu em voz alta o Volume Onze da “Enciclopédia de Costumes Inimagináveis”.  |
| 17 | As they drove up to the house, Lucy, the Gilbert’s daughter, and Gerald, her fiancé, an uncommonly well-shaped older man, emerged from an ornamental urn.   | Enquanto eles chegavam à casa, Luci, a filha de Gilberto, e Geraldo, seu noivo, um homem mais velho incomumente bem-moldado, saíram de dentro de um vaso ornamental.   |
| 18 | That evening in the library Scylla, one of the guests who had certain anatomical peculiarities, demonstrated the “Lithuanian Typewriter,” assisted by Ronald and Robert, two remarkably well-set-up young men from the village. | Naquela noite na biblioteca Cila, uma das hóspedes que tinha certas peculiaridades anatômicas, demonstrou o “Datilógrafo Lituano”, auxiliada por Ronaldo e Roberto, dois jovens da vila notavelmente bem-preparados. |
| 19 | Later Reginald, another remarkably well-set-up young man from the village, provided everyone with the most astonishing little device.   | Depois, Reginaldo, outro homem da vila notavelmente bem-preparado, disponibilizou a todos o mais impressionante equipamento.   |
| 20 | Still later Gerald did a terrible thing to Elsie with a saucepan.   | Ainda mais tarde Geraldo fez algo terrível à Elsa com uma caçarola.  |
| 21 | The party split into twos and threes before retiring.   | O grupo se dividiu em duplas e trios antes de descansarem.   |
| 22 | At breakfast it was learned that Elsie had expired during the night, and gloom descended on everybody.  | No café da manhã, descobriram que Elsa havia expirado durante a noite, e a tristeza caiu sobre todos.  |
| 23 | When a change of scene was proposed, Lady Celia suggested a visit to the nearby seat of Sir Egbert, a dear friend of her youth.   | Quando uma troca de cena foi proposta, Lady Célia sugeriu uma visita à poltrona adjacente do Sr. Egberto, um querido amigo de sua mocidade.  |
| 24 | When they got there, they found Sir Egbert, an extraordinarily well-proportioned old gentleman,   | Quando chegaram lá, eles encontraram o Sr. Egberto, um velho cavalheiro extraordinariamente  |

|    |  |  |
|----|--|--|
|    | and his friend, Louie, having a romp on the terrace.   | bem-proporcional, e seu amigo, Luís, se entretendo no terraço.   |
| 25 | They all went indoors and worked up some most intriguing charades.   | Eles todos entraram e resolveram algumas charadas intrigantes.   |
| 26 | During the light buffet supper Louise did a dance with a boa.  | Durante o bufê da ceia Luísa fez uma dança com um boá.   |
| 27 | Sir Egbert offered to show them his famous sofa. Alice felt a shudder of nameless apprehension.  | O Sr. Egberto se ofereceu para mostrar a eles seu famoso sofá. Alice sentiu um calafrio de apreensão indescritível.  |
| 28 | It stood in a windowless room lined with polar bear fur and otherwise empty; it was upholstered in scarlet velvet, and had nine legs and seven arms. | O sofá ficava em um cômodo sem janelas, vazio, exceto pelo forro com pelos de urso polar; era estofado com veludo vermelho, e tinha nove pernas e sete braços. |
| 29 | As soon as everybody had crowded into the room, Sir Egbert fastened shut the door, and started up the machinery inside the sofa.                     | Assim que todo mundo entrou e encheu a sala, o Sr. Egberto rapidamente fechou a porta, e ligou o maquinário dentro do sofá.                                    |
| 30 | When Alice saw what was about to happen, she began to scream uncontrollably...   | Quando Alice viu o que estava prestes a acontecer, começou a gritar incontrolavelmente...  |

Fonte: Das autoras.

#### 4.3.8 *The Willowdale Handcar*

Essa obra narra a história de três amigos, Edna, Harry e Sam, que partem para uma viagem em uma vagoneta. Nessa aventura, passam por distintos lugares onde veem diferentes cenas; no trajeto encontram diversas pessoas. O subtítulo da obra: *The Return of the Black Doll*, dialoga com o subtítulo de outra obra de Gorey: *The Raging Tide: or, The Black Doll's Imbroglia*, narrativa incluída na antologia *Amphigorey Again*, e com a obra *The Black Doll: A silent screenplay by Edward Gorey*, escrita em 1973, mas publicada posteriormente, em 1998, mas que não foi incluída em nenhuma das antologias. Além disso, a boneca preta aparece também em outras obras, como no último limerique da obra *The Listing Attic*, que por ter sido escrito em francês, não foi traduzido nessa pesquisa. Esse limerique descreve a boneca preta, que está ilustrada, caminhando sobre um paredão. O poema encerra a coletânea de limeriques dizendo que o livro é dedicado à *Chagrin*, transformando o substantivo “desgosto, tristeza”, em nome próprio. Segundo o limerique, essa personagem (*Chagrin*) é quem teria criado a boneca preta, sem braços, horrível de se ver. Em *The West Wing* ela aparece pendurada em um gancho no teto, na capa da antologia *Amphigorey*, ela está sentada sobre a letra “Y”. Em *The Willowdale Handcar*, a boneca preta é vista em posições distintas, dando a impressão de também transitar na história. O segundo título da obra, *The Return of the Black Doll*, convida o leitor a buscar a boneca preta na narrativa, notando-a apenas em algumas ilustrações.

De acordo com Richard Dyer (2001), essa obra foi dedicada a Lillian Gish, pois Gorey tomou como modelo a história itinerante de um filme de D. W. Griffith, em que a atriz

atuou<sup>63</sup>. Segundo Stephen Schiff (2001), nessa obra, que parece ser subestimada, Gorey apresenta uma visão sutil, porém magistral, da condição humana, com três personagens ordinárias que viajam pela América. Durante a viagem, as personagens passam por lugares e por pessoas com nomes curiosos. Segundo o autor, essa obra pode ser comparada a outras narrativas de viagem, como *Huckleberry Finn*, sendo um exemplo do “picaresco americano modificado”, a diferença é que não se tem personagens rebeldes, ou trapaceiros, mas simplesmente personagens ordinárias, triviais. Durante a viagem, acontecem mortes e mistérios, no final as personagens entram em um túnel, porém não saem do outro lado, a morte do trio fica subentendida.

Essa é uma das poucas obras do autor em que encontramos diálogos, que no texto de partida se destacam ao estarem entre aspas. Essa obra traz vários nomes próprios inventados por Gorey. Alguns desses nomes realmente existem, mas outros são inventados pelo autor, que cria palavras-valise e neologismos.

Ao traduzirmos essa obra, buscamos preservar os diálogos. Optamos por deixar as falas entre aspas assim como no texto de partida, uma escolha estrangeirizante, pois geralmente usam-se travessões para introduzir a fala de uma personagem na língua portuguesa. No entanto, a utilização de travessões interferiria no ritmo da narrativa, trazendo pausas maiores e um espaçamento visual díspar, que a nosso ver acarretaria uma perda significativa. Quanto aos nomes próprios, recriamos na língua portuguesa aqueles que são jogos de palavras ou neologismos e que trazem algum sentido, como *Hammerclaw*. Propomos uma tradução para os lugares fictícios com o intuito de recriar a ideia geral que cada um transmitia no texto de partida:

Tabela 8 - Texto de partida e texto de chegada 8: *The Willowdale Handcar*

|   | <b>THE WILLOWDALE HANDCAR or The Return of the Black Doll</b>   | <b>A VAGONETA DO VALE DO SALGUEIRO, ou O Retorno da Boneca Preta.</b>  |
|---|---|--|
|   | <i>Afterwards a gold ring embellished with leaves, grapes, etc. was found; inside were engraved IRON HILLS and the letters D. M. G., which last stood for the words 'Don't move, Gertrude'.</i> | <i>Mais tarde um anel de ouro adornado com folhas, uvas etc. foi encontrado; dentro dele estava escrito MONTANHAS DE FERRO e as letras N. M. G, das palavras "Não mudes, Gertrudes".</i> |
| 1 | One summer afternoon in Willowdale, Edna, Harry, and Sam wandered down to the railroad station to see if anything was doing.  | Em uma tarde de verão no Vale do Salgueiro, Edna, Harry, e Sam passeavam pela estação de trem para ver se algo estava acontecendo.   |
| 2 | There was nothing on the platform but some empty crates. 'Look!' said Harry, pointing to a handcar on the siding. 'Let's take it and go for a ride.'  | Não havia nada na plataforma além de alguns caixotes vazios. "Olha!", disse Harry, apontando para uma vagoneta em um desvio. "Vamos pegá-la  |

<sup>63</sup> Acredita-se que se trate do filme “O Nascimento de uma Nação”, de 1915, originalmente apresentado em duas partes e traz à cena questões acerca da guerra da secessão e da reconstrução dos Estados Unidos. Esse filme foi banido em muitos estados por ser considerado racista. Gostaríamos de frisar que a dedicatória de Gorey se restringe à atuação de Lillian Gish, e não ao filme.

|    |  |  |
|----|--|--|
|    |  | e dar uma volta”.  |
| 3  | Soon they were flying along the tracks at a great rate. Little Grace Sprocket, playing in a home-made mud puddle, watched them go by with longing.                                   | Logo eles estavam voando pelas trilhas em alta velocidade. A pequena Graça Rodadentada, brincando em uma poça de lama caseira, observou cobiçosamente sua passagem.  |
| 4  | At Bogus Corners, the next town down the line, they stopped to buy soda pop and ginger snaps at Mr Queevil’s store. ‘How are things over in Willowdale?’ He asked. ‘Dull’ they said. | Em Cantos Fictícios, a próxima cidade da linha, eles pararam para comprar refrigerante e bolachas de gengibre na loja do Sr. Malfadar. “Como vão as coisas no Vale do Salgueiro?”, ele perguntou. “Chatas”, eles disseram. |
| 5  | A few minutes after they were on their way again, they saw a house burning down in a field. ‘Whooeel!’ said Sam. ‘The engines will never be in time to save it.’                     | Alguns minutos depois de eles estarem de volta no caminho, viram uma casa pegando fogo em um campo. “Aahh!”, disse Sam. “A locomotiva nunca chegará a tempo para salvá-la”.  |
| 6  | The next morning they wrote postcards to everybody, telling them what they were doing and didn’t know exactly when they would be back.   | Na manhã seguinte eles escreveram cartões postais para todo mundo, dizendo o que estavam fazendo e que não sabiam exatamente quando voltariam.   |
| 7  | At 10:17 the Turnip Valley Express rushed past. A frantic face was pressed against a window of the parlor car.   | Às 10h17 o Expresso Vale do Nabo passou apressado. Uma cara frenética estava pressionada contra a janela do vagão-salão.   |
| 8  | ‘Gracious!’ said Edna. ‘I believe that was Nellie Flim. We were chums at Miss Underfoot’s Seminary. I wonder what can have been the matter.’   | “Virgem!”, disse Edna. “Eu acho que era Neli Flim. Nós éramos colegas no Seminário da Senhorita Espezinhada. Eu me pergunto o que pode ter acontecido.”.   |
| 9  | In Chutney Falls they hunted up the cemetery and peered at the tombstones of Harry’s mother’s family.  | Em Quedas de Calda eles fizeram buscas pelo cemitério e examinaram as lápides da família da mãe de Harry.  |
| 10 | Later they ran into Nellie’s beau, Dick Hammerclaw, the local telegraph operator. He asked if they’d seen her. He seemed upset.  | Depois eles se esbarraram com o namorado de Neli, Dick Picareta, o operador de telégrafo local. Ele perguntou se eles a haviam visto. Ele parecia chateado.  |
| 11 | Near Gristleburg they saw a palatial mansion on a bluff. ‘That’s O Altitude,’ said Sam, ‘the home of Titus W. Blotter, the financier. I saw a picture in a magazine.’                | Perto de Ossoburgo eles viram uma mansão suntuosa em um despenhadeiro. “Aquela é O Altitude”, disse Sam, “a casa de Tito W. Mataborrão, o financista. Eu vi uma foto em uma revista.”.                                     |
| 12 | Several days later a touring car drew up alongside them. The driver called out something unintelligible concerning Dick before he shot away out of sight.                            | Muitos dias depois um carro de passeio passou por eles. O motorista gritou algo ininteligível a respeito de Dick antes de se afastar e se perder de vista.   |
| 13 | An undated fragment of the ‘Willowdale Triangle’ they found caught in a tie informed them that Wobbling Rock had finally fallen on a family having a picnic.                         | Um fragmento sem data do “Triângulo do Salgueiro”, que eles encontraram preso a um laço, os informou que a Rocha Frouxa havia finalmente caído sobre uma família que fazia um piquenique.                                  |
| 14 | In Dogear Junction they paid a call on Edna’s cousin, the Zeph Claggs. He showed them a few of the prizes from his collection of over 7.000 glass telephone-pole insulators.         | No Cruzamento Canto Dobrado eles fizeram uma ligação para o primo da Edna, o Zef Caulim. Ele mostrou alguns dos prêmios de sua coleção de mais de 7.000 isoladores de vidro para postes telefônicos.                       |
| 15 | The following week Mount Smith came into view in the distance; dark clouds were piling up behind it.   | Na semana seguinte o Monte Smith ficou visível de longe; nuvens escuras estavam se formando atrás dele.  |
| 16 | During the thunderstorm that ensued, a flash of lightning revealed a figure creeping up the embankment.  | Durante a tempestade que ocorreu em seguida, a luz de um raio revelou uma figura se aproximando da barragem.   |
| 17 | Some months went by, and still they had not returned to Willowale.   | Alguns meses já haviam se passado, mas eles ainda não haviam retornado ao Vale do Salgueiro.   |
| 18 | They visited the ruins of the Crampton Vinegar works, which had been destroyed by a mysterious explosion the preceding fall.   | Eles visitaram as ruínas da Fábrica de Vinagre Crampton, que havia sido destruída por uma explosão misteriosa no último outono.  |

|    |  |  |
|----|--|--|
| 19 | At Wunksieville they rescued an infant who was hanging from a hook intended for mailbags.  | Em Wunksieville eles resgataram uma criança que estava pendurada em um gancho usado para colocar bolsas de carteiro.   |
| 20 | 'How much she resembles Nellie!' said Edna. They turned her over to the matron of the orphanage in Stovepipe City.   | "Como ela lembra Neli!", Disse Edna. Eles a entregaram à diretora do orfanato na Cidade da Chaminé.  |
| 21 | From the trestle over Peevish Gorge they spied the wreck of a touring car at the bottom. 'I don't see Dick's friend anywhere,' said Harry.                           | Da ponte sobre a Garganta Rabugenta, eles notaram os escombros de um carro de passeio lá em baixo.<br>"Eu não vejo o amigo de Dick em lugar algum," disse Harry.                             |
| 22 | In Violet Springs they learned that Mrs Regera Dowdy was not receiving visitors, but through a window they were able to see the desk on which she wrote her poems.   | Em Violetas de Fontes eles descobriram que a Sra. Regera Dowdy não estava recebendo visitas, mas através de uma janela eles conseguiram ver a escrivaninha na qual ela escrevia seus poemas. |
| 23 | As they were going along the edge of the Sogmush River, they passed a man in a canoe. 'If I'm not mistaken,' said Edna, 'he was lurking inside the vinegar works'.   | Enquanto eles seguiam à margem do Rio Ensopado, eles passaram por um homem em uma canoa. "Se eu não estiver enganada," disse Edna, "ele estava espreitando algo na fábrica de vinagre".      |
| 24 | Between West Elbow and Penetralia they almost ran over someone who was tied to the track. It proved to be Nellie.  | Entre Cotovelo do Oeste e Penetralia eles quase atropelaram alguém que estava amarrado nos trilhos. Comprovadamente, era Neli.   |
| 25 | Despite their entreaties, she insisted on being left at the first grade crossing, where she got on a bicycle and rode away.  | Apesar das súplicas deles, ela insistiu em ficar no primeiro cruzamento, onde pegou uma bicicleta e saiu pedalando.  |
| 26 | That evening they attended a baked-bean supper at the Halfbath Methodist Church. 'They're all right,' said Sam, 'but they're not a patch on Mrs Umlaut's back home'. | Aquela noite eles compareceram a uma ceia com feijão em molho na Igreja Metodista de Meiatigela. "Eles estão bons," disse Sam "mas não se comparam aos que a Sra. Trema faz em casa."        |
| 27 | A week later they noticed someone who might be Nellie walking in the grounds of the Weedhaven Laughing Academy.  | Uma semana depois eles perceberam alguém parecido com Neli caminhando no terreno da Academia Alegre Refúgio da Erva.   |
| 28 | On Sunday afternoon they saw Titus W. Blotter in his shirtsleeves plunge into the Great Trackless Swamp.   | No domingo à tarde eles viram Tito W. Mataborrão de camisa mergulhado no Grande Pântano Sem Rastro.  |
| 29 | In Hiccupboro they counted the cannon balls in the pyramids on the courthouse lawn.  | Em Soluçoboro eles contaram as balas de canhão das pirâmides no pátio do tribunal.   |
| 30 | At sunset they entered a tunnel in the Iron Hills and did not come out the other end.  | No pôr do sol eles entraram em um túnel nas Colinas de Ferro e não saíram pelo outro lado.   |

Fonte: Das autoras.

#### 4.3.9 *The Insect God*

Essa obra narra a história do desaparecimento de uma menina que é raptada por um inseto para ser sacrificada para o deus inseto. A narrativa traz criaturas antropomorfizadas, com insetos que são hibridizados com esqueletos e desenvolvem ações humanas como dirigir, raptar crianças ou fazer rituais de sacrifício. Gorey faz referência aos sacrifícios que muitas



religiões realizam para adoração de seus deuses, como ainda acontece na tradição religiosa judaica (ou até mesmo na cristã, em que Jesus é tido como uma vítima sacrificial) ou em religiões afrodescendentes brasileiras. Nessa história, em vez de se ter um animal como oferta de sacrifício, temos a personagem Millicent Frastley, o que nos mostra que a antropomorfização não ocorre apenas nos insetos que realizam ações humanas, mas também na menina, ao ser representada como um animal a ser sacrificado.

O sumiço da criança, que resulta numa investigação, dialoga com os romances policiais e de mistério; mas com poucas pistas, há uma mancha marrom na roupa da babá, o que poderia ser uma pista para a solução do mistério, mas acaba sendo inútil para as investigações. Há também referências ao gótico através das ilustrações, com os insetos gigantes com cabeças de caveiras, e cenários comuns ao gênero, como os muros infundáveis. Novamente a brevidade da narrativa e a falta de detalhes faz com que exista o distanciamento entre obra e leitor, que não fica horrorizado com o sumiço da menina ou com o fato de ela ser sacrificada.

Apesar do distanciamento entre obra e leitor, o tema que Gorey aborda aqui pode surtir efeito reflexivo no leitor, pois situações que envolvem o desaparecimento de crianças são uma realidade. Em entrevista à Lisa Solod, o autor diz escrever sobre a realidade:

Eu sei que meu trabalho não parece ser sobre realidade, mas é! Deus sabe que a realidade do dia a dia é, com certeza, sem graça, levando à loucura, às vezes. E isso significa que eu tenho que deixar muito disso de fora. Eu tenho um talento um tanto excêntrico, mas eu tento suavizar isso em vez de intensificar. A maioria das pessoas, eu acho, toma uma abordagem diferente; se eles escrevem um romance sobre a vida cotidiana, acaba sendo extremamente melodramático. (GOREY, 2001e, p. 104).<sup>64</sup>

O sumiço da personagem *Millicent Frastley* é um exemplo disso. Crianças serem raptadas e nunca mais serem encontradas é uma realidade, por mais chocante que pareça ser. Retratar a realidade da forma como Gorey faz é um dos elementos que tornam sua obra peculiar. Apesar da temática ser chocante e o final trágico, a brevidade da narrativa, com rimas e ritmo elaborados, a falta de detalhes e pistas, a criação desses seres híbridos antropomorfizados, promovem o distanciamento entre leitor e narrativa, tornando a história menos chocante e aproximando-a do cômico e do absurdo.

O poema é narrativo, em terceira pessoa. A história é contada de forma retroativa, primeiramente sabe-se que a menina está desaparecida, pois na primeira estrofe há um

---

<sup>64</sup> I know that my work does not seem to be about reality, but it is! God knows that day-to-day reality is certainly drab to the point of lunacy sometimes. And that means that you have to leave an awful lot out. I have a fairly eccentric talent, but I try to tone it down rather than heighten it. Most people, I think, take the opposite approach; if they write a novel about everyday life, it winds up being wildly melodramatic (GOREY, 2001e, p. 104).

questionamento sobre o fato, criando expectativa no leitor, a ilustração complementa o texto verbal ao trazer um cartaz, centralizado na imagem, que diz *mite missing* [pequenina desaparecida]. Na segunda estrofe, o narrador começa a contextualizar as informações questionadas na primeira estrofe, apresentando a menina, que é apresentada também na ilustração, e ofertando detalhes sobre como o fato ocorreu. O narrador onisciente sabe de toda a história, assim como o leitor, mas as personagens, que deveriam saber para poderem solucionar o mistério, desconhecem os fatos.

Esse poema é composto de quatorze quadras com rimas alternadas. Cada verso traz quatro pés, na maior parte dos versos o primeiro pé é jâmbico e os outros três anapésticos, o que traz um ritmo mais lento e dramático para o poema. Na primeira estrofe temos três questionamentos que dialogam com o leitor, aos quais, ao final da história, o leitor é capaz de responder.

Nossa proposta de tradução para esse texto busca preservar a ideia geral de cada estrofe e da narrativa como um todo. A divisão de estrofes no texto de chegada é a mesma do texto de partida, contendo quatro versos com rimas alternadas. No ritmo, no entanto, há uma liberdade maior. Os versos do texto de chegada contêm, majoritariamente, pés anapésticos, mas em menor quantidade que os versos do texto de partida. Na tradução desse poema houve uma liberdade maior no ritmo. Em vez de criar versos com a metrificação rígida do texto de partida, propomos versos com dez ou onze sílabas métricas, com as tônicas em posições mais variadas. Assim, há um grau menor de fidelidade rítmica. No texto verbal há algumas ocorrências de *enjambement*, que buscamos recriar no texto de partida. O nome da personagem foi preservado tal como o texto de partida, o que intensifica o distanciamento entre leitor e texto, já que, por ser um nome estrangeiro para o leitor brasileiro, transmite a sensação de ser algo mais distante da realidade do contexto de chegada:

Tabela 9 - Texto de partida e texto de chegada 9: *The Insect God*

|   | <b>THE INSECT GOD</b>  | <b>O DEUS INSETO</b>   |
|---|--|--|
| 1 | O what has become of Millicent Frastley?<br>Is there any hope that she's still alive?<br>Why haven't they found her? It's rather ghastly<br>To think that the child was not yet five.                      | Millicent Frastley, o que houve com ela?<br>Será que ainda está viva? É insano,<br>Por que ainda não acharam ela?<br>Oh, ela não tinha nem cinco anos. |
| 2 | The dear little thing was last seen playing<br>Alone by herself at the edge of the park;<br>There was no one with her to keep her from straying<br>Away in the shadows and oncoming dark.                  | A pequenina foi vista a brincar<br>Desacompanhada, às margens do parque;<br>Não havia ninguém para evitar<br>Que se perdesse nas sombras mais tarde.   |
| 3 | Before she could do so, a silent and glittering<br>Black motor Drew up where she sat nibbling grass;<br>From within came a nearly inaudible twittering,<br>A tiny green face peered out through the glass. | De súbito um carro preto e brilhoso<br>Se aproximou bem pertinho dela<br>Do carro veio um pio silencioso,<br>Um rosto verde olhou da janela.           |
| 4 | She was ready to flee, when the figure beckoned;<br>An arm with two elbows held out a tin  | Ia fugir, quando o ser acenou;<br>Um braço longo com dois cotovelos  |

|    |   |  |
|----|---|--|
|    | Full of cinnamon balls; she paused; a second<br>Reached out as she took one, and lifted her in.   | Ofereceu balas; ela aceitou;<br>Então foi puxada pelos cabelos.  |
| 5  | The nurse was discovered collapsed in some shrubbery,<br>But her reappearance was not much use;<br>Her eyes were askew, her extremities rubbery,<br>Her clothing was stained with a brownish juice.               | A ama estava caída no mato,<br>Mas encontrá-la não ajudou nada;<br>Estava dura, com olhos virados,<br>A roupa com manchas amarronzadas.          |
| 6  | She was questioned in hopes of her answers revealing<br>What had happened; she merely repeatedly said<br>'I hear them walking about on the ceiling'.<br>She had gone irretrievably out of her head.               | Interrogaram-na com esperança<br>De que soubesse o que havia ocorrido<br>Mas só dizia: "Eu ouço a andança",<br>Havia fatalmente enlouquecido.    |
| 7  | O feelings of horror; resentment, and pity<br>For things, which so seldom turn out for the best;<br>The car, unobserved, sped away from the city<br>As the last of the light died out in the west.                | Sentimentos de dor e piedade<br>Por coisas que nem sempre acabam bem;<br>O carro, oculto, sumiu da cidade<br>Como uma luz que esvaece no além.   |
| 8  | The Frastleys grew sick with apprehension,<br>Which a heavy tea only served to increase;<br>Though they felt it was scarcely genteel to mention<br>The loss of their child, they called in the police.            | Os Fratleys sentiram apreensão,<br>Porém era muito gentil dar a notícia;<br>O chá forte piorou a tensão,<br>Decidiram ligar para a polícia.      |
| 9  | Through unvisited hamlets the car went creeping,<br>With its head lamps unlit and its curtains drawn;<br>Those natives who happened not to be sleeping<br>Heard it pass, and lay awake until dawn.                | Por lugares nunca então visitados,<br>O carro oculto passou devagar;<br>Os nativos que estavam acordados<br>Tresnoitaram ao ouvirem-no passar.   |
| 10 | The police with their torches and notebooks descended<br>On the haunts of the underworld, looking for clues;<br>In spite of their praise worthy efforts, they ended<br>With nothing at all in the way of News.    | A polícia, com lanternas e blocos,<br>Executou a investigação;<br>Apesar do exemplar esforço e foco,<br>Não conseguiu nenhuma informação.        |
| 11 | The car, after hours and hours of travel,<br>Arrived at a gate in an endless wall;<br>It rolled up a drive and stopped on the gravel<br>At the foot of a vast and crumbling hall.                                 | O carro, após horas de viagem,<br>Chegou ao portão de um paredão;<br>Subiu a entrada e parou à margem<br>De um enorme e arruinado salão.         |
| 12 | As the night wore away hope started to languish<br>And soon was replaced by all manner of fears;<br>The Family twisted their fingers in anguish,<br>Or got them all damp from the flow of their tears.            | A noite e a esperança se findavam,<br>Logo foram trocadas por receios;<br>As lágrimas da família encharcavam<br>Seus dedos retorcidos de anseio. |
| 13 | They removed the child to the ball-room, whose hangings<br>And mirrors were streaked with a luminous slime;<br>They leapt through the air with buzzings and twangings<br>To work themselves up to a ritual crime. | Carregaram a menina ao salão<br>Lambuzado de gosma no vitral;<br>Saltavam e zumbiam a canção<br>Que os incitava a um ritual.                     |
| 14 | They stunned her, and stripped off her garments, and lastly<br>They stuffed her inside a kind of pod;<br>And then it was that Millicent Frastley<br>Was sacrificed to THE INSECT GOD                              | Eles a perturbaram, suas vestes<br>Rasgaram, pra encerrar o projeto,<br>Empalharam-na, a Millicent Frastley<br>Foi sacrificada ao DEUS INSETO.   |

Fonte: Das autoras

#### 4.3.10 *The Wuggly Ump*

Essa poesia conta a história de três crianças que são devoradas pelo monstro *Wuggly Ump*. Segundo Gorey (2001d), em entrevista concedida a Dahlin, a ideia de escrever essa obra surgiu de um livro em alemão, que ele não conseguiu ler devido ao idioma, de Christian Morgenstern, era um livro com coelhos e ovos, mas apesar dessa inspiração, o autor diz não saber qual a relação entre essas duas obras, exceto pela semelhança no tamanho das obras (referindo-se à versão pequena) e da semelhança nas ilustrações.

Essa é uma das poucas obras coloridas de Edward Gorey e também uma das poucas que foram publicadas para o público infantil. O texto lembra as cantigas de ninar, como “Boi da cara preta”, ou a canção popular da “Cuca”; ou, ainda, as canções infantis entoadas em atividades lúdicas, como as cantigas de roda. Segundo Cascudo (1984), essas canções são uma das formas mais antigas de música e podem ser encontradas em diferentes culturas. Podem expressar um sentimento afetivo, de proteção de mãe para com filho. Dentre as características próprias da música folclórica, Cascudo (1984) ressalta que geralmente não há mais que 8, 12 ou 16 compassos, sendo esses frequentemente binários ou ternários, em alguns casos acompanhados de danças e gestos.

A criação de Gorey contém vinte e oito monósticos. Desses, cinco começam com o verbo *sing*, seguidos de um neologismo que ilustra o tom da narrativa. No início o poema parece ser mais alegre, mas conforme se desenvolve, essa sensação se altera dando espaço para um tom mais sério. Isso pode ser notado não só nas cenas narradas, mas também devido à alteração fonológica e aos jogos de palavras. Os dois primeiros jogos de palavras transmitem alegria, as crianças estão cantando, contentes por saberem que o monstro mora longe. Depois elas dançam, ainda se sentindo seguras. No entanto, no décimo quinto verso, há um pedido de silêncio, expresso através dos neologismos. Em seguida, no décimo nono verso os neologismos ilustram um tom ainda mais sério, que pode ser notado com a utilização de vogais fechadas. Por fim, no penúltimo verso há uma brincadeira com os sons, dando a entender que as crianças foram engolidas.

Esses neologismos colaboram para a musicalidade do poema, portanto buscaremos recriá-los no texto de chegada. Além disso, notamos regularidade nos versos, que são compostos de quatro pés jâmbicos, fazendo com que o poema tenha um ritmo acelerado, com rimas emparelhadas. Nossa tradução propõe uma reestruturação do ritmo: propomos a preservação do ritmo conforme proposto no texto de partida nos versos que contêm os neologismos e nos versos subsequentes, mas propomos outro ritmo para os versos restantes. Nos versos em que alteramos o ritmo, há três pés anapésticos, o que torna o poema mais lento em comparação ao texto de partida. Essa distinção no ritmo dos versos não ocorre no texto de partida, mas é a estratégia que propomos para poder preservar, ainda que em menor quantidade, o ritmo originalmente acelerado:

Tabela 10 - Texto de partida e texto de chegada 10: *The Wuggly Ump*

|   | <b>THE WUGGLY UMP</b>           | <b>O WUGGLY UMP</b>                |
|---|---------------------------------|------------------------------------|
| 1 | Sing tiralloo, sing tiralay,    | Tindolelé, Tindolalá,              |
| 2 | The Wuggly Ump lives far away.  | O Wuggly Ump mora lá.              |
| 3 | It eats umbrellas, gunny sacks, | Come sacos de estopa e sombrinhas, |

|    |   |                                     |
|----|---|-------------------------------------|
| 4  | Brass door knobs, mud and carpet tacks. | Maçanetas de bronze e tachinhas.    |
| 5  | How most unpleasing, to be sure!        | Como é descortês, asseguro!         |
| 6  | Its other habits are obscure.           | Outros hábitos são obscuros.        |
| 7  | Sing jigglepin, sing jogglepen,         | Balançalá, Balançaló                |
| 8  | The Wuggly Ump has left its den.        | O Wuggly Ump saiu da toca.          |
| 9  | We pass our happy childhood hours       | Nós passamos a infância sem dores   |
| 10 | In weaving endless chains of flowers.   | Construindo colares com flores.     |
| 11 | Across the hills the Wuggly Ump         | Detrás do morro o Wuggly Ump        |
| 12 | Is hurtling on, kerbash, kerblump!      | Correndo vem, kabump, kabum!        |
| 13 | When play is over, we are fed           | Mas depois de brincar, refeição     |
| 14 | On wholesome bowls of milk and bread.   | Em tigelas de leite com pão.        |
| 15 | Sing hushaboo, sing hushaby,            | Pssitchitchiu, Pssitchitchi         |
| 16 | The Wuggly Ump is drawing nigh.         | O Wuggly Ump está aqui.             |
| 17 | The moon is full: its silver beams      | Lua cheia: o fulgor prateado        |
| 18 | Shine down and give us lovely dreams.   | Ao brilhar traz um sonho encantado. |
| 19 | Sing twiddle-ear, sing twaddle-or,      | Rodea-ir, Prosea-ór.                |
| 20 | The Wuggly Ump is at the door.          | O Wuggly Ump está na porta.         |
| 21 | It's making an unholy fuss;             | Essa sua bagunça esquisita,         |
| 22 | Why has it come to visit us?            | Qual será a razão da visita?        |
| 23 | What nasty little willful eyes          | Mas que olhos pequenos e estranhos  |
| 24 | For anything of such a size!            | Para algo daquele tamanho!          |
| 25 | How uninviting are its claws!           | Que sem graça que são suas garras!  |
| 26 | How even more so are its jaws!          | Que pior é a sua bocarra!           |
| 27 | Sing glogalimp, sing glugalump,         | É chomp chomp, é glup glup,         |
| 28 | From deep inside the Wuggly Ump.        | Que vem de dentro do Wuggly Ump.    |

Fonte: Das autoras.

#### 4.3.11 *The Sinking Spell*

Essa obra também é um poema narrativo, foi publicada com o editor Ivan Obolensky. Descreve o trajeto de descida de uma criatura que no início é vista pairando no céu e no final está abaixo do porão. Não se sabe exatamente que criatura é essa, na página em que consta o título, na antologia, há uma figura de um pássaro parecido com uma águia, que possivelmente tem alguma relação com a criatura. No entanto, em nenhum outro momento o pássaro aparece novamente, nem no texto verbal, nem nas ilustrações. A ilustração final, incluída após o término do texto verbal, traz algumas pedras e uma cobra, que também não havia sido ilustrada ou mencionada anteriormente. Poderíamos questionar se a criatura da qual se fala no texto verbal não seria essa cobra. Imaginando que fosse uma presa do pássaro que tivesse caído de seu bico e deslizado pela casa da família, que assiste à queda. Na décima segunda estrofe o verbo *slipped* reforçaria tal interpretação, fazendo referência ao movimento realizado pela criatura, caso fosse uma cobra. Essa interpretação, no entanto, é apenas um palpite que associa o pássaro da primeira ilustração à cobra, da última. A narrativa é um mistério, apesar do nosso palpite, a falta de detalhes e descrições não nos permite desvendar como é essa criatura.

Segundo Mark Dery (2018), o título dessa obra é um trocadilho, há uma ambiguidade no termo *spell*, que pode se referir à queda, mas também a feitiço, praga. Haveria, então, uma relação com a ideia de “anjo caído”, algo que desce dos céus e vai até o inferno para nunca mais ser visto e que, segundo a narrativa, não volta, sendo a impossibilidade de retorno consequência desse “sortilégio”. Fazendo referência à morte, temática recorrente nos textos de Gorey, e, possivelmente à narrativa bíblica sobre a queda de Lúcifer<sup>65</sup>:

Como você caiu dos céus,  
ó estrela da manhã, filho da alvorada!  
Como foi atirado à terra,  
você, que derrubava as nações![...]  
Mas às profundezas do Sheol  
você será levado,  
irá ao fundo do abismo! (BÍBLIA SAGRADA, 2003, p. 773).

Reforçada pela ilustração da cobra, animal associado à Satanás, conforme as culturas judaica e cristã<sup>66</sup> e da águia, associada à Deus<sup>67</sup>. A narrativa se encerra quando a criatura chega debaixo do piso do porão, que é a parte mais baixa de uma casa, ou seja, entra em contato com a terra, ou o subterrâneo. Além disso, no último verso nos é informado que “não a veremos mais, então”, o que confirma essa “impossibilidade de retorno” e ligação com a morte ou com o Sheol (inferno), local de habitação de Satanás.

Quanto à forma, o poema tem vinte e oito versos divididos em quatorze dísticos com rimas emparelhadas. Os versos contêm quatro pés jâmbicos, o que traz uma aceleração para o ritmo. No decorrer do poema há diversas palavras que retomam a ideia da descida, intensificando o movimento da criatura. Na tradução, propomos preservar os dísticos com rimas emparelhadas, mas tomando uma liberdade maior no ritmo dos versos; em vez da regularidade métrica proposta pelo autor no texto de chegada, buscaremos propor versos que octossilábicos, mas com maior flexibilidade das tônicas e dos pés métricos. Nos versos do texto de chegada propomos a utilização de pés jâmbicos, assim como no texto de partida, mas também de pés anapésticos.

Tabela 11 - Texto de partida e texto de chegada 11: *The Sinking Spell*

|   | <b>THE SINKING SPELL</b>   | <b>O QUANTUM DA QUEDA</b>                                   |
|---|--|---|
| 1 | O look, there's something way up high:<br>A creature floating in the sky.      | Olha aquilo lá em cima ao léu:<br>É um ser pairando no céu. |
| 2 | It is not merely sitting there,<br>But falling slowly through the air.         | Não está somente sentado,<br>Mas cai pelo ar, demorado.     |
| 3 | The clouds grew pink and gold; its knees<br>Were level with the evening trees. | O céu ficou alaranjado;<br>Está no topo arborizado.         |

<sup>65</sup> Is 14.12-15

<sup>66</sup> Ibid., Gn 3, p. 3

<sup>67</sup> Ibid., Dt 32.10-12, p. 216

|    |  |  |
|----|--|--|
| 4  | Morose, inflexible, aloof,<br>It hovered just above the roof.                      | Arredio, desinteressado,<br>Pairou em cima do telhado.     |
| 5  | It's gone right through, and come to rest<br>On great grand-uncle Ogdred's chest.  | Atravessou, e descansou<br>Na arca de Ogdred, o tio-avô.   |
| 6  | It settled further in the night,<br>And gave the maid an awful fright.             | Repousou à noite tardia,<br>Causando, à criada, agonia.    |
| 7  | Head first, without a look or word,<br>It's left the fourth floor for the third.   | De pronto, sem ver ou falar,<br>Partiu pro terceiro andar. |
| 8  | The weeks went by; it made its way<br>A little lower every day.                    | Semanas se foram; descia<br>Um pouco mais a cada dia.      |
| 9  | Each time one thought it might have stopped<br>One found, however, it had dropped. | Se parecia ter parado,<br>Notavam que havia baixado        |
| 10 | One wonders just what can be meant<br>By this implacable descent.                  | Questionavam qual o sentido<br>Daquele declive tão rijo.   |
| 11 | It did not linger, after all,<br>Forever in the upstairs hall.                     | Não demorou, ainda assim,<br>Para sempre no andar de cima. |
| 12 | It found the drawing room in turn,<br>And slipped inside the Chinese urn.          | Encontrou a sala de estar,<br>E entrou num vaso milenar.   |
| 13 | It now declines in fretful curves<br>Among the pickles and preservers.             | Agora desce recurvado<br>Por entre os potes e enlatados.   |
| 14 | It's gone beneath the cellar floor;<br>We shall not see it any more.               | Partiu pra baixo do porão;<br>Não o veremos mais, então.   |

Fonte: Das autoras.

#### 4.3.12 *The Remembered Visit*

Essa obra foi publicada pela primeira vez pelos editores Simon e Schuster. Segundo Dery (2019), é um dos trabalhos sérios de Gorey, mas essa seriedade é diminuída devido à forma como o autor escreve, enfatizando detalhes nonsense, ao mesmo tempo em que omite informações e deixa o leitor intrigado. Segundo Gorey (2011), em uma carta enviada a Peter Neumeyer, essa obra é baseada numa história verdadeira, quando Connie (Consuelo Joerns) foi apresentada a Gordon Craig, no sul da França; na história verdadeira também há uma coleção de papéis. Apesar dessa referência, o autor diz não saber o que sua obra expressa, talvez inocência, porém não tem certeza disso. Essa obra narra a história de uma menina chamada Drusilla, que viaja com seus pais, mas é ignorada durante a viagem. Similarmente à obra *The Hapless Child*, a narrativa ilustra uma despreocupação com a infância, pois a menina fica vulnerável e desprotegida. Drusilla não tem muitas escolhas, acompanha seus pais com passatempos incomuns para crianças, como subir infinitos lances de escadas, observar quadros, ou admirar paisagens. Nas ilustrações a menina é apresentada sozinha, com olhar sério e desolado.

Em uma manhã seus pais vão a uma excursão sem ela, o que reforça essa despreocupação e desatenção com a pequena que enquanto está sozinha recebe a visita de Miss Skrim-Pshaw, uma conhecida da família. Destaca-se o fato de essa visitante ser apenas

uma conhecida, e não uma amiga da família, enfatizando a vulnerabilidade da menina. O termo utilizado no texto de partida, *acquaintance*, deixa clara essa relação. Miss Skrim-Pshaw convida Drusilla para acompanhá-la em uma visita. Em um jardim, onde a topiaria estava abandonada, a menina é levada para conhecer o Mr. Crague, um senhor que tinha sido, ou feito, algo nobre.

O encontro com o Mr. Crague não esclarece quem é ele, ou o que ele havia feito de nobre. Durante a conversa, os dois adultos falam sobre outras pessoas e que haviam feito muitas coisas, mas a narrativa não divulga detalhes. A atenção da menina, no entanto, se direciona a alguns pormenores, como o fato de o Mr. Crague não usar meias, e a cor do chá. Um dos assuntos que surgem na conversa entre o senhor e a menina é sobre papéis de carta e envelopes; o senhor diz ter alguns álbuns preenchidos com folhas em seu quarto, e a menina promete lhe enviar alguns envelopes que tinha em sua casa.

A narrativa não é estática, há uma sequência de cenas e alteração de lugares, mas a ausência de detalhes deixa o leitor cheio de questionamentos, que não são desvendados. Não desvendamos quem eram a Miss Skrim-Pshaw e o Mr. Crague, também não temos certeza se Drusilla reencontrou seus pais, mas subentende-se que tenha retornado para sua casa, pois anos depois ela encontra as folhas de papel das quais mencionara ao Mr. Crague. O passar do tempo é representado no texto verbal, que nos conta que se passaram semanas, meses e anos. As ilustrações acompanham o passar do tempo, no início Drusilla é apenas uma criança, no final é adulta.

Apesar da defluência de tempo, há desconexão entre as cenas e faltam detalhes, características que, novamente, promovem o distanciamento entre obra e leitor.

Essa narrativa traz períodos curtos, principalmente quando descreve o passar dos dias, das semanas e dos anos, dando leveza para as cenas e para o passar do tempo. O texto é narrado em terceira pessoa. Algumas ilustrações funcionam como *flashbacks*, retratando ou a imaginação de Drusilla, ou retornando no tempo para que se possa compreender como algo se desenvolveu. Quando lhe dizem que ela iria conhecer o Mr. Crague, descrevendo-no como um senhor incrível que fez algo nobre, a ilustração retrata um homem charmoso, bem vestido e jovem. No entanto, na cena seguinte, quando o encontro acontece, o Mr. Crague está bem diferente daquilo que era quando jovem, ou do que a protagonista imaginara. O senhor é idoso e magro, com o chapéu esconde seus olhos, não usa roupas bonitas como na ilustração anterior, seus contornos são feitos por linhas fracas e de preenchimento branco, representando fragilidade. Posteriormente, quando a menina descobre que o Mr. Crague havia morrido no



outono após aquela visita que fizera, há uma ilustração dele no mesmo local onde haviam se encontrado, sozinho, sentado sobre a cadeira, desfalecido.

A sintaxe da narrativa é simples, com orações diretas e na forma passiva. As cenas curtas, com uma ou duas linhas, dão brevidade para a obra. Ao traduzirmos, buscamos manter essa sintaxe simples com orações curtas. Atentamos-nos aos nomes próprios, os quais preferimos adaptar para o português sem recriar, mantendo a sonoridade e a sua peculiaridade. O nome da pousada, em francês, não foi traduzido, permanece em francês no texto de chegada, para distinguir-se do restante do texto:

Tabela 12 - Texto de partida e texto de chegada 12: *The Remembered Visit*

|    | <b>THE REMEMBERED VISIT</b>  | <b>A VISITA LEMBRADA</b>   |
|----|--|--|
| 1  | The summer she was eleven, Drusilla went abroad with her parents.  | No verão em que tinha onze anos, Drusila viajou com seus pais.   |
| 2  | There she climbed endless flights of stairs.   | Lá ela subiu infinitos lances de escadas.  |
| 3  | She tried to make out the subjects of vast dark paintings.   | Ela tentou compreender os temas dos grandes e escuros quadros.   |
| 4  | Sometimes she was made ill by curious dishes.  | Às vezes ela se sentia mal por causa dos curiosos pratos.  |
| 5  | She was called upon to admire views.   | Chamavam-na para admirar as vistas.  |
| 6  | When the weather was bad, she leafed through incomprehensible magazines.   | Quando o tempo ficava ruim, folheava revistas incompreensíveis.  |
| 7  | One morning her parents, for some reason or other, went on an excursion without her.   | Uma manhã seus pais, por uma razão ou outra, foram em um passeio sem ela.  |
| 8  | After luncheon an acquaintance of the family, Miss Skrim-Pshaw, took Drusilla with her to pay a call.                          | Após o almoço uma conhecida da família, a Srta. Skrim-Pshaw, levou Drusila com ela em uma visita.                                    |
| 9  | They walked to an inn called le Crapaud Bleu.  | Elas caminharam até uma pousada chamada Le Crapaud Bleu.   |
| 10 | They were shown into a garden where the topiary was being neglected.   | Elas foram levadas a um jardim cuja topiaria estava malcuidada.  |
| 11 | Drusilla was told she was going to meet a wonderful old man who had been or done something lofty and cultured in the dim past. | Disseram à Drusila que ela iria conhecer um senhor incrível que havia sido ou feito algo nobre e culto num passado distante.         |
| 12 | Eventually Mr. Crague appeared.  | Finalmente o Sr. Crague apareceu.  |
| 13 | He kissed Miss Skrim-Pshaw's hand, and she presented Drusilla to him.  | Ele beijou a mão da Srta. Skrim-Pshaw, e ela apresentou Drusila a ele.   |
| 14 | After they had sat down, Drusilla saw that Mr. Crague wore no socks.   | Após eles se acomodarem, Drusila percebeu que o Sr. Crague não usava meias.  |
| 15 | He and Miss Skrim-Pshaw mentioned a great many people who had done things in their conversation.                               | Ele e a Srta. Skrim-Pshaw mencionaram na conversa muitas pessoas que haviam feito coisas.  |
| 16 | Tea was brought: it was nearly colourless, and there was a plate of cystalized ginger.   | O chá foi servido: estava meio sem cor, e havia um prato de gengibre açucarado.  |
| 17 | Mr. Crague asked Drusilla if she liked paper.  | O Sr. Crague perguntou à Drusila se ela gostava de papel.  |
| 18 | He said he would have liked to show her his albums filled with beautiful pieces of it, but they were upstairs in his room.     | Ele disse que gostaria de mostrar a ela seus álbuns preenchidos com lindas folhas, mas eles estavam no andar de cima, em seu quarto. |
| 19 | Drusilla promised when she got home to send him some insides of envelopes she had saved.                                       | Drusila prometeu que quando chegasse a casa enviaria a ele alguns papéis de carta que havia guardado.                                |
| 20 | Miss Skrim-Pshaw said it was time they made their adieux.  | A Srta. Skrim-Pshaw disse que era hora de elas se despedirem.  |

|    |   |   |
|----|---|---|
| 21 | On the way back a few drops of rain fell. Somehow Drusilla was hungrier than she had been before tea.                     | No caminho de volta algumas gotas de chuva caíram. Por alguma razão, Drusila estava ainda mais faminta do que antes do chá. |
| 22 | Days went by.   | Dias se foram.  |
| 23 | Weeks went by.  | Semanas se foram.   |
| 24 | Months went by.   | Meses se foram.   |
| 25 | Years went by. Drusilla was still inclined to be forgetful.   | Anos se foram. Drusila tinha uma tendência a ser desmemoriada.  |
| 26 | One day something reminded her of her promise to Mr. Crague.  | Um dia algo a lembrou de sua promessa ao Sr. Crague.  |
| 27 | She began to hunt for the envelope-linings in her room.   | Ela começou a procurar pelos forros de envelopes em seu quarto.   |
| 28 | On a sheet of newspaper at the bottom of a drawer she read that Mr. Crague had died the autumn after she had been abroad. | Em uma folha de jornal no fundo de uma gaveta ela leu que o Sr. Crague havia morrido no outono após aquela viagem.          |
| 29 | When she found the pretty pieces of paper, she felt very sad and neglectful.  | Quando ela encontrou as lindas folhas de papel, ela se sentiu muito triste e negligente.                                    |
| 30 | The wind came and took them through an open window; she watched them blow away.   | O vento veio e as levou por uma janela aberta; ela as assistiu voarem para longe.   |

Fonte: Das autoras.

## 5 COMENTANDO AS TRADUÇÕES

Durante a elaboração das traduções, nos deparamos com alguns desafios. Cada texto traz particularidades distintas e características únicas, o que nos levou a tomar estratégias e propor soluções variadas. Retomando Berman (2009), tudo que se pode dizer sobre uma tradução está na tradução, mas por mais que o tradutor se expresse na tradução, há momentos em que suas palavras precisam ser interpretadas, o que indica a relevância da comparação entre o texto de partida e o texto de chegada, dando origem aos comentários de tradução. O pesquisador nos lembra também que quando há outras traduções de um mesmo texto, mesmo para outros idiomas, a feitura de uma nova configura uma retradução<sup>68</sup>.

Como mencionamos anteriormente, esta antologia já foi traduzida para o espanhol, por Óscar Palmer Yáñez foi uma ferramenta pertinente para nossa proposta. A tradução para o espanhol é uma edição bilíngue publicada pela primeira vez em 2001, mas utilizamos a edição de 2006. Essa tradução se distingue da nossa, pois notamos que houve uma preocupação maior em transmitir ao leitor o conteúdo semântico das narrativas, sem propor traduções para nomes próprios ou recriações para os neologismos, além de traduzir os poemas sem se atentar aos ritmos e às rimas, tampouco às aliterações e às assonâncias.

Devemos estar cientes de que as formas de análise comparativa entre a tradução e o texto original variam, e que na tradução sempre haverá desafios e defeitos, perdas e ganhos. Conforme nos lembra Meschonnic (2010, p. xix), “refletir sobre a tradução requer um leitor pensativo”. Para comentar nossas traduções, fizemos uma seleção de alguns dos desafios que surgiram para demonstrar as soluções que propomos. Organizamos nossa discussão baseando-se em três níveis de fidelidade: a fidelidade semântica, a fidelidade linguístico-estrutural e a fidelidade retórico-formal.

Ao arguirmos acerca da fidelidade semântica, incluímos os neologismos, os nomes próprios e a tradução dos títulos das obras. Ao discutirmos sobre a fidelidade linguístico-estrutural, destacamos as alterações que se deram no nível sintático, o coloquialismo e as marcas de oralidade dos textos. Sobre a fidelidade retórico-formal, salientamos as rimas e os ritmos, incluindo outros elementos sonoros, como as aliterações e as assonâncias, que podem ser notados principalmente nos textos em versos, mas também englobando a pontuação e paragrafação dos textos em prosa, que auxiliam na elaboração do ritmo textual. Vale ressaltar que nem todas as escolhas tradutórias que realizamos serão comentadas aqui, fizemos uma

---

<sup>68</sup> Há outras traduções para outras línguas, como para o francês, todavia não foram utilizadas nesta pesquisa.

seleção de exemplos que acreditamos serem pertinentes para ilustrar os desafios mais recorrentes e curiosos.

Por fim, Laranjeira (2003) destaca também a fidelidade semiótico-textual, que “[...] é a responsável maior pela presença, na tradução, de uma significância homóloga e homogênea à do poema original” (LARANJEIRA, 2003, p. 139). Conforme destacamos os exemplos que selecionamos, comentaremos sobre as ambiguidades e os efeitos das escolhas tomadas, buscando uma “significação homóloga e homogênea”. Os níveis de fidelidade não são pontos isolados, estão relacionados entre si, “[...] a fidelidade em tradução poética será a resultante de um trabalho operado nos níveis semântico, linguístico-estrutural e retórico-formal, integrados todos no nível semiótico-textual onde se dá a significância” (LARANJEIRA, 2003, p. 125).

## 5.1 DA FIDELIDADE SEMÂNTICA

Por fidelidade semântica entende-se o “sentido” do texto. Segundo o autor, “[...] não é raro que a fidelidade à significância do texto, que deve sempre prevalecer, imponha, na tradução do poema, infidelidades no nível estritamente semântico como condição para se manter o poético na reescritura” (LARANJEIRA, p. 126). Em alguns casos, principalmente ao traduzirmos os textos em verso, realizamos escolhas que resultam em infidelidades semânticas para que fosse possível preservar outros elementos. Ao traduzirmos alguns termos, a falta de equivalentes nos levou a realizar escolhas recriativas.

Na obra *The Unstrung Harp*, alguns termos referentes a alimentos foram desafiadores. No terceiro parágrafo, há o termo *biscuit*, que traduzimos por biscoito. Nos Estados Unidos, *biscuit* se refere a um tipo de pão, geralmente acompanhado de manteiga, mas na Inglaterra se refere a biscoito, parecido com os *cookies* norte-americanos. Na tradução optamos por “biscoitos”, por que acreditamos que Gorey esteja se referindo ao contexto inglês, além disso, a sonoridade do termo escolhido na tradução é preservada. Outro alimento que gostaríamos de mencionar nessa obra é o termo *trifle*, uma sobremesa, mais comum na Inglaterra, feita com camadas de bolo, frutas ou geleia, e um creme feito de leite, servida em um recipiente geralmente transparente. Embora o termo *trifle* já exista em sites de receitas brasileiros, não é um termo que tenha se popularizado, então optamos por escolher uma sobremesa que fosse mais conhecida no contexto nacional e que fosse visualmente parecida com *trifle*, por isso traduzimos por “pavê”, uma sobremesa comum no Brasil, feita com

camadas de cremes e com bolachas, geralmente disposta em um recipiente transparente, para que as camadas sejam vistas. Essas duas escolhas tradutórias são domesticadoras, e aproximam a obra ao leitor. Ao traduzirmos *biscuit* por “biscoito” e *trifle* por “pavê”, o leitor do texto de chegada não tem a mesma imagem, mas acreditamos que essa escolha seja interessante para evitar um estranhamento que inexistente no texto de partida. Outro termo que gostaríamos de destacar nessa obra é a palavra *fantod*, utilizada para se referir a uma criatura inventada pelo autor, ilustrada na seguinte imagem:

Figura 11 - *Fantod* - um ser criado por Gorey.



Fonte: GOREY (1980n).

Essa criatura é citada pela primeira vez quando Gorey e seu primo distante estão visitando os antiquários, o *fantod* é notado pelo *Mr. Earbrass*, que se questiona por que alguém colocaria um *fantod* debaixo de um sino de vidro. Além disso, *fantod* é também o nome da editora que o autor teve e utilizou para imprimir alguns de seus próprios livros: *Fantod Press*. Segundo Stevens (2001), trata-se de um termo obscuro, geralmente utilizado no plural, que traz a ideia de inquietação, ou pavor, tornando-se um termo marcante na obra do autor. Dery (2018) nos lembra que o termo deriva de *the fantods*, uma gíria do século dezenove para *heebie-jeebies*, que seria algo como “dar nos nervos”. Nessa obra o termo aparece em letra minúscula, no singular. Optamos por traduzir por um substantivo que resgatasse essa ideia de inquietação. No texto de chegada, o termo *fantod* foi traduzido por “tremelique”, que traz a ideia de tremer. No entanto, a ideia que o termo original carrega não é totalmente resgatada e o leitor do texto de chegada não tem a referência ao nome da editora.

Na obra *The Listing Attic* notamos um grau maior de infidelidade semântica. Por serem poemas com forma fixa, tínhamos por objetivo traduzi-los de maneira que a métrica e a rima fossem preservadas, ou pelo menos similares à forma utilizada no texto de partida, como

veremos posteriormente. Para isso substituímos, acrescentamos ou eliminamos informações semânticas. É nesse sentido que traduzimos *hose* por “água”, no primeiro limerique; ou *lent* por “quaresmário”, no quinto. Para ilustrar melhor, vamos retomar o primeiro limerique, no quadro abaixo, no qual será incluída também uma tradução literal do poema (na segunda coluna) para que possamos comparar com a tradução autoral (na terceira coluna) e observarmos as alterações semânticas.

Tabela 13 - Tradução literal e autoral do primeiro limerick de *The Listing Attic*.

| TEXTO DE PARTIDA   | TRADUÇÃO LITERAL  | TRADUÇÃO AUTURAL   |
|--|---|--|
| <p><i>There was a Young lady named<br/>Rose<br/>Who fainted whenever she chose;<br/>She did so one day<br/>While playing croquet,<br/>But was quickly revived with a<br/>hose.</i></p> | <p>Havia uma jovem senhora<br/>chamada Rose<br/>Que desmaiava quando quer que<br/>quisesse;<br/>Ela desmaiou um dia<br/>Enquanto jogava toque-emboque,<br/>Mas foi logo acordada com uma<br/>mangueirada.</p> | <p>A jovem chamada Rosalda<br/>Que sempre desmaia do nada,<br/>Caiu por querer<br/>Jogando croqué<br/>Mas foi acordada com água.</p> |

Fonte: Das autoras.

Ao lermos a tradução literal (na segunda coluna), notamos que há um grau maior de fidelidade no nível semântico, mas isso resulta em infidelidade em outros níveis, como no ritmo, nas rimas e em outros efeitos sonoros. Em nossa tradução (na terceira coluna), substituímos o nome *Rose* por “Rosalda”, escolha que foi realizada devido às rimas do poema: *Rosalda, nada, água*. Na tradução autoral do segundo verso não foi recriada a ideia de que a personagem “escolhe” quando quer desmaiar. Em ambos os casos não se sabe exatamente em que momento a personagem vai desmaiar, mas na tradução literal ela é o agente, ou seja, quem decide quando desmaiar, enquanto na tradução autoral só se sabe que isso acontece “do nada”, sem qualquer sinal, e que é algo rotineiro, conforme indica o advérbio “sempre”. Os terceiro e quarto versos relatam um momento específico em que houve um dos desmaios (Enquanto jogava toque-emboque). No texto de partida o autor usa o auxiliar *did* para retomar o verbo *fainted* do segundo verso, na tradução literal não foi possível preservar a utilização de um verbo auxiliar que resgatasse essa ideia, portanto, repetimos o verbo. Na tradução autoral utilizamos o verbo “cair”, que retoma a ideia de desmaio, mas que resulta numa alteração morfológica.

Quanto ao substantivo *croquet*, trata-se de um jogo com tacos e bola, comum na Irlanda e na Inglaterra, popularizando-se entre os aristocratas ingleses a partir da metade do século XIX. No livro *A bicicleta epiplética*, obra de Gorey traduzida e publicada pela editora Cosac Naify, os tradutores optaram por “toque-emboque”; na obra *The Unstrug Harp* esse jogo também aparece na narrativa, contexto em que também optamos traduzir por “toque-

emboque”. No entanto, na tradução autoral desse limerique optamos por “croqué”, por ser uma palavra menor que permite criar uma rima com “querer”, que retoma aqui a ideia de *chose*, do segundo verso do texto de partida. Assim, embora nessa tradução não se mantenha a mesma estratégia que foi tomada na tradução desse substantivo em outras obras, não há perda da informação semântica. Nesse caso específico, optamos por um termo que resgata a sonoridade do termo original e acreditamos que o leitor dessa tradução compreende essa informação, pois a palavra “croqué” já pode ser encontrada em alguns dicionários *on-line*<sup>69</sup> em português.

No último verso traduzimos *hose* por “água”, o que é, de certa forma, uma perda semântica, pois não recupera toda a ideia que *hose* transmite, ou seja, uma esguichada de água de uma mangueira; no entanto, preserva-se a ideia geral, afinal, a personagem é acordada devido à água. Nota-se que os advérbios *whenever*, *while* e *quickly* não aparecem na tradução autoral. Se fossem traduzidos, demandariam muito espaço, já que o inglês é mais monossilábico que o português, e o efeito sonoro do limerique, que é um poema de tradição oral, seria perdido.

Ainda nos referindo aos limeriques, gostaríamos de chamar a atenção para o limerique 32:

Tabela 14 - Tradução do 32º limerique.

| <b>TEXTO DE PARTIDA</b>  | <b>TEXTO DE CHEGADA</b>  |
|--|--|
| <p><i>At whist drives and strawberry teas</i><br/> <i>Fan would giggle and show off her knees;</i><br/> <i>But when she was alone</i><br/> <i>She'd drink eau de cologne,</i><br/> <i>And weep from a sense of unease.</i></p> | <p>Toda vez que jogava o bedelho,<br/> A Fan ria e mostrava o joelho;<br/> Em casos de insônia<br/> Bebia colônia<br/> E sentia um pesar pingarelho.</p> |

Fonte: Das autoras.

No primeiro verso, se o traduzíssemos literalmente, teríamos: “Nas partidas de uíste com chás de morango”; no entanto, como se pode notar na tradução por nós proposta, essa cena é alterada, não foi resgatada a ideia de se ter uma reunião em que as pessoas tomassem chás, mas foi possível recriar de uma forma que o leitor de chegada saiba que se trata de uma reunião em que havia jogos de cartas, pois o termo “bedelho” refere-se ao trunfo pequeno de um jogo de cartas. A escolha do termo “bedelho” ocorre devido às rimas que se estabelecem com os termos “joelho” e “pingarelho”.

O segundo verso do texto de partida, se traduzido literalmente, ficaria: “Mas quando ficava sozinha”, em nossa tradução optamos por “Em casos de insônia”. Novamente há

<sup>69</sup> O termo *croquet* já está incluído, por exemplo, nos dicionários *on-line*: *Aulete digital* e *Dicionário Priberam*

infidelidade semântica, mas essa infidelidade é realizada de forma consciente. A escolha ocorreu para que fosse possível resgatar a ideia de que a personagem, em momentos de solidão, bebia água de colônia, ou seja, não se sentia alegre da forma que parecia ser nas reuniões de jogos que frequentava. No último verso do texto de partida a personagem lamenta um sentimento de inquietação, enquanto no texto de chegada ela “sentia um pesar pingarelho”. Esse verso resgata a ideia geral do verso, ao comunicar que a personagem não se sente bem. O termo “pingarelho” transmite a ideia de “relês, maltrapilho, ordinário”; caracterizando o sentimento que recai sobre a personagem quando está sozinha.

Na tradução do limerique 56 utilizamos o termo “humor” duas vezes, cada vez com um sentido distinto:

Tabela 15 - Tradução do 56º limerique.

| <b>TEXTO DE PARTIDA</b>   | <b>TEXTO DE CHEGADA</b>   |
|---|---|
| <i>An old gentleman's crotchets and quibblings<br/>Were a terrible trial to his sblings,<br/>But he was not removed<br/>Till one day it was proved<br/>That the bell-ropes were damp with his dribblings.</i> | Havia um velho senhor<br>Que tinha um terrível humor,<br>Mudança não houve<br>Até que se soube<br>Das cordas molhadas de humor. |

Fonte: Das autoras.

No segundo verso a palavra “humor” se refere ao estado de espírito da personagem (terrível humor), já no último verso se refere à substância liberada pelo corpo. Nesse limerique a personagem é ilustrada em pé com a corda do sino em sua boca; o texto de partida nos informa que as cordas estão úmidas por causa da baba da personagem, por isso a ideia geral é preservada ao utilizarmos o termo “humor”, embora essa escolha não deixe explícito que se trata da baba, a ilustração colabora para a elaboração dessa compreensão.

Para citar mais um exemplo de escolha tradutória de nível semântico na tradução dos limeriques, destacamos o seguinte:

Tabela 16 - Tradução do 58º limerique.

| <b>TEXTO DE PARTIDA</b>  | <b>TEXTO DE CHEGADA</b>  |
|--|--|
| <i>From Number Nine, Penwiper Mews,<br/>There is really abominable news:<br/>They've discovered a head<br/>In the box for the bread,<br/>But nobody seems to know whose.</i> | Na rua de número cem,<br>Surgiu a notícia do além:<br>Achou-se uma mão<br>Na caixa de pão<br>Porém, não se sabe de quem. |

Fonte: Das autoras.

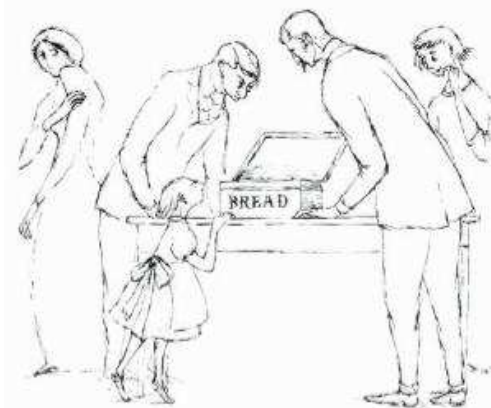
O texto de partida nos informa que as personagens encontram uma caixa de pão onde havia uma cabeça e ficam intrigados por não saberem quem era o dono daquela cabeça. Ao traduzirmos substituímos a parte do corpo encontrada na caixa, em vez de cabeça, conforme o



texto de partida, no texto de chegada os personagens encontram uma mão. Essa escolha ocorre por causa da rima, mas é uma infidelidade no nível semântico e semiótico, já que o impacto que o leitor tem no texto de partida, ao saber que há uma cabeça na caixa de pão, é diminuído quando se trata de uma mão, a narrativa torna-se menos chocante. Apesar disso, a ideia geral do limerique é preservada porque os personagens, tanto no texto de partida, quanto na tradução, não estão chocados com o fato de ter ocorrido algum crime, mas com o fato de não saberem de quem é aquela parte do corpo encontrada, por não conhecerem a vítima.

Vale ressaltar também que na ilustração não aparece a cabeça na caixa de pão, apenas a caixa, vista lateralmente, na qual está escrita a palavra “BREAD”, desta forma, nossa tradução não entra em contradição com a ilustração original, não prejudicando o leitor, que não sabe, somente pela imagem, o que há dentro da caixa, como é possível observar na figura abaixo:

Figura 12- Caixa de pão onde encontram uma cabeça (limerique).



Fonte: Gorey (1980j).

Em outros limeriques, escolhas similares a essas também podem ser notadas. No terceiro limerique, especificamente no último verso, narra-se que uma mulher foi esfaqueada com um *stiletto* [estilete, punhal], um tipo de faca pequena. O substantivo *stiletto* rima com *stretto* e *ghetto*, no texto de partida, mas em nossa tradução, optamos por “espeto”. Preserva-se a ideia geral, por ser um instrumento perfurante, que pode ser utilizado para ferir alguém, mas ocorre infidelidade semântica, pois a imagem que o leitor evoca não é a mesma. Além disso, pode resultar numa estranheza que não existe no texto de partida, já que atacar alguém com um “espeto” é mais peculiar que atacar alguém com uma faca, o que representaria uma perda semiótica. Essa escolha ocorreu para que fosse possível preservar o esquema de rimas, que se dá na tradução com as palavras “estreto”, “gueto” e “espeto”. O termo “estreto”, segundo o dicionário *Michaelis*, é a “parte final da fuga e de formas derivadas, na qual dois ou

mais temas são introduzidos em rápida sucessão ou em superposição”, no contexto musical. O que esse poema informa é que enquanto os músicos ilustrados na figura (*they*) saíam da fuga (no contexto musical) e tocavam o estreito, ocorreu um crime, um homem de um *ghetto* [gueto] esfaqueou uma mulher que assistia ao recital.

Sabe-se que o termo *ghetto*, na língua inglesa, não traz exatamente o mesmo sentido de “gueto” no contexto brasileiro. O termo “gueto” ficou conhecido principalmente após a segunda guerra mundial, fazendo referência aos bairros onde os judeus eram forçados a morar, cercados por muros, segregados do restante da cidade. Apesar desse termo se popularizar após a Segunda Guerra Mundial, já existia anteriormente. No Brasil, o termo é usado para se referir às favelas. Loïc Wacquant (2001), numa entrevista concedida à Folha de São Paulo, diferencia os guetos das favelas ao afirmar que a intenção de se criar um gueto é segregá-lo do restante da cidade, como se fosse uma cidade dentro de outra cidade, sendo uma forma de controle étnico-racial. As favelas, no entanto, vivem uma relação de simbiose com a cidade, não sendo totalmente separadas, mas

As similaridades entre guetos e favelas, se considerados de forma geral, estão nos fatos de que ambos são espaços de segregação e exclusão social de indivíduos considerados indesejáveis pela maioria da população; ambos possuem maioria negra ou considerada negra; ambos possuem como importante indicador de problemas sociais níveis visíveis de pobreza, quando não de absoluta miséria; ambos estão sempre localizados em áreas consideradas perigosas por agentes da lei; e ambos são sempre apontados como focos de crescente marginalidade e crimes. (COSTA, 2013, p. 42).

Nesse sentido, ao optarmos por manter o termo “gueto”, na tradução, preservamos, além da sonoridade, a ideia geral que o termo traz, de segregação e de exclusão social. Apesar disso, concordamos que há ainda uma perda semântica, resultante da não equivalência total entre os termos, consequência da diferença de contextos sociais.

No limerique 17, nos deparamos com outro desafio tradutório de nível semântico. Esse poema narra a história de um homem que está em um bote salva-vidas, prestes a bater em um rochedo, mas sua súplica é que salvem suas meias, que foram bordadas pela mãe da personagem. No último verso temos: *My mama has embroidered their clocks*. Nesse contexto o termo *clocks* se refere a uma costura que costumava ser feita na lateral das meias, essa costura funcionava como um enfeite ou adorno e, após estar pronta, lembrava os dois ponteiros de um relógio, quando a meia era vista de lado. As *clock socks* são geralmente meias de cano médio e essa costura vai de uma ponta à outra. Essas meias ficaram mais difíceis de serem encontradas a partir do momento que as roupas passaram a serem fabricadas industrialmente. Na língua portuguesa não encontramos uma palavra que pudesse resgatar a

ideia que esse termo representa na língua inglesa, por isso, traduzimos por “arremate”, que traz a ideia de término, fim de costura. No entanto, nossa tradução (O homem, durante o resgate: “Pois salvem a meia escarlate,/Não quero perde-la/Com seda vermelha/Mamãe fez o seu arremate) não recupera a ideia de “enfeite”, tampouco faz alguma referência aos ponteiros de relógio, apenas nos dá a ideia de finalização de uma costura, ou detalhe, que se distingue da cor da meia e de algo que foi feito pela mãe do protagonista, por isso essa meia é tão importante.

O limerique 20 narra a história de alguns homens de Harvard que ficaram bêbados com *sherry* [xerez], e por volta das três horas, queimaram uma *fairy* [fada] no pátio da universidade. Primeiramente gostaríamos de destacar o nome da bebida, *sherry*, que embora possa ser traduzida por “xerez”, optamos por generalizar, utilizando o termo “destilados”; escolha que ocorreu devido à recriação das rimas e ritmo. Quanto ao substantivo *fairy*, é um termo ofensivo utilizado para referir-se pejorativamente a homossexuais.

A homossexualidade é um dos temas polêmicos que podem ser encontrados na obra de Gorey, às vezes retratado de forma chocante. Em 1980, Lisa Solod, ao entrevistar o escritor, pergunta a ele sobre sua preferência sexual. Ao responder, Gorey disse “Bem, eu não sou nem uma coisa nem outra particularmente” (GOREY, 2001e, p. 101)<sup>70</sup>. A entrevistadora, não satisfeita, pergunta o porquê, e o escritor responde dizendo que é sortudo por ser aparentemente assexuado. Embora nunca tenha assumido sua sexualidade, o autor argumentava que antes de qualquer coisa, ou título, era uma pessoa. Ainda na mesma entrevista Lisa pergunta se a ausência de sexualidade<sup>71</sup> nas obras de Gorey era um produto resultante dessa assexualidade. Ao responder, o autor diz acreditar que sim, embora existam pessoas que digam que seus livros são cheios de sexualidade reprimida. No entanto, ele parece não se importar com isso, alegando não saber sobre o que escreveu, pois nunca tentou desvendar suas obras. Por fim, diz que não escreve sobre sexo, pelo menos não obviamente.

Não podemos simplesmente afirmar se o autor foi, ou não, homofóbico, ou se esse limerique ecoa, ou não, homofobia, caberia uma discussão mais aprofundada, que poderia ser desenvolvida em outro momento<sup>72</sup>. Na tradução do substantivo *fairy* optamos por “gato”, o que deixa essa informação mais implícita. Essa escolha ocorreu para criar uma rima com as

<sup>70</sup> “Well, I’m neither one thing nor the other particularly” (GOREY, 2001e, p. 101).

<sup>71</sup> A “ausência de sexualidade” se refere aos personagens da obra *The Curious Sofa*, pois embora seja uma narrativa supostamente “pornográfica”, não há nenhuma sexualidade explícita.

<sup>72</sup> Na biografia escrita por Dery (2018) esse assunto é citado em diversos momentos e nos leva a enxergar o autor como alguém que embora não falasse sobre sua sexualidade e nunca tivesse sido visto com ninguém, tendo tido apenas uma experiência sexual em sua vida, sendo essa experiência homossexual, traz esse tema em diversas obras de sua autoria, inclusive nas ilustrações.

palavras “barbados” e “adro”. A ilustração deste limerique deixa claro que não se trata, literalmente, de uma fada, tampouco de um gato, deixando essa questão subentendida.

Outro assunto polêmico, mas que Gorey trata com naturalidade, pode ser notado no limerique 25, que narra a história de uma mulher que sente repulsa a anões e por isso empurra um de cima de um cais. No texto verbal o autor usa dois termos para anão: *midget* e *dwarf*. Ao traduzirmos, optamos por “duende” e “anão”. Gorey distribui os dois termos em rimas distintas (há uma rima com *Pridgets*, *midgets*, *fidgets*; e outra com *wharf* e *dwarf*). Em nossa tradução recriamos a estrutura das rimas e o ritmo, para isso alteramos o nome da personagem para “Clemente”, subtraímos algumas informações semânticas, como o adjetivo *beetling*, que caracteriza a mulher no primeiro verso, e substituímos o substantivo *fidgets* pelo adjetivo “descontente”. No terceiro verso, traduzimos *wharf* por “elevação”, tendo como resultado as seguintes rimas: Clemente, duendes, descontente (nos versos primeiro, segundo e quinto); elevação e anão (nos versos terceiro e quarto). A narrativa que o autor cria neste limerique também pode parecer chocante para o leitor por se referir a um assunto delicado. O nanismo é um transtorno que resulta na deficiência do crescimento de uma pessoa. O poema pode gerar incômodo no leitor por causa do seu tema, mas o distanciamento que ocorre com a falta de detalhes, com a rapidez do poema, com as rimas e com o seu ritmo, torna esse efeito menos impactante.

Outro limerique que traz um assunto chocante é o quadragésimo quarto, que narra a história de um menino que nasceu com pé torto. Nesse poema o pai da criança está servindo uma bebida enquanto diz que se o menino nasceu com deficiência, era consequência da dor que a mãe da criança havia causado ao “Salvador”. No texto de partida há dois termos distintos para falar da deficiência: *clubfooted* e *cripple*. O primeiro termo designa a doença em que a criança nasce com o pé torto. Existem diferentes termos técnicos para essa condição, como equinovaro congênito, mas os termos popularmente conhecidos são “pé torto” e “pé boto”. O segundo termo (*cripple*) poderia ser traduzido por “aleijado”, que é considerado ofensivo. Na tradução optamos por utilizar os dois termos conhecidos popularmente, que apesar de não serem termos técnicos, resgatam a ideia da deficiência que o menino tem e permitem que seja elaborada a sonoridade do poema. Evitamos utilizar algum termo que fosse tão ofensivo quanto o substantivo *cripple*.

Há, ainda, outros poemas e obras de Gorey com temas que podem chocar o leitor. Não podemos esquecer que o autor defendia que suas obras retratam a realidade, por mais chocante e trágico que isso possa parecer. Gorey reconhece que escrever sobre a realidade da maneira como ele faz é uma peculiaridade em seus textos e que possivelmente gera algum

desconforto em seus leitores, no entanto, outros elementos de sua narrativa aliviam esse desconforto, dentre eles, no caso dos limeriques, a brevidade narrativa e os efeitos rítmicos e sonoros. Aliás, essa “realidade” da qual o autor fala não se aplica a todas as suas obras.

No quadragésimo quinto limerique o termo *bathing machine* se refere a um tipo de vestiário antigo, localizado na beira de praias, normalmente utilizado para as pessoas vestirem roupas de banho. Continha rodas, por isso podia ser movido, e foi utilizado entre os séculos XVIII e XX. Traduzimos esse termo por “vestiário”, que embora não transmita exatamente a mesma ideia do termo original, resgata a ideia geral. Nesse verso lançamos mão da fidelidade rítmica para que pudéssemos preservar a ideia geral do termo. Se traduzíssemos por “banheiro”, manteríamos a quantidade de sílabas poéticas que propomos na maioria dos limeriques, no entanto, haveria uma infidelidade ainda maior no nível semântico, o que a nosso ver resultaria numa perda também maior.

Esses exemplos nos dão uma ideia dos desafios tradutórios dos limeriques, há ainda outras escolhas semânticas no livro *The Listing Attic* que poderiam ser discutidas. No abecedário *The Fatal Lozenge* nos deparamos com outros desafios de tradução, como manter a ordem alfabética; para que isso fosse possível, recriamos alguns elementos semânticos, principalmente com as letras K, W e Y. Em outros momentos precisamos recriar o termo do texto de partida escolhendo alguma palavra que trouxesse uma ideia próxima, mas que começasse com a letra designada naquele poema.

Na quadra com a letra H do texto de partida temos *hermit*, ou seja, “eremita”. Aqui, não encontramos nenhuma palavra que começasse com a letra H e trouxesse uma ideia parecida com a de eremita. Uma das soluções seria sugerir um nome próprio que começasse com H, assim como fizemos em outros momentos, mas nesse caso optamos por substituir o termo pelo substantivo “homem”, que começa com a letra “h”. No entanto, essa escolha não preserva o conteúdo semântico contido no substantivo “eremita”, então o leitor do texto de chegada não tem acesso a esse detalhe, ocasionando uma perda semântica. Pode ser que o leitor deduza que se trate de um eremita, pelo restante da narrativa e com a ilustração, mas essa informação não é explícita para o leitor do texto de chegada. Apesar de sabermos que acarretaria em perda semântica, preservar o abecedário nos pareceu mais relevante nessa obra.

Na letra K tivemos outro desafio, o substantivo do texto de partida para essa letra é *keeper*, que se refere a um cuidador, alguém que tem a custódia de algo ou de outra pessoa, ou que é tutor de alguém. Tendo em vista que não existem muitas palavras que comecem com K na língua portuguesa, incluímos o nome próprio “Kal” e em seguida o substantivo “tutor”, para resgatar a ideia que o termo *keeper* carrega. Apesar do acréscimo do nome próprio,

inexistente no texto de partida, mantém-se a ordem alfabética e a ideia geral transmitida pelo substantivo *keeper* - “tutor”.

Na letra P do texto de partida havia o termo *proctor*, que se refere a “inspetor, bedel”. Na tradução dessa quadra optamos por “professor”, que, embora não seja a mesma profissão utilizada no texto de partida, é uma ocupação existente no contexto escolar, cuja função é ensinar e orientar, e que também tem contato com crianças. Em seguida, na letra Q, o texto de partida traz *quarry*, que se refere a presa, vítima, ou alguém que está sendo seguido. Ao traduzirmos, optamos por “questionado”, também com o intuito de manter a ordem alfabética. Embora o termo escolhido na tradução não deixe claro que se trata de uma vítima, o poema nos dá pistas disso, pois a personagem escapa, se esconde, e ouve os gritos por sangue. Além disso, o termo escolhido para o texto de chegada (questionado) refere-se a alguém que está sendo interrogado, mas que por estar se escondendo e sendo procurado, subentende-se que esteja sendo também seguido.

A letra U, da palavra *uncle*, em *the sight of uncle*, na vigésima estrofe deste livro, caso fosse traduzido literalmente, seria “o olhar do tio”. Na língua portuguesa não há um sinônimo para o substantivo tio que comece com a letra U, por isso incluímos o nome próprio “Ulisses”. Assim, a tradução do verso *The sight of Uncle gives no pleasure* ficou “O olhar do tio Ulisses”. Conforme já mencionamos, o fato de a língua inglesa ser mais monossilábica que a língua portuguesa faz com que seja possível incluir mais informações em um espaço menor, algo que pode ser notado na tradução desse verso, já que a ideia de “não dar prazer”, em *gives no pleasure*, precisou ser reposicionada e incluída no segundo verso da tradução.

Similarmente, na letra W temos *wanton*, que se refere a “impudico, extravagante, libertina”. Na falta de termos que carregassem uma ideia parecida e que comesçassem com a letra W, decidimos substituir esse substantivo pelo nome próprio “Wal”. Além do acréscimo do nome próprio, houve supressão de informação semântica, já que o substantivo *wanton* não foi resgatado na tradução. Apesar disso, o desenvolvimento da narrativa sugere o comportamento libidinoso da personagem, porém com menos intensidade e detalhes que o texto de partida.

Por fim, na letra Y o texto de partida traz a palavra *yegg*, uma gíria utilizada para “ladrão”. Aqui, similarmente ao que ocorreu com a estrofe da letra W, optamos por incluir um nome próprio que comesçasse com a letra Y (Yan). Por outro lado, suprimimos a gíria que traz a ideia de “ladrão”, tampouco reposicionamos o substantivo em outros versos, o desenvolvimento da narrativa nos leva a compreender que a personagem é um ladrão devido às ações que realiza, mas isso não fica explícito da maneira como ocorre no texto de partida.

Como se pode notar, devido ao ritmo e as rimas das quadras que compõem esse abecedário, diversas escolhas resultaram em supressão, adição, ou reorganização de informação semântica, procedimento similar ao adotado na tradução dos limeriques. Na décima quadra que narra a história do jornalista que entrevista um assassino, o texto verbal informa que esse assassino é “sem dúvida o melhor dos últimos anos” [*The best in years without a doubt*]. Traduzimos esse verso por “O assassino mais esperto”; reposicionamos o substantivo *slaughter*, que aparece no primeiro verso do texto de partida, mas está posicionado no segundo verso do texto de chegada. Recuperamos a ideia de “melhor assassino” que o adjetivo *best* carrega através do termo “experto”<sup>73</sup>, no entanto a expressão *without a doubt* foi suprimida.

Algo similar ocorre na 11ª estrofe, em que a personagem pondera sobre exploração infantil [*child-enslavement*]; na tradução mantivemos apenas o termo “exploração”, resultando em outra supressão semântica. Outras ocorrências similares a essas podem ser notadas também em outras estrofes, como na 16ª, em que o verso *Few people even know exist* não foi traduzido, porque a métrica e a estrutura poética no texto de chegada não comportou a quantidade de informação semântica que o texto de partida carregava.

No livro *The Bug Book*, destacamos o adjetivo *house-proud*, que caracteriza alguém que gosta de manter a casa limpa e organizada. Nesse caso, devido à falta de equivalência na busca por um adjetivo que recuperasse essa ideia, preferimos utilizar a expressão “mania de limpeza”. Outra expressão que se destacou nessa obra foi o local onde viviam os insetos amarelos: *on the topmost leaf but one of a plant*; se traduzíssemos literalmente teríamos “na folha mais alta, menos uma, de uma planta”, mas essa tradução literal não funcionaria para o leitor de chegada e causaria estranheza para o leitor de partida, por isso optamos pelo adjetivo “penúltimo”. No final dessa história, os insetos colocam as sobras do inseto preto, que foi esmagado, em um envelope. O verbo utilizado no texto de partida é *slipped*, que traz uma imagem que não conseguimos resgatar no texto de chegada. O verbo *slip* ilustra um movimento sutil – deslizar, escorregar –; na tradução optamos pelo verbo “colocar”, que resgata a ideia de guardar algo, mas não preserva a sutileza e discrição do termo empregado no texto de partida. Essa infidelidade semântica, embora resgate a ideia geral, resulta numa alteração semiótico-textual, já o leitor da tradução não tem a mesma imagem semiótica de movimento que o texto de partida emite a seu leitor.

---

<sup>73</sup> Segundo o dicionário Michaelis, o adjetivo “experto” caracteriza alguém que seja especialista em algum assunto. É nesse sentido que adotamos o termo, referindo-se ao assassino especialista naquilo que faz.

Na obra *The Curious Sofa*, destacamos o substantivo *elevenses*, informalmente utilizado na Inglaterra para referir-se a um lanche servido no meio da manhã. No texto de chegada traduzimos por “lanche da manhã”, assim recuperamos a ideia que o termo transmite ao explicá-lo. Nessa mesma obra houve estrangeirização do termo *boudoir*, traduzido por “budoar”, conforme encontrado no dicionário Michaelis, preservando a sonoridade do termo. Houve também a estrangeirização do termo *Lady*, título utilizado para a anfitriã da casa (*Lady Celia*). Em alguns dicionários *on-line* da língua portuguesa já é possível encontrar o termo “Lady”, embora seja uma palavra estrangeira. Esse substantivo feminino é utilizado para se referir a mulheres da nobreza inglesa, ou um tratamento dado a uma senhora de classe social alta; transmitindo elegância. No contexto em que se insere, no texto de partida, refere-se ao segundo caso. Nessa tradução, optamos por manter o termo assim como está no texto de partida, mas aportuguesamos o nome próprio ao acentuá-lo.

Na obra *The Insect God*, um poema narrativo mais longo, suprimimos algumas informações para que fosse possível preservar os versos em decassílabos e recriar as rimas alternadas. Na 7ª estrofe, por exemplo, temos os seguintes versos:

Tabela 17 - Estrofe 7 de *The Insect God*.

| TEXTO DE PARTIDA  | TEXTO DE CHEGADA   |
|---|--|
| <i>O feelings of horror; resentment, and pity<br/>           For things, which so seldom turn out for the best;<br/>           The car, unobserved, sped away from the city<br/>           As the last of the light died out in the west.</i> | Sentimentos de dor e piedade<br>Por coisas que nem sempre acabam bem;<br>O carro, oculto, sumiu da cidade<br>Como uma luz que esvaece no além. |

Fonte: Das autoras.

Como se pode notar, no primeiro verso dessa estrofe suprimimos a ideia que o substantivo *horror* transmite; e traduzimos *resentment* por “dor”, apesar de sabermos que “dor” generaliza a ideia que *resentment* transmite [ressentimento, mágoa]. No terceiro verso, o termo *unobserved* traz a ideia de “despercebido”, o carro que não foi notado enquanto passava pela cidade, mas o adjetivo “oculto”, na tradução se refere à “misterioso, suspeito, que não é conhecido”. Sabe-se que a ideia não é exatamente a mesma, mas em ambos os casos se referem a um carro obscuro, do qual não se têm muitas informações. No último verso suprimimos o advérbio *last*, e substituímos *west* por “além”; ao leitor de chegada é dada uma informação mais generalizada, em vez de ser “a última luz”, é “uma luz”, e em vez da direção “oeste”, sabe que é algo distante (“além”), mas sem nenhuma direção específica.

Há diversos outros exemplos de escolhas semânticas que recriamos, por diversas razões. Em alguns momentos Gorey brinca com as palavras, cria neologismos, palavras-



valise, cria lugares e nomes fictícios. A tradução dos nomes próprios foi mais um dos desafios que encontramos.

### 5.1.1 Traduzindo os nomes próprios da antologia

Nas obras desta antologia há diversos nomes próprios que se referem a pessoas ou locais. Alguns são nomes que realmente existem, alguns bastante incomuns, além de nomes que são criações fictícias de Gorey.

Christiane Nord (2003), ao analisar as traduções de nomes próprios para *Alice in Wonderland*, observou que as técnicas utilizadas na tradução de nomes variam. Segundo a autora, ao criarem nomes para seus personagens, os autores podem buscar nomes existentes em sua cultura ou inventar nomes novos, fantásticos, absurdos, descritivos ou informativos, indicando gênero, idade, origem geográfica, entre outras informações.

De acordo com Lincon Fernandes (2006), os nomes próprios têm apenas uma referência, mas podem ter diversas funções, transmitindo mensagens em uma obra literária através de sentidos semânticos, semióticos sociais e simbólicos sonoros. Em alguns casos, em especial na literatura infantil, não traduzir palavras estrangeiras, incluindo nomes próprios, pode resultar em um empecilho durante a leitura. Assim, ao traduzi-los, os nomes precisam ser reconhecíveis e memoráveis, tendo unicidade no contexto, o que os distingue de outros nomes.

O teórico divide os nomes em duas categorias, os convencionais, que não carregam carga semântica e não precisam ser adaptados para o sistema linguístico alvo, ou que talvez sejam conhecidos internacionalmente, e aqueles que são carregados de carga semântica, sendo também sugestivos e expressivos e que em alguns casos têm inferências históricas e culturais. Para a tradução dos nomes, Fernandes (2006) cita dez procedimentos:

- a) *Rendition* (interpretação): quando um nome é semanticamente motivado e padronizado na língua e adquire sentido para ser reproduzido na língua alvo, como *The Fat Lady* – A Mulher Gorda.
- b) *Copy* (cópia): trata-se de um empréstimo, quando o nome é reproduzido exatamente como aparece no texto de partida, sem qualquer ajuste ortográfico, como *Harry Potter*.
- c) *Transcription* (transcrição): quando o nome é transcrito utilizando letras que sejam, de certa forma, correspondentes, transliterando ou adaptando a morfologia,

a fonologia e a gramática conforme a língua de chegada, como *Romillia* – Romília.

- d) *Substitution* (substituição): quando se substitui o nome do texto de partida por um nome do texto de chegada, isso ocorre caso o nome exista nas duas línguas, mas não sejam relacionados em termos de forma ou significação semântica, como *Harvey* – Ernesto, conforme Fernandes (2006) observou na tradução das narrativas de *Harry Potter*.
- e) *Recreation* (recriação): quando o nome é recriado, inventando-se um nome com o intuito de reproduzir efeitos similares. Nesse caso, o nome não existe nem no texto de partida, nem no texto de chegada, por isso diferencia-se da substituição, por exemplo: *Mr. Ollivander* – Sr. Olivaras.
- f) *Deletion* (supressão): trata-se da remoção do nome no texto de chegada, isso normalmente ocorre quando o nome parece ter pouca importância no desenvolvimento da narrativa, exemplo: *Polly Plummer* – Polly, em que o sobrenome é apagado.
- g) *Addition* (adição): ocorre quando são adicionadas informações extras ao nome original, geralmente com o objetivo de torná-lo mais compreensível ou apelativo para o público, ou para resolver ambiguidades, como em *He-Beaver* – Sr. Castor, com a adição do pronome de tratamento para designar o gênero do personagem, assim como é designado no texto de partida.
- h) *Transposition* (transposição): quando se troca uma classe de palavras por outra sem mudar o sentido da mensagem que o texto de partida transmitia, a transposição resulta numa mudança estrutural, exemplo: *The Eternity Code* – Código eterno, em que o substantivo *eternity* é traduzido como adjetivo.
- i) *Phonological Replacement* (substituição fonológica): nesse caso o tradutor reescreve o nome com o intuito de transmitir a imagem sonora do texto de partida, imitando características fonológicas. Diferencia-se da transcrição, aqui há um grau de adaptação, por exemplo: *Myrtle* – Murta. Fernandes (2006) destaca que esse procedimento é recorrente nas narrativas de *Harry Potter*, em que há nomes que são substituídos por outros que tenham ortografia e fonologia similares.
- j) *Conventionality* (convencionalidade): quando o nome é convencionalmente aceito como a tradução de um nome próprio. Ocorre com nomes de figuras históricas ou literárias e em alguns casos com localizações geográficas, como *Sicily* – Sicília.

Ao traduzirmos os nomes próprios da antologia, utilizamos diferentes procedimentos. Em algumas ocorrências, combinamos mais de um procedimento, algo que Fernandes (2006) havia notado ocorrer nas análises que fez. Para exemplificar, vamos citar e comentar alguns nomes próprios e suas respectivas traduções.

Na obra *Unstrung Harp* o nome do protagonista *Mr. C(lavius) F(rederick) Earbrass* destacam-se as iniciais dos dois primeiros nomes ao colocar o restante do nome em parênteses. As iniciais desse nome podem estar se referindo às notas musicais, C (dó), F (fá), E (Mi)<sup>74</sup>; essa referência pode ser observada também no primeiro nome, pois *Clavius*, em latim, quer dizer “clave”, o sinal colocado no início do pentagrama, que serve para indicar as notas musicais a serem tocadas. O sobrenome, *Earbrass*, é um jogo de palavras, *ear* (ouvido) e *brass* (metais), fazendo referência aos instrumentos de metais. Ao traduzirmos esse nome, optamos por “Sr. Clávio Frederico Escutametal”, pois assim preservamos as iniciais dos nomes e as referências musicais. No primeiro nome há transcrição, pois buscamos preservar a sonoridade do nome original, o nome “Clávio” não é comum na língua portuguesa, embora sua sonoridade se assemelhe a nomes mais populares, como Cláudio. O segundo nome passa por uma convencionalização e foi traduzido por Frederico, já o último nome é recriado e interpretado, preserva-se a referência a metais, mas recria-se o substantivo *ear* que é substituído pelo verbo “escutar”, na tradução.

Outros nomes próprios dessa obra que foram desafios tradutórios são os nomes dos convidados para a recepção do lançamento do livro do Mr. Earbrass: *Lawk*, *Sangwidge*, *Ha’p’orth*. O primeiro nome, *Lawk*, segundo o dicionário Collins, é uma expressão britânica que representa surpresa. Substituímos por “Pombas”, uma expressão da língua portuguesa que também é utilizada para representar surpresa. O segundo, *Sangwidge*, é uma brincadeira fonológica com a palavra *sandwich*; nesse caso recriamos por “Sandes”, uma gíria informal que algumas pessoas utilizam para se referir a sanduíche. Nessa escolha, preserva-se o item referencial, o coloquialismo e o uso da oralidade, no entanto, perdemos a brincadeira fonológica. O terceiro nome, *Ha’p’orth*, é uma expressão coloquial britânica que abrevia a frase *half penny worth*. Se traduzido literalmente, seria “vale meio centavo”. Na língua portuguesa temos algumas expressões similares, como “não vale nem um real”, mas não temos uma abreviação que pudesse ser utilizada como se fosse um nome próprio, ou que seria reconhecida e compreendida pelo leitor, por isso recriamos por “Patavinas”, mantendo o

---

<sup>74</sup> As referências musicais nessa obra poderiam resultar numa pesquisa interessante. Notamos uma referência à música também na obra *The Willowdale Handcar*, onde há a abreviação *D. M. G.*, referente às palavras ‘*Don’t move, Gertrude*’, que curiosamente também parecem ser cifras.

coloquialismo e a ideia geral que a expressão carrega, como sinônimo de “nada, coisa alguma”.

Além dessas personagens, há outros três que gostaríamos de destacar: *Avuncular*, *Lord Legbail* e *Frowst*. No primeiro realizamos uma interpretação, o que resultou também numa cópia, já que “Avuncular” é escrito da mesma forma em inglês e em português e traz a mesma ideia, referindo-se ao grau de parentesco, que vem de tios. O segundo termo foi recriado, refere-se, literalmente, a alguém que escapa de uma custódia. Preservamos a ideia de fuga, mas recriamos para “Picamula”, expressão coloquial que se refere a alguém que sai correndo de alguma situação, que foge; a expressão é “picar a mula”, mas como nosso propósito era dar a impressão de se tratar de um nome próprio, aglutinamos os termos criando uma só palavra. O terceiro nome, *Frowst*, se refere a algo que cheira mal, odor que fica em algum local devido à falta de ar fresco. A personagem que recebe esse nome é o crítico literário que não parece ser muito bem-vindo à reunião de escritores que ocorre na narrativa. Para esse nome, buscamos preservar a conotação negativa que o termo traz, então interpretamos e traduzimos por “Bafio”, que também se refere ao odor ruim que fica em um local quando há falta de circulação de ar e mofo.

O nome *Glassglue*, uma personagem do romance que estava sendo escrito pelo *Mr. Earbrass*, foi recriado. Essa personagem se materializa para seu criador no topo das escadas, a narrativa nos informa que seus óculos são pintados de azul. Esse nome próprio é composto de dois substantivos justapostos, *glass*, que remete aos óculos da personagem, mas também pode se referir a vidro, ou copo; e *glue*, que traz a ideia de cola. Traduzindo literalmente poderia ser “cola de vidro”. A estranheza desse termo ocorre porque não é uma palavra comumente utilizada como nome próprio. Nota-se também que há uma aliteração com a junção dessas duas palavras, com a repetição do “g”. Ao recriarmos esse nome, buscamos propor um jogo de palavras em que houvesse também uma brincadeira com os sons. Não havendo um termo na língua portuguesa que preservasse a ambiguidade do termo *glass*, optamos por um de seus sentidos, levando em consideração a ilustração, que traz uma personagem com óculos. Assim, juntamos as palavras “óculos” e a palavra “cola”, resultando em “Óculocola”, excluímos o “s” de óculos, o que é uma agramaticalidade que inexiste no texto de partida, mas optamos por isso para criar uma rima interna com “culo” e “cola”. A tradução desse nome resultou em um neologismo que, assim como aquele criado por Gorey no texto de partida, utiliza dois objetos do cotidiano. Ao recriarmos esse jogo de palavras, recriamos essa estranheza para o leitor da tradução.

Outro nome próprio, *Mr. Dustcough*, um neologismo composto pela justaposição dos substantivos *dust* [pó, poeira] e *cough* [tosse], se fosse traduzido literalmente seria “tosse do pó”, mas em nossa tradução propomos uma recriação que preserva a ideia geral. Brincamos com as palavras “pó” e “tosse”; no entanto, a ideia de tosse fica subentendida com a utilização da onomatopeia “coff”, o que preserva parcialmente a sonoridade do nome empregado no texto de partida. O resultado final foi “Pócoff”, que mantém a estranheza do nome original, mas preserva a ideia geral sugerida no texto de partida.

Na obra *The Listing Attic*, muitos limeriques contêm nomes próprios, alguns mais comuns, outros são jogos de palavras criados por Gorey. Nessas narrativas poéticas, nossa abordagem foi diferente, pois buscamos preservar a forma poética nas traduções. Consequentemente, tomamos mais liberdade na tradução dos nomes, o que resultou em algumas substituições e supressões. Contudo, alguns nomes foram preservados, como o topônimo, que também é um neologismo, *Daguerrodarque*, que foi copiado para a tradução para preservar o efeito sonoro aliterativo criado pelo autor.

O topônimo *Gomorra*, no décimo limerique, traz referência bíblica e foi convencionalizado na língua portuguesa, traduzimos por Gomorra. O mesmo ocorreu com *Balaclava* e *Etna*, no décimo terceiro limerique, ambos são locais visitados pela personagem em sua viagem e são locais reais, o *Etna* é um dos vulcões mais altos do mundo, e *Balaclava* foi uma cidade da Ucrânia até 1957, tornou-se conhecida principalmente depois da “Batalha de Balaclava”. Com o intuito de preservar essas referências no texto de chegada, optamos por manter os nomes próprios através da convencionalização; coincidentemente, a grafia dos topônimos é a mesma no texto de partida e na tradução. Esse mesmo procedimento foi adotado para a tradução do topônimo *Tibet*, no quadragésimo terceiro limerique, e do antropônimo *Mrs. Keats-Shelley*, no trigésimo limerique. Nesse caso, observamos a referência aos escritores românticos John Keats e ao casal Percy B. Shelley e Mary Shelley. Por tratar-se de escritores conhecidos mundialmente, decidimos preservar essa referência, por isso mantivemos o nome próprio da personagem que, convencionalmente, também teve sua grafia preservada.

Em *The Object Lesson* temos apenas quatro nomes próprios, *Throbbelfoot Spectre*, *Corrupted Endeavour*, *Madame O\_\_\_* e *Echo*. O primeiro caso é uma palavra-valise, que ecoa as palavras *throb* [pulsação], *trouble* [problema, perturbar] e *foot* [pé, base]. Tomamos uma liberdade maior nesse antropônimo e criamos também um neologismo no texto de chegada. Nosso resultado foi “Espectro Péperpulsante”, em que “Péperpulsante” ecoa o substantivo “pé”, o sufixo “per” do termo “perturbar”, e o adjetivo “pulsante”. No segundo nome próprio

(*Corrupted Endeavour*), usado para intitular uma estátua, fizemos uma tradução mais literal, optamos por “Empenho Corrompido”. No terceiro nome, fizemos uma cópia, que pode ser também compreendida como uma interpretação, já que o termo tem a mesma grafia nos textos de partida e de chegada; e no quarto nome próprio houve uma tradução literal: “Eco”.

No texto de partida da obra *The Fatal Lozenge* há apenas um nome próprio, *Lazar*, que foi traduzido conforme é convencionalizado: “Lázaro”, fazendo referência à parábola contada por Jesus no Novo Testamento – O rico e Lázaro – em Lucas 16:19-31. Na tradução dos poemas dessa obra, porém, foram adicionados outros quatro antropônimos, estratégia tomada para preservar a ordem alfabética das quadras. Na língua portuguesa há poucas palavras que se iniciam com as letras K, W, Y, então optamos por incluir um nome próprio que começasse com essas letras, a mesma estratégia foi tomada na tradução da quadra em que havia a letra U. Dessa forma, tivemos os seguintes resultados: *the keeper* – o Kal tutor; *the sight of uncle* – o olhar do tio Ulisses; *the wanton* – a Wal, e *the Yegg* – o Yan. Por um lado, essas soluções resultam em perda semântica, conforme destacamos anteriormente, pois o texto de partida não faz referência a esses nomes; por outro lado essa solução resulta em um ganho na métrica, nas rimas e na organização alfabética.

Em *The Hapless Child* transcrevemos os nomes próprios das duas personagens. O nome da protagonista *Charlotte Sophia* foi traduzido para “Charlote Sofia”, e o nome da boneca *Hortense* para “Hortênsia”. O único topônimo que aparece na narrativa, *Africa*, passou pelo processo de convencionalização e foi traduzido por “África”.

O mesmo procedimento foi adotado para traduzir os nomes da obra *The Curious Sofa*, em que Gorey utilizou nomes mais populares. Segundo o próprio autor, na entrevista cedida à Jane Filstrup, os nomes pessoais dessa obra foram escolhidos propositalmente por serem praticamente indistinguíveis um do outro, sendo esse um dos elementos que traz humor e sonoridade à narrativa. Ao traduzirmos esses nomes, o procedimento utilizado foi principalmente a convencionalização, exceto pelo nome *Donald*, em que realizamos uma cópia<sup>75</sup>. Para citar alguns exemplos de outros nomes presentes nessa obra, e respectivas traduções, temos: Alice (cópia); *Herbert* – Eriberto, *Lady Celia* – Lady Célia (cópia do título *Lady* e convencionalização do nome Célia), *Colonel Gilbert* – Coronel Gilberto, *Harold* – Haroldo, *Lucy* – Luci, *Scylla* – Cila, *Ronald* – Ronaldo, entre outros. O antropônimo *Lise* foi

---

<sup>75</sup> Donald tornou-se um nome mais conhecido para o contexto de chegada após ser convencionalizado através do nome do pato Donald, nas histórias em quadrinhos e pela Disney, além dessa referência, é o sobrenome do atual presidente dos Estados Unidos decorrência do atual presidente dos Estados Unidos (Donald Trump).

copiado, por referir-se a uma jovem francesa, conforme descrito na narrativa, optamos por estrangeirizá-lo.

Por fim, gostaríamos de destacar alguns nomes próprios da obra *The Willowdale Handcar*. Em alguns casos Gorey utiliza itens do cotidiano como se fossem nomes próprios, o que pode causar estranhamento ao leitor do texto de partida. Alguns desses nomes foram traduzidos de maneira a preservar a ideia geral, porém outros foram recriados no texto de chegada.

Primeiramente, vamos tratar dos topônimos; a história se passa em *Willowdale*, cidade que é referenciada posteriormente por um de seus pontos turísticos: *Willowdale Triangle*. Ao traduzirmos, nossa intenção era que o leitor do texto de chegada compreendesse o sentido do nome do local, por isso propomos uma tradução mais literalizante: “Vale do Salgueiro”. O ponto turístico, *Willowdale Triangle*, foi traduzido por “Triângulo do Salgueiro”, para deixar um nome menor, optamos por suprimir o substantivo “vale”. Em ambos os casos fizemos uma interpretação, procedimento também adotado na tradução de *Bogus Corners* – Cantos Fictícios, *Turnip Valley Express* – Expresso do Vale do Nabo, *Wobbling Rock* – Rocha Frouxa, *Dogear Junction* – Canto Dobrado, *Stovepipe City* – Cidade da Chaminé, *Peevish Gorge* – Garganta Rabugenta, *Violet Springs* – Violeta de Primavera, *West Elbow* – Cotovelo do Oeste, *Weedhaven Laughing Academy* – Academia Alegre Refúgio da Erva, *Great Trackless Swamp* – Grande Pântano Sem Rastro e *Iron Hills* – Colinas de Ferro.

Para traduzirmos outros topônimos, utilizamos outros procedimentos ou combinamos mais de um procedimento. Há, por exemplo, substituição na tradução de *Chutney Falls*. O termo *falls* se refere à cachoeira, quedas; e *chutney* se refere a um molho indiano, um condimento agridoce que conquistou popularidade também nos Estados Unidos; todavia, não muito popularizado ainda no Brasil, por isso substituímos esse molho por “calda”, resgatando parcialmente a ideia. Nossa tradução passou por dois processos: interpretação do substantivo *falls* e substituição do substantivo *chutney*, o resultado final ficou “Quedas de Calda”. Em seguida, o topônimo *Gristleburg* foi traduzido por “Ossoburgo”. O substantivo *gristle* se refere à cartilagem, e *burg* é um substantivo utilizando na língua inglesa para se referir à cidade, nossa tradução preserva a referência ortopédica, mas em vez de “cartilagem”, optamos por “osso”, que por ser um substantivo mais curto, colabora para a sonoridade e o ritmo do nome. O termo “burgo” não é comum na língua portuguesa, sendo normalmente associado a cidades de outros países, como “Joanesburgo”, então nossa tradução para esse nome próprio é

estrangeirizante. Apesar disso, não é essa estrangeirização que causa estranheza para o leitor do texto de chegada, mas a combinação das duas palavras justapostas.

O topônimo *Sogmush River* passou pelo processo de recriação, o termo *sogmush* é uma palavra-valise que ecoa o adjetivo *soggy*, que traz a ideia de “ensopado”, e *mush*, que se refere a mingau, papa. Ao traduzirmos, propomos um neologismo que brinca com as palavras “papa” e “ensopado”, nosso resultado foi “Rio Ensopapado”.

Substituímos também alguns antropônimos, como *Mr. Queevil*, que foi traduzido por *Sr. Malfadar*. No texto de partida há um jogo de palavras que enfatiza o termo *evil*. Ao substituímos por “Sr. Malfadar”, conseguimos resgatar parcialmente a ideia de algo ruim, pois “malfadar” remete à ideia de predizer má sorte, no entanto, o jogo sonoro que traz ênfase é perdido. A personagem *Dick Hammerclaw* teve seu sobrenome substituído por “picareta”. O sobrenome do texto de partida se refere à orelha do martelo, parte utilizada para arrancar pregos; em nossa tradução, substituímos por outra ferramenta, a picareta, que é destinada a escavar terra e quebrar pedras. Na tradução nota-se uma ambiguidade, já que o termo se refere também à pessoa que tira proveito de alguma situação de forma inescrupulosa, o que indica, ainda que subjetivamente, a personalidade negativa da personagem. O primeiro nome foi copiado, *Dick* é um apelido utilizado para abreviar o nome *Richard*, optamos por manter da mesma forma como aparece no original, escolha que também foi tomada para as personagens principais: *Edna*, *Harry* e *Sam*.

Para traduzir o antropônimo *Zeph Claggs* utilizamos os procedimentos de transcrição e substituição, nosso resultado foi: “Zef Caulim”. O primeiro nome do texto de partida é uma abreviação do nome bíblico *Zephaniah*, convencionalmente traduzido por “Sofonias”, mas nessa obra optamos por transcrever o primeiro nome, porque preservaria a sonoridade e a informalidade; como resultado, tivemos “Zef”. O sobrenome ecoa a palavra *clag*, que, segundo o dicionário Collins, é um termo britânico para se referir à lama pegajosa. Em nossa tradução, optamos por “Caulim”, que se refere a um tipo de argila utilizado na produção de cerâmicas, assim resgatamos parcialmente a ideia que o sobrenome original transmite.

Dos nomes que optamos copiar, gostaríamos de destacar o antropônimo *Mrs. Regeera Dowdy*, também presente nessa obra, e o nome *Ogdred*, da obra *The Sinking Spell*; ambos os nomes são anagramas criado pelo autor com base em seu próprio nome. Gostaríamos de ressaltar ainda que a obra *The Curious Sofa* traz o anagrama *Ogdred Weary* como sendo o autor do livro. Esses nomes são também neologismos, copiá-los preserva o estranhamento que tanto o leitor de partida, quanto o leitor de chegada sentiriam ao lê-los, além de ser uma



escolha estrangeirizante, por que o leitor do texto de chegada reconhece através da sonoridade que não se trata de um nome comum em seu contexto cultural.

Há outros nomes próprios que não foram aqui discutidos. Em resumo, aqueles que eram mais comuns foram copiados, transcritos ou convencionalizados, os que traziam algum sentido que nos parecesse relevante para o desenvolvimento da narrativa foram interpretados, recriados ou substituídos por termos que resgatassem a ideia do conteúdo semântico, mesmo que parcialmente. O que se pôde notar é que da mesma forma como Fernandes (2006) observou em seu estudo, as estratégias tradutórias variam conforme o nome e o papel que a personagem tem em cada história.

Por fim, Nord (2003) nos lembra que títulos e endereços também são desafios tradutórios, assim como os nomes próprios. Tratando brevemente da tradução de endereços, destacamos primeiro verso do 58º limerique da obra *The Listing Attic: From Number Nine, Penwiper Mews*. Na tradução que oferecemos, optamos por alterar o nome da rua por um número, foi uma recriação livre, que se deu com o objetivo de manter o ritmo e a rima estruturais do limerique, nosso resultado foi “Da rua de número cem”. As soluções que propomos para os títulos dos livros que compõem a antologia serão comentadas em seguida.

### **5.1.2 As soluções tradutórias para os títulos das obras**

O título tem um papel fundamental na obra, principalmente em se tratando de sua comercialização, pois tem o poder de seduzir ou de afastar o leitor. A tradução do título precisa ser estratégica; segundo Aslanov (2015, p. 67), “[...] envolve fatores extralinguísticos relacionados com os códigos dos falantes da língua-alvo”. O teórico nos traz como exemplo a tradução do livro *Os Maias*, de Eça de Queirós. Segundo o autor, quando essa obra foi traduzida para o francês por Paul Teyssier, em 1956, em sua primeira edição o título foi traduzido por *Une Famille portugaise*, “[...] como se a família Maia tivesse sido uma família qualquer. Esse exemplo demonstra a banalização da fórmula, o que representa exatamente o contrário do que se procura na tradução dos títulos” (ASLANOV, 2015, p. 68). A tradução desse título provavelmente não atrairia os leitores novos, talvez apenas aqueles que já conheciam o trabalho de Eça de Queirós. Conseqüentemente, em novas edições, o título foi traduzido por *Les Maia*, com a utilização do artigo e do nome próprio, o que daria maior destaque para o título, mostrando que não se tratava de uma família qualquer. Tal escolha possivelmente despertaria a curiosidade de mais leitores.

Alterar o título ao traduzi-lo é reflexo de uma interpretação da obra e deve servir como incentivo para o leitor do texto de chegada; ao se pensar numa tradução deve-se levar em consideração os pontos de vista literário cultural e também político. Nosso objetivo, nesse momento, não é comercial, então tentaremos traduzir os títulos das obras que compõem a antologia do ponto de vista literário, buscando resgatar a ideia que os títulos originais buscam retratar.

Traduzir os títulos criados por Edward Gorey é um desafio porque nem sempre a relação entre título e obra fica explícita. O primeiro desafio é o título da antologia, *Amphigorey*. Na edição utilizada nessa pesquisa há um excerto de Edward Gorey que nos diz que o título foi tomado das palavras *amphigory*, ou *amphigouri*, “[...] que significa um verso ou composição nonsense” (GOREY, 1980a, s/p)<sup>76</sup>. Segundo o dicionário Collins, *amphigory* se refere a um texto nonsense, escrito em verso ou em prosa, ou a uma composição burlesca. O jogo de palavras se dá com esse substantivo e com o sobrenome do autor, Gorey. Na tradução de Óscar Palmer Yáñez para o espanhol o título permaneceu o mesmo, estratégia que também adotamos em nossa tradução.

Uma de nossas opções seria transcrever o título, ou parte dele, para que o leitor o pronunciasse de maneira similar ao leitor do texto de partida, porém, não achamos necessário alterar a grafia, pois acreditamos que o leitor brasileiro naturalmente pronunciará o *ph*, em *amphi*, como se fosse a letra “f”, tomando como exemplos palavras arcaicas da língua portuguesa em que ocorria algo similar, como em “pharmacia”, ou “phosphoro”. O sobrenome do autor, *Gorey*, que completa o título, também foi preservado. No entanto, há uma perda de sentido para o leitor de chegada, que provavelmente não fará as mesmas associações que o leitor do texto de partida. O leitor do texto de partida possivelmente compreenderá essa relação com a palavra *amphigory*, termo já incluído em alguns dicionários, mas o leitor do texto de chegada, principalmente aquele que não conhecer a língua inglesa, pode não fazer tal associação, já que esse termo não é utilizado no contexto brasileiro. Apesar disso, o título da antologia é memorável e permanece o mesmo nas quatro antologias, alterando-se apenas os advérbios (*too*, *also*, *again*), como sendo quatro volumes de uma grande compilação.

A primeira obra da antologia, *The Unstrung Harp; or, Mr. Earbrass Writes a Novel*, foi traduzida por “A Harpa Sem Cordas; ou, o Sr. Earbrass escreve um romance”. Há dois títulos para a obra, algo que Gorey faz em diferentes livros. O primeiro título tem relação com a ilustração de abertura da obra, contém três palavras apenas, mas a tradução dele contém

---

<sup>76</sup> “[...] meaning a nonsense verse or composition” (GOREY, 1980a, s/p).

quatro. No desenvolvimento da narrativa, o título é abreviado (TUH), então quando colocamos essa abreviação na tradução, há uma alteração não apenas nas letras, mas na quantidade delas, nosso resultado é (AHSC). Essa estratégia foi tomada porque não encontramos um equivalente para o termo *unstrung*, há termos que seriam próximos, como “desencordada”, originária do verbo “desencordar”. Porém, nesse caso teríamos uma harpa que possuía cordas, mas que foram retiradas. Todavia, não há nada na narrativa que sugira que a harpa tenha tido cordas em algum momento, o que resultaria em uma perda semântica maior. Ademais, há ambiguidade nesse título, já que o termo *unstrung* pode se referir também a um sentimento de chateação, ou irritação; sentimento este que surge no decorrer da narrativa, no processo de escrita e em outros momentos vivenciados pela personagem principal. Essa ambiguidade é perdida em nossa tradução e ao escolhermos entre um sentido e outro, optamos por manter o termo “corda”, já que é visualmente apresentado na ilustração; a ideia de “chateação”, no entanto, não fica sugerida no título traduzido<sup>77</sup>.

*The Unstrung Harp* é uma narrativa com características autobiográficas e metalinguísticas, narra os desafios da produção escrita, a vida solitária de um escritor, os problemas e os medos que surgem durante o desenvolvimento da escrita e após a publicação. Esse também é o título da obra que a personagem *Mr. Earbrass* escreve. É um romance dentro de um romance, mas pouco se sabe sobre o enredo produzido pelo protagonista. O tema da narrativa dialoga com o seu segundo título: *Mr. Earbrass Writes a Novel* [O Sr. Earbrass escreve um romance], que apresenta um breve resumo da narrativa.

O título da segunda obra da antologia, *The Listing Attic* foi um desafio de tradução porque *Attic* traz uma ambiguidade difícil de preservar no texto de chegada. O termo pode referir-se ao cômodo, ático ou sótão; ou ao topônimo Ática, referente à região grega. Há ainda outros contextos em que o termo *attic* é utilizado, como na arquitetura, ou para designar o dialeto falado na antiga Ática. Quando traduzimos, essa ambiguidade é quebrada devido à necessidade em se designar um gênero para o substantivo. Na tradução para o espanhol houve desambiguação do termo, o tradutor optou pelo sentido de ático (sótão): *El Desván del Listado*. Similarmente, com a impossibilidade de se preservar a ambiguidade, optamos traduzir por “ático”, levando também em consideração a ilustração da capa do livro na versão pequena, que traz um prédio com um ático.

<sup>77</sup> No blog <https://exerciciosdefidelidade.wordpress.com/2015/05/25/a-harpa-intocada-ou-o-sr-earbrass-escreve-um-romance-edward-gorey/> encontramos a tradução para uma parte dessa obra. Nessa tradução o título para a obra ficou “A Harpa Intocada”, com a sigla AHI. Essa escolha traz a ideia de que a harpa nunca fora tocada e recria uma sigla com três letras. No entanto, na ilustração há uma representação da harpa sendo manuseada, por isso nossa tradução visa enfatizar que a harpa não tinha cordas, sem pormenorizar se havia de fato sido tocada, ou não.

O ático não é um cômodo muito comum nas construções brasileiras, a escolha desse termo na tradução não evoca toda a carga de sentidos que a palavra *attic* evoca para o leitor de partida, então há uma perda semiótico-textual em nossa tradução. O ático é um cômodo que pode ser aproveitado para diferentes fins, são transformados em quartos, salas de jogos, escritórios, mas, em alguns casos, acabam se tornando um tipo de depósito. O ático é, aliás, um cômodo frequentemente utilizado como cenário para filmes do terror, muitas vezes representado como um local abandonado, onde são encontrados objetos misteriosos, como brinquedos ou fotos de famílias que viveram naquela casa em outros tempos. Acreditamos que Gorey esteja se referindo a ático nesse sentido, como cômodo de uma casa, então acreditamos que *listing attic* se refere uma lista de coisas encontradas em um ático. A lista, aqui, é composta pelos sessenta limeriques que o autor criou. Com base nessa interpretação, nossa tradução para esse título ficou “A Lista do Ático”.

A terceira obra aqui traduzida, *The Object-Lesson*, é um texto nonsense, no qual as frases parecem estar soltas e desconexas. Similarmente, o título também parece estar desconexo do texto. Segundo o dicionário Oxford, *object lesson* é um substantivo que se refere a um exemplo prático de algo que você deveria, ou não, fazer em uma situação particular. É como uma demonstração de algo que explicitaria determinado ensinamento. No entanto, a narrativa deixa o leitor confuso, intrigado, devido à desconexão entre as cenas e as frases, contrariando o que é sugerido no título. Traduzimos esse título por “O exemplo prático”, preservando a contradição que atua como um paradoxo entre título e narrativa, pois não identificamos nenhum “exemplo” que fosse realmente “prático” no texto.

Traduzimos o título *The Bug Book* por “A História dos Insetos”. Literalmente, *book* se refere a livro, mas devido a aliteração que ocorre no título de partida, com a repetição da letra “b”, optamos por recriar esse efeito sonoro propondo uma assonância com a repetição do som do “i”, no título de chegada. Na tradução espanhola, o título dessa obra é *El libro de los bichos*, em que se pode notar também a repetição do som da consoante “b”. Se usássemos a mesma estratégia na tradução, teríamos “O livro dos bichos”, mas a repetição sonora não seria resgatada. A solução que trouxemos preserva a ideia geral e recria o efeito sonoro, embora se trate de uma assonância, em vez de uma aliteração.

O abecedário *The Fatal Lozenge* foi traduzido para o espanhol por *El Rombo Fatal*. O adjetivo *fatal* se refere à ideia de “mortal”, que leva à morte, caracterizando o substantivo *lozenge*, que se refere à figura geométrica losango, ou à pastilha, geralmente em formato de losango. Segundo o dicionário Macmillan, é um medicamento que se parece com um doce, geralmente em formato de losango, e que se dissolve na boca. A obra contém vinte e seis

quadras, cada uma falando de uma personagem, sendo o primeiro abecedário escrito por Edward Gorey. Na primeira página dessa obra, dentro da antologia há, além do título, duas ilustrações. Em uma delas uma moça oferece uma pastilha e um copo de água para um homem aparentemente fraco, sentado em uma poltrona. Na outra ilustração há um homem com casaco de pelo oferecendo uma pastilha para uma moça maltrapilha, sentada sobre uma pedra. A impressão que essas duas ilustrações nos transmitem, junto ao título disposto na página, é que as pastilhas funcionam como se fossem um “alívio” para quem tomá-las, pois em ambas as ilustrações as personagens para quem as pastilhas são oferecidas parecem estar em uma condição ruim. Similarmente, todas as quadras dessa obra narram histórias de personagens que, de alguma forma, estão passando por algo difícil. Com base nessa interpretação, traduzimos esse título por “A pastilha fatal”; optamos por “pastilha”, que traz certa ambiguidade por ser impreciso, uma vez que pode referir-se a um medicamento ou a um doce.

Os outros títulos são menos enigmáticos, *The Hapless Child*, que narra a história de uma menina que sofre diversos infortúnios, foi traduzido por *A Menina Desafortunada*. A alteração semântica na substituição de *child* por *menina* torna o título um pouco mais explícito para o leitor de chegada, pois no texto de partida usa-se um termo mais neutro (criança).

Em *The Curious Sofa: a pornographic work*, temos um título e um subtítulo; além disso, essa obra é assinada pelo pseudônimo *Ogdred Weary*. Esse título deixa claro o tema da narrativa: um sofá, caracterizado como “curioso”, no sentido de atrair a curiosidade; distinto; original. O sofá aparece apenas no final da narrativa, mas destaca-se na história ao ter sido mencionado no título. O subtítulo sugere o tom do texto, diz tratar-se de um trabalho pornográfico, e colabora na ambiguidade que surge no desenvolvimento da trama. Gorey faz uma paródia de romances que tratam de temas pornográficos, mas qualquer sugestão pornográfica fica apenas nas entrelinhas. Nossa tradução para esse título foi “O Curioso Sofá: uma obra pornográfica de Ogdred Weary”, assim, mantemos o subtítulo com o adjetivo “pornográfico”, o que possivelmente causaria estranheza para o leitor de chegada, mas preservaria a ironia e colaboraria para a ambiguidade da obra.

Dentro dessa obra aparece outro título, escrito em alemão: *Die Sieben und Dreißig bollüfte*. Trata-se de um álbum de litografias instrutivas, ou seja, ilustrações que ensinam algo. O termo “bollüfte” traz a ideia de luxúria, desejo, fazendo referência a algo sexual, poderia ser traduzido como “As trinta e sete luxúrias”, por exemplo, como se as ilustrações instruísem trinta e sete cenas de prazer, possivelmente. Não se tem mais detalhes sobre o

álbum, e o título estando em alemão, causaria estranheza para o leitor do texto de partida. Optamos por deixar da mesma forma como aparece no texto de partida, cientes de que causaria estranheza para o leitor de chegada também.

Em *The Willowdale Handcar or The Return of the Black Doll*, a primeira parte do título é mais objetiva e explícita, se refere à vagoneta que as personagens utilizaram para viajar e ao local onde estão. A segunda parte do título é mais implícita, pois em nenhum momento do texto essa boneca preta é mencionada, exceto em algumas ilustrações. Na capa há uma boneca preta sobre a vagoneta, em outro momento ela aparece sendo segurada por uma criança em um retrato e, por fim, na última ilustração, aparece como se estivesse sentada ou tivesse sido perdida debaixo do trilho de trem. Na antologia *Amphigorey Again* também há uma obra que faz referência a essa boneca em seu título: *The Raging Tide: or, The Black Doll's Imbroglia*. Nessa obra a boneca é ilustrada na capa, mas também não aparece na narrativa. Na antologia, a boneca aparece anteriormente, sendo tema do último limerique de *The Listing Attic*.

Na tradução desse título para o espanhol, o tradutor optou por manter o topônimo da mesma forma como aparece no texto original (*Willowdale*), mas a nossa tradução ficou da seguinte maneira: *O Vagonete do Vale do Salgueiro; ou O Retorno da Boneca Preta*.

As obras *The Gashlycrumb Tinies*, *The Insect God* e *The West Wing* integram uma pequena antologia intitulada *The Vinegar Works*. Essa pequena antologia foi incluída em *Amphigorey*. Nessa pesquisa, traduzimos *The Insect God* e propomos um estudo para *The West Wing*, obra que é composta apenas de ilustrações, então traduzimos apenas seu título. Na tradução desses dois títulos, *The Insect God* e *The West Wing*, fomos mais literais, pois ambos os títulos são como resumos da obra. O primeiro título foi traduzido por *O Deus Inseto*, personagem que aparece no final da narrativa, a quem a personagem é sacrificada como oferenda. O segundo título foi traduzido por *A Ala Oeste*, fazendo referência a ala de um museu, onde são expostas obras de arte, se compreendermos que os painéis ilustrados funcionam como painéis e esculturas em exposição. Na primeira página dessa obra, na antologia, em que há o título, temos a ilustração de uma personagem entrando em um local escuro, o título da obra está disposto sobre a porta, que seria a entrada da ala.

O título *The Wuggly Ump* foi estrangeirizado, por termos optado por preservar o nome do monstro da mesma forma como foi escrito no texto de partida, decidimos preservá-lo também no título, então traduzimos apenas o artigo definido, em que definimos um gênero para a personagem: *O Wuggly Ump*. No corpo do texto, também mantemos o nome próprio do monstro conforme o poema de partida. Contudo, essa escolha resulta na perda de sentido, pois

a brincadeira com a palavra feio [*ugly*], que ocorre no título original, é perdida ao não traduzirmos o neologismo.

Em *The Sinking Spell* temos uma narrativa que relata a trajetória de queda de uma criatura, nesse título há uma aliteração com a letra “s”, esse efeito sonoro foi recriado ao traduzirmos o título por *O Quantum da Queda*, em que a aliteração ocorre com a letra “q”. O termo *spell* se refere ao período de tempo que a criatura levou para completar sua queda. O substantivo “quantum” traz a ideia de quantidade; nesse contexto se refere à quantidade de tempo gasta pela criatura. O último título, *The Remembered Visit*, também teve uma tradução mais literal: *A Visita Recordada*, se referindo à lembrança que a protagonista tem, já no final da narrativa, da promessa que fez ao Sr. Crague.

Em resumo, propomos uma tradução mais literal dos títulos, como nosso propósito, nesse momento, não é mercadológico, optamos por tentar transmitir a ideia geral que cada título carrega. Ainda assim, nossa estratégia não foi a mesma para todos, pois além de transmitir a ideia geral, buscamos também recriar outras características, como a sonoridade ou a ambiguidade. Notamos que em alguns casos o título é como um resumo da obra ou destaca algum elemento que surge na história, como “o curioso sofá” ou “a visita recordada”, em outros casos são menos explícitos, levando o leitor a buscar uma interpretação e uma ligação entre o título e a obra, como em “O exemplo prático”, ou “A pastilha fatal”. Além dos nomes próprios e dos títulos, há outros desafios de nível semântico na tradução das obras, como os neologismos, objetos de estudo do próximo tópico.

### 5.1.3 Traduzindo neologismos

De acordo com Correia e Almeida (2012, p. 14), neologismos são “[...] as palavras novas que todos os dias vão entrando na língua, frutos da necessidade de denominar novos conceitos e novas realidades, que todos os dias vão surgindo”. Há, segundo as autoras, dois tipos de neologismos, o denominativo, que busca nomear novas realidades, e o estilístico, que busca maior expressividade no discurso, para traduzir ou exprimir ideias de forma inédita. As autoras afirmam que

[...] os neologismos podem constituir palavras formalmente novas, palavras preexistentes que adquirem um novo significado, ou, ainda, palavras que passam a ocorrer em registros linguísticos nos quais não costumavam ocorrer. (CORREIA; ALMEIDA, 2012, p. 23-24).

Dos neologismos criados por Gorey na antologia em estudo, alguns já foram citados anteriormente, pois são também nomes próprios, como a personagem *Mr. Queevil* ou o espectro *Throttlefoot*. Neste momento vamos comentar sobre a tradução de outros neologismos, como o título da trilogia escrita pelo protagonista Earbrass, “Hipdeep Trilogy”. A expressão *hipdeep* traz a ideia de que algo ou alguém está muito envolvido ou imerso em algo. Poderia, em outro contexto, referir-se a alguém que está dentro de um rio cuja água alcança o quadril. Um termo mais comum seria *waist-deep* – até a cintura. A narrativa não traz detalhes sobre essa trilogia, mas mesmo sem um contexto mais explícito, acreditamos que esteja se referindo à ideia de “imerso”; algo ou alguém que esteja bastante envolvido com alguma coisa.

Na língua portuguesa a expressão “de corpo e alma” resgataria essa ideia, pois é utilizada para se referir a alguém que está intensamente envolvido com algo. Outra expressão coloquial da língua portuguesa que poderia resgatar a ideia do termo seria “atolado até o pescoço”, utilizada para se referir a alguém que está comprometido com algo. Qualquer uma dessas duas expressões acarretaria em perda semiótica, pois não traria à mente do leitor a ideia de estar literalmente imerso em algo até à altura da cintura, como ocorre com a expressão *hipdeep* traz. Apesar disso, optamos pela tradução “até o pescoço”, pois apesar de ocorrer uma alteração na parte do corpo, resgata-se a ideia de estar “atolado”.

Em *The Listing Attic* também encontramos neologismos. No oitavo limerique, temos *The Duke of Daguerrodargue* [O duque de Daguerrodargue], o termo “Daguerrodargue” é um neologismo, trata-se de um topônimo criado por Gorey. Nota-se que esse termo influencia na sonoridade do verso, já que há aliteração com a letra “d”. É uma palavra nonsense, cujo efeito é muito mais sonoro que semântico, por isso optamos por não recriar esse nome. Adotamos o neologismo da mesma maneira que está no texto de partida, assim preservamos a aliteração.

O monstro *Wuggly Ump* também é um neologismo, em nossa tradução optamos por não recriar esse nome, preservando-o da mesma maneira como foi escrito no texto de partida. O termo *wuggly* ecoa a palavra *ugly* [feio], enquanto o termo *ump*, está presente em diversas palavras inglesas, como *jump*, *hump*, *lump*<sup>78</sup>. No entanto, nesse caso, a brincadeira fonológica com os sons do nome do monstro parece ser mais pertinente que o sentido semântico. Assim, na tradução, o leitor é induzido a pronunciar a vogal “u” como se fosse uma palavra em português. Essa indução pode ser percebida nos versos 11 e 12, pois propomos uma rima com as palavras *Ump* e *kaboom*, e nos versos 27 e 28, quando rimamos *Ump* com *glup*.

---

<sup>78</sup> *Ump* também pode se referir à *umpire*, abreviação para árbitro.



Nessa mesma obra observamos outros neologismos presentes em alguns versos, colaborando na elaboração da sonoridade do poema. No primeiro verso, por exemplo, as palavras *tirraloo* e *tirralay* são palavras nonsense que trazem sonoridade devido o ritmo e as aliterações ali presentes. Para ser mais exato, há doze ocorrências similares a essa, em seis versos diferentes deste poema. A sonoridade destes neologismos muda conforme a sensação que intenta transmitir, os dois primeiros transmitem alegria, algo que tentamos recriar no texto de chegada com as vogais abertas nos termos “tindolelé, tindolalá”, que também são palavras nonsense na língua portuguesa.

Os neologismos seguintes, *jiggleepin*, *jogglepen* também preservam essa sensação de regozijo e de dança, já que o termo *jiggle* se refere a “sacolejar, sacudir, agitar”, e *joggle* se refere a “correr, balançar, sacudir”, dando a impressão de que as crianças, enquanto cantarolam essa cantiga, estão também dançando. A ideia de movimento foi recriada baseando-se no verbo “balançar-se”. Esse par de neologismos foi traduzido como “Balançalá, balançaló”, sendo recriado o efeito sonoro que se dá através das aliterações e assonâncias.

Os neologismos seguintes trazem um tom mais sério, *kerbash* e *kerblump* acompanham o verbo *hurtling on* [colidir-se, chocar-se], que completa a oração iniciada no verso anterior; ou seja, o monstro Wuggly Ump está correndo de uma maneira que parece colidir com algo. Esses dois neologismos ilustram essa movimentação com os sons de batidas que o monstro parece fazer ao se movimentar. O verbo *bash* ecoa a ideia de “bater, chocar-se contra, golpear”, enquanto *blump* ecoa o verbo *bump*, que também traz a ideia de “bater, chocar-se”. Traduzimos esses neologismos baseando-se nas onomatopeias que representam sons de batida: “kaboomp, kaboom”.

O par de neologismos seguinte convida as crianças a ficarem em silêncio, alterando o tom da narrativa, que no início era mais alegre, e aos poucos, conforme o monstro se aproxima, fica mais sério. No texto de partida temos *Sing hushaboo*, *sing hushaby*; o verbo *hush* traz a ideia de silêncio, normalmente utilizado para pedir para alguém ficar quieto. Na tradução buscamos brincar com a sonoridade e ao mesmo tempo preservar a ideia de silêncio, por isso traduzimos por “Pssitchitchiu, Pssitchitchi”, que brinca com a interjeição “Psst”, comumente utilizada para pedir silêncio, na língua portuguesa.

Em seguida, o par de neologismos do texto de partida - *Sing twiddle-ear* e *sing twaddle-or* - brinca com as palavras *twiddle* e *twaddle*. O primeiro termo traz a ideia de girar, virar, acompanhado do substantivo *ear*, o que remete à ideia de “ouvir”, ou de direcionar o ouvido, dando sequência ao silêncio pedido anteriormente, convidando o leitor a ouvir os sons que sugerem que o monstro está bem próximo, afinal, no verso seguinte descobrimos que ele

já está à porta. O segundo termo, *twaddle*, refere-se à tagarelice, que ali posto parece reforçar o pedido de silêncio. Ao traduzirmos, resgatamos parcialmente essa ideia na recriação do neologismo, pois brincamos com as palavras “rodear” e “prosear”, as quais remetem à ideia dos verbos do texto de partida. Além disso, acrescentamos sufixos que colaboram na elaboração da sonoridade e da rima: “Rodea-ir, Prosea-ór”.

No penúltimo verso do poema há o último par de neologismos: *Sing glogalimp, sing glugalump*. Aqui os neologismos brincam com as palavras *limp*, que traz a ideia de “mole, flácido”, e *lump*, que traz a ideia de “massa, caroço”. Nesse momento, as crianças já haviam sido devoradas pelo monstro, é como se esse barulho surgisse de dentro dele, remetendo ao som que o monstro emitiu ao engoli-los e, ao mesmo tempo, à consistência daquilo de que se alimenta. Para traduzir tais neologismos, buscando preservar a representação de algo sendo comido e engolido, optamos por “É chomp chomp, é glup glup”. A onomatopeia “chomp” representa o som de um animal mastigando algo, e “glup” faz referência a algo que foi engolido.

Na obra *The Curious Sofa* há um jogo inventado pela personagem Herbert: *Thumbfumble*. Aqui há combinação das palavras *thumb*, que se refere a polegar, ou dedão, como é popularmente conhecido; e *fumble*, que se refere a “erro, perda, atrapalhar-se descuidar-se”. Na obra, não temos nenhum detalhe sobre o jogo, sabe-se apenas que as personagens se divertiam muito. Ao traduzi-lo, buscamos recriar a ideia que o termo parece transmitir, mas quisemos também recriar a sonoridade, pois notamos a repetição de sons. Dessa forma, traduzimos por “dedodoido”; “dedo” resgatando a ideia de *thumb* e “doido” resgatando a ideia de *fumble*, pensando que numa movimentação “atrapalhada” do polegar, como se estivesse descontrolado ou doido. Ademais, a aliteração e a assonância que existem no termo original são recriadas com a repetição da consoante “d” e da vogal “o”.

Conforme mencionamos anteriormente, trouxemos alguns exemplos de neologismos diferentes daqueles criados como nomes próprios para personagens, exceto pelo monstro *Wuggly Ump*, que voltou a ser discutido aqui a fim de comentarmos sobre outros neologismos presentes na obra. Algo que gostaríamos de destacar sobre os neologismos e os nomes fictícios retrocitados é que em muitos deles notamos haver mais do que apenas um jogo de palavras com o fim de trazer um novo sentido semântico, mas também há uma brincadeira com os sons, duas características que buscamos recriar. Há, evidentemente, outros exemplos de desafios de nível semântico, no entanto, fizemos um recorte daqueles que a nosso ver foram mais desafiadores e para os quais sentimos a necessidade de propor uma recriação, ou substituição. Não aplicamos a mesma solução, ou estratégia para todos os desafios.

Cada desafio foi analisado individualmente para que buscássemos a melhor solução possível naquele contexto. Em alguns casos as soluções acabaram resultando em domesticação, pois aproximam a obra ao leitor. No entanto, essa escolha não foi uma regra, pois, como vimos, em diversos momentos optamos por estrangeirizar, deixando ao leitor a noção de que se trata de uma obra estrangeira ou, ainda, não traduzimos, assim o leitor tem consciência de que se trata de um texto estrangeiro. Outro ponto a ser notado nas traduções que realizamos é a (in)fidelidade no nível linguístico-estrutural, tema do próximo subcapítulo deste trabalho.

## 5.2 DA FIDELIDADE LINGUÍSTICO-ESTRUTURAL

Ao propor uma tradução, é necessário levar em consideração também as estruturas, as inversões e as reiterações fonéticas e sintáticas do texto, pois interferem na leitura da obra, sendo parte daquilo que, dentre outras questões, configura o que Laranjeira (2003), baseando-se nas teorias de Riffaterre, chama de significância. Para o teórico, a fidelidade linguístico-estrutural deve buscar preservar ou recuperar os jogos de significantes da cadeia original.

Assim, as reiterações fonéticas ou sintáticas, as anomalias e agramaticalidades são índices importantes da manifestação textual do poético e como tais devem ser vistas, tratadas e trabalhadas pelo tradutor. Em suma, a fidelidade linguístico-estrutural impõe que se traduza o que é marcado por marcado, o que não é marcado por não-marcado, o que é figura por figura, o que não é figura por não-figura. Assim, um poema cuja sintaxe esteja marcada por inversões, elipses, quiasmos, paralelismos, repetições deve traduzir-se por um poema cuja sintaxe mantenha essas marcas. Por outro lado, uma sintaxe simples, direta do original deve corresponder a uma sintaxe simples e direta na tradução. (LARANJEIRA, 2003, p. 127).

As recriações que fizemos no nível semântico buscavam preservar a ideia geral do texto e, muitas vezes, ocorreram para que fosse possível resgatar outros elementos. Nosso propósito era preservar a estrutura utilizada no texto de partida, o que é um desafio ao realizar traduções do inglês para o português devido às diferenças entre as duas línguas. O português, de origem latina, traz palavras mais longas que o inglês, que é de origem germânica e mais monossilábico. Em cada um dos textos observamos quais elementos poderiam ser preservados ou alterados, para ilustrar isso vamos pontuar alguns desafios e as respectivas soluções propostas.

Em geral, a sintaxe de Gorey é mais tradicional, notamos que há inversões em alguns poemas narrativos e o uso da voz passiva em outros. Há períodos mais longos em alguns

momentos, mas em outros casos há períodos bastante curtos, ou que se dividem em mais de uma cena ilustrada. Essas variações, dentre outras que notamos, foram alguns dos elementos que propomos preservar na tradução.

Os limeriques são poemas curtos, de cinco linhas, que narram historietas. Normalmente, o primeiro verso apresenta a personagem, os três seguintes trazem uma ação e o último é um desfecho da narrativa. Dos cinquenta e cinco limeriques traduzidos de *The Listing Attic*, nove se iniciam com *There was a Young*, ou seja, caracterizam a personagem como jovem; alguns trazem um adjetivo diferente, como *beetling*, ou *indefatigable*; e dezessete limeriques iniciam com artigo indefinido para introduzir a personagem. Na maior parte dos limeriques a caracterização da personagem ocorre no primeiro verso, mas em alguns casos há uma inversão, e o primeiro verso traz alguma informação distinta, comunicando o local onde se passa a narrativa ou a ação da personagem. Sempre que possível, preservamos essa estrutura. Para exemplificar, apresentamos o vigésimo quinto limerique:

Tabela 18 - 25º limerique de *The Listing Attic*.

| TEXTO DE PARTIDA  | TEXTO DE CHEGADA   |
|---|--|
| <i>A beetling young woman named Pridgets<br/>           Had a violent abhorrence of midgets;<br/>           Off the end of a wharf<br/>           She once pushed a dwarf<br/>           Whose truncation reduced her to fidgets.</i> | A jovem chamada Clemente<br>Sentia repulsa a duendes;<br>Da elevação<br>Jogou um anão,<br>Então se sentiu descontente. |

Fonte: Das autoras.

Ao observarmos a sintaxe deste limerique, notamos que o primeiro verso do texto de partida apresenta a jovem *Pridgets*, caracterizando-a com o adjetivo *beetling* [apressada]. Essa estrutura foi preservada na tradução, com exceção do adjetivo, que foi suprimido devido à escansão do verso. A recriação do nome próprio é uma liberdade que tomamos por causa da rima, mas a nosso ver não interfere no sentido geral do poema, além disso, preserva a organização sintática. No texto original, usou-se *young woman* [jovem mulher], na tradução suprimimos o substantivo *woman*, pois na tradução o artigo “a”, que designa o gênero do substantivo “jovem”, deixa claro o gênero feminino da personagem, assim, não é necessário repetir essa informação no texto de chegada. Nota-se, todavia, que ao utilizarmos esse artigo definido, na tradução (“a jovem [...]”), mudamos o tom da narrativa, pois especifica uma informação que no texto de partida é generalizada ao se utilizar o artigo indefinido (*a beetling young woman* [...]).

Na tradução do segundo verso houve supressão do adjetivo *violent* [violenta] e do artigo *a* [uma], apesar disso a estrutura sintática foi mantida, esse verso conclui a informação

que é introduzida no primeiro verso. No terceiro e no quarto versos do texto de partida há inversão sintática no texto original, característica que foi preservada na tradução. Caso a estrutura não tivesse sido invertida, teríamos *She once pushed a dwarf/Off the end of a wharf*, o que ainda preservaria a rima e o ritmo, já que haveria apenas uma troca na ordem dos versos. No entanto, no texto de partida há primeiramente o local, e depois a ação que a personagem realiza. Essa inversão enfatiza a primeira informação disposta, o local, por isso nos pareceu relevante preservar essa ênfase na tradução. O texto de chegada apresenta supressão de alguns elementos sintáticos, como do pronome *she* [ela] ou do advérbio *once* [uma vez], escolha que ocorreu para que o ritmo do poema fosse mantido.

Por fim, o último verso, que narra a sensação que a personagem teve após realizar tal atrocidade, foi recriado. Manteve-se a ideia geral da informação narrada, mas alterou-se a estrutura do verso. Se fosse traduzido literalmente, o verso poderia ficar da seguinte maneira: “cuja mutilação a levou à impaciência”; mas como se trata de um poema com ritmo e rima, utilizamos o advérbio “depois” para demonstrar que se tratava de um sentimento que surgiu posteriormente à ação, eliminamos também o substantivo *truncation*, deixando menos detalhes imagéticos para o leitor de chegada. Houve, ainda, acréscimo da vírgula, no final do quarto verso, necessária porque separa orações coordenadas ligadas pela conjunção coordenativa “então”, posicionada no início do quinto verso. Em resumo, houve alteração semântica, o que interfere na fidelidade semiótico-textual, já que a imagem que se cria não é exatamente a mesma. No entanto, não consideramos isso uma perda, pois as alterações que propomos preservam a ideia geral, a não repetição de substantivos para se referir a nanismo, e o leitor do texto de chegada sente certo desconforto pelo que é narrado similarmente ao leitor do texto de partida. A ilustração dialoga com o texto verbal, acrescentando informações e detalhando o local onde as personagens se encontram, de certa forma, restringindo a liberdade imaginativa do leitor.

No abecedário *The Fatal Lozenge* também houve supressão de alguns termos na tradução das quadras. Algumas estruturas sintáticas foram preservadas, mas outras foram alteradas. No primeiro poema, por exemplo, notamos que houve supressão de pronomes (*her, she, himself*):

Tabela 19 - Supressão de pronomes na tradução de poemas.

| TEXTO DE PARTIDA   | TEXTO DE CHEGADA  |
|--|---|
| <i>An Apparition of her lover<br/>She recognizes with dismay;<br/>And later on she will discover<br/>That he himself had died today.</i> | Uma Aparição do amante<br>Notou com melancolia;<br>Descobriria adiante<br>Que ele morreu nesse dia. |

Fonte: Das autoras.

Apesar de não incluirmos os pronomes destacados na tradução, isso não influencia na preservação da ideia geral do poema. A ilustração deixa claro que se trata de uma mulher; além disso, a preposição “do”, no primeiro verso, revela que o amante é um homem, evitando ambiguidade. No segundo verso, infere-se, através do verbo “notou”, em terceira pessoa, que se trata da mulher, nesse caso a ilustração que acompanha a quadra colabora na compreensão dessa informação. Os dois primeiros versos trazem uma inversão sintática, se fosse reescrito de forma direta, o texto verbal ficaria *She recognizes an apparition of her lover with dismay*. Ao traduzirmos, respeitamos essa inversão, dispondo o objeto direto no primeiro verso da mesma forma que o texto de partida, e o verbo e o adjunto adverbial no segundo verso. No quarto verso o pronome reflexivo *himself*, que enfatiza o pronome *he*, não foi incluído na tradução; ao traduzirmos, informamos que o amante morrerá, mas sem essa ênfase. O pronome “ele” foi mantido, caso não incluíssemos, provocaria uma ambiguidade que não existe no texto de partida.

Uma das formas que Gorey utiliza para reiterar e enfatizar determinados elementos é a repetição. Na estrofe seguinte temos um exemplo disso:

Tabela 20 - Exemplo ilustrativo de reiteração sintática.

| TEXTO DE PARTIDA  | TEXTO DE CHEGADA   |
|---|--|
| <i>The Governess up in the attic<br/>Attempts to make a cup of tea;<br/>Her mind grows daily more erratic<br/>From cold and hunger and ennui.</i> | A Governanta no ático<br>Faz um copo de infusão;<br>Seu juízo está errático<br>De frio e fome e chateação. |

Fonte: Das autoras.

No último verso desse poema, há reiteração da conjunção *and*. Essa reiteração traz aceleração rítmica para o verso e colabora com o tom do texto, intensificando os sentimentos da personagem, por isso buscamos preservar essa característica e traduzimos esse verso preservando o polissíndeto. Nota-se que nesse verso preservamos também a ordem dos elementos, o que resgata a imagem que o texto de partida emite. Conseqüentemente, esse verso ficou com oito sílabas poéticas, em vez de sete. Essa escolha foi realizada porque a nosso ver seria uma perda maior se lançássemos mão da reiteração da conjunção para preservar o número de sílabas poéticas. Caso colocássemos uma vírgula após o substantivo “fome”, preservaríamos as sete sílabas que exige a redondilha maior, no entanto, perderíamos esse efeito de aceleração do ritmo e da ênfase que a repetição transmite.

Na décima quarta estrofe temos algo similar:

Tabela 21 – Segundo exemplo ilustrativo de reiteração sintática.

| TEXTO DE PARTIDA  | TEXTO DE CHEGADA  |
|---|---|
| <i>The Nun if fearfully bedevilled:<br/> She runs about <b>and</b> moans <b>and</b> shrieks;<br/> Her flesh is bruised, her clothes disheveled:<br/> She's been like this <b>for weeks and weeks.</b></i> | A Noviça, atormentada:<br>Corre e geme e grita, insana;<br>Desgrenhada, machucada:<br><b>Por semanas e semanas.</b> |

Fonte: Das autoras.

No segundo verso há reiteração da conjunção *and*, que dá sequência às ações que a noviça realiza quando está atormentada: *She runs about and moans and shrieks*; preservamos essa reiteração quando repetimos a conjugação “e”: “Corre e geme e grita, insana”. Essa repetição traz aceleração para o verso e sequenciação para as cenas. Nesse mesmo verso, há supressão do pronome *she*, escolha que não chega a ser uma perda, já que o contexto e a conjugação do verbo nos indicam o sujeito; acrescentamos o adjetivo “insana”, liberdade que tomamos com o objetivo de propor uma rima com o último verso e de resgatar a ênfase na “loucura” da noviça, que ocorre no primeiro verso do texto de partida.

No último verso dessa mesma quadra há repetição do substantivo “semanas”, outra reiteração que nos pareceu relevante, enfatizando que a noviça fica assim por bastante tempo. Para que pudéssemos preservar o polissíndeto em um verso curto, não traduzimos o início do verso (*She's been like this*); caso traduzíssemos literalmente, teríamos “Ela fica assim por semanas e semanas”, mas isso resultaria em uma perda rítmica. Suprimir o início desse verso não chega a ser uma perda, porque a conjugação verbal deixa implícita de quem se trata. No terceiro verso, as orações são conectadas por vírgula, estrutura que também pôde ser preservada na tradução. A vírgula traz uma alteração no ritmo, deixando-o mais lento em comparação aos segundo e quarto versos. A tradução do terceiro verso traz menos detalhes que o texto de partida, mas ainda resgata a ideia geral de estar ferida e com roupas rasgadas. Manter os polissíndetos na tradução e as pausas nos finais dos versos preserva a gradação das ações da personagem.

Gostaríamos de destacar a primeira estrofe da obra *The Insect God*, em que há três interrogativas:

Tabela 22 - Tradução de interrogativas.

| TEXTO DE PARTIDA                                       | TEXTO DE CHEGADA                         |
|--|--|
| <i>O what has become of Millicent Frastley?</i>        | Millicent Frastley, o que houve com ela? |
| <i>Is there any hope that she's still alive?</i>       | Será que ainda está viva? É insano.      |
| <i>Why haven't they found her? It's rather ghastly</i> | Por que ainda não acharam ela?           |
| <i>To think that the child was not yet five.</i>       | Oh, ela não tinha nem cinco anos.        |

Fonte: Das autoras.

Nesse exemplo, é possível observar que as três estruturas interrogativas do texto de partida são simples e diretas, sem alterar a ordem dos elementos sintáticos. Na tradução do primeiro verso, porém, propomos uma inversão ao posicionarmos o nome da personagem no início do verso. Essa estratégia ocorreu para que fosse possível preservar as rimas alternadas e o nome da personagem. Porém, ao traduzirmos dessa forma, ocorreu ênfase no nome próprio, algo que não ocorre no texto de partida. Nesta tradução, tomamos uma estratégia de compensação; a interjeição “O”, no primeiro verso do texto de partida, é reposicionada no último verso do texto de chegada. No entanto, essa escolha traz uma perda do tom da narrativa, pois essa interjeição, no primeiro verso do texto de partida, introduz uma característica dramática, algo que o leitor da tradução recebe apenas no final da estrofe, três versos depois.

A inversão na tradução do primeiro verso apresenta uma infidelidade sintática, mas nas outras duas interrogativas a sintaxe direta e simples é preservada no texto de chegada, contudo, a oração *It's rather ghastly to think [...]*, que encerra o terceiro verso após o ponto de interrogação e inicia o quarto verso como um encavalgamento, é praticamente excluída do texto de chegada. Há uma tentativa de compensação semântica no segundo verso, quando incluímos, na tradução, a oração “É insano”.

Na sétima estrofe dessa obra, especificamente nos dois últimos versos, temos: *The car, unobserved, sped away from the city / As the last of the light died out in the west*. Ao traduzirmos esses dois versos, preservamos a estrutura sintática do texto de partida: “O carro, oculto, sumiu da cidade / Como uma luz que esvaece no além”. Tanto no texto de partida, quanto na tradução, a oração principal é direta (sujeito + verbo + complemento), preservou-se o aposto, (*unobserved* – oculto) e preservou-se também a oração subordinada, no último verso, que é conectada ao período através da conjunção comparativa “como” (*as*, no texto de partida).

A maioria dos poemas dessa antologia apresenta uma sintaxe simples e direta, sem muitas inversões, como nos lembra Vizioli (1983), características que tornam o poema quase prosaico. Preservar essas estruturas simples e diretas também na tradução colabora para a preservação dos efeitos que os textos originais causariam no leitor.

Em *The Sinking Spell*, no sétimo dístico, temos os seguintes versos: *Head first, without a look or word, / It's left the fourth floor for the third*. Aqui, a oração foi composta na ordem inversa, desta forma, dando ênfase à descrição da forma como o sujeito entra em um cômodo. Reescrevendo esses versos de maneira mais direta teríamos o seguinte resultado: *It's*



*left the fourth floor for the third, head first, without a look or word* [Deixou o quarto andar pelo terceiro, de pronto, sem uma olhada ou palavra]. Como dito, essa inversão traz ênfase na forma como a criatura se movimenta, assim, na tradução buscamos preservar essa ordem de relevância de informações apresentadas, por isso mantivemos a inversão e a ordem dos elementos, obtendo o seguinte resultado: “De pronto, sem ver ou falar, / Partiu pro terceiro andar”. Nessa tradução, há também alteração morfossintática, ao substituímos os substantivos *look* e *word*, do texto de partida, pelos verbos *ver* e *falar*, no texto de chegada.

Nessa obra, a personagem é apresentada através dos substantivos *something* e *creature*, o pronome *it* aparece doze vezes para se referir ao protagonista, sendo também retomado pelo pronome *its* duas outras vezes. A repetição do pronome *it* se destaca na leitura do texto de partida, mas, apesar dessa recorrência, a narrativa não traz muitas informações sobre a criatura, por isso na tradução buscamos preservar esse mistério. Na língua portuguesa não há um pronome pessoal neutro como o *it*, da língua inglesa. Poderíamos traduzir por “isso, isto, ele, ela”, nos dois últimos casos teríamos que selecionar um gênero para a personagem, algo que também não nos é informado ou definido no texto de partida. Nesse caso, optamos por traduzir *something* por “aquilo” e *creature* por “ser”. Nos outros versos, deixamos o sujeito oculto ao conjugar o verbo na terceira pessoa do singular. No último verso, foi necessário designar um gênero para o sujeito, como resultado disso, nossa tradução para o verso *We shall not see it any more* ficou “Não o veremos mais então”.

Na obra *The Curious Sofa*, há reiteração de adjetivos compostos formados por *well* + outro adjetivo. A função dos adjetivos compostos nessa narrativa era a intensificação da qualidade das personagens. No texto de chegada, traduzimos *well* por “bem”, preservando os adjetivos compostos. No total havia sete ocorrências, das quais apenas em uma não preservamos o adjetivo composto: no texto de partida há *well-favoured sheepdog*, mas no texto de chegada optamos por “favorito”. A estrutura dessas ocorrências no texto de partida é basicamente a mesma, introduz alguma personagem nova na história, apresenta o nome da personagem e descreve-a com o adjetivo composto.

Na tradução propomos as seguintes soluções: *extremely well-endowed young man* – jovem extremamente bem-dotado; *unusually well-formed man* – homem inusitadamente bem-formado; *exceptionally well-made youth* – jovem excepcionalmente bem-feito; *singularly well-favoured sheepdog* – cão pastor singularmente favorito; *uncommonly well-shaped older man* – homem mais velho incomumente bem-moldado; *remarkably well-set-up young men* – jovens notavelmente bem-preparados; e *extraordinarily well-proportioned old gentleman* – cavalheiro extraordinariamente bem-proporcional. Segundo Gorey (2001b), a reiteração dessa

estrutura traz efeito poético ao texto, portanto, propor uma solução similar, na tradução, recupera esse efeito. Além dessas, há outras ocorrências de adjetivos e de advérbios que colaboram com a intensificação de características, como *rather surprising*, que traduzimos por “bem-surpreendente”, e *most amusing game*, que traduzimos por “jogo muito animado”.

Algumas inversões sintáticas foram perdidas na tradução, ou ainda, podemos perceber, inversões que não existiam no texto de partida, principalmente nas obras em versos, em que, além dos elementos semânticos e sintáticos, havia uma preocupação com a fidelidade retórico-formal, com a estruturação dos poemas, com os ritmos, com as rimas e com os efeitos sonoros, que também são importantes para a tradução da significância.

### 5.3 DA FIDELIDADE RETÓRICO-FORMAL

Laranjeira (2003) acha importante considerar a presença, ou a ausência, de uma tradição cultural que imponha padrões estruturais fixos, de rima ou de ritmo, por exemplo, na tradução poética. É nesse sentido que o autor defende que um soneto seja traduzido por um soneto, ou que um verso que seja metrificado e rimado mantenha-se metrificado e rimado. Cada texto determinará quais elementos retórico-formais podem ou devem ser traduzidos, cabendo ao tradutor tomar tais decisões.

Outro elemento que contribui para a elaboração do ritmo em obras literárias é a pontuação e a extensão das frases e dos parágrafos. Galindo (2016) nos lembra que na tradução literária, no caso de textos mais prosaicos, os recursos de pontuação deveriam ser mais ou menos inalterados, pois essa (in)alteração interfere no ritmo textual. Em alguns textos Gorey escreve frases curtas, em outros momentos notamos períodos mais longos e parágrafos extensos, variações que interferem no ritmo e no fluxo das narrativas. Na tradução que propomos, buscamos, na medida do possível, preservar os períodos e os ritmos, propondo soluções tradutórias individuais para cada caso.

Para discutir as soluções propostas, vamos primeiramente focar no ritmo e na rima dos textos em verso, trazendo alguns exemplos de soluções e estratégias que tomamos no desenvolvimento da tradução. Em seguida, traremos considerações sobre as aliterações e assonâncias que observamos na antologia, para depois comentarmos sobre a pontuação, que influencia no ritmo dos textos de partida e de chegada.

### 5.3.1 Ritmo e Rima nos textos

Os poemas de Edward Gorey contêm versos com ritmos, rimas e estrofes padronizados. Ao realizar a tradução, o fato de a língua inglesa ser mais monossilábica interferiu em nossas escolhas, assim como a diferença no sistema silábico-acental entre o português, de origem latina, e o inglês, de origem germânica. No caso da língua inglesa, contam-se os pés, ou *beats*, conforme são denominados, contam-se também os sons tônicos do verso, sendo cada um deles referente a um pé. Na língua portuguesa, realiza-se a separação silábica para reconhecimento da métrica do verso, as sílabas tônicas dão ritmo ao verso.

Britto (2017) defende que existem diferentes níveis de fidelidade ao ritmo, apesar das diferenças entre os sistemas métricos entre esse par de línguas, e que há também a possibilidade da existência de correspondências funcionais. Para o autor, quando o tradutor recria uma poesia com a mesma métrica, e com as sílabas tônicas na mesma posição, pode atingir um nível mais alto de fidelidade, mas quando opta por algo mais flexível, a tradução fica mais livre e, conseqüentemente, maior é a perda.

Quanto às rimas, José Lira (2000) nos lembra que na língua inglesa há recorrência de rima aguda, decorrente da grande quantidade de itens lexicais monossilábicos tônicos, e que é comum que se transformem vocábulos paroxítonos e proparoxítonos em oxítonos por, pelo menos, duas razões: efeito de rima e complementação da medida do verso. Britto (2017) entende que correspondência em tradução de rimas seria obter o mesmo esquema de rimas do texto de partida no texto de chegada.

No caso dos limeriques, o padrão rítmico é tradicionalmente fixo, assim como as rimas. São narrativas de apenas uma estrofe com rimas AABBA, três *beats* (pés) no primeiro, no segundo e no quinto versos, e dois pés no terceiro e no quarto versos. Em nossa tradução nos propomos a manter essa estrutura de rimas, buscando preservar a ideia geral de cada limerique.

Para ilustrar nossa proposta de tradução, selecionamos o limerique 58:

Tabela 23 - Tradução de esquema de rimas dos limeriques.

| TEXTO DE PARTIDA   | TEXTO DE CHEGADA   |
|--|--|
| <p><i>From Number Nine, Penwiper <b>Mews</b>,<br/>There is really abominable <b>news</b>:<br/>They've discovered a <b>head</b><br/>In the box for the <b>bread</b>,<br/>But nobody seems to know <b>whose</b>.</i></p> | <p>Na rua de número <b>cem</b>,<br/>Surgiu a notícia do <b>além</b>:<br/>Achou-se uma <b>mão</b><br/>Na caixa de <b>pão</b><br/>Porém, não se sabe de <b>quem</b>.</p> |

Fonte: Das autoras.

No texto de partida a rima (AABBA) ocorre com as palavras *Mews, news, whose – head e bread*. Em nossa tradução, mantivemos essa estrutura, mas não com a mesma sonoridade, devido às diferenças fonológicas entre as línguas inglesa e portuguesa. A rima, no texto de chegada ocorre com as palavras “cem”, “além”, “quem” – “mão” e “pão”.

No texto de partida há rima perfeita no final do primeiro e do segundo versos (*mews, news*) e rima aproximada no último verso (*whose*). O terceiro e o quarto versos também apresentam uma combinação de rima perfeita. As rimas são agudas (masculinas), ou seja, ocorrem na última sílaba tônica. Na tradução recriamos essa estrutura, com rimas também perfeitas e agudas, incluindo o último verso do texto de partida, que também traz rima perfeita. O padrão de rimas AABBA está presente em todos os limeriques dessa antologia, mas não há uma regularidade tão rigorosa nos tipos de rimas. Em alguns casos o autor usa rimas graves (femininas), em outros casos usa rimas agudas (masculinas), a maioria dos limeriques contém rimas perfeitas, mas há também rimas idênticas e aproximadas.

Quanto ao ritmo, o seguinte quadro ilustra a escansão dos versos desse limerique nos textos de partida e de chegada, o símbolo “U” representa os sons átonos, enquanto o símbolo “\_” representa os sons tônicos:

Tabela 24 - Exemplo de escansão de limerique.

|   | TEXTO DE PARTIDA   | TEXTO DE CHEGADA                               |
|---|--|--|
| 1 | <i>From Number Nine, Penwiper Mews,</i><br>U _ U U _ U U _ | Na rua de número cem,<br>U _ U U _ U U _       |
| 2 | <i>There is really abominable news:</i><br>U _ U U _ U U _ | Surgiu a notícia do além:<br>U _ U U _ U U _   |
| 3 | <i>They've discovered a head</i><br>U _ U _ U U _          | Achou-se uma mão<br>U _ U U _                  |
| 4 | <i>In the box for the bread,</i><br>U U _ U U _            | Na caixa de pão,<br>U _ U U _                  |
| 5 | <i>But nobody seems to know whose.</i><br>U _ U U _ U U _  | Porém, não se sabe de quem.<br>U _ U U _ U U _ |

Fonte: Das autoras.

Gorey segue esse ritmo em quase todos os limeriques. Em alguns casos, em vez de iniciar os versos com pé anapéstico, como é o caso dos versos 3 e 4, utiliza pés jâmbicos. Sendo um poema tradicionalmente inglês, o limerique é composto basicamente por três versos mais longos (1, 2 e 5) com três *beats*, e dois versos curtos (3 e 4), com dois *beats*.

Nas traduções que propomos, buscamos preservar esse ritmo de forma que fossem mantidos três pés nos versos 1, 2 e 5, e dois pés nos versos 3 e 4. Na tradução apresentada no

quadro acima, há regularidade no ritmo dos versos da tradução, pois os versos longos trazem oito sílabas, sendo tônicas a segunda, a quinta e a oitava sílabas; já os versos curtos trazem quatro sílabas, sendo tônicas a segunda e a quarta sílabas. Na tradução que oferecemos para o restante dessa obra, a maioria dos limeriques preserva essa estrutura, em alguns casos acrescentamos uma sílaba átona no início do verso ou em algum outro pé, mas buscando, sempre que possível, fazer com que os versos mais longos tivessem três sílabas tônicas e os menores duas<sup>79</sup>.

A obra *The Fatal Lozenge* é composta de vinte e seis estrofes, cada uma delas narra uma história diferente, todas as estrofes começam com o artigo definido *the*, seguido de um substantivo que esteja ligado a alguma profissão ou ocupação, exceto pela décima segunda estrofe, que traz um nome próprio (*Lazar*). Essas estrofes são quadras que têm em comum a sequência alfabética que seguem, dando origem ao abecedário. Cada estrofe traz rimas alternadas (ABAB), mas há variação quanto ao tipo de rima; em alguns casos as rimas são masculinas, em outros casos são femininas, há rimas perfeitas, imperfeitas, aproximadas e idênticas. Quanto ao ritmo, todos os versos trazem quatro pés jâmbicos.

Vale lembrar que os abecedários e as quadras no Brasil têm uma tradição oral, sendo inclusive uma ferramenta para memorização, como vimos anteriormente. Por isso, ao traduzirmos essa obra nos propomos a resgatar essa tradição oral para o leitor do texto de chegada. Nesse sentido, oferecemos uma tradução com ritmo mais livre, assim como as quadrinhas brasileiras, com estrofes de quatro versos com sete sílabas em cada verso, também chamados de redondilha maior, mas mantendo o esquema de rimas alternadas conforme o texto de partida. Lançamos mão dos pés jâmbicos do texto de partida, tornando o texto de chegada mais flexível. Para exemplificar, retomamos a terceira estrofe:

Tabela 25 - Exemplo de escansão de quadra em *The Fatal Lozenge*.

| TEXTO DE PARTIDA  | TEXTO DE CHEGADA                                |
|---|---|
| <i>The Cad decides he has grown weary</i><br>U _ U _ U _ U _      | O Cafajeste está <b>farto</b><br>U _ U _ U _ _  |
| <i>Of this affair, and that is that;</i><br>U _ U _ U _ U _       | Do caso, ponto <b>final</b> ;<br>U _ U _ U U _  |
| <i>And so he tells her just how dreary</i><br>U _ U _ U _ U _     | Então ele sai do <b>quarto</b><br>U _ U U _ U _ |
| <i>He thinks she is, then leaves the flat.</i><br>U _ U _ U _ U _ | Após chamá-la <b>sacal</b> .<br>U _ U _ U U _   |

Fonte: Das autoras.

<sup>79</sup> Há poucas exceções em que os versos das traduções fogem à estrutura rítmica, mas todos seguem o padrão de rimas AABBA.

Aqui podemos observar o esquema de rimas alternadas, através das palavras destacadas (*weary, dreary, that e flat*) no texto de partida; e das palavras destacadas (farto, quarto, final e sacal), no texto de chegada. As rimas são perfeitas, tanto no texto de partida quanto na tradução, sendo as rimas dos versos 1 e 3 femininas, e dos versos 2 e 4 masculinas. O ritmo, porém, tem um esquema mais rígido no texto de partida, e mais livre no texto de chegada.

Quanto à métrica, podemos notar nesse exemplo que o texto de partida apresenta quatro *beats* em cada verso (representado pelo sinal \_), enquanto o texto de chegada traz sete sílabas poéticas em cada verso, sem rigidez na posição das tônicas ou no tipo de pé poético. Em algumas estrofes optamos por versos com oito sílabas, o que aproxima da versificação utilizada no texto de partida. Nesses casos, que são exceções, pareceu-nos mais interessante preservar a ideia geral de cada estrofe e manter as rimas do que prender-se à quantidade de sílabas poéticas.

O poema narrativo *The Insect God* é composto de quatorze estrofes em quadras (quatro versos cada), cada estrofe tem rimas alternadas. As rimas perfeitas prevalecem, mas notamos também rimas imperfeitas e idênticas, além de rimas femininas e masculinas. Os versos do texto de partida são formados por quatro pés, a maioria dos pés são anapésticos, ocorrendo também alguns jâmbicos. Para ilustrar melhor, segue a sexta estrofe:

Tabela 26 - Exemplo de escansão de estrofe em *The Insect God*.

| TEXTO DE PARTIDA  | TEXTO DE CHEGADA   |
|---|--|
| <i>She was questioned in hopes of her answers <b>revealing</b></i><br>U U _ U U _ U U _ U U _ | Interrogaram-na com <b>esperança</b><br>U U U _ U U _ U U _        |
| <i>What had happened; she merely repeatedly <b>said</b></i><br>U U _ U U _ U U _ U U _        | De que soubesse o que havia <b>ocorrido</b><br>U U U _ U U _ U U _ |
| <i>I hear them walking about on the <b>ceiling</b>'.</i><br>U _ U _ U U _ U U _               | Mas só dizia: “Eu ouço a <b>andança</b> ”.<br>U U U _ U _ U U _    |
| <i>She had gone irretrievably out of her <b>head</b>.</i><br>U U _ U U _ U U _ U U _          | Havia fatalmente enlouque <b>cido</b> .<br>U _ U U U _ U U U _     |

Fonte: Das autoras.

O padrão de rimas foi preservado na tradução, assim todas as estrofes contêm rimas alternadas (ABAB), como se pode notar no exemplo citado, com as palavras destacadas no final dos versos. No texto de partida, há rimas com as palavras *revealing/ceiling, said/head*; no texto de chegada, elas ocorrem com os termos “esperança/andança,

ocorrido/enlouquecido”. Nota-se que no texto de partida há um par de rimas agudas e outro par de rimas graves, enquanto na tradução as rimas são graves.

Nesse poema narrativo não conseguimos preservar a mesma estrutura rítmica dos versos. Conforme Britto (2017) menciona, haveria um nível mais alto de fidelidade caso os versos fossem traduzidos seguindo o mesmo quantitativo de pés do texto de partida, ou com as tônicas na mesma posição que o texto de partida, ou, ainda, se fossem escolhidos um tipo tradicional de decassílabo, como o heroico ou sáfico. No texto de chegada, todos os versos são decassílabos, o que demonstra certa fidelidade, no entanto a regularidade rítmica é mais livre. O que podemos notar é que o poema traduzido traz decassílabos com uma maior recorrência de pés anapésticos.

A poesia narrativa *The Wuggly Ump* relembra as cantigas de ninar. As estrofes contêm apenas um verso, são monósticos, mas as rimas são emparelhadas (AABBCC...), com uma rima diferente a cada dois versos. A maioria das rimas é masculina, com rimas ricas e pobres. O ritmo dessa poesia tem uma estrutura elaborada, todos os versos têm quatro pés jâmbicos. Para ilustrar, apresentamos os quatro primeiros versos:

Tabela 27 - Escansão e rimas em *The Wuggly Ump*.

| THE WUGGLY UMP   | O WUGGLY UMP  |
|--|---|
| Sing tirraloo, sing tirralay,<br>U _ U _ U _ U _           | Tindolelé, Tindolalá,<br>U _ U _ U _ U _                |
| The Wuggly Ump lives far away.<br>U _ U _ U _ U _          | O Wuggly Ump mora lá.<br>U _ U _ U _ U _                |
| It eats umbrellas, gunny sacks,<br>U _ U _ U _ U _         | Come sacos de estopa e sombrinhas,<br>U U _ U U _ U U _ |
| Brass door knobs, mud and carpet tacks.<br>U _ U _ U _ U _ | Maçanetas de bronze e tachinhas.<br>U U _ U U _ U U _   |

Fonte: Das autoras.

Ao traduzirmos esse poema, preservamos a estrutura de rimas, mas alteramos o ritmo. Em vez de propormos o mesmo ritmo para todos os versos, assim como o texto de partida, recriamos os refrãos<sup>80</sup> no mesmo ritmo do texto de partida, com quatro pés jâmbicos, ou seja, versos octossilábicos, e o restante do poema foi recriado com versos de nove sílabas, com três pés anapésticos em cada. No exemplo retrocitado, podemos notar isso, já que os dois primeiros versos, que dão início ao poema, têm ritmos diferentes dos terceiro e quarto versos.

Há alguns versos que trazem neologismos como *tirraloo*, *tirralay*, *jiggleepin*, *jogglepen*; esses jogos de palavras trazem aliterações e assonâncias, características que

<sup>80</sup> Consideramos refrãos os pares de versos que contêm os neologismos, porque repetem a estrutura, o verbo *sing* e a criação de neologismos.

também buscamos recriar em nossa tradução. Preservamos o mesmo ritmo do texto de partida nesses versos em que há esses neologismos. No total, há doze versos em que o ritmo é o mesmo do texto de partida, com quatro pés jâmbicos, e há dezesseis versos em que o ritmo é alterado, apresentando três pés anapésticos.

Já comentamos sobre as traduções dos neologismos anteriormente, mas vamos retomar alguns deles para comentar sobre suas “qualidades sonoras”. Paulo Vizioli (1983) define efeitos, tais quais a repetição, a assonância, a consonância e a aliteração, como qualidades sonoras. Segundo o teórico, a língua inglesa, por ter palavras menores em comparação ao português, é mais consonantal, enquanto a língua portuguesa é mais vocálica, além disso,

[...] a dor e a melancolia casam-se bem com as vogais longas, posteriores ou fechadas, e com as consonantes nasais; as fricativas se prestam mais para a meiguice e a doçura, enquanto o vigor e a violência se sobressaem quando na companhia das oclusivas; as sibilantes insinuam muitas vezes o silêncio e o mistério, quando não a traição e a ameaça, e assim por diante. (VIZIOLI, 1983, p. 122).

Nos neologismos em *The Wuggly Ump*, notamos que os sons vocálicos e consonantais se alteram conforme o monstro se aproxima das crianças. No texto de chegada, propomos a recriação dos termos levando em consideração essas qualidades sonoras, mas essa alteração de sons, que interfere também na atmosfera da narrativa, foi um desafio tradutório. No primeiro verso, notamos vogais mais longas no final dos neologismos (*tirraloo, tirralay*), por isso, na tradução, optamos por vogais abertas (*tindolelé, tindolalá*); embora haja uma alteração na sonoridade, as vogais abertas preservam o tom alegre do início do poema. No décimo quinto verso: *Sing hushaboo, sing hushaby*, que traduzimos por “Pssitchitchiu, Pssitchitchi”, buscamos recriar o som sibilante, que traz um ar de ameaça. Nesse momento, as crianças tentam fazer silêncio porque o monstro já está próximo delas; recriar o som sibilante recupera o tom transmitido no texto de partida, indicando o pedido de silêncio. No penúltimo verso do poema, quando o monstro engole as crianças, essa sonoridade é representada nos neologismos através dos sons consonantais plosivos (*glogalimp, glugalump*); essa consonância foi recriada, na tradução, com a consoante plosiva: “glup, glup”.

A obra *The Sinking Spell* é composta por quatorze dísticos, todos com rimas emparelhadas, a maioria delas masculina, perfeita e rica. Todos os versos são tetrâmetros jâmbicos. Ao recriarmos, buscamos preservar o ritmo e a metrificação, por isso a tradução foi composta de versos octossilábicos. No entanto, apenas doze versos são traduzidos no mesmo ritmo do texto de partida, o restante contém pés jâmbicos e anapésticos. A importância do



ritmo, nesse poema, se dá porque ele dialoga com o movimento de descida que a personagem realiza. O pé jâmbico, por ter maior recorrência de sílabas tônicas, traz uma leveza que ilustra a velocidade da descida, característica que foi recriada em alguns versos da tradução, como se pode notar no exemplo abaixo:

Tabela 28 - Exemplo de escansão e rimas em *The Sinking Spell*.

| THE SINKING SPELL                                      | O QUANTUM DA QUEDA                            |
|--|---|
| It's gone beneath the cellar floor;<br>U _ U _ U _ U _ | Partiu pra baixo do porão;<br>U _ U _ U _ U _ |
| We shall not see it any more.<br>U _ U _ U _ U _       | Não o veremos mais, então.<br>U _ U _ U _ U _ |

Fonte: Das autoras.

Por fim, gostaríamos de destacar o terceiro parágrafo da obra *The Unstrung Harp*, em que há a descrição do cair de flocos de neve e, com o cair, o surgimento das palavras e ideias na produção do romance da personagem-autor:

Tabela 29 - Efeitos sonoros em *The Unstrung Harp*.

|   |  |
|---|--|
| Snow was falling when Mr Earbrass woke, which suggested he open TUH <b>with the first flakes of</b> what could be developed into a <b>prolonged and powerfully purple blizzard</b> . On paper, if not outdoors, they have kept coming down all afternoon, <b>over and over again</b> , in all possible ways; and only now, at nightfall, have done so satisfactorily. [...] | A neve caía quando o Sr. Escutametal acordou, o que o inspirou a começar AHD com os <b>finos flocos</b> daquilo que poderia se transformar numa <b>precipitação púrpura, prolongada e poderosa</b> . No papel, se não lá fora, eles continuam a cair por toda tarde, <b>mais e mais</b> , de todas as formas possíveis; e apenas agora, ao cair da noite, se tornam satisfatórios. [...] |
|---|--|

Fonte: Das autoras.

Nesse trecho, notamos uma alteração no ritmo da sentença. No início do período temos aliteração com consoantes fricativas em *with the first flakes of*, transmitindo uma velocidade mais lenta e leve para o cair dos primeiros flocos de neve. Em seguida, no final desse período, há aliteração com a letra “p” em *prolonged and powerfully purple blizzard*. A repetição das plosivas intensifica a força dos flocos de neve, que nesse momento deixa de ser uma queda suave e se transforma numa nevasca mais brusca, representando um grau de agressividade. A sonoridade nos dá a sensação de que o cair da neve era como batidas. Na tradução recriamos a suavidade que as fricativas trazem no texto de partida ao substituímos “primeiros flocos” por “finos flocos”, ficando subentendida a ideia de serem também os primeiros a cair e em pouca quantidade. A aceleração e a intensificação do ritmo aumentam com a sua recriação através das plosivas ao traduzirmos por “**precipitação púrpura, prolongada e poderosa**”. Nesse trecho, o cair dos flocos de neve, que se transforma numa

nevasca, representa não apenas o clima fora de casa, mas também as ideias que surgem no decorrer de sua escrita, fazendo referência ao termo *purple prose*<sup>81</sup>.

A pontuação também influencia no ritmo, no caso das obras que compõem a antologia destacamos alguns excertos que ilustram períodos mais longos e outros que ilustram períodos curtos. Na obra *The Unstrung Harp*, a narrativa está em terceira pessoa, mas com um narrador onisciente, que ao mesmo tempo é o próprio protagonista. O leitor, através das informações narradas, acompanha não apenas o processo de escrita e produção do romance, mas também os pensamentos e sentimentos do protagonista. Nota-se que há períodos mais longos, que trazem velocidade para a narrativa e para esses pensamentos descritos, resultando em vestígios do discurso oral e do fluxo da consciência. No vigésimo quinto parágrafo dessa obra, por exemplo, notamos uma alternância entre períodos mais curtos e um período mais longo, ilustrando a variação de ritmos, característica do discurso oral, e da velocidade rítmica, característica do fluxo da consciência:

Tabela 30 - Variação de ritmo através de pontuação em *The Unstrung Harp*.

| TEXTO DE PARTIDA   | TEXTO DE CHEGADA   |
|--|--|
| <i>Things continued to come, this time Mr. Earbrass's six free copies of TUH. There are, alas, at least three times that number of people who expect to receive one of them. <b>Buying the requisite number of additional copies does not happen to be the solution, as it would come out almost at once, and everyone would be very angry at his wanton distribution of them to just anyone, and write him little notes of thanks ending with the remark that TUH seems rather down from your usual level of polish but then you were probably in a hurry for the money. If it didn't come out, the list would be three times larger for his next book.</b></i> | Continuaram a chegar coisas, desta vez as seis cópias grátis de AHSC do Sr. Escutametal. Há, nossa, pelo menos três vezes mais o número de pessoas que esperam ganhar uma. <b>Comprar o número necessário de cópias adicionais não parece ser a solução, já que viria à tona quase de imediato, e todos ficariam muito bravos com a sua distribuição injustificada a qualquer um, e escreveriam pequenas notas de agradecimento que terminariam com um comentário dizendo que AHSC parece inferior ao seu nível habitual de refinamento, mas que você provavelmente estava apertado de dinheiro.</b> Se não descobrissem, a lista seria três vezes maior para o próximo livro. |

Fonte: Das autoras.

Na primeira oração desse parágrafo podemos notar que o narrador está em terceira pessoa. O protagonista, *Mr. Earbrass*, é citado, a ele chegam as seis cópias extras do livro que escreveu e publicou. No período destacado no quadro, percebemos características do fluxo da consciência, pois são dispostas oito orações em um único período, algumas delas subordinadas, outras coordenadas, como se fossem os pensamentos surgindo na mente do protagonista. Há, nesse período, três pausas menores, separados por vírgulas, mas ainda assim

<sup>81</sup> Segundo o dicionário Macmillan, *purple prose* se refere a um texto escrito de maneira muito emotiva ou complicada. Na obra de Gorey, evoca os sentimentos do escritor Earbrass, que se alteram conforme o desenvolvimento do seu romance.

o período é longo e com poucas pausas, o que ilustra a velocidade desse pensamento. É como se o Sr. Earbrass estivesse falando consigo mesmo, pensando alto, divagando sobre a distribuição que realizaria das cópias extras que recebera. Já no final desse período, destacamos o pronome possessivo *your*, na primeira pessoa do singular, como se o Mr. Earbrass estivesse ouvindo a opinião daqueles que receberam seu livro, por enquanto, apenas em sua própria imaginação. Esse pronome evidencia a posição do narrador em terceira pessoa como sendo a própria personagem, ou seja, dando a impressão de ser, narrador e protagonista, uma pessoa só, o que é reafirmado logo em seguida com o pronome *you*.

Na tradução do excerto acima, podemos notar que houve uma preocupação em relação à pontuação. Levando em consideração que as pausas interferem no ritmo da narrativa, buscamos, sempre que possível, preservar as pausas da mesma maneira como estão no texto de partida. No quadro, notamos que a única pausa que foi adicionada na tradução, mas não é parte do texto de partida, é a vírgula posicionada antes da conjunção adversativa “mas”, pois sua ausência deixaria o texto gramaticalmente incorreto. A falta de clareza entre narrador e protagonista que ocorre com a inclusão dos pronomes *your* e *you* no texto de partida é resgatada no texto de chegada com o pronome “você”.

Na mesma obra, na penúltima cena, o Sr. Earbrass está parado no terraço quando surgem algumas palavras em sua mente. Essas palavras são apresentadas em itálico no texto de partida, não são pontuadas, e parecem ser elementos soltos e desconexos, porém não por completo, pois há uma relação semântica entre algumas delas. Esse trecho, destacado abaixo em itálico da mesma forma como ocorre na obra, ilustra o fluxo da consciência:

Tabela 31 - Fluxo da consciência em *The Unstrung Harp*.

|   |   |
|---|---|
| <p><i>Mr. Earbrass stands on the terrace at twilight. It is bleak; it is cold; and the virtue has gone out of everything. Words drift through his mind: <b>anguish turnips conjunctions illness defeat string parties no parties urns desuetude disaffection claws loss Trebizond napkins shame stones distance fever Antipodes mush glaciers incoherence labels miasma amputation tides deceit mourning elsewards...</b></i></p> | <p>O Sr. Escutamental fica em pé no terraço ao entardecer. Está sombrio; está frio, e nada mais tem graça. Palavras surgem em sua mente: <b>angústia nabo conjunções doença defeito corda festas sem-festas urnas desuso desafeição garras perda Trebizonda lenços vergonha pedras distância febre Antípodas mingau geleiras incoerência etiquetas miasma amputação maré engano luto alhures...</b></p> |
|---|---|

Fonte: Das autoras.

A ausência de pontuação traz ritmo para o texto, representando a velocidade e maneira como as palavras surgem na mente do Sr. Escutamental. Algumas palavras têm relação semântica, como *illness, fever, amputation*; relacionadas à doença. No decorrer da narrativa, o protagonista sente-se mal quando escreve por muito tempo e com muita intensidade; então essa relação semântica pode estar fazendo referência a isso; ou à última cena, quando presume

que ficará enjoado, ou ainda, poderia estar se referindo à sensação de amputação, quando seu pé adormeceu, enquanto escrevia o romance. Não temos como ter certeza qual é a ligação entre essas palavras que surgem no pensamento do protagonista, podem ser palavras referentes a memórias sobre a produção do romance, sobre os momentos relacionados à produção, misturados ao seu plano de viagem, às expectativas ou, ainda, a outros pensamentos dispersos. A falta de pontuação entre os substantivos traz rapidez para o pensamento. As reticências no final do parágrafo mostram que os pensamentos continuaram a surgir.

Para trazer um exemplo de texto que, diferentemente do trecho anterior, contém períodos curtos, destacamos a obra *The Remembered Visit*:

Tabela 32 - Períodos curtos representando o passar do tempo em *The Remembered Visit*.

| TEXTO DE PARTIDA   | TEXTO DE CHEGADA  |
|--|---|
| <i>Days went by.</i>   | Dias se foram.  |
| <i>Weeks went by.</i>  | Semanas se foram.   |
| <i>Months went by.</i>   | Meses se foram.   |
| <i>Years went by. Drusilla was still inclined to be forgetful.</i> | Anos se foram. Drusila tinha uma tendência em ser desmemoriada. |

Fonte: Das autoras.

Diferentemente do exemplo anterior, em que a ausência de pontuação ilustrava a velocidade acelerada dos pensamentos que surgiam na mente do Sr. Escutametal, aqui, as orações curtas desaceleram o ritmo. Assim, a repetição da estrutura, alterando-se apenas os substantivos (*days, weeks, months, years*) e preservando-se o restante (*went by*), ilustra lentidão na passagem do tempo que a personagem levou até recordar-se da promessa que havia feito. Na ilustração, notamos que a protagonista sofre modificações, no início da narrativa é uma criança, depois é ilustrada adulta, reforçando essa passagem do tempo.

Respeitar as pausas na tradução dos textos é traduzir o ritmo da narrativa, algo que buscamos realizar nas traduções propostas. Os exemplos acima ilustram isso, mas há, evidentemente, outros exemplos que poderiam ser destacados. Em alguns casos, alteramos a pontuação e as pausas, por exigências gramaticais ou para evitar ambiguidades ou agramaticalidades.

Nos resultados que obtivemos, que são as traduções dos textos, ocorreram muitas infidelidades, algo que prevíamos, pela distinção entre os dois idiomas e pelos elementos que achamos necessários levar em consideração como o ritmo, a repetição ou a reiteração de palavras, os períodos mais longos, ou curtos, as rimas e os efeitos sonoros como aliterações ou assonâncias. Nossa proposta era traduzir a significância dos textos, não apenas criar um

texto que reproduzisse o conteúdo exclusivamente em seu nível semântico, mas recriando as obras com o intuito de levar ao leitor de chegada um texto homólogo, embora não idêntico, ao texto de partida também nos níveis sintático e rítmico, que influenciam o resultado semiótico dos textos.

Apesar disso, em alguns casos, optamos por preservar a ideia, a nível semântico, deixando o ritmo ou os efeitos sonoros em segundo plano. Conforme destacamos anteriormente, em *The Bug Book*, as cores dos insetos não podem ser alteradas, pois as ilustrações criadas pelo autor trazem cores determinadas. As ilustrações do autor interferem na leitura e na percepção semiótica, são parte do texto, e não poderiam ser ignoradas. Ao traduzirmos, levamos em consideração a relação entre texto verbal e texto não verbal, o qual vamos explorar a seguir.



## 6 A ILUSTRAÇÃO COMO TRADUÇÃO EM AMPHIGOREY

Ao explorar e traduzir a obra de Edward Gorey, não podemos deixar de lado suas ilustrações. O artista ilustrava não apenas seus próprios livros, mas também obras de outros escritores, além de calendários e cartões, criando personagens icônicos e traços que o tornaram único. Na dissertação de mestrado, discutimos sobre a relação entre o texto verbal e o texto não verbal, cientes de que ambos são capazes de expressar informações de maneiras e possibilidades distintas, além de nos baseamos em afirmações que o próprio autor fez sobre suas ilustrações através de algumas entrevistas por ele concedidas. Numa entrevista concedida a Tobi Tobias [1974], afirma: “Minhas ideias tendem a ser primeiramente literárias, mais que visuais”<sup>82</sup> (GOREY, 2001c).

O autor criava o texto verbal antes de ilustrá-lo, pois dizia não ter sido bem-sucedido nas vezes em que tentou iniciar seu trabalho pela ilustração, mas reconhece que a origem de um livro pode se dar tanto pelo texto verbal quanto pelo texto visual.

O autor-ilustrador afirmou não ter uma “imaginação visual”, por não saber como sua ilustração ficaria ao terminá-la, não criava um ideal, para que não se frustrasse caso o resultado final fosse muito diferente daquilo que havia idealizado. Nas vezes em que precisou fazer isso, por exigências editoriais, por exemplo, ficava paralisado, e os resultados não eram considerados tão bons.

Uma das particularidades das ilustrações do autor é que muitas expressam movimento, pelas posições das personagens, como se estivessem voando, andando ou se arrastando, inspiradas no balé do coreógrafo George Balanchine. Outra característica é que a maioria das ilustrações é em preto e branco, por um lado, porque as preferia assim, por outro, porque livros coloridos ficariam caros, o que dificultaria sua publicação, no entanto, ainda assim, encontramos algumas obras coloridas, geralmente com cores claras e apagadas, como cinza e verde musgo.

Dando continuidade aos estudos iniciados durante o mestrado, propomos investigar a relação entre texto verbal e texto não verbal como um processo de tradução intersemiótica, pois a conclusão a que havíamos chegado era que o texto visual não é meramente ilustrativo, pois é carregado de informação, complementando o texto escrito.

Além da relação entre texto e ilustração, vamos destacar também outros elementos que interferem no sentido do texto, como o formato do livro, a organização dos elementos e a

---

<sup>82</sup> “My ideas tend to be first literary ones, rather than visual ones” (GOREY, 2001c).

tipografia. Os livros que compõem as antologias, antes de serem agrupados, foram escritos, ilustrados, editados e publicados isoladamente, portanto carregam uma identidade única, sendo repletos de referências que, combinadas, caracterizam a autoria de Gorey. Na antologia ocorreram modificações estruturais e organizacionais que alteram a leitura, como a disposição de mais de uma ilustração por página, a ausência das dedicatórias dos livros e as cores, principalmente das capas, que eram coloridas nas versões pequenas.

As versões pequenas dos livros podem ser tratadas como livros de artista, que segundo Plaza (1982) têm como objetivo o *design*. O autor do livro de artista se preocupa tanto com a forma quanto com o conteúdo, e todo o processo de produção é controlado pelo autor. O livro de artista é uma forma de arte, é “fruto do trabalho conjunto de artista, escritor, diagramador; [...] se pretende estabelecer uma relação ativa entre capa e texto, um *continuum* entre exterior e interior” (FABRIS, s/p, 2009). O livro de artista é “[...] uma obra em forma de livro, que foi produzido inteiramente pelo artista e que não se limita ao trabalho de ilustração de um livro” (BASCHIROTTO, 2016, p. 103). Gorey, quando produz seus livros, traz sua marca tanto no texto verbal quanto no texto visual, nas fontes que escolhe, no formato do livro, nas capas e nas edições de suas obras. Tendo trabalhado na editora *Doubleday* até 1960, Gorey conhecia todo o processo de edição e produção de um livro. Após esse período, trabalhou como diretor e editor de artes em *The Looking Glass Library*, no entanto, não permaneceu muito tempo em nenhuma das editoras, tampouco com os editores com quem trabalhou. Teve também sua própria editora, chamada *Fantod Press*, onde produziu alguns de seus livros. Algumas edições de livros tiveram um número reduzido de impressões, tanto que há livros que se tornaram raros e difíceis de serem encontrados, o que motivou Andreas Brown, na época proprietário da *Gotham Book Mart*, a reproduzir as obras no formato de antologias, sendo *Amphigorey* a primeira delas.

Na entrevista concedida a Ed Pinset, em 1997, o autor lembra que fez muitos livros pequenos sozinho, e que se considera mais que um escritor, é também um artista, além de trabalhar com teatro, lembrando que alguns de seus primeiros trabalhos foram peças teatrais. Isso mostra que Gorey sempre esteve um pouco inclinado para essa área, dando continuidade às suas peças e às encenações delas durante bastante tempo, fazendo, inclusive, teatro de bonecos e de fantoches<sup>83</sup>. Assim, compreendendo as obras de Gorey como livros de artista, buscaremos explicar sobre alguns desses aspectos artísticos. Primeiramente, vamos arguir sobre as ilustrações, como traduções intersemióticas do texto verbal, em seguida,

---

<sup>83</sup> C. J. Verburg (2017) propõe um estudo sobre Edward Gorey como dramaturgo, director, *designer* e performista em sua obra *Edward Gorey on Stage*.



observaremos também outros elementos, como as fontes, a tipografia, o *design* e a produção de capa.

## 6.1 EDWARD GOREY E A ILUSTRAÇÃO

Assim como no texto verbal, em que notamos diversas referências a outros gêneros, as ilustrações de Edward Gorey também apresentam intertextualidades e referências a outros artistas. Colecionador de obras de literatura e arte, Gorey possuía mais de trinta impressões de desenhos de artistas franceses como Balthus, Pierre Bonnard, Eugène Delacroix, Jean Dubuffet, Édouard Manet, Charles Meryon, Odilon Redon, entre outros, que provavelmente influenciaram no estilo artístico do autor. Erin Monroe (2018) destaca que há semelhanças entre as expressões artísticas de Gorey e de Balthus, pois ambos criaram personagens infantis e narravam fatos estranhos ou ameaçadores. As personagens femininas de Gorey não são erotizadas como as de Balthus, mas também não são romantizadas. Outra semelhança entre os trabalhos desses dois artistas são os cenários, com a utilização de planos de fundo como se fossem papéis de parede, além das ilustrações com gatos.

Monroe (2018) destaca também semelhanças com obras de outros artistas, como o quadro *Interior*, de Édouard Vuillard, que apresenta mobílias, com uma figura sentada, inacabada, cujas pernas parecem se dissolver na cadeira. Similar às ilustrações de Gorey que, em algumas obras, misturava suas personagens aos itens físicos do ambiente, enfatizando a textura e a planura sobre a profundidade e a perspectiva. Há traços de Gorey que carregam semelhanças com o trabalho de Bill Traylor, um reconhecido artista autodidata afro-americano. Um desenho a lápis desse artista, intitulado *Camel*, foi encontrado nas coleções de Gorey. Essa ilustração é um camelo com formas diferentes, pernas longas, características exageradas, que lembram as personagens fantásticos do autor, como o monstro de *The Wuggly Ump*. “As imagens de ambos os artistas são tão poderosas que elas parecem contar uma história, encorajando os leitores/espectadores a imaginarem o enredo” (MONROE, 2018, p. 38)<sup>84</sup>.

Há ilustrações nas quais as personagens de Gorey parecem estar vendo algo que não está explícito, nem no desenho nem no texto verbal. Essa característica, segundo Shortsleeve (2018), faz referência a uma das ilustrações de Tenniel, para a *Alice* de Lewis Carroll, na qual ela está observando algo que parece estar além da moldura, mas que não é explicado ao leitor.

---

<sup>84</sup> “Both artists’ images are so powerful that they seem to tell a story, encouraging readers/viewers to imagine a plot on their own” (MONROE, 2018, p. 38).

Gorey se interessava por desconexões e enigmas desse tipo, que não eram óbvias e deixam o espectador intrigado, mas sem respostas.

Karin McGlothling (2013) investiga a ilustração de algumas personagens infantis de Edward Gorey, buscando identificar como se dá a retratação de deficiências físicas e psicológicas de crianças, e como as interpretações adultas dessas imagens podem prejudicar crianças reais. Segundo a autora, Gorey critica e brinca com a tradição de ilustração infantil Vitoriana, questionando a visão que se tinha sobre a infância na época. Além disso, a pesquisadora acredita que Gorey, ao ilustrar questões do dia a dia, oferece ao leitor uma visão de situações inquietantes envolvendo crianças, insinuando que “por trás dos bastidores” há adultos desonestos, que exploram o trabalho infantil e permitem que sejam cometidas atrocidades. O enfoque da pesquisa de McGlothling (2013) dialoga com a teoria das incapacidades, sua análise nos ajuda a compreender a construção das ilustrações do autor e o efeito que algumas delas podem causar no espectador. “As ilustrações de crianças de Gorey confrontam padrões de normalidade que são instilados na mente das meninas e meninos americanos desde o início da infância” (MCGLOTHLING, 2013, p. 7)<sup>85</sup>.

Para a pesquisadora, isso é positivo, pois ao serem ilustradas personagens com os mais diversos atributos, como corpos pequenos, cabeças grandes e expressões faciais que revelam suas intenções, sem romantizar a figura, a tradição de representação de crianças dentro de um padrão tradicional de beleza é quebrada. A autora nos diz, ainda, que os movimentos de esquerda, de direita e de página a página, típico nas ilustrações do autor, faz com que a organização das ilustrações se pareça com um filme, o que colabora com a sequenciação e organização do tempo ali representado.

A autora relembra que a retratação de lugares escuros, nos contos de fadas, normalmente representa algo ruim, e que Gorey segue essa tradição. Já quando suas ilustrações são coloridas, parecem ser mais monótonas e inconsequentes. Na opinião de McGlothling (2013), as ilustrações coloridas interferem nas personagens, na narrativa e no propósito do texto não verbal. Para ela, elementos artísticos como a densidade, o tamanho e a forma das linhas de Gorey são suficientes para criar o ambiente que seus personagens precisam, mas ao colori-los, o impacto visual é diluído e enfraquecido.

Conforme podemos notar, as ilustrações de Gorey, por si só, narram histórias. Dentre as obras incluídas na antologia, *The West Wing* (1980o) se distingue por ser composta basicamente de ilustrações, sem texto verbal, exceto pelo título e por uma numeração que

---

<sup>85</sup> “Gorey’s illustrations of children confront standards of normal that are instilled into American girls’ and boy’s minds since early childhood” (MCGLOTHLING, 2013, p. 7).

acompanha as ilustrações. A ausência de texto verbal narrativo nos convida a explorar essa obra separadamente das restantes, a qual vamos tratar como sendo uma narrativa pictórica.

### 6.1.1 A Narrativa Pictórica de Edward Gorey

Segundo Richard Dyer (2001), a obra *The West Wing* foi dedicada<sup>86</sup> a Edmund Wilson, crítico literário que reclamava da “imperfeição” da escrita de Gorey. O título se refere à ala oeste de uma grande mansão, ou de um museu, e cada ilustração representa um cômodo diferente dessa ala. De acordo com Lackner (2015), esses cômodos são como vinhetas que apresentam uma sequência de acontecimentos que não estão, necessariamente, relacionadas entre si. Na página inicial, há duas ilustrações, que seriam a capa e contracapa do livro em sua versão pequena, mas na antologia essas ilustrações são colocadas lado a lado, em duas páginas, alterando a sequência narrativa das ilustrações, pois, assim apresentadas, nos dão a impressão de continuidade.

Do lado esquerdo, há um céu nublado com duas luas. Dentro dessas luas há a imagem de uma caveira. No canto inferior esquerdo, há uma parte da mansão e uma parede quadriculada com janelas de vidros retangulares. Na página do lado esquerdo, dispõe-se a ilustração de uma cena similar, mas a mansão está maior, dando a impressão de estar mais próxima, posicionando-se no canto inferior direito da página:

Figura 13 - Capa e contracapa colocadas lado a lado na antologia.



Fonte: Gorey (1980o)

Estando maior, torna-se possível visualizar mais detalhes dessa mansão, porém, apenas uma parte dela é apresentada. No plano de fundo, há um céu nublado. Sobre o teto da

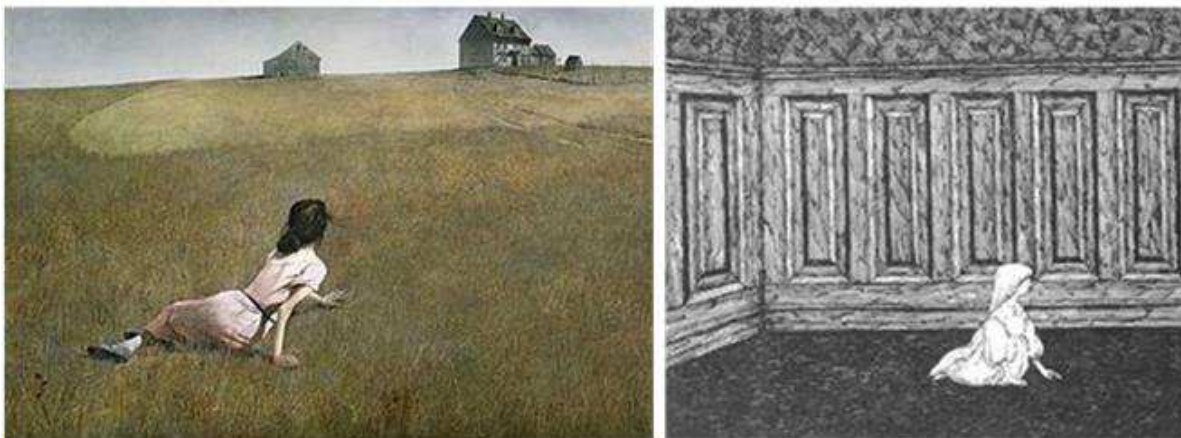
<sup>86</sup> As dedicatórias de Gorey acompanhavam os livros em suas versões pequenas, mas não estão presentes na antologia *Amphigorey*.

mansão, dispõe-se o título da obra e o nome do autor, escritas na mesma fonte, exceto pela preposição *by*, que se distingue por estar escrita em minúsculo e itálico.

A organização sequencial das ilustrações dos cômodos indica uma linha narrativa, guiando o leitor a um passeio pelos cômodos. A numeração abaixo de cada ilustração colabora para o desenvolvimento linear desse “passeio”, porém, essa linearidade é quebrada quando, na última ilustração, em vez de um número há a letra “U”<sup>87</sup>. Enquanto visualiza as ilustrações, o espectador se depara com esculturas, quadros, fotografias e pinturas, que incluem temas monstruosos, com objetos e itens do cotidiano que, combinados a outros elementos, como texturas e planos de fundo, auxiliam na construção do horror Gótico, ratificado por contrastes em preto e branco e com linhas que escondem minúcias em meio a tantos detalhes.

De acordo com Lackner (2015), há intertextualidades entre alguns painéis e obras de outros artistas, como o painel 28, que ecoa a pintura *Christina's World* (1948), de Andrew Wyeth, o que corrobora para a interpretação da obra como uma galeria de artes:

Figura 14 - Semelhança entre a o quadro *Christina's World* (1948) e a ilustração de Gorey.



Fonte: Holson (2011) – artigo do jornal The New York Times; Gorey (1980o).

Através dessas ilustrações, notamos a releitura de Edward Gorey ao colocar sua personagem numa posição similar à de Andrew Wyeth, mas em um ambiente totalmente diferente. Essa ilustração também nos ajuda a perceber que os personagens e os objetos se destacam através da intensidade da cor, das texturas e das linhas utilizadas pelo ilustrador. A

<sup>87</sup> Não se sabe o que essa letra significa, nenhuma pista é dada. Lackner (2015) especula ao dizer que poderia estar se referindo a um numeral romano, uma variação para “V”, que representa o número cinco, mas isso não indicaria se tratar do trigésimo painel, então nos diz que essa legenda deve ter alguma relação com a ilustração, supondo que seja referente à palavra *uncanny* (estranho, excepcional), pois na ilustração há uma vela suspensa, como se algo excepcional a estivesse segurando.

menina branca, com sutis traços finos, fantasmagórica, se sobressai no piso escuro e no plano de fundo texturizado.

O leitor participa ativamente desse passeio pelos cômodos, sendo guiado através da linearidade proposta pela numeração dos painéis, o que colabora com o desenvolvimento da organização narrativa. Ao mesmo tempo, as ilustrações são quadradas, como fotografias, podendo ser interpretadas como um catálogo de um museu, cujas numerações funcionariam como notas, no entanto, a falta dessas notas deixa o leitor isolado. As imagens também poderiam ser compreendidas como cenas de filmes, fazendo referência ao cinema mudo<sup>88</sup>. De todas as maneiras, o leitor participa ativamente no desenvolvimento dessa narrativa pictórica, conectando suas impressões e conhecimentos prévios ao que é exposto em cada painel.

A ausência de texto verbal traz uma liberdade maior de leitura e interpretação das imagens. A cada releitura, novos detalhes surgem aos olhos do leitor. Sendo o local interpretado como um museu, as personagens ilustradas funcionam como itens de exposição ou como outros espectadores que visitam aquela ala, mas, ainda assim, carregam um ar misterioso e suspeito. Cada detalhe disposto, as sombras, as profundidades, as texturas, as posições dos itens e dos personagens, são essenciais para o desenvolvimento dessa narrativa.

## 6.2 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A Tradução Intersemiótica, ou “Transmutação”, conforme Jakobson (2007), ocorre através da interpretação de um sistema de signos a outro, ou de um sistema de um signo verbal a um não verbal, como do texto escrito à pintura, à dança ou ao cinema. Júlio Plaza (2003) afirma que a arte não surge do vazio, pois a história é uma sucessão de estados reais, então nenhum artista é independente da história, sendo assim, seu trabalho origina e dialoga com outros modelos. Nesse sentido, a tradução nos traz uma imagem do passado ao realizar um recorte histórico e trazer ao presente um texto outrora escrito. Nesse processo, é inevitável que a tradução seja influenciada por esse passado:

A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação. O período atual caracteriza-se pela coexistência dos períodos anteriores que, isolados ou combinados, fornecem-nos as condições infra-estruturais para o desenvolvimento material da arte como esfera da superestrutura (PLAZA, 2003, p. 12).

---

<sup>88</sup> Em se tratando da semelhança entre as ilustrações de Gorey e os filmes mudos, Wilkin (2009) afirma que os textos que acompanham as ilustrações podem funcionar como intertítulos que ajudam para o desenvolvimento da ação.

Segundo o autor, ao pensarmos, estamos traduzindo, sejam pensamentos de imagens, sentimentos ou concepções, todos servem como signos, pois o próprio pensamento é intersemiótico. O signo pode ser um ícone, um índice ou um símbolo em relação a seu objeto. “Ícones: são signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado” (PLAZA, 2003, p. 21). O índice é “[...] um signo determinado pelo seu Objeto Dinâmico em virtude de estar para com ele em relação real” (PLAZA, 2003, p. 21). Em relação a seu objeto imediato, o índice é um signo existente, como, por exemplo, uma fotografia. O símbolo é determinado por seu Objeto Dinâmico, depende de uma convenção e opera por “[...] contiguidade institutiva, apreendida entre sua parte material e o seu significado” (PLAZA, 2003, p. 22).

A tradução intersemiótica, assim como a tradução poética, enxerga a tradução como uma transcodificação criativa, é a reverberação de um signo a outro, criando uma ressonância;

O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A TI (tradução intersemiótica) é, portanto estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade. (PLAZA, 2003, p. 30).

O que se busca na tradução intersemiótica não é transmitir a mesma coisa do texto de partida, mas o olhar do tradutor, que faz escolhas e renúncias para transmitir em outro sistema aquilo que interpretou do original. Claro que existe uma relação entre a tradução e o original, até mesmo porque se uma existe é porque a outra existiu previamente. Não cabe à tradução intersemiótica as discussões de fidelidade; o produto final simplesmente aponta para o ponto de partida.

Como processo criativo, traduz-se o que interessa ao tradutor, o que a seus olhos é qualidade para ser recriada. “Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso” (PLAZA, 2003, p. 39). No caso da tradução intersemiótica, as relações entre sentidos, meios e códigos são relevantes. Na reprodução da tradução, o teórico destaca que há artes unifásicas e bifásicas. Para exemplificar, menciona a pintura como arte unifásica, pois é feita pelo próprio autor, e a música como arte bifásica, pois é feita em dois momentos, primeiramente, na notação e depois na interpretação, que permite a representação, sendo esta a tradução daquela. No caso em estudo, que busca analisar as ilustrações de Gorey

como tradução intersemiótica de um signo a outro, ou seja, do texto verbal para o texto não verbal, temos o primeiro caso: tradução unifásica.

Por fim, notamos também que a tradução traz “caracteres autobiográficos”, pois reproduzem “[...] os caracteres da pessoa que os produz como índices que são: a fala, os gestos, a escrita caligráfica, o desenho, a pintura” (PLAZA, 2003, p. 51). O tradutor intersemiótico organiza o signo, direciona e constrói o olhar, é um formador de olhares, pois traz à luz o que lhe parece essencial.

Umberto Eco (2017) nos traz como exemplo de tradução intersemiótica a éfrase: a interpretação de um quadro através de matéria verbal. Em sua experiência, notou que é possível interpretar e descrever relações espaciais, imagens e cores, mas há elementos que são deixados de lado, como a consistência da matéria, a evidência de volume ou a profundidade, pois a linguagem verbal não dá conta de restituir tais elementos, exceto através de referências, sugestões e alusões. Para o autor, a matéria é sempre um problema no campo semiótico, embora exista uma “onipotência” do sistema verbal, essa onipotência não é total. A percepção do leitor dessa descrição nunca será a mesma realizada pelo espectador do quadro, além disso, essa passagem entre matérias, presente na tradução intersemiótica, faz com que certos aspectos, que não seriam explicitados em outros tipos de tradução, sejam trazidos à tona.

Outro exemplo mencionado por Eco (2017), que gostaríamos de retomar, é a tradução do poema *The Raven*, de E. A. Poe, para a pintura. O tradutor poderia trazer ao espectador emoções similares àquelas que o leitor do texto de partida provavelmente teve, poderia, também, representar elementos como a escuridão da noite, incluindo elementos de horror e contraste entre o branco e o preto. Todavia, a reiteração que ocorre na poesia através do advérbio *nevermore* provavelmente seria perdida. *Lenore*, a mulher invocada no texto, se fosse incluída nessa pintura, poderia ser representada através de um fantasma, o que traria mais informações ao espectador da tradução do que ao leitor do texto de partida, pois este não sabe que rosto tem a personagem, dessa forma, “[...] a transmutação de matéria *agrega* significados ou torna relevantes conotações que não o eram originalmente” (ECO, 2017, p. 382, grifo do autor).

Por fim, Plaza (2003) nos diz que a Tradução Intersemiótica se aproxima da proposta de Transcrição de Haroldo de Campos, em que o tradutor transmite a sensação poética do texto através de outra forma poética, nesse caso, essa transformação se dá em outro campo semiótico. Dessa forma,

“[...] concebemos a Tradução Intersemiótica como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como

um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como *transcrição de formas na historicidade*”. (PLAZA, 2003, p. 209, grifo nosso).

Assim como os processos tradutórios discutidos anteriormente, na tradução intersemiótica cabe ao tradutor negociar quais características e elementos deve recriar em sua tradução, o que resulta num processo de “personalização”, como intitula Aslanov (2015).

### 6.2.1 Do Texto Verbal para o Imagético

A ilustração nem sempre foi vista com bons olhos na literatura, por descender, na maioria das vezes, do texto verbal, e por existirem escritores que acreditavam que a ilustração delimitaria a imaginação do leitor. Outra razão para a não aceitação da ilustração era o fato de muitas expressarem informações que iam além do texto verbal, além do receio de que tomassem o lugar do texto. Apesar disso, as ilustrações passaram a ser cada vez mais comuns, principalmente após o advento da impressão, e a partir da Era Vitoriana.

A pesquisadora Nilce M. Pereira (2008), ao investigar a imagem como reescritura do texto verbal, ou seja, como tradução intersemiótica, afirma que o ilustrador, ao criar as imagens, carrega nelas seus valores e sua maneira de ver o mundo, as passagens que seleciona são reflexo disso; resultado de sua interpretação do texto. O livro ilustrado “[...] coloca lado a lado não apenas dois meios distintos, um verbal e outro visual, mas dois tipos de linguagem que diferem entre si enquanto realizações estéticas” (PEREIRA, 2008, p. 12).

Pereira (2008) afirma que não se deve pensar na ilustração como equivalente ou como reprodução do texto, a ilustração é independente e faz referência ao texto verbal, mas não é reprodução ou cópia dele.

Vista como tradução, a ilustração justifica a sua dependência textual, sua criação condicionada a uma leitura interpretativa do texto por parte do ilustrador, e sua qualidade narrativa como ferramenta na maneira de apresentar o texto; e pode auxiliar na compreensão de como as imagens podem ser responsáveis pela popularidade de um texto, de como podem promover o seu reavivamento em diferentes épocas e culturas, ou, ainda, de como influenciam na recepção da obra em uma literatura que não a do texto original, visto serem essas todas questões pertinentes à teoria da tradução. (PEREIRA, 2008, p. 67).

A pesquisadora destaca alguns elementos utilizados na composição das ilustrações que sugerem efeitos distintos ao espectador e que atuam sobre a forma, como a espessura das linhas; formas arredondadas e encurvadas causam a sensação de suavidade; as angulares ou pontiagudas carregam o efeito oposto; áreas fechadas, sem preenchimento, enfatizam a linha



sobre a forma, criando a sensação de movimento, enquanto tons escuros e espaços preenchidos retêm movimento, criando uma atmosfera escura, sinistra. A dualidade entre claro e escuro, luminosidade e sombra, promovem outros efeitos: enquanto os espaços em branco dão sensação de vivacidade, os escuros e sólidos transmitem uma imagem pesada. Quando há espaços em branco ao redor dos desenhos, esses espaços atuam como molduras, isolando a figura e destacando-a na página. Ilustrações coloridas transmitem outras sensações, já que cada cor carrega um valor, que é associado ao inconsciente, mas que pode variar de cultura para cultura. A posição das ilustrações também influencia na leitura. Quando os desenhos são colocados acima do poema, as linguagens se entrecruzam, havendo progressão no espaço e na leitura. As ilustrações, quando separadas por molduras e pelas páginas, apresentam um início e um fim para a tradução imagética do texto representado.

Em *Isto não é um cachimbo*, Foucault (2008) discute sobre a interação de dois elementos dispostos sobre uma página, afirmando que há uma subordinação: “[...] ou o texto é regrado pela imagem (como nesses quadros em que é representados um livro, uma inscrição, uma letra ou o nome de uma personagem), ou a imagem é regrada pelo texto (como nos livros em que o desenho vem completar [...])” (FOUCAULT, 2008, p. 39). Para o autor, o sentido da subordinação, ou a forma como ela ocorre, não é o que importa, mas destaca que o signo verbal e a representação visual têm sempre uma ordem que os hierarquiza, “[...] indo da forma ao discurso ou do discurso à forma” (FOUCAULT, 2008, p. 40). O autor evidencia o espaço em branco que ocorre entre esses elementos dispostos na página sobre as imagens e sobre as palavras, declarando que são fronteiras sobre as quais se atam as palavras e formas e as relações de designação, é “[...] uma ausência de espaço, um apagar do ‘lugar comum’ entre os signos da escrita e as linhas da imagem” (FOUCAULT, 2008, p. 33). Essa relação de hierarquia é ainda mais curiosa quando os elementos parecem pertencer a algo maior, resultando numa linguagem híbrida, buscando enunciar não apenas a mensagem de um ou outro elemento, mas da conexão entre eles.

Essa conexão envolve não apenas ilustração e texto verbal, mas também os espaços em branco, a tipografia, as molduras, vogando sobre os estudos do *design* gráfico. O ilustrador é o narrador que conta a história visualmente. Na antologia, Gorey narra uma história no texto verbal e uma releitura dessa história no texto imagético, ambas se assemelham, e juntas atuam como uma linguagem híbrida. Gorey atua como escritor, ilustrador, editor, *designer* e autotradutor; a tradução intersemiótica ocorre em diferentes níveis.

### 6.2.1.1 A autotradução

A autotradução ocorre desde há muito tempo, geralmente interlingual, quando um autor traduz um texto de sua autoria de uma língua para outra. Helena Tanqueiro (2002) nos informa que durante a Idade Média era comum que autores se autotraduzissem. Muitas vezes, isso ocorria devido ao bilinguismo existente na época, mas também para prática de exercício estético-literário. Posteriormente, no século XVI, muitos autores escreviam em Latim e se autotraduziam em suas línguas nativas com o intuito de criar um estilo literário na língua nativa.

Alguns autotradutores tendem a ser mais literais, enquanto outros se permitem mais liberdades. Os autotradutores encontram-se numa posição privilegiada, pois a autoridade sobre as escolhas que fazem é inquestionável, sendo ele próprio o “leitor ideal” e tendo maior “invisibilidade”, já que as obras frutos de autotradução são muitas vezes consideradas também como originais, “[...] o autor que se autotraduz parece sentir-se autorizado para intervir de modo mais drástico no texto original do que o tradutor que trabalha com um texto de autoria alheia” (BRITTO, 2013, p. 02).

Apesar disso, há um grau de subjetividade entre o autotradutor e a obra, pois há um intervalo entre a obra acabada e o momento em que o autotradutor se ocupa em traduzi-la, então a leitura realizada pelo autotradutor já não é a mesma daquela realizada quando a obra original havia sido compreendida como acabada.

As pesquisas sobre autotradução geralmente se baseiam em estudos de caso. De acordo com Antunes (2010), ainda são a melhor forma de compreender a autotradução. Embora a maioria dos estudos de caso seja baseado em autotradução interlingual, Helena Tanqueiro (2002), destaca a autotradução que Eduardo Mendoza realizou para uma peça teatral. Ao tomar liberdades e alterar indicações cênicas, alterava também a encenação da peça, ou seja, a tradução ia além do nível textual e imagético do texto verbal, pois passava a ter influência na tradução intersemiótica quando a peça era encenada.

Podemos citar também William Blake, que ilustrava seus próprios textos. Blake foi um autor híbrido, que criou um método de impressão utilizando ácidos e procedimentos distintos dos tradicionais, em vez de matrizes entalhadas, criava-as em relevo. Blake foi criador, editor, impressor e distribuidor de seus poemas ilustrados, “[...] tratava-se de um produto cultural híbrido, misto de poesia, gravura e pintura, que remetia também à música [...]” (TAVARES; SANTOS, 2015, p. 110). De acordo com os estudiosos, as obras do autor

exigem uma leitura de direções múltiplas e releituras constantes, alternando entre texto verbal e imagens.

Similar a Blake, Gorey também é um autor híbrido, que traz em suas obras outros gêneros artísticos, faz referência à dança, ao teatro, ao cinema mudo, ao romance gráfico, além dos gêneros literários que já destacamos previamente. Suas obras também convidam a leituras não lineares, em direções múltiplas e a releituras incessantes. Ao ilustrar seus livros, encontra-se numa posição de tradutor privilegiado, fazendo com que a releitura que elabora sobre seu texto verbal seja inquestionável. Buscamos, assim, compreender o que e de que forma o artista recria, ao autotraduzir suas narrativas verbais para o campo imagético.

### 6.3 A AUTOTRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NA ANTOLOGIA AMPHIGOREY

A tradução intersemiótica inviabiliza a investigação de equivalências ou fidelidade em tradução. Nas obras de Gorey, a significação vai além da relação entre o texto verbal e o texto não verbal, pois o autor foi também diagramador, editor, responsável pela capa e pelo *design* dos livros. Ilustração e suporte estão relacionados, não são elementos independentes e individuais, e promovem a identidade autoral nos livros de Gorey. Não pretendemos demarcar fronteiras, pois, conforme já notamos, há dificuldade na catalogação dos livros de Gorey. Segundo Maciel [20--?], p. 27, “Os livros de Edward Gorey resultam de um programa pessoal e parecem exigir uma categoria própria, não podendo ser vistos apenas como livros ilustrados”. Sabe-se que a produção dos livros pequenos difere da forma como as ilustrações, o texto e a tipografia são organizados na antologia.

Ainda assim, nosso olhar será direcionado para a antologia, que é nosso objeto de estudo. A disposição das imagens, a capa, as fontes e a organização textual, aqui analisadas, referem-se à antologia, mas citaremos os livros pequenos para destacarmos algumas distinções. Maciel [20--?] fala sobre o livro de autor e o objeto-livro, em que o livro é entendido como um objeto artístico, produzido por um autor-artista, afirmando que a obra *The Unstrung Harp* é um exemplar de “objeto-livro”. O teórico se refere à obra em sua versão original, pequena, cuja organização interna de elementos verbais e visuais se distingue da organização utilizada na antologia. Na versão pequena, cada página da esquerda traz um parágrafo narrativo e cada página da direita traz uma ilustração, fazendo com que os textos sejam dissociados e as imagens lidas separadamente.

A leitura é sequencial e as imagens funcionam como vinhetas, fazendo referência ao livro ilustrado tradicional e ao cinema mudo. Caso as imagens fossem separadas do texto verbal, ainda assim perceberíamos o desenvolvimento de uma história, devido à sequenciação. Em algumas ilustrações, a ligação semântica entre ilustração e texto verbal não é óbvia, havendo, contudo, associações. As referências cinematográficas ocorrem nas ilustrações, dialogando com o balé e o teatro, através dos cenários, do vestuário e da iconografia.

Na antologia, as duas primeiras páginas da obra *The Unstrung Harp* estão associadas, há uma leitura dinâmica, pois embora exista uma divisão entre as páginas, com espaços em branco, as duas páginas emolduram apenas um cenário, no qual há a plateia, formada pelos três personagens, o Sr. Gorey, o Sr. Escutametal e o amigo culto, assistindo a outra personagem que toca a harpa sem cordas. Ambas as ilustrações estão dispostas em páginas distintas, posicionadas no centro da página, como um quadro sobre um fundo branco e podem ser observadas separadamente, porque ora o leitor direciona seu olhar focalizando os três amigos ou o músico, ora realiza uma associação entre as cenas, de maneira conjunta, apoiando-se na continuidade que as cortinas, ilustradas na parte superior do desenho, trazem, observando a cena como um todo.

Diferentemente do livro pequeno, na antologia é como se cada página que carrega textos verbais e ilustrações estivesse dividida em quatro partes. No lado esquerdo estão os textos verbais, no lado direito, as ilustrações. Há sempre um bloco com texto verbal e uma ilustração, lado-a-lado na metade superior da página, e outro na metade de baixo, conforme ilustrado na figura 10. Assim, as imagens não são dissociadas como no livro pequeno. Dá-se a impressão de que os desenhos e os blocos de texto verbal estão emoldurados, devido ao fundo branco que contorna cada um deles, dividindo-os, trazendo um aspecto de compartimentação, como se fossem quatro quadros em cada página. As imagens organizam-se sequencialmente e as ilustrações são um recorte do texto verbal, da cena descrita, de onde são retiradas algumas informações que são interpretadas e traduzidas para a ilustração. Nesse processo de recorte, Gorey ilustra aquilo que intenta destacar. Para podermos visualizar o que foi dito, segue a imagem:

Figura 15 – Primeiro parágrafo e respectiva ilustração do romance *The Unstrung Harp*.



Fonte: GOREY (1980n).

Nota-se que na ilustração Gorey faz um recorte no qual destaca a hora do chá do Mr. Earbrass, que está inquieto [*alarmed*], o que pode ser notado pelo seu olhar sério, com a pupila direcionada para cima, pensando sobre algo. O texto verbal nos informa que seus pensamentos são sobre o enredo do romance, mas essa informação não é explicitada na ilustração. A última linha desse trecho do texto verbal destaca o último biscoito no prato, que também é ilustrado. O recorte proposto por Gorey faz com que se dê atenção a esses dois itens, que ganham maior destaque ao serem mencionados tanto no texto verbal quanto no texto não verbal. Além disso, nota-se que há informações do texto de partida que não são incluídas na ilustração e vice-versa, como o cenário, as louças e o vestuário da personagem; são escolhas livres do autor-ilustrador, que complementam a narrativa.

Embora as ilustrações sejam tratadas como traduções, a relação entre texto e ilustração não é unidirecional, há um grau de independência em ambas as modalidades (texto e ilustração), mas há também uma conexão entre elas, que as transformam num elemento único, híbrido e interdependente, que se complementam ao agregar informações e detalhes que só são percebidos por aqueles que realizam repetidas leituras, e de forma multidirecional. Granato (2019) qualifica as ilustrações de Gorey como opacas, afirmando que não se apresentam como sendo algo representado.

Quando o protagonista visita os antiquários com seu primo distante e se pergunta, irritadamente, por que alguém teria um *fantod* [tremelique] empalhado, nota-se um sentimento de curiosidade e indignação no Sr. Escutametal. No entanto, posteriormente, quando o protagonista recebe as seis cópias de seu livro e se pergunta para quem dá-las, notamos na ilustração que o *fantod* está posicionado sobre uma mobília. No texto verbal não nos é dada nenhuma informação sobre a aquisição do objeto, que nem mesmo é citado novamente, sua

aquisição é percebida apenas através das ilustrações. Se, em um primeiro momento, o Sr. Escutametal se pergunta quem teria um *fantod*, em um segundo momento, esse questionamento é respondido na figura: o próprio protagonista teria um, o que ilustra a interdependência entre texto verbal e não verbal.

A relação entre as ilustrações dos limeriques de *The Listing Attic* e os textos verbais varia. Em algumas ilustrações o autor fez um recorte do texto verbal, como se tivesse selecionado apenas algum verso específico, ou um trecho de verso, em outros casos a ilustração traz uma cena prévia àquela narrada nos versos ou, ainda, uma cena posterior. Na maioria dos limeriques, a ilustração colabora para a elaboração do humor ou da tensão, ora amenizando o choque que o leitor poderia ter na leitura do limerique, ora intensificando essa tensão. Nas figuras, há sempre detalhes que não são citados no texto verbal, como os elementos que compõem os cenários, detalhes de roupas, acessórios, a posição das personagens, as feições, as expressões e o movimento. Gorey enfatiza informações direcionando a leitura, incrementando-a. Há limeriques em que o texto verbal funciona como uma legenda para a cena ilustrada, explicando o que ocorreu, ou como aquilo se deu.

Para demonstrar um exemplo, selecionamos o seguinte limerique, no qual é narrada a viagem que o *Lord Irongate* fez para o Tibet:

Figura 16 – Tradução/Releitura de Gorey em limerique.



*While travelling in farthest Tibet,  
Lord Irongate found cause to regret  
The buttered-up tea,  
A pain in his knee,  
And the frivolous tourists he met.*

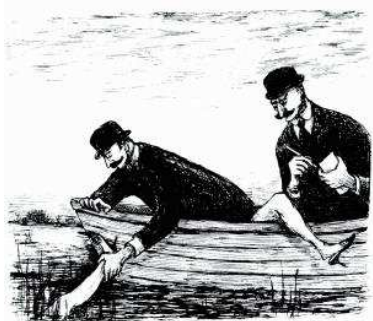
Fonte: GOREY (1980j).

A ilustração é uma releitura que recorta o último verso; mas os quatro versos anteriores são importantes para a contextualização da narrativa. O elemento de destaque escolhido pelo autor-ilustrador é o encontro entre o protagonista e os *frivolous tourists* [turistas frívolos]. A ilustração traz uma interpretação para “frívolo”, que distingue os outros turistas do protagonista nas expressões faciais, nas vestimentas e nas ações:

Na tradução que propomos para esse poema, em vez do substantivo “turistas”, no plural, optamos pelo substantivo no singular, o que nos dá a ideia de que se refere à apenas um turista. Essa distinção entre texto de partida e texto de chegada interfere na relação entre texto verbal e ilustração. Enquanto no texto de partida o último verso inclui todas as personagens ilustradas, no texto de chegada o último verso restringe-se à caracterização de vulgar a apenas um turista, contudo sem especificar qual deles. Isso nos mostra que quando traduzimos a antologia, alteramos a relação entre texto e ilustração.

Outro limerique que gostaríamos de destacar é o seguinte:

Figura 17 - Ilustração de limerique 2.



*An incautious young woman named Venn  
Was seen with the wrong sort of men;  
She vanished one day,  
But the following May  
Her legs were retrieved from a fen.*

Fonte: GOREY (1980j).

Aqui a ilustração também faz um recorte da história narrada, enfatiza-se o último verso, em que as pernas de uma moça são retiradas do pântano. O texto verbal nos comunica que as pernas pertenciam à *Venn*, que havia sumido, trazendo uma possível justificativa para o seu sumiço e especificando o mês em que as pernas foram recolhidas. Essas informações não são reproduzidas na ilustração, mas através dela temos acesso ao cenário onde suas pernas foram encontradas, sabemos que elas foram recolhidas por dois homens, de terno e chapéu, com bigode, muito semelhantes entre si, possivelmente detetives, pois enquanto um deles recolhe as pernas, o outro faz anotações, e que as pernas, embora estivessem no pântano, ainda vestiam tamancos com salto alto, o que traz humor para o limerique, aliviando a tensão daquilo que é narrado.

Ao observar a relação entre a ilustração e a tradução que propomos para esse limerique, notamos que o foco permanece no último verso. Contudo, a voz passiva do texto de partida torna-o mais impessoal que o texto de chegada e dá ênfase às pernas que foram

retiradas. O texto de chegada enfraquece essa ênfase; ao se utilizar a voz ativa, dá-se um destaque para as duas personagens da ilustração.

A obra *The Object Lesson*, que deixa o leitor cheio de questionamentos, contém ilustrações que colaboram na manifestação desses questionamentos, trazem detalhes, personagens, cenas e cenários que na maioria das vezes não são citados no texto verbal, tampouco explicados, auxiliando na elaboração do humor e do nonsense. Na antologia, há três ilustrações em cada página, imagens retangulares, horizontais, acompanhadas do texto verbal, posicionado logo abaixo da ilustração. Os cenários mudam conforme a história se desenvolve, embora as cenas pareçam desconexas tanto no nível textual quanto nas ilustrações.

Na primeira cena, por exemplo, aparece uma mulher séria, com vestido longo, escuro, que se destaca do plano de fundo com papel de parede florido, e no canto direito, no chão, um vaso com uma planta. O texto verbal não faz referência nem à personagem, nem ao vaso de flores. Essa mesma personagem reaparece na quarta ilustração, em outro cômodo da casa, segurando aquele mesmo vaso de flores, a curvatura de seu corpo ilustra movimento, o que também é notado através de uma das folhas da planta, que está caindo. Embora esteja ocupada com a planta, a personagem observa e parece estar interessada na ação de outra personagem com casaco de pelos e cachecol, que segura uma pinça. Parece haver um desenvolvimento de cena, mas ela é interrompida aí, pois a mulher não aparece novamente. Nem o texto verbal nem a ilustração dão mais detalhes sobre essa personagem, qualquer curiosidade do leitor sobre ela não é resolvida. Nota-se, assim, que a ilustração desenvolve uma parte da história que não é referenciada no texto verbal.

Os cenários dessa obra se alteram, dando a impressão de que há um desenvolvimento narrativo, no entanto, a falta de desenlace deixa o leitor à deriva. Posteriormente, alterando-se cenários e personagens, é apresentada uma torre, onde duas personagens conversam. Aqui há uma sequência de ilustrações que brincam com o zoom. Primeiramente, a torre aparece pequena e distante, as duas personagens sobre ela passam quase despercebidas. Em seguida, parece haver uma aproximação sobre essas personagens no topo da torre, o que torna possível identificá-las. Logo após, um novo enfoque é dado, a ponto de ser possível observar as feições das personagens, tanto que na legenda dessa ilustração narra-se que o bigode do primo da Madame O\_\_\_\_\_ não era dele, algo que a Madame nota, e que o espectador dá maior atenção devido à legenda. Após isso, o zoom é diminuído, mas ainda dá para perceber que a Madame se joga do parapeito, algo que também é descrito no texto verbal.

A morte da moça fica nas entrelinhas, nada é explícito, tampouco explicado. Um pouco menos de zoom, e a torre fica quase do mesmo tamanho que estava na primeira



ilustração em que apareceu pela primeira vez, mas embora pequena, é possível notar que o primo da jovem está próximo ao parapeito, olhando para baixo. A imagem é aproximada da torre e observa-se o primo saindo de lá, com olhar triste, rasgando a “carta não lida”. O que se pode notar é que embora o texto verbal funcione quase como uma legenda para as ilustrações, o texto verbal combina-se às ilustrações para o desenvolvimento narrativo e para a sequência de cenas, ajudando a criar uma tensão, enfatizando aquilo que o autor-ilustrador gostaria que o leitor observasse. Gorey controla quando quer que o leitor tenha mais ou menos detalhes, ou tenha uma visão mais restrita, ou mais geral através desses “zooms” sobre a torre, é como se o leitor usasse um binóculo, mas quem controla o binóculo é o ilustrador. Posteriormente, a história muda de cena, mas a torre volta a aparecer, muito pequena, vista de longe, como plano de fundo.

Logo na sequência dessa obra, inicia-se *The Bug Book*, cujos personagens são coloridos, há insetos azuis, vermelhos e amarelos. Além dessas cores, há também a cor violeta, dos insetos vermelhos, quando estão dentro da garrafa azul, e o verde, da planta onde os insetos amarelos moram e da folha que lhes serve como barco. Na antologia, são dispostas quatro cenas por página, com ilustrações sequenciais menos detalhadas e sem planos de fundo, distinguindo-se de outras obras e ilustrações do autor. As molduras nessas ilustrações são mais sutis, pois não têm o formato quadrado como ocorre em outras obras. Apesar disso, por haver quatro cenas em apenas uma página, os espaços em branco entre essas cenas servem como divisórias, colaborando para a sequenciação da narrativa. Na ilustração, destacam-se sempre os insetos que, embora pequenos, se expressam através de pequenas alterações nos movimentos que realizam.

É curioso notar que, embora sejam insetos, Gorey os ilustra caminhando sobre duas patas, como se fossem humanos; os dois pares de patas superiores funcionam como braços. Quando o inseto preto aparece pela primeira vez, o texto verbal nos informa sua cor e comunica que ele não é parente dos outros. O leitor compreende o tom intimidador transmitido pelo inseto preto porque visualiza nas ilustrações que se trata de um bicho muito maior que os outros insetos, como se os coloridos fossem formigas, com seus pequenos corpos divididos em três partes, e o inseto preto fosse algum tipo de besouro, mais robusto e com chifre. O perigo que o inseto preto transmite se intensifica na ilustração. Na cena seguinte, por exemplo, o texto verbal comunica que o inseto preto invadia as festas, mas é através da ilustração que se tem uma dimensão da ameaça que essa invasão representava:

Figura 18 - Insetos com os braços para cima, ilustrando medo.

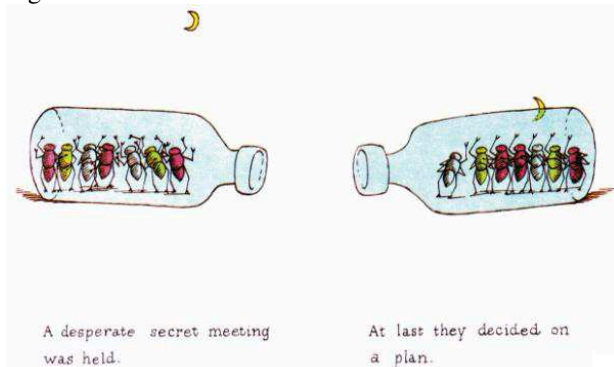


Fonte: GOREY (1980c).

Os insetos coloridos estão com os braços erguidos, mas dessa vez, em vez de alegria, esse movimento representa medo. Através dessa ilustração é possível perceber a vulnerabilidade dos insetos. A planta onde eles fazem a festa, embora seja o abrigo dos insetos amarelos, não é um local seguro. O texto verbal desse exemplo funciona como uma legenda, explicando o que ocorre na cena.

Posteriormente, os insetos se reúnem para criar um plano. Ironicamente, a “reunião secreta” ocorre dentro da garrafa de vidro, o que gera humor, já que, sendo uma garrafa de vidro, o inseto preto facilmente os descobriria se passasse por ali, contradição que só ocorre devido à ilustração, pois é através dela que somos informados sobre o local da reunião. Outro aspecto que a ilustração da reunião dos insetos nos comunica é o decorrer do tempo cronológico. No início da reunião a lua está sobre a garrafa, o que nos mostra que, embora o fundo seja branco, está de noite, e a lua está alta no céu. Quando eles decidem o plano e entram em acordo, a lua está mais baixa, demonstrando que ficaram ali por longo período:

Figura 19 - Reunião dos insetos.



Fonte: GOREY (1980c).

Nessa ilustração notamos dois momentos da reunião: na primeira cena os insetos parecem estar agitados, pois suas patas superiores, levantadas de forma desorganizada, como se todos quisessem falar alguma coisa, ou dar alguma opinião. Na segunda cena, todos os insetos estão com apenas uma pata levantada, o que nos leva a imaginar que houve uma votação em que todos foram unânimes na decisão do plano. Como se pode notar, o movimento e as direções das patas superiores ilustram emoções e comunicam ao leitor o estado de ânimo dos insetos. No entanto, dependem da contextualização que o texto verbal traz. Sabe-se que ao estarem com as patas levantadas sobre a árvore, na figura nove, demonstram tensão, porque o texto verbal informa sobre a invasão do inseto preto. Sabe-se que na figura dez o movimento das patas indica primeiramente agitação e depois conformidade, mas em ambos os casos o movimento das patas é a releitura que o autor-ilustrador realiza, agregando informações. As traduções que realizamos não alteram para a relação entre imagem e texto verbal, permanecendo o recorte proposto no texto de partida.

A obra *The Fatal Lozenge* traz duas ilustrações na capa que colaboram para a compreensão do título. Nessas duas ilustrações, há algumas personagens oferecendo pastilhas para outras. Quanto à disposição das ilustrações na obra, elas são compartimentadas, há quatro ilustrações e estrofes em cada página, posicionadas de maneira similar à obra *The Bug Book*, o espaço em branco entre as ilustrações e as estrofes serve como moldura para as quatro ilustrações, que lembram fotografias. As ilustrações são todas do mesmo tamanho, quadradas com cantos arredondados, o que nos lembra telas de televisão mais antigas; os cantos arredondados trazem suavidade às ilustrações.

Cada ilustração traz um cenário com elementos e detalhes que vão além daquilo que é encontrado no texto verbal, mas que colaboram para o desenvolvimento da narrativa. Algumas ilustrações fazem com que a tensão que surge com a narrativa seja menor, mas em outros casos a ilustração intensifica o elemento trágico e conseqüentemente a tensão. Na primeira cena, por exemplo, a ilustração traz um recorte dos dois primeiros versos, em que a moça vê a aparição do amante. É o texto verbal que informa tratar-se de uma aparição do amante; a ilustração, isoladamente, não comunica essa informação. Apesar disso, nota-se que há um pequeno cercado entre a jovem e a aparição, como se fosse a divisão de dois mundos, de um lado a jovem, viva, do outro, a aparição. No plano de fundo, a profundidade que se dá através das texturas da grama e das árvores secas, e as vestimentas que as personagens usam, são acréscimos que o autor faz ao promover a releitura da quadra. Tanto o texto verbal quanto o texto não verbal são informativos. Embora sejam veículos independentes, e a ilustração seja uma releitura do texto verbal, é a união dos dois veículos que estabelece a ideia geral.

Figura 20 - Primeiro texto verbal e respectiva ilustração do abecedário *The Fatal Lozenge*.



*An Apparition of her lover  
She recognizes with dismay;  
And later on she will discover  
That he himself had died today.*

Fonte: GOREY (1980f).

Na tradução que propomos para essa quadra, traduzimos *dismay* por “melancolia”. Essa tradução foi uma escolha recriativa que se deu devido ao ritmo poético e à rima. Segundo o dicionário Macmillan, *dismay* se refere a um sentimento de preocupação, tristeza, desapontamento, surpresa ou choque. Na ilustração notamos um olhar curioso da personagem, que leva sua mão à boca. Ao traduzirmos por “melancolia”, ocorre também uma alteração na relação intersemiótica entre texto de chegada e ilustração, alterando-se a descrição do olhar da personagem.

Posteriormente, na décima estrofe, narra-se sobre um jornalista que entrevista um assassino. Segundo o texto verbal, aquele é o “melhor” assassino de todos os tempos, elogio que gera humor, já que o adjetivo *best* é geralmente utilizado para caracterizar qualidades positivas, mas ali caracteriza as habilidades do assassino, que trazem resultados negativos. No texto verbal, os dois últimos versos descrevem o jornalista servindo uma bebida enquanto pensa sobre como aquilo ocorreu. O pronome *it*, no último verso, também traz ambiguidade por não deixar claro se está se referindo ao fato de o assassino ter se tornado o melhor ou se está se referindo à cena de crime que o jornalista observa na ilustração. A ilustração é uma releitura desse último par de versos, em que o jornalista segura um copo enquanto observa a cena de crime:

Figura 21 - Ilustração como tradução do último verso de uma quadra de *The Fatal Lozenge*.



*The Journalist surveys the slaughter,  
The best in years without a doubt;  
He pours himself a gin-and-water  
And wonders how it came about.*

Fonte: GOREY (1980f).

Quando traduzimos essa quadra, resumimos a ideia de *The best in years without a doubt* (traduzindo literalmente teríamos “O melhor dos últimos anos, sem dúvida”) por “mais esperto”, assim o leitor compreende que se trata de um assassino habilidoso, dando a impressão de ser uma qualidade positiva, o que mantém a ambiguidade do adjetivo *best*. A indagação ambígua do último verso também é preservada, pois no texto de chegada, igualmente, não fica claro se “o descoberto” se refere à cena ilustrada ou ao fato de ser o assassino “mais esperto”. Essas escolhas tradutórias fazem com que seja possível que a ilustração atue como ferramenta para enfatizar o elemento trágico, tanto no texto de partida quanto no texto de chegada. O terceiro verso destaca a bebida do jornalista, que passaria despercebida se não fosse enfatizada no texto verbal; detalhar o que ele bebe em meio a uma cena de crime como aquela é irônico, descrição que também permanece quando relacionamos a ilustração com o texto de chegada.

A obra *The Hapless Child*, na antologia, se inicia com a apresentação da ilustração de capa da versão pequena: um quadro no qual um retrato da protagonista é segurado por dois monstros. Essa imagem é emoldurada de três formas distintas, há um contorno branco ao redor da ilustração, uma linha preta ao redor desse contorno branco e, por fim, o fundo branco da página. A linha preta, que funciona como borda ao redor da ilustração quadrada, ocorre em todas as imagens do texto. Na antologia, há duas ilustrações em cada página, cada uma delas acompanhada de um breve parágrafo narrativo escrito em fonte caligráfica, que remete à escrita à mão. Os cenários são bastante detalhados, carregam muito mais informações do que o texto verbal, com móveis, cortinas, quadros e vasos. As ilustrações lembram fotografias,

pelo formato quadrado, mas a ilustração não é factual, o que colabora para o distanciamento do leitor, suavizando a tensão da sequência de tragédias ocorridas.

As personagens expressam poucas emoções, a protagonista sutilmente substitui seu sorriso tímido por uma seriedade e uma tristeza que aumentam conforme as cenas se desenvolvem. As feições de seus pais também não expressam emoções, embora as feições da mãe da menina se alterem, reforçando seu definhamento. Os outros adultos que participam da história estão sempre sérios, alguns deles tem seus rostos escondidos, por estarem de costas ou de chapéu cobrindo os olhos. A releitura proposta nas ilustrações acrescenta informações e ilustra a visão que o autor-ilustrador tem sobre um orfanato ou um sobre local inóspito.

Algo curioso nessa obra é que em quase todas as ilustrações há, em algum lugar do cenário, um bicho, um monstinho, ou uma criatura inventada por Gorey. É como se esses seres simbolizassem o mal que ecoa na narrativa, estão sempre observando as personagens, disfarçados, debaixo da cama, atrás de portas, de bancos, da cortina; parecem assistir a todas as cenas, misturando-se a outros detalhes da ilustração, ou aos planos de fundo. Esses seres colaboram com o distanciamento do leitor, que nota características fantásticas, embora macabras, como se estivessem incubidos de assistir à desgraça da menina. Para exemplificar, destacamos a seguinte cena:

Figura 22 - Monstros no plano de fundo dos cenários de *The Hapless Child*.



*One day her father, a colonel in the army, was ordered to Africa.*

Fonte: GOREY (1980h).

No plano de fundo dessa imagem, atrás das três personagens que se despedem, notamos uma porta entreaberta, onde há uma dessas criaturas, um monstinho, que assiste à família. Nessa ilustração o monstinho está mais evidente do que em outras ilustrações, já que se destaca do fundo preto do cômodo escuro para onde essa porta leva. Em alguns casos são ilustradas apenas partes desses bichos, como as caudas ou as patas, mas em diversas outras

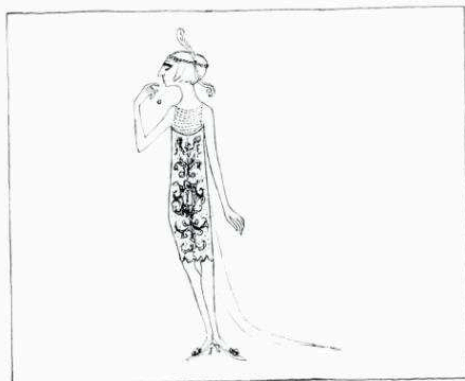
ilustrações eles estão atentos ao que ocorre com as personagens. Nesses casos, nota-se que há algo em comum entre eles, seus olhos são círculos brancos que se destacam da cabeça, lembrando caveiras, como se os olhos fossem ocos, dando um ar mais macabro para a história. O fato de não ser mencionado nada sobre esses seres no texto verbal comprova que o tradutor-ilustrador não se prende à narrativa com o intuito de ilustrar apenas aquilo que é dito no texto verbal. O que a ilustração traz está muito além do que o texto-verbal nos conta. Na figura anterior, a ilustração conta uma história enquanto o texto verbal conta outra, mas sendo interdependentes, a história surge com a combinação dos dois.

Quanto à obra *The Curious Sofa*, na primeira página, que traz a ilustração de capa, há uma porta aberta, revestida de pelo; trata-se do cômodo onde fica o “curioso sofá”. A ilustração apresenta apenas uma parte do sofá e uma parte das pernas de personagens que parecem estar deitadas sobre o sofá e no chão, dando ao leitor pistas sobre a narrativa e reforçando a conotação erótica. Na antologia, são dispostas quatro ilustrações em cada página, todas emolduradas em quadros, compartimentadas. Embaixo de cada quadro há um parágrafo narrativo. Os desenhos criados por Gorey para essa obra, diferentemente de outras, são mais claros, contêm linhas mais finas, menos preenchimento e menos detalhes. No entanto, assim como em outras obras, há sensação de movimento, que pode ser percebido, por exemplo, quando as personagens estão na ponta dos pés, como se estivessem andando ou dançando.

Nota-se que os olhos das personagens têm um contorno mais grosso, destacando-se na ilustração. Esse contorno nos dá a impressão de que essas personagens passaram algum tipo de delineador ou, tomando como referência a própria antologia, passaram *Kohl*, como a *wanton* da letra W, da obra *The Fatal Lozenge*. Esse contorno reforça uma similaridade entre as personagens, que conforme mencionamos anteriormente, ocorre também nos nomes próprios. As pequenas mudanças de expressão ocorrem com o posicionamento das pupilas, que são pequenos pontos pretos, ou com os desenhos dos lábios, que ora são linhas mais longas e curvadas, como se estivessem sorrindo, ora são menores e retas, ilustrando mais seriedade.

As ilustrações contam uma história à parte, através delas notamos que em todas as cenas em que a personagem Alice aparece é ilustrada comendo uvas, mas no texto verbal isso só é mencionado no início da narrativa. Quando Alice se sente apreensiva, esse sentimento é enfatizado ao deixar uma uva cair de sua mão:

Figura 23 - Personagem Alice apreensiva.

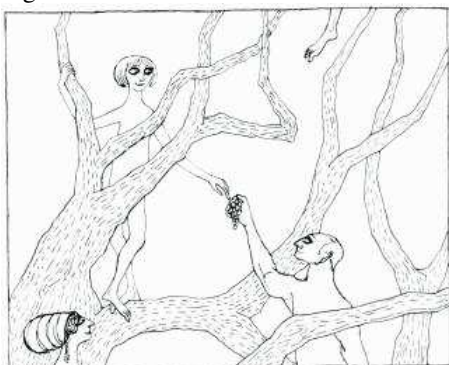


*Sir Egbert offered to show them his famous sofa. Alice felt a shudder of nameless apprehension.*

Fonte: GOREY (1980d).

Outra cena que nos chama a atenção é quando Lady Célia anuncia o convite recebido para ir à casa dos Gilberts. A ilustração que acompanha esse parágrafo não tem como foco Lady Célia. Embora ela seja incluída na ilustração, é posicionada no canto inferior esquerdo; o foco do ilustrador se dá nas outras duas personagens, Alice e Herbert, nus, em cima de uma árvore, comendo uvas. Podemos perceber a liberdade de escolha do ilustrador sobre a posição das personagens, o fato de estarem nus, ou o que estão fazendo enquanto Lady Celia anuncia seu comunicado. Nota-se, ainda, que, disfarçadamente, há a parte do corpo de outra pessoa, no lado superior direito. A forma como essa perna é ilustrada, com traços finos e espessura similar aos galhos da árvore, faz com que se misture à imagem, sendo um detalhe que também não é citado no texto verbal, mas que agrega informação à história.

Figura 24 - Foco do ilustrador uma cena mais detalhada que àquela apresentada no texto verbal.



*At luncheon, which was alfresco, Lady Celia announced they were invited to the Gilberts for the weekend.*

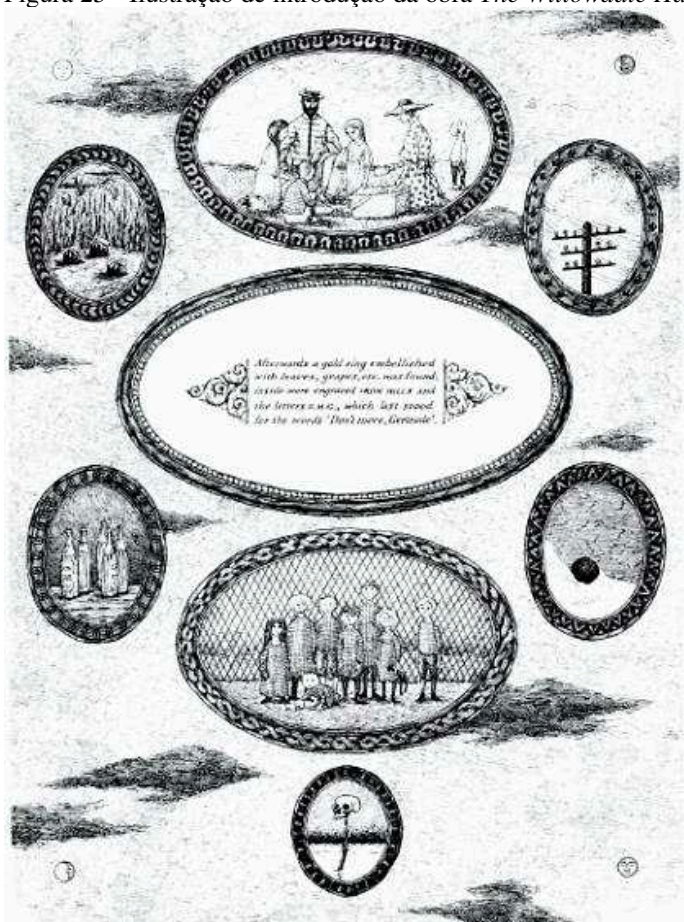
Fonte: GOREY (1980d).



A fonte utilizada nessa obra também influencia na leitura. O título traz uma fonte desenhada, grande, que se destaca na ilustração por estar parcialmente sobreposta a um fundo preto, o qual representa a parede do quarto onde está o sofá e uma pequena parte sobre o próprio quarto, que está com a porta aberta, sobreposto à textura, que representa a cobertura de pelos das paredes. Dentro das letras do título, há pequenos desenhos que se parecem com folhas, semelhantes à estampa do robe que Alice veste. Embaixo do título, o subtítulo também é disposto em uma caligrafia desenhada, porém menor que o título. Essa obra, assinada pelo pseudônimo Ogdred Weary, tem um “y” alongado que se transforma em um chicote, que aparece na história novamente nas mãos do Senhor Egberto; porém no texto verbal não há nenhuma menção a respeito do chicote, ficando exposto apenas na ilustração e subentendida a sua utilização nas entrelinhas.

A obra *The Willowdale Handcar* traz ilustrações mais detalhadas, também em formato quadrado, com os cantos arredondados, e o texto verbal abaixo, em itálico. Há, em cada página, duas ilustrações. Na página anterior ao primeiro parágrafo, há a seguinte ilustração:

Figura 25 - Ilustração de introdução da obra *The Willowdale Handcar*.



Fonte: GOREY (1980p).

Essa imagem é distinta das que se seguem na narrativa. Aqui observamos algumas referências a itens que aparecem no texto, como as garravas da fábrica de vinagre, os postes com isoladores de vidro ou uma bola de canhão idêntica àquelas vistas em *Hiccupboro*. Como é possível notar, essas referências também estão emolduradas em quadros ovais. Cada moldura traz algum desenho geométrico, como se representasse um quadro pendurado em uma parede. O plano de fundo é composto de nuvens, como se fosse um cartaz ou um papel de parede. Esse plano de fundo também parece estar emoldurado, com seus cantos arredondados, assim como os quadros das ilustrações subsequentes, centralizado numa página em branco.

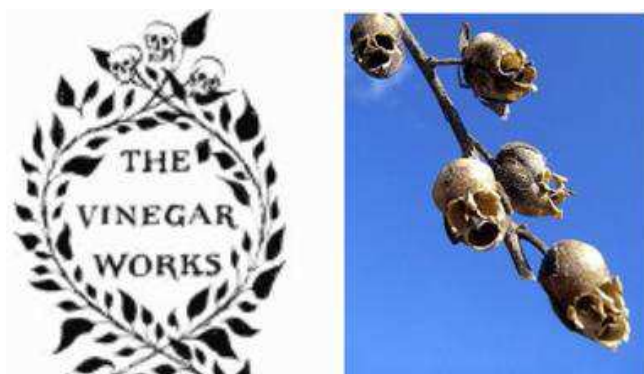
Em cada um dos cantos do plano de fundo notamos o desenho de uma lua, representando as quatro fases: lua nova, crescente, cheia e minguante, dando à ilustração uma circularidade contínua, que é reforçada com a posição das molduras internas, todas também circulares, posicionadas ao redor da moldura maior onde está disposta a introdução do texto verbal. A leitura das molduras é realizada de forma circular, conta-se, através dessas ilustrações, uma nova história, ligada à narrativa, mas ao mesmo tempo independente dela.

A capa dessa obra, onde há o título, também traz o desenho de uma lua. Similarmente, há outra lua na última página da obra, o que ilustra um recorte de tempo, representando o período que durou a viagem das personagens, o que também traz uma característica cíclica para a história. Similarmente, esse elemento representa o passar do tempo, que é reforçado quando as personagens passam a vestir roupas de inverno, ilustrando a mudança de estações do ano. Ao pensarmos no movimento cíclico, o subtítulo “A volta da boneca preta”, reforça esse aspecto. Durante a viagem, as personagens visitam diferentes lugares e encontram muitas pessoas, as ilustrações são ricas em detalhes e acrescentam informações à narrativa; as cenas são recortadas, mas seguem uma sequência direcionada pelo texto verbal e pelas cenas em que a vagoneta é ilustrada, dando a impressão de movimento e continuidade.

Em seguida, dá-se início à trilogia intitulada *The Vinegar Works*. A ilustração de abertura é um ramo de folhas que faz um desenho trançado formando cinco círculos. No primeiro círculo, há o título da antologia; abaixo dele há o esqueleto de uma menina com vestido branco e botas; em seguida um círculo em branco; no penúltimo, o esqueleto de um menino com roupa formal; por fim, mais um círculo em branco. Na ponta superior do ramo, há três pequenas caveiras, como se fossem pequenos botões de flores. Em vez de trazer a ideia primaveril e de vivacidade que as flores poderiam representar, as três caveiras remetem à

ideia de morte. Curiosamente, essa ilustração lembra uma planta encontrada em partes da Europa e dos EUA, conhecida popularmente por flor-crânio-do-dragão ou, simplesmente, flor-dragão, devido à sua aparência de caveira, conforme é possível ver na imagem abaixo. No livro em seu formato pequeno, essa ilustração é posicionada na lombada do box dos três livros, mas na antologia isso não fica explícito, assemelhando-se mais a uma ilustração de introdução e apresentação das obras.

Figura 26 - Semelhança entre os ramos ilustrados pelo autor e a flor-dragão.



Fonte: Gorey (1980a); Topbiologia (2014), editado.

Os ramos trançados aparecem também nas duas páginas seguintes da antologia, onde são expostas as ilustrações de frente e de verso da caixa do box da trilogia. Em *Amphigorey*, essas ilustrações parecem ser introduções aos três textos. Nessas duas ilustrações, há diversas criaturas inventadas pelo autor, animais híbridos, morcegos, libélulas, pássaros, bois e lagartos com cabeças de caveira. Além disso, há outras pequenas caveiras nos ramos que decoram a página e atuam como molduras para as criaturas, para o título da antologia, para os títulos das obras e para o nome do autor. Ao lado dos ramos, tanto na ilustração do lado direito quanto na ilustração do lado esquerdo, há dois esqueletos adultos, fazendo referência às diversas mortes que o leitor constata na leitura da trilogia. O subtítulo que aparece nessas duas páginas, *Three Volumes of Moral Instruction* [Três volumes de Instrução Moral], é posicionado na moldura do meio, logo acima dos títulos de cada obra da trilogia.

As fontes do título da trilogia, do subtítulo, dos títulos das obras e do nome do autor são diferentes. O título é maior, em caixa alta, serifado, branco com contornos finos em preto, se destaca na página por estar centralizado na primeira moldura e por ser maior que o restante. O subtítulo e os títulos da antologia encontram-se na segunda moldura, centralizados na página; o subtítulo se distingue dos três títulos das obras por estar em itálico e com letras minúsculas, tendo menos ênfase que os títulos das obras que compõem a antologia, e que são

apresentados logo em seguida, em caixa baixa. O posicionamento vertical dessas informações atribui uma sequência hierárquica para a leitura, e a semelhança entre essas duas páginas faz com que haja uma associação entre elas. Os esqueletos e seres ilustrados ao redor do ramo funcionam como outra moldura, em tons mais escuros, fazem com que o texto verbal tenha um destaque visual ainda maior.

Logo depois disso, temos a ilustração de capa da primeira obra da trilogia, *The Gashlycrumb Tinies*, a fonte para esse título é a mesma utilizada para os títulos da obra na página anterior. O mesmo ocorre para o livro seguinte, *The Insect God*, que traz, além do título centralizado na página, dois insetos híbridos, um na parte superior e o outro embaixo do título, ambos com cabeças que lembram caveiras e corpos extravagantes. Essa obra também traz ilustrações detalhadas e quadradas, como se fossem fotografias. Em cada página há duas ilustrações e duas estrofes do poema narrativo. O texto verbal que acompanha cada ilustração é centralizado logo abaixo do texto não verbal. Cada estrofe contém quatro versos com rimas alternadas; com recuo nos versos ímpares, o que ilustra alternância, trazendo uma rigidez visual para o poema, distinguindo-se os versos pares dos ímpares. A fonte utilizada é a mesma do subtítulo da trilogia, dando unicidade à obra. Assim como nas outras obras, as imagens são sequenciais e há compartimentação, o fundo branco da página funciona como moldura para a ilustração e para as estrofes.

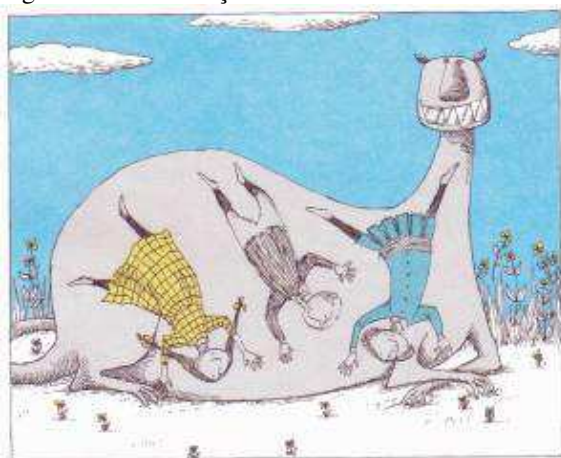
Após essa obra, há a contracapa e capa de *The West Wing*, que já mencionamos anteriormente. Em seguida, a obra *The Wuggly Ump*, na qual são utilizadas as cores azul celeste, amarelo e cinza, porém não em tons vibrantes. Na primeira página, apresenta-se a capa, em um quadrado contornado com uma linha preta estreita, centralizado na página, onde é disposta a cova do monstro *Wuggly Ump*, cuja entrada é indicada pela tonalidade mais escura, de onde surge o rabo da criatura, com o qual segura um guarda-chuva. No chão há alguns pregos e tachinhas, que servem de alimento para o monstro. Sobre a cova estão as crianças que são protagonistas da história; seus rostos são planos, de frente, posicionados de forma ereta, como se fossem fantoches de teatros de bonecos. O título está dentro da imagem, arredondado, contornando o arco da cova do monstro, porém as letras são mais escuras e pontiagudas, portanto quebram com a suavidade que as linhas curvadas da ilustração sugerem. A feição das crianças é séria, antecipando a apreensão que surgiria posteriormente.

Em cada página são posicionadas duas ilustrações, todas quadradas, emolduradas com um traço preto fino. Embaixo de cada quadro há uma estrofe com dois versos. O amarelo é utilizado para destacar alguns detalhes nas ilustrações, como as flores, os pregos, o céu

noturno, visto através de uma janela, e o vestido de outra personagem, trazendo vida para a narrativa, mas o cinza, do monstro, contrapõe-se a essa sensação, trazendo frieza e mistério.

O monstro, embora seja grande e esquisito, com olhos e orelhas pequenos em comparação aos dentes, tem um formato arredondado que suaviza seu aspecto; destoando com dentes triangulares, pontiagudos. Na última ilustração, em que as crianças são devoradas, temos uma noção maior do tamanho do monstro, já que podemos visualizar as três crianças dentro dele, com feições sérias, diferentemente do monstro, que sorri, expressando satisfação:

Figura 27 - Contradição entre linhas as arredondadas do corpo do monstro e seus dentes triangulares.



*Sing glogalimp, sing glugalump,  
From deep inside the Wuggly Ump.*

Fonte: GOREY (1980q).

O corpo arredondado, por suavizar a ilustração, colabora para o isolamento do leitor. Assim como o cenário, enfeitado com flores pequenas e delicadas, e com o céu em azul, destoa do perigo do monstro, além do fato de as ilustrações não serem realistas. Esse distanciamento faz com que o final trágico se torne cômico. Assim, a releitura que o autor faz em suas ilustrações reforça o distanciamento que as rimas e o ritmo propõem. Na figura acima, a releitura de Gorey enfoca o último verso, que descreve a cena, havendo acréscimo de informações. Na tradução que propomos, esse recorte permanece dessa forma, enfocando o último verso.

Sobre as ilustrações de *The Sinking Spell*, há duas ilustrações em cada página, posicionadas do lado direito, no lado esquerdo inferior de cada ilustração, ficam os versos que acompanham cada desenho. Cada ilustração é um recorte emoldurado, compartimentando as ilustrações e o texto verbal, que parecem dissociados, apesar da sequência narrativa. Nessa obra, as personagens visualizam a criatura, diferentemente do leitor. Em algumas cenas as personagens olham e apontam para cima, observando a queda da criatura, mas há outras que

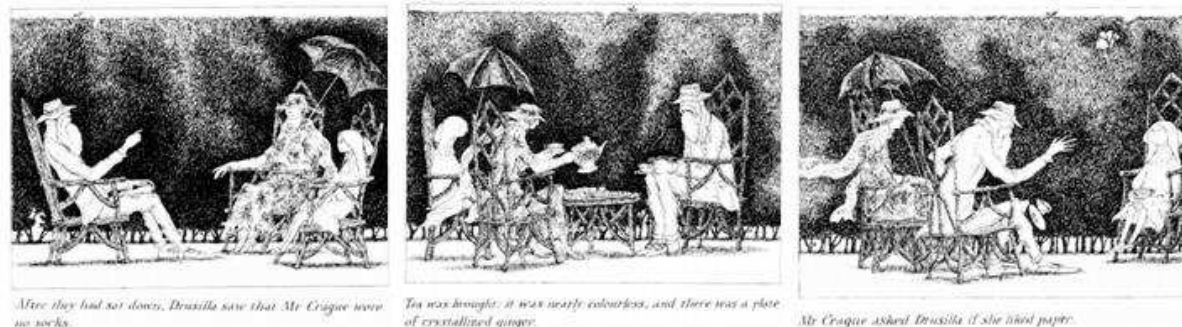
se ocupam com outras atividades, que não são mencionadas no texto verbal. Enquanto o texto verbal narra a história da queda da criatura, o texto não verbal ilustra a família, que é espectadora da queda tanto quanto o leitor, o que resulta em uma dissociação e independência maior entre o texto verbal e a ilustração.

Em 4.3.11 destacamos o verbo *slip* [escorregar], que ilustra o movimento da criatura. A sonoridade desse verso e a imagem que é sugerida através dele indicam suavidade no movimento do monstro. Há outros termos que alteram essa sugestão, como *fretful curves* [curvas sinuosas], que traz um movimento ainda encurvado, porém não suave como o *slip* sugere. Os movimentos encurvados da criatura são contrariados pelas ilustrações, carregadas de linhas retas, pontiagudas, com ângulos, cantos e arestas entrando em choque com a imagem semiótica do texto verbal e a tradução intersemiótica proposta pelo ilustrador no texto não verbal. Assim, a ilustração não é uma retratação do texto verbal, mas uma história à parte. Na ilustração referente ao verso *It now declines in fretful curves* [e agora desce recurvado], podemos notar isso. Enquanto o verso sugere o movimento em curvas, os integrantes da família descem uma escada onde observamos linhas retas e ângulos. Na nossa tradução, há uma diminuição dessa contradição, pois suprimimos o adjetivo *fretful*, devido ao ritmo. Consequentemente, há uma alteração na relação entre texto de chegada e texto não verbal.

Na capa da última obra da antologia, *The Remebered Visit* há uma cerca viva com três desenhos de animais de topiária sobre ele. O título do texto é desenhado na parte superior, com letras maiúsculas esvoaçantes, em movimento, como se estivessem sendo levadas pelo vento, como no final da história, em que a protagonista observa os papéis de carta, que também são levados pelo vento. O movimento de algo ser levado pelo vento nas ilustrações intensifica o passar do tempo que também é representado no texto verbal dessa obra.

Há muitas texturas nessas ilustrações, como o mar na primeira cena, escuro e com ondas pontiagudas, ilustrando estar se movimentando e agitado. Essas linhas que contornam as ondas escuras entram em contraste com o barco branco e com a personagem, contornados com linhas fracas e com poucos detalhes. Esse contraste intensifica ainda mais a agitação do mar. A cerca viva e os animais de topiaria também se contrastam com a personagem, carregando uma textura mais pesada e escura como plano de fundo. Há uma sutil alteração na cerca vivia enquanto as personagens Drusila, Sr. Crague e Srta Skrim-Pshaw conversam. Nota-se, aliás, circularidade e alternância nos três personagens que trocam de lugar de uma cena para outra. Conforme ocorre esse movimento circular, alteram-se também detalhes na cerca viva, como se pode notar na sequência abaixo:

Figura 28 - Alternância e circularidade em *The Remembered Visit*.



Fonte: GOREY (1980I), editado.

É possível perceber uma alteração da perspectiva entre as duas primeiras imagens, e uma troca de lugares, na terceira, trazendo essa impressão de circularidade, mas no texto verbal isso não é mencionado. As alterações na cerca viva também reforçam a noção de passagem do tempo. Já no final da narrativa, ao ser relatada a morte do Mr. Crague, há uma ilustração dele, sentado no mesmo local das cenas onde tomam chá, mas a cerca viva ao fundo também está morta, seca, ilustrando novamente o passar do tempo e reforçando a ideia de morte. A cerca viva seca traz um tom melancólico para a obra, algo que é intensificado na última cena, quando o vento leva os papeis de parede e o topo da árvore que pode ser visto pela janela também está seco. O que observamos é que, nessa obra, as ilustrações atuam significativamente para reforçar o passar do tempo.

Como se pode notar, há alguns elementos em comum nas ilustrações das obras incluídas na antologia, todas trazem duas ou mais ilustrações por página, o que se difere dos livros nas versões pequenas, que trazem em cada página apenas uma ilustração e um parágrafo (ou estrofe). Consequentemente, altera-se a leitura, pois embora o leitor identifique a sequência das ilustrações e textos, realiza uma leitura geral do conteúdo da página antes de se atentar à sequência. As ilustrações contêm molduras, geralmente com linhas, mas nos casos em que não têm linhas de contorno, o fundo branco da página funciona como uma moldura, trazendo compartimentação para as obras e para os blocos onde estão os textos. As cenas ilustradas são geralmente um recorte do que é contado no texto verbal, Gorey escolhe um trecho e reproduz sua leitura e interpretação nas ilustrações. Em diversos momentos, enfatiza no texto verbal algo que poderia passar despercebido pelo leitor. Em outros momentos, a ilustração remete a um momento anterior ou, ainda, posterior ao que é narrado, havendo casos em que a ilustração funciona como um *feedback*. Há ainda ilustrações que contrariam o texto verbal, rompendo com a imagem semiótica que o texto verbal sugeriria. Apesar dessa relação contígua entre o texto e as ilustrações, não se pode buscar equivalências na tradução

intersemiótica. Muitas informações mencionadas no texto verbal não aparecem nas ilustrações; do mesmo modo, há inúmeras informações adicionadas nas ilustrações que não são sequer mencionadas no texto verbal. Assim, ambos, texto verbal e não verbal, dialogam entre si, complementando-se, porém, por vezes, parecem contradizer-se, ampliando o enredo e até mesmo contando histórias distintas, revelando que, ao mesmo tempo em que têm uma ligação, são textos independentes, e juntos dão origem a uma narrativa singular. Gorey atua como um autotradutor intersemiótico, oferecendo ao seu leitor a sua interpretação sobre o texto narrativo. Sendo autor e ilustrador, suas escolhas são arbitrárias e inquestionáveis, é seu próprio leitor ideal. Outra escolha arbitrária do autor se dá na organização espaço-visual da obra, nas fontes que cria, incluindo o *hand lettering*, muito comum nos títulos das obras, elementos que também interferem na leitura de seus livros.

### 6.3.1 Notas sobre o *design* na antologia

Ao falarmos sobre as ilustrações, sutilmente abordamos o *hand lettering* de uma de suas obras. Também notamos que suas obras, principalmente aquelas em versão pequena, trazem características do livro de artista. Além de autor e ilustrador, Gorey foi também editor, diagramador e criava suas próprias fontes. O autor trabalhou em diversas editoras e também teve a sua própria editora (*Fantod Press*), tendo conhecimento sobre toda a linha de produção de livros. Conforme nos lembra Steven Heller (2001), em 1953, ano em que publicou seu primeiro livro, *The Unstrung Harp*, foi também o ano que trabalhou no departamento de artes de *Anchor/Doubleday*. Lá fez a montagem, a caligrafia e o *design* de mais de cinquenta capas de livros. Na entrevista concedida a Heller, Gorey (2001f) conta sobre o período que trabalhou como *designer* de capas de livros. Segundo o autor, primeiramente fez algumas capas como *freelancer* e começou a trabalhar com a editora *Anchor/Doubleday* em 1953. Sobre o trabalho na editora, contou que não tinha muita paciência em refazer *paste-up* de outras pessoas, pois muitas vezes pareciam ter apenas “jogado” as letras na página.

Nas capas produzidas por Gorey, destaca-se o *hand lettering*<sup>89</sup>, que o artista começou a criar principalmente após notar que o público leitor apreciava. Quando publicou seu primeiro trabalho, lhe sugeriram que utilizasse essa técnica, que desde a publicação do seu

---

<sup>89</sup> Há uma distinção entre *lettering* e caligrafia. O *lettering* trata de letras desenhadas, está mais ligado à arte, pode ser caligráfico, ou não, mas tende a dar mais liberdade que a caligrafia. Edward Gorey utilizava as duas técnicas. Nas capas que criava, utilizava principalmente o *hand lettering*, mas misturando com caligrafia. Ao escrever suas obras, às vezes à mão, criava fontes.



segundo livro nunca mais deixou de usar<sup>90</sup>. Para criar as capas de livros de outros artistas, sob encomenda, geralmente lia sobre o conteúdo, ou pelo menos um resumo do enredo. Como artista, inspirava-se nos britânicos, seguindo aos poucos uma tendência de ilustrar paisagens com céus, tanto em suas obras quanto nas ilustrações encomendadas. Quanto às cores, Heller (2001) comenta que as capas sempre têm cores apagadas, terrosas e sutis. Gorey usava três cores lisas, além do preto. Poderia escolher cores mais vibrantes como vermelhos e azuis, porém não gostava muito; sua paleta de cores estava mais para lavanda, amarelo limão e verde oliva.

Posteriormente, foi convidado para trabalhar na *Looking Glass Library*, com Jason Epstein e Celia Carroll, onde iria desempenhar o mesmo trabalho que fazia para a editora *Anchor/Doubleday*, mas para crianças. Gorey (2001f) comenta que os livros não eram de capa dura, e que não gostava do papel que utilizava lá. Porém, para ele todos os papéis na época eram ruins. Nessa editora, trabalhou principalmente como diretor de artes, mas também como editor, ajudando na seleção de livros. Após esse período, fez alguns trabalhos para *Vintage*; em 1963 foi diretor de artes de *Bobbs Merrill*, mas chegou um momento em que tinha tantos trabalhos de *freelancer* que optou por não procurar outro emprego, foi quando se mudou para Cape Cod.

As obras de Gorey, em especial as versões pequenas, configuram-se como livros de artista, são uma mistura de livro ilustrado com livro-objeto, resultando em pequenas peças de obras de arte. Gorey desenvolveu as capas, as ilustrações, escolheu o material, o tipo de folha, o tamanho, as cores e projetou as fontes. Na época, criar um livro era um projeto caro, o que certamente influenciou nas escolhas que realizou ao elaborá-los, e na quantidade de livros publicados. A criação da antologia *Amphigorey* tinha como propósito promover o trabalho do autor e facilitar o acesso às obras que já haviam se tornado raras. No entanto, os efeitos e sensações que os livros pequenos causam são distintos daqueles que a antologia transmite.

Ainda assim podemos apreciar o *hand lettering* do autor na antologia. Na capa e na contracapa, por exemplo, o autor cria letras tridimensionais, simulando perspectiva. Na capa, essas letras compõem o título da antologia, na contracapa formam a palavra *gryphoemia*. Há doze quadros com letras na capa e outros doze na contracapa, mas os dois últimos quadros, no canto inferior direito, não trazem letras tridimensionais.

Nos quadros onde há letras, notamos planos de fundo e texturas comumente utilizadas nas obras do autor, como céu, paredes, lagos, muros, neve e tapetes e as ilustrações de gatos antropomorfizados, que tomam vinho, usam binóculo, cachecol, meias etc. Além

---

<sup>90</sup> Nem todas as produções do autor contêm *hand lettering*, há itens em que a técnica não foi aplicada.

disso, notamos outra personagem icônica criada pelo autor, a boneca preta (*black doll*). A letra I (tanto na capa, quanto na contracapa) é representada por um homem, de costas, com um casaco de pelo e tênis brancos, possivelmente o próprio autor. Na capa essa ilustração traz, de certa forma, uma divisão para o título, separando o prefixo *amph* do restante que é o sobrenome do autor.

Nos últimos dois quadros da capa, no canto inferior direito, notamos outra *handlettering*, há uma faixa branca com o título escrito em letras vermelhas em caixa alta, o subtítulo (*Fifteen Books*) e o nome do autor. Nos últimos dois quadros da contracapa há três gatos que dialogam sobre o termo *gryphoemia*. No penúltimo quadro, um gato questiona: “Gryphoemia?”; no último, dois outros gatos respondem: “A heroína de um romance esquecido do século dezenove”<sup>91</sup>, e “Uma dor mórbida dos dedos do pé”<sup>92</sup>.

Esse termo é um exemplo de palavra nonsense criada pelo autor, que não aparece em nenhum outro momento na antologia, totalizando doze quadros. Há três cores nessa capa, um amarelo pálido, o vermelho, raramente usado pelo autor, e o cinza claro, além do preto e do branco. Por si só a capa conta uma história, na qual a personagem principal é o gato.

A arte tipográfica representada na capa faz uma introdução de alguns temas artísticos criados pelo autor; sendo subdividida em quadros, traz essa semelhança com as ilustrações de cada obra, que também são emolduradas. Na primeira folha da antologia, repete-se o título, utilizando-se a mesma fonte do título posto na faixa branca da capa, porém em caixa alta e sem cores, apenas o contorno preto. No canto inferior esquerdo, a ilustração do mesmo gato, com shorts listrado, saltitante, com uma bolinha em cada pata superior, como um malabarista, o que traz ludicidade e movimento à imagem.

No verso, o gato brinca de equilibrista, carregando sobre sua cabeça uma haste vertical, na qual há três faixas: a primeira informa o número de obras na antologia, a segunda o nome do autor, ambas no topo da página, e a terceira, na parte mais baixa da haste, o nome da editora. Ainda brincando de equilibrista, na página seguinte, há novamente uma haste com bandeiras, em cada bandeira há uma letra, em ordem decrescente, novamente o título é apresentado. As bandeiras e as faixas são uma forma alegre e chamativa de divulgar algo, fazendo referência à arte circense, trazem vivacidade para a obra, reforçada pelo gato, que parece estar sorrindo. A antologia é dedicada à mãe do artista. Na página seguinte à dedicatória, há uma justificativa para a antologia, na qual o autor faz uma brevíssima introdução, explicando o porquê de sua criação e o sentido do título escolhido.

<sup>91</sup> “The heroine of a forgotten nineteenth century novel”.

<sup>92</sup> “A morbid affliction of the toes”.

O autor via em sua obra uma referência ao nonsense, o prefixo *amphi* ou, em português, “anfi-”, de origem grega, traz a ideia de duplicidade, de ambos, de algo que está “de ambos os lados”, “em torno de”, “ao redor de”, é o que envolve, como um anfiteatro que cobre e encontra-se em torno do palco e da plateia. No Indo-Europeu, a raiz *ambhi-*, ou *-mbhi* também traz a ideia de “ao redor”, possivelmente derivado de *ant-bhi*, que se refere a ideia de “de ambos os lados”. O termo *gory*, que inspirou o autor a criar o neologismo com seu sobrenome, também tem origem grega, possivelmente fazendo referência a *gyros*, que traz a ideia de “círculo”, ou a *-agoria*, que traz a ideia de “discurso”, como nas palavras *allegory*, ou *category*. Nesse sentido, o título da antologia encobre diversos lados do autor, os seus fragmentos, as suas facetas e os seus aspectos, das suas vozes e dos seus discursos, transmitidos de distintas formas. No entanto, a primeira antologia não é capaz de abarcar todos esses fragmentos, por isso a necessidade de se fazer outras sob o mesmo título, acrescentando-se os advérbios *too*, *also* e *again*, criando uma sequência. Contudo, ainda há outros fragmentos do autor que não foram incluídos nessas coletâneas.

Na página após a nota do autor, surge novamente o gato equilibrista carregando sua haste, agora com dezesseis bandeiras, uma abaixo da outra com espaçamento regular entre elas regular. A primeira bandeira, no topo, apresenta o conteúdo: “Os quinze livros” [The Fifteen Book], escrito em caixa baixa, numa fonte estreita. Abaixo dela, um espaçamento maior, para então as outras quinze bandeiras, cada uma trazendo o título de uma das obras da coletânea, todos escritos em letra minúscula, exceto pelas iniciais de cada palavra:

Figura 29 – Ilustração que traz os títulos incluídos na antologia.



Fonte: GOREY (1980a).

No *design gráfico*, elementos como a hierarquia, o formato, a diagramação, a pontuação, as margens e a tipografia cumprem um papel fundamental na criação das artes. Na antologia em estudo, há uma hierarquia de elementos, como no exemplo supracitado, em que há hierarquia na disposição dos títulos, direcionando a leitura, além da distinção tipográfica entre a primeira bandeira e as restantes. Nota-se também que embora a haste não seja uma linha totalmente reta, e esteja centralizada na página, funciona como uma margem à esquerda, o que traz regularidade linear para as bandeiras sobrepostas, enquanto o desalinhamento à direita traz fluidez, com bandeiras maiores ou menores conforme a extensão dos títulos que

apresentam. Além disso, há uma ondulação nos títulos e nas bandeiras, o que traz movimento à forma.

Emery Walker (2000) afirma que o tamanho da página é o primeiro elemento a ser considerado no projeto gráfico e que, usualmente, os livros pequenos assim o eram para que houvesse uma economia, pois menos papel seria necessário. Outro ponto é a disposição das páginas e o formato do livro. Livros horizontais, como as versões pequenas, são mais serenos, criam movimento entre esquerda e direita, refletindo a paisagem. Por outro lado, livros verticais promovem um impulso vertical tenso e ativo, refletem o corpo humano, como é o caso da antologia.

A tipografia também carrega mensagens e sentidos. “Ao selecionar fontes e integrar a tipografia às imagens, o designer pode influenciar profundamente o caráter geral de uma publicação e, de fato, produzir outro tipo de conteúdo” (TABAK, 2014, p. 39). Johannes Gutenberg, no início do século XV, inovou a impressão e a escrita ocidental ao criar a impressão com tipos, o que possibilitava a produção em massa. Desde então surgiram inúmeros tipos, os humanistas, que são mais eretos, os itálicos, os cursivos, que poderiam ser escritos mais rápidos e costumavam ser utilizados para impressões mais baratas; os *fat face* [tipo gordo], que exageram na polarização de componentes grossos e finos, os tipos extra estreitos, os egípcios, ou retangulares, os góticos, que não continham serifa, entre outros. Em geral, fontes serifadas clássicas em estilo antigo podem transmitir a ideia de credibilidade e confiabilidade, tradição ou significância histórica. É muito comum misturar diferentes tipos, incluindo fontes clássicas, misturadas a fontes mais modernas, trazendo, assim, distintas impressões.

Gorey produzia seus livros com tipos manuscritos, o que traz uma pequena irregularidade entre as letras, o que, embora talvez não fosse intencional, interfere na leitura. Suas fontes variam a cada obra, algumas são em itálico, outras mais redondas, cursivas, mais grossas, ou mais finas, milimetricamente maiores ou menores, mais baixas ou altas. Nas capas de cada obra também há uma variação de *hand lettering*, em que Gorey mistura ilustrações ao título, compondo desenhos únicos.

Em *The Unstrung Harp*, por exemplo, Gorey criou uma fonte manuscrita, serifada. Letras serifadas tendem a facilitar a leitura impressa, dando continuidade ao texto e guiando o leitor. Gostaríamos de destacar o décimo segundo painel dessa narrativa, em que o protagonista revisa os capítulos iniciais de seu romance, que não via há meses, e os acha horríveis:

Figura 30 - Representação tipográfica de Gorey.

Mr Earbrass has been rashly skimming through the early chapters, which he has not looked at for months, and now sees *TUH* for what it is. Dreadful, *dreadful*, DREADFUL. He must be mad to go on enduring the unexquisite agony of writing when it all turns out drivel. Mad. Why didn't he become a spy? How does one become one? He will burn the MS. Why is there no fire? Why aren't there the makings of one? How did he get in the unused room on the third floor?

Fonte: GOREY (1980n).



Observa-se que a fonte e as linhas do início do parágrafo estão mais alinhadas, algo que vai se alterando aos poucos. No final do parágrafo a lineariedade e a intensidade das letras já não são as mesmas, o que traz uma ideia de pressa, de ansiedade, reforçando a preocupação do protagonista. Na quarta linha, há uma frase que repete o adjetivo *dreadful* três vezes, cada vez escrita de forma distinta, o que representa também uma alteração na voz do narrador-personagem.

Na primeira vez que a palavra *dreadful* é escrita, utiliza-se a mesma fonte do restante do texto, é como se a personagem estivesse falando em um tom de voz normal, é o tom de voz com o qual emite sua primeira impressão sobre os capítulos que escrevera. O segundo *dreadful*, em itálico, inclinado, traz velocidade para o discurso, é como se a personagem falasse de forma apressada, indicando alteração no tom da voz e indignação, ou preocupação. A terceira vez que o termo é citado, em caixa baixa, intensifica o possível desespero e indignação, agora é como se a personagem gritasse. Assim, a alteração tipográfica representa a evolução da reação, que é também intensificada na ilustração, com a personagem inclinada, transmitindo a ideia de movimento, e com a mão sobre os olhos, como quem não quer enxergar aquilo que olha. No final do parágrafo, a irregularidade nas linhas e nas letras são reflexos da pressa e do desespero da personagem, transmitem seu estado emocional, que se altera após olhar a obra e achá-la horrível.

Diferentemente do exemplo anterior, a obra *The Hapless Child* é escrita com letra cursiva:

Figura 31 - Exemplo de tipografia em letra cursiva de Edward Gorey.

*There was once a little girl named Charlotte Sophia.*

Fonte: GOREY (1980h).

Fontes cursivas tornam a leitura mais lenta; o texto não flui tão rapidamente como ocorre com as fontes serifadas e humanistas. Além disso, letras cursivas são mais intimistas, dão a sensação de proximidade e autoria, é como se fosse um resgate da memória da protagonista, ou um desabafo de quem conta a história e conhece todos os fatos ocorridos. Através dessas letras ecoa a voz da protagonista. A utilização de letra cursiva é “[...] uma tentativa de transpor a espontaneidade e a individualidade típicas do manuscrito” (MIGUEL, 2007, p. 179). Cada pessoa tem uma letra cursiva única, sendo uma marca da personalidade. O trecho acima, retirado da obra, é uma cursiva inclinada, em itálico, o que traz velocidade para a narrativa, enfatizando a brevidade da obra e a velocidade com que os infortúnios ocorrem. Lembrando que a narrativa faz referência ao melodrama, utilizar uma fonte cursiva colabora para o desenvolvimento do tom melancólico que a história narra.

Por outro lado, a letra cursiva, aprendida nas escolas, representa uma repressão. A criança é considerada alfabetizada desde que saiba escrever e ler letras cursivas, caso não saiba, pode ser retida naquele ano, sendo considerada inapta para dar sequência aos estudos. A normalização de se escrever utilizando letra cursiva é, segundo Araújo e Pérez (2006), uma violência técnica que foi naturalizada nas escolas. Essa normalização se ocupa em ditar como a criança deve escrever, buscando aplicar uma tradição pedagógica

[...] fundada em dispositivos disciplinadores que servem não só ao adestramento do corpo, mas da mente: ao cobrir pontinhos, fazer exercícios de caligrafia, a criança está focando sua atenção e disciplinando a sua mente. [...] Toda uma população está sendo cobrada e punida porque não consegue enquadrar-se nas regras e normas estabelecidas pela escola[...] (ARAÚJO; PÉREZ, 2006, p. 466).

Nas traduções dos textos, recriar essas fontes colaborariam para transmitir ao leitor do texto de chegada efeitos semelhantes aos que a tipografia transmite ao leitor do texto de partida. No capítulo 4, em que apresentamos as traduções para os textos em tabelas, não tivemos tal preocupação, mas gostaríamos de retomar o trecho da figura 22 para expormos o texto fonte e a tradução por nós elaborada utilizando a tipografia de Gorey:

Tabela 33 - Simulação da tradução utilizando uma fonte baseada na tipografia de Gorey.

|   |   |
|---|---|
| <p>Mr Earbrass has been rashly skimming through the early chapters, which he has not looked at for months, and now sees <i>TUW</i> for what it is. Dreadful, <i>dreadful</i>, DREADFUL. He must be mad to go on enduring the unexquisite agony of writing when it all turns out drivel. Mad. Why didn't he become a spy? How does one become one? He will burn the MS. Why is there no fire? Why aren't there the makings of one? How did he get in the unused room on the third floor?</p> | <p>O Sr. Escutametal olha muito rapidamente os primeiros capítulos, que ele não revisava há meses, e agora vê AHSC tal como é. Horrível, <i>horrível</i>, HORRÍVEL. Ele deve estar louco para suportar a terrível agonia de escrever quando tudo resulta em parvoíces. Louco. Por que ele não se tornou um espião? Como se faz para ser um? Ele vai queimar o MS. Por que não há fogo? Por que não há acendedores por ali? Como ele foi parar no quarto abandonado do terceiro andar?</p> |
|---|---|

Fonte: GOREY (1980n) com edições nossas.

Através deste exemplo, é possível ter uma ideia de como ficaria essa tradução se fosse utilizada uma fonte criada com base no manuscrito do autor. Ainda assim haveria alterações na tipografia, como as linhas mais grossas, ou mais finas, que dão maior ou menor destaque para determinadas palavras e letras. O texto de partida é um recorte da imagem retirada do livro, o texto de chegada é digitado numa fonte chamada “Gorey”. Para imitar a organização textual justificada, que deixa o texto em blocos, como se estivesse emoldurado, editamos os espaçamentos entre letras e entre linhas. Essa edição traz algumas distinções entre os espaçamentos de texto de partida e texto de chegada, o que interferiria no ritmo da leitura. No início da antepenúltima linha, por exemplo, as letras estão espaçadas e maiores, representando mais tranquilidade e um ritmo mais lento, mas no final da linha ficam menores, como se estivessem mais apertadas, trazendo a ideia e pressa e velocidade. No final da linha, há um espaço em branco, o qual interfere no ritmo narrativo. Esse vazio no final da linha sinaliza um fluxo de consciência; a personagem quer encontrar alguma ferramenta que faça fogo, mas na falta de um termo específico, utiliza *the makings of one* para se expressar. É como se não se recordasse de algum outro termo mais específico, assim, o espaço em branco ilustra essa pausa no pensamento. No texto de chegada, há um espaçamento maior nessa linha, dando a impressão de que as ideias se desenvolvem mais lentamente. O espaço em branco é preservado no final da linha, trazendo para o leitor do texto de chegada uma impressão similar ao que o vazio do texto de partida representa, como se faltassem palavras para a personagem.



## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando questionamos se haveria um espaço específico na estante para Edward Gorey, era porque sabíamos que suas obras são difíceis de serem classificadas. Seus livros ecoam outros gêneros, outros períodos, outros autores, outros artistas. Como resultado dessa fusão, surge a literatura goreyesca.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, algumas pessoas com quem dialogamos sobre a tese e sobre o autor não pareciam conhecê-lo. Alguns teciam comentários reconhecendo a semelhança entre sua obra e o cinema de Tim Burton, outros se perguntavam se ele era vitoriano, ou, ainda, se já havia livros dele traduzidos, pois haviam achado muito interessantes e curiosos.

De fato já existe a tradução de *A Bicicleta Epiplética*, e a tradução de duas de suas obras, na dissertação de mestrado que desenvolvemos em 2015, quando nos foi proposto dar continuidade à pesquisa que aqui se apresentou: traduzir a primeira antologia do autor.

O objetivo de Andreas Brown, quando propôs a organização dessa antologia, era a divulgação das obras de Gorey, em especial daquelas que eram raras de se encontrar. Nosso objetivo, ao traduzir essa antologia, é divulgar as obras do autor no contexto acadêmico brasileiro, no qual ainda são pouco conhecidas e, por conseguinte, estudadas.

Para desenvolver esta tradução, foi essencial conhecer o objeto de estudo. Para isso, buscamos uma compreensão sobre o conceito de antologia. Dessa maneira, tomamos conhecimento de que os quinze livros que compõem *Amphigorey* haviam sido publicados isoladamente e diferem visualmente da antologia, pois contêm capa dura, são pequenos, e a disposição das ilustrações e do texto verbal na página é diferente. No caso da antologia, ela traz os quinze primeiros livros publicados pelo autor. Além dessa antologia, há ainda outras três. Na tradução que fizemos no capítulo quatro, optamos por seguir a mesma ordem dos livros conforme organizados na antologia, mas cientes de que seria totalmente possível e aceitável propor outra sequência para os textos, ou, ainda, uma nova antologia, com a seleção de outros textos.

Antes de realizar a tradução, fizemos um estudo sobre a obra do autor, buscando compreender a estética goreyesca. Percebemos que as obras fazem referências a diversos outros gêneros, no entanto, sempre deixando faltar algum elemento daquele gênero ao qual se refere, ocasionando um isolamento no leitor. É como se o leitor percebesse essas referências e

criasse uma expectativa com base na sua percepção, mas essa expectativa é quebrada devido à falta do elemento que confirmaria tal referência.

No caso do melodrama, que retomamos com base em estudos prévios sobre o autor, falta o final feliz; nos abecedários falta o elemento pedagógico e instrutivo; nas histórias de mistério falta o desfecho que solucionaria aquele mistério; no gótico falta a sensação de medo. Comprendemos que o autor brinca com o gênero nonsense, criando algumas palavras, evitando metáforas ou plurissignificações; retratando situações que ele disse serem retiradas da realidade, mas que parecem ser absurdas e não fazerem sentido, criando uma tensão entre o sentido e a falta de sentido, e entre norma e *pathos*, deixando o leitor isolado.

O isolamento leva o leitor ao riso. Um riso às vezes sem graça, encabulado, porque sabe que muitas vezes ri daquilo que deveria causar choque, incômodo. Nos momentos em que há elementos góticos, o medo esvai-se para que o cômico ganhe espaço. O humor se dá de diferentes formas, sendo primordial a ausência de emoção. Na antologia, ri-se das deformidades físicas e comportamentais, muitas vezes grotescas, das estranhezas e esquisitices, das incoerências e inconveniências das ações das personagens, dos paradoxos, das ironias, do inesperado.

Na tradução, levamos em consideração o riso que a leitura do texto de partida nos causou, e buscamos promover riso também no leitor de chegada, assim, esperamos que tenham se divertido. Para que isso ocorresse, acreditamos que seria essencial levar em consideração a forma dos poemas, a sonoridade dos textos, as rimas, os ritmos e as reiterações sintáticas e semânticas. Assim, reconhecemos em cada uma das obras aquilo que achamos que seria essencial preservar, resgatar, recriar na tradução, e dentro disso produzimos o que nos pareceu possível. Os limeriques são pequenos poemas com versos ligeiros, então buscamos recriar essa ligeireza. O abecedário precisava permanecer sendo um abecedário, por isso buscamos preservar a ordem alfabética com rimas e ritmo, para que as quadras fossem memoráveis.

Para desenvolver as traduções, nos baseamos nos estudos de tradução literária, em especial nas pesquisas prévias realizadas por Paulo Henriques Britto e por Mário Laranjeira. O desenvolvimento das traduções evidenciou diversos desafios, neologismos, nomes próprios fictícios, que optamos, na maioria das vezes, por aproximar do leitor de chegada, propondo soluções criativas. Foi assim que as personagens *Lawk*, *Sangwidge*, *Ha'p'orth* foram traduzidos por Pombas, Sandes e Patavinas. Em outros momentos, optamos por aproximar o leitor à obra, através de escolhas tradutórias que provavelmente causariam estranhezas, como quando traduzimos *Gristleburg* por Ossoburgo, ou quando optamos por não traduzir

determinados termos ou nomes próprios, por estarem em uma língua estrangeira, que causariam estranheza até mesmo para o leitor de partida, como *Wunksieville*.

Propomos traduções que preservassem, sempre que possível, as estruturas sintáticas, mas notamos que em alguns casos, precisamos suprimir pronomes ou até mesmo descrições para que fosse possível preservar ritmos e rimas, principalmente nas traduções dos poemas. Os poemas de Gorey contêm características prosaicas que são perceptíveis através de uma sintaxe simples e sem muitas inversões, algo que também foi recriado nas traduções.

Além disso, atentamos aos ritmos, rimas e efeitos sonoros dos textos, fazendo escolhas diferenciadas para cada caso, buscando preservar sempre o esquema de rimas e nos aproximar dos ritmos utilizados no texto de partida. Atentamos às métricas, às pausas, às estruturações dos parágrafos e das sentenças, e às aliterações, pois influenciam na sonoridade e no ritmo.

Após realizar as traduções, justificamos nossas escolhas através de comentários acerca dos desafios tradutórios, no capítulo cinco, fazendo uma seleção dos pontos mais desafiadores. Para discuti-los nos baseamos nos níveis de fidelidade propostos por Laranjeira (2003). Assim, compreendemos que quando mais alto o grau de fidelidade semântica, linguístico-estrutural, e retórico-formal, maior também será a fidelidade semiótico-textual. Consequentemente, as impressões do leitor do texto de chegada serão mais próximas daquelas que tem o leitor do texto de partida. Evidentemente, não foi possível preservar um alto grau de fidelidade em todos os níveis, por isso fizemos escolhas, caso a caso, daquilo que parecia ser mais importante ser preservado, ou ser recriado em cada momento.

Não se pode ignorar o fato de que as obras são ilustradas. Texto verbal e texto não verbal atuam juntos para a elaboração da narrativa de forma interdependente. Sabemos que Gorey primeiramente escrevia o texto verbal para só depois ilustrá-los, por isso a ilustração atua como uma tradução intersemiótica do texto verbal. Nesse sentido, Edward Gorey é um autotradutor, que leva para o campo imagético a leitura que faz de seu próprio texto. Estando na posição de autotradutor, encontra-se numa posição privilegiada, sendo inquestionáveis as escolhas que realiza.

Olhar para as ilustrações como traduções do texto verbal não quer dizer que seja necessário buscar equivalências ou níveis de fidelidade. Diferentemente do estudo que fizemos acerca das escolhas tradutórias que propomos na tradução para o português, o que encontramos nas ilustrações são narrativas pictóricas que fazem referência ao texto verbal. Notamos que nas ilustrações há uma preocupação com os cenários, que na maioria das vezes

são detalhados, com as roupas das personagens, que também fazem referência ao período vitoriano, com o movimento que as personagens realizam e com as expressões faciais.

Gorey geralmente faz um recorte daquilo que quer enfatizar. Em alguns casos, o texto verbal destaca algum elemento que possivelmente passaria despercebido na ilustração. Em outros momentos, a ilustração traz elementos que não são citados no texto verbal, mas que se tornam essenciais para promover humor, ou para que se estabeleça o nonsense. Texto verbal e não verbal atuam juntos para constituir a unicidade da obra.

As escolhas tradutórias são influenciadas também pelas ilustrações. Tomamos o cuidado de não extrapolar a relação entre texto verbal e ilustração, ou de não nos afastarmos da ideia geral do texto de partida a ponto de perder a inter-relação entre eles. Dessa forma, nos atentamos aos enfoques dados pelo autor e buscamos promover algo análogo.

Não podemos esquecer que além de escritor e ilustrador, Gorey foi editor, diagramador, e conhecia todas as etapas da produção de um livro. As obras que compõem a antologia, enquanto versões pequenas são como livros de artista. O autor criou o texto narrativo, as ilustrações, as fontes, o *hand lettering*, escolheu cada detalhe, decidiu qual seria a organização visual, fez o *paste up* etc. Cada um desses itens interfere na leitura da obra. Fontes mais grossas se destacam, letras cursivas representam personalidade, alterar fontes numa mesma palavra, como ocorre com o adjetivo *dreadful* em *The Unstrung Harp*, são estratégias visuais de chamar a atenção do leitor. Observamos também que as configurações e a distribuição dos elementos das obras nas versões pequenas e na antologia se diferem. Na antologia, há mais de uma ilustração e mais de um parágrafo (ou estrofe) por página, então o elemento surpresa que surge no virar de páginas, no livro pequeno, é perdido. Isso também interfere na leitura, pois antes de se atentar a cada bloco de texto verbal, ou a cada ilustração, faz-se uma leitura visual de tudo que é distribuído na página.

Embora estejamos encerrando esta pesquisa, não damos por finalizados os estudos acerca da obra de Gorey. Muito pelo contrário, da mesma forma como essa tese dá continuidade ao que foi outrora iniciado no mestrado, estamos certos de que há ainda muito que investigar. O *design* das obras, que abordamos brevemente, é um desses itens que merecem uma discussão mais aprofundada. Foi-nos recomendado realizar um estudo sobre a musicalidade na obra. Em *The Unstrung Harp* há referências à música, à harpa que não contém cordas, e ao nome do protagonista, *Mr. Clavius Frederick Earbrass*, cujas iniciais, C, F, e E são como acordes musicais. No início de *The Willowdale Handcar* notamos algo semelhante, quando é encontrado um anel com as iniciais “D. M. G.”, que se referem à oração

*Don't Move, Gertrude*. Certamente caberia um estudo mais aprofundado para investigar a música na antologia e na obra de Gorey.

Poderíamos também compreender com mais ênfase o cinema mudo nas ilustrações do autor. Destacamos nessa pesquisa que seus desenhos são como fotografias, que uma a uma parecem funcionar como um filme mudo, sendo informativas, narrativas pictóricas, em especial a obra *The West Wing*, que contém apenas ilustrações. Além disso, sabe-se que o autor apreciava os filmes mudos. Algo similar poderia ser feito ao analisar suas obras sob o viés das artes cênicas. Sabe-se que Gorey foi *designer* de musicais, incluindo do musical *Dracula* para a Broadway, que escreveu peças e que adaptou obras de sua autoria para encenações com atores e com bonecos, conforme Verburg (2017) expõe. Caberia, então, explorar a relação entre suas ilustrações e o teatro.

Por fim, afirmamos que não há um lugar específico na estante para Edward Gorey, tampouco achamos necessário rotulá-lo, etiquetá-lo, limitá-lo, pois ele é, conforme nos lembra Wilkin (2009), muito mais complexo e interessante, com uma arte só sua, impossível de ser classificada. Gorey conquistou muitos fãs, dos quais diversos tomam suas produções como inspiração, como nós, que encerramos a pesquisa com um limerique:

Quem será esse autor insolente  
Que mistura humor com suspense,  
Satiriza criança,  
E narra matança,  
É o Gorey, autor de nonsense.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Flávia V. **A Guirlanda de Sua Guirlanda**: Epigrama de Meleagro de Gadara: Tradução e Estudo. 2009. 243 f.. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-02122009-120722/pt-br.php>. Acesso em: 10 nov. 2017.
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. **Sr. Lear, conhece-lo é um prazer!**: o nonsense de Edward Lear. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.
- ANTUNES, M. A. G. Breve história da autotradução: os casos de André Brink e João Ubaldo Ribeiro. In: **Tradução em Revista**. 2010/1, p. 01-11.
- ARAÚJO, Orlando Luiz de. Fragmentos ou máximas: uma antologia natural dos poetas trágicos gregos? In: Marie-Hélène C. Torres, Luana F. de Freitas e Walter C. Costa (orgs.). **Literatura Traduzida**: Antologias, Coletâneas e Coleções. Fortaleza: Substância, 2016.
- ARAÚJO, M.; PÉREZ, C. Um jogo de luz e de sombras: lógicas de ação no cotidiano escolar. In: **Revista Brasileira de Educação**. V. 11, nº 33, set-dez 2006, p. 461-563. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/%0D/rbedu/v11n33/a07v1133.pdf> Acesso em set. 2019.
- ARGENTIERI, L. **Epigramma e Libro**. Morfologia delle raccolte epigrammatiche premeleagree. (1998) 1-20. Disponível em: <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/ifa/zpe/downloads/1998/121pdf/121001.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2017.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de: Ana Maria Valente. 3ª ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARLUKE, Arnold. Understanding Gorey's Human-Animal World. In: Erin Monroe (org.). **Gorey's Worlds**. Hartford, Connecticut: Wadsworth Atheneum Museum of Art in association with Princeton University Press, 2018. (Páginas: 77-99).
- ASLANOV, Cyril. **A Tradução como Manipulação**. São Paulo: Perspectiva: Casa Guilherme de Almeida, 2015.
- AUBERT, Francis H. **As (in) fidelidades da tradução**: servidões e autonomia do tradutor. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.
- AULETE DIGITAL. **O dicionário da língua portuguesa**. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/>. Acesso em: 01 jul. 2019.
- ÁVILA, Myriam. **Rima e Solução**: A poesia Nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear. São Paulo: Annablume, 1995.
- AZEVEDO, Ricardo. Prefácio. In: **Literatura Oral para a Infância e a Juventude**: Lendas, contos e Fábulas Populares do Brasil, 3ª ed, São Paulo: Peirópolis, 2002.

BARROS, F.; FRANÇA, J. A atualidade do gótico. In: **Soletras Revista**. N. 27. Rio de Janeiro. Jan-Jun. 2014. Disponível em: <file:///F:/Downloads/12868-45538-2-PB.pdf>. Acesso em: 07 jun. 2019.

BASCHIROTTI, Viviane. Livro de artista: palavra – imagem – objeto. In: **Revista Valise**. V. 6, nº 11, ano 6. Porto Alegre. Jul. 2016. Disponível em: <file:///F:/Downloads/62239-274814-1-PB.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2019. (p. 101-112).

BENEDICT, Barbara. **Making the modern reader: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de: Susana Kampff Lages. In: HEDERMANN, W. (org.). **Clássicos da Tória da Tradução**. Vol 1. 2ª ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. (p. 201-231).

BERGSON, Henri. **Para compreender o riso: Ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores S. A., 1983. Disponível em: [file:///F:/Downloads/BERGSON\\_Henri.\\_O\\_Riso.pdf](file:///F:/Downloads/BERGSON_Henri._O_Riso.pdf). Acesso em: 12 jun. 2018.

BERMAN, Antonie. **Toward a Translation Criticism: John Donne**. Tradução de: Françoise Massardier-Kenney. Kent, Ohio: The Kent State University Press, 2009.

BÍBLIA ONLINE. **Salmos 119**. Bíblia hebraica. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf+bhs/sl/119>. Acesso em: 20 jun. 2019.

BÍBLIA SAGRADA DE APARECIDA. Tradução de Padre José Raimundo Vidigal. Aparecida – SP: Editora Santuário, 2010.

BÍBLIA SAGRADA português-Inglês. **A torre de Babel**. Tradução de NVI (Nova Versão Internacional). São Paulo: Editora Vida, 2003. Pág. 10-11.

BÍBLIA SAGRADA português-ínglês. **O Rico e Lázaro**. Tradução de NVI (Nova Versão Internacional). São Paulo: Editora Vida, 2003. Pág 1184-1185.

BLOOM, Clive. Horror Fiction: In Search of a Definition. In: **A companion to the Gothic**. David Punter (ed.). Oxford: Blackwell Publishers, 2000. (p. 155-166).

BLOOM, Harold. **Stories and poems for extremelly inteligent children of all ages**. New York: Scribner, 2002.

BLOOM, Harold. **The Best Poems of the English Language: From Chaucer through Robert Frost**. New York: HarperCollins Publishers, 2004.

BOTTING, Fred. In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture – Fred Botting. In: **A companion to the Gothic**. David Punter (ed.). Oxford: Blackwell Publishers, 2000. (p. 3-14).

BRITTO, Paulo Henriques. A reconstrução da forma na tradução de poesia. In: **Cadernos de Letras (UFRJ)** n. 26 – jun. 2010. (p. 1-13) Disponível em:

[http://www.letras.ufrj.br/anglo\\_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Paulo.pdf](http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Paulo.pdf). Acesso em: 16 out. 2018.

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

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução para o português do metro de balada inglês. In: **Fragmentos**. n.º. 24, p. 25-33. Florianópolis. Jan-Jun, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835>. Acesso em: 16 out. 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como antologista. In: Marie-Hélène C. Torres, Luana F. de Freitas e Walter C. Costa (orgs.). **Literatura Traduzida: Antologias, Coletâneas e Coleções**. Fortaleza: Substância, 2016.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: **Eutomia** v. 1, no 20, Dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/234813>. Acesso em: 16 out. 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. Uma Experiência de Autotradução. In: **Philia & Filia**. V. 4, n.º 1, p. 59-71. Porto Alegre: 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Philiaefilia/article/view/51170/32738>. Acesso em: 16 out. 2018.

CAMERON, A. **The Greek Anthology from Meleager to Planudes**. Oxford: Clarendon Press, 1993.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2013. (p. 27-38).

CARVALHO, Adriano C. L. **O Discurso do Grotesco na Mídia Digital**. [Dissertação] Mestrado – Pós Graduação em Estudos da Linguagem, na linha de pesquisa Linguagem e Práticas Sociais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) – título de mestre em Língua Aplicada – Departamento de Letras – Programa de Pós-graduação em estudos da linguagem – PpgEL, 2013.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

COLLINS DICTIONARY. [2019]. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com>. Acesso em: 05 jul. 2019.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORREIA, M. & ALMEIDA, G. **Neologia em português**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

CORNWELL, Neil. European Gothic. In: **A companion to the Gothic**. David Punter (ed.). Oxford: Blackwell Publishers, 2000.



COSERIU, Eugenio. O Falso e o Verdadeiro na Teoria de Tradução. Tradução de: Ina Emmel. In: HEDERMANN, W. (org.). **Clássicos da Teoria da Tradução**. Vol 1. 2ª ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. (p. 253-289).

COSTA, Fernando. Gueto ou Favela? In: *Romanica Olomucensia*. Czech Republic, vol. 25, n. 1, p. 37-45, 2013. Disponível em: <file:///F:/Downloads/Dialnet-GuetoOuFavela-4460032.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2019.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. **Priberam dicionário**. (2018). Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/>. Acesso em: 01 jul. 2019.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2017.

DAVIS, Philip. **The Victorians**: The Oxford English Literary History. Volume 8. 1830-1880. Oxford: Oxford University Press, 2002.

DERY, Mark. **Born to be Posthumous**: The Eccentric Life and Mysterious Genius of Edward Gorey. New York: Hachette Book Group: 2018. Arquivo Kindle.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Antologia Poética**. Companhia das Letras. 1ª Edição. 2012.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Poema de sete faces**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DYER, Richard. The Poison Penman. In: **Ascending Peculiarity**: Edward Gorey on Edward Gorey: interviews. Selected and edited by Karen Wilkin, Orlando: Harcourt, 2001.

FABRIS, Annateresa. O Livro de Artista: da ilustração ao objeto. In: **Perspectivas**. Blog. Set. 2009. Disponível em: <https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/22/o-livro-de-artista-da-ilustracao-ao-objeto/>. Acesso em: 30 mai. 2019.

FERNANDES, Lincoln. Translation of Names in Children's Fantasy Literature: Bringing Young Reader into Play. In: **New Voices in Translation Studies**. v. 2, 2006, p. 44-57. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/237246131\\_Translation\\_of\\_Names\\_in\\_Children's\\_Fantasy\\_Literature\\_Bringing\\_the\\_Young\\_Reader\\_into\\_Play\\_i](https://www.researchgate.net/publication/237246131_Translation_of_Names_in_Children's_Fantasy_Literature_Bringing_the_Young_Reader_into_Play_i). Acesso em: 30 abr. 2019.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa, 8ª edição, Curitiba: Positivo, 2010. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=antol%C3%B3gico>. Acesso em 01 jul. 2019.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura**: A Imagem Gráfica do Humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. 5ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. De: Verdade e Método. Tradução de: Fabrício Coelho. In: HEDERMANN, W. (Org.). **Clássicos da Toria da Tradução**. Vol 1. 2ª ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. (p. 234-249).

GALINDO, Caetano Waldrigues. A Rosa is a rose is a rose: avaliando traduções de Grande sertão: veredas para o inglês. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, [S.l.], v. 25, n. 1, p. 87-108, ago., 2016. ISSN 2358-9787. Disponível em: <[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/10234](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/10234)>. Acesso em: 29 mai. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.25.1.87-108>.

GOETHE, J. W. Três Trechos sobre Tradução. Tradução de Rosvitha Friesen Blume. In: HEDERMANN, W. (Org.). **Clássicos da Toria da Tradução**. Vol 1. 2ª ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. (p. 178-191).

GOREY, Edward. **A Bicicleta Epiplética**. Tradução de Alexandre Barbosa e Eduardo Vendrame. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GOREY, Edward. A Harpa Intocada. Tradução de Fabiola Werlang. In: **exercícios de fidelidade**. [Blog Internet]. Disponível em: <https://exerciciosdefidelidade.wordpress.com/2015/05/25/a-harpa-intocada-ou-o-sr-earbrass-escreve-um-romance-edward-gorey/>. Acesso em: jun. 2019.

GOREY, Edward. **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980a.

GOREY, Edward. **Amphigorey: (15 obras ilustradas de Gorey)**. Tradução de: Óscar Palmer Yáñez. 4ª ed. Madrid: Valdemar, 2006.

GOREY, Edward. **Amphigorey Again**. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2006.

GOREY, Edward. **Amphigorey Also**. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1983.

GOREY, Edward. **Amphigorey Too**. New York: Perigee, 1980b.

GOREY, Edward. The Bug Book. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980c.

GOREY, Edward. The Curious Sofa. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980d.

GOREY, Edward. The Doubtful Guest. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980e.

GOREY, Edward. The Fatal Lozenge. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980f.

GOREY, Edward. The Gashlycrumb Tinies. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980g.

GOREY, Edward. The Hapless Child. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980h.

GOREY, Edward. The Insect God. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980i.

GOREY, Edward. The Listing Attic. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980j.

GOREY, Edward. *The Listing Attic*. Capa. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1954. Disponível em: <https://www.amazon.co.uk/listing-attic-Edward-Gorey/dp/B0007EAU00> Acesso em: jun. 2019.

GOREY, Edward. *The Object-Lesson*. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980k.

GOREY, Edward. *The Remembered Visit*. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980l.

GOREY, Edward. *The Sinking Spell*. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980m.

GOREY, Edward. *The Unstrung Harp*. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980n.

GOREY, Edward. *The Unstrung Harp; or, Mr. Earbrass writes a novel*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1953. Imagem. In: **Pinterest**. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/102808803973390816/?autologin=true>. Acesso em: mai. 2019.

GOREY, Edward. *The West Wing*. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980o.

GOREY, Edward. *The Willowdale Handcar*. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980p.

GOREY, Edward. *The Wuggly Ump*. In: **Amphigorey**. New York: Perigee, 1980q.

GOREY, Edward. *A Gorey Encounter*. Depoimento. [1997]. Orlando. Entrevista concedida a Ed Pinset. In: **Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey: interviews**. Selected and edited by Karen Wilkin, Orlando: Harcourt, 2001a (p. 188-195).

GOREY, Edward. *An Interview with Edward St. John Gorey at the Gotham Book Mart*. [1978]. Entrevista concedida à Jane Merrill Filstrup. In: **Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey: interviews**. Selected and edited by Karen Wilkin, Orlando: Harcourt, 2001b (p. 72-85).

GOREY, Edward. *Balletgorey*. [1974]. Entrevista concedida a Tobi Tobias. In: **Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey: interviews**. Selected and edited by Karen Wilkin, Orlando: Harcourt, 2001c (p. 10-23).

GOREY, Edward. *Conversations with Writers: Edward Gorey*. [1977]. Entrevista concedida a Robert Dahlin. In: **Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey: interviews**. Selected and edited by Karen Wilkin, Orlando: Harcourt, 2001d (p. 24-49).

GOREY, Edward. *Edward Gorey*. [1980]. Entrevista concedida à Lisa Solod. In: **Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey: interviews**. Selected and edited by Karen Wilkin, Orlando: Harcourt, 2001e. (p. 92-109)

GOREY, Edward. *Edward Gorey's Cover Story*. [1999]. Entrevista concedida a Steven Heller. In: **Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey: interviews**. Selected and edited by Karen Wilkin, Orlando: Harcourt, 2001f. (p. 230-241).

GOREY, Edward. *The Mind's Eye: Writers Who Draw*. [1980]. Depoimento organizado por Jean Martin. In: **Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey: interviews**. Selected and edited by Karen Wilkin, Orlando: Harcourt, 2001g. (p. 86-91).

GOREY, Edward; NEUMEYER, Peter (org.). **Floating Worlds: the letters of Edward Gorey and Peter F. Neumeyer**. Petaluma CA: Pomegranate Communications, 2011.

GOREYANA. **A blog celebrating the Works of Edward Gorey**. Disponível em: <http://goreyana.blogspot.com/2019/>. Acesso em: 30 jun. 2019.

GRANATO, F., & BASTAZIN, V. (2019). O livro infantil ilustrado: a produção nonsense de Edward Lear (1812-1888) e Edward Gorey (1925-2000). **Cadernos De Literatura Comparada**, (40), 245-270. Disponível em: <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/545>. Acesso em: jul. 2019.

GUERINI, Andréia. “Tédio” e “Moda” na antologia brasileira do *Zibaldone di Pensieri*, de Leopardi. In: Marie-Hélène C. Torres, Luana F. de Freitas e Walter C. Costa (orgs.). **Literatura Traduzida: Antologias, Coletâneas e Coleções**. Fortaleza: Substância, 2016.

GUTZWILLER, K. **Poetic Garlands**. Hellenistic Epigrams in Context. California: University of California, 1998.

HELLER, Steven. Edward Gorey’s Cover Story. In: **Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey: interviews**. Selected and edited by Karen Wilkin, Orlando: Harcourt, 2001. (p. 230-241).

HOLSON, Laura M. A Stroll Through Wyeth’s Giverny. **The New York Times**. New York, 11 ago. 2011. Travel. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/08/12/travel/the-farmhouse-of-wyeths-christinas-world.html>. Acesso em: nov. 2018.

HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue. Comic Gothic. In: **A companion to the Gothic**. David Punter (ed.). Oxford: Blackwell Publishers, 2000. (p. 242-254).

HUMBOLDT, Wilhelm von. Introdução a *Agamêmnon*. Tradução de: Susana Kampff Lages. In: HEDERMANN, W. (org.). **Clássicos da Toria da Tradução**. Vol 1. 2ª ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. (p. 104-117).

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

LACKNER, Eden Lee. **Genre Games: Edward Gorey’s play with generic form**. [Tese] Doutorado em Filosofia. Victoria University of Wellington, 2015. Disponível em: <http://researcharchive.vuw.ac.nz/xmlui/handle/10063/4671> Acesso em set 2018. Acesso em: ago. 2018.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução: Do Sentido à Significância**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LEAL, Izabela. Le poème continu: *Herberto Helder traduzido na França*. In: Marie-Hélène C. Torres, Luana F. de Freitas e Walter C. Costa (orgs.). **Literatura Traduzida: Antologias, Coletâneas e Coleções**. Fortaleza: Substância, 2016.

LECERCLE, Jean-Jacques. **Philosophy of Nonsense**. The intuitions of Victorian nonsense literature. London: Routledge, 1994.



MUJICA, Barbara. "Teaching literature: canon, controversy and the literary anthology". **Hispania**, v. 80, n. 2. Mai. 1997.

NORD, Christiane. Proper Names in Translations for Children: Alice in wonderland as a Case in Point. In: **Traduction pour les enfants**. V. 48, n. 1-2, 2003. Disponível em: [id.erudit.org/iderudit/006966ar](http://id.erudit.org/iderudit/006966ar). Acesso em: abr. 2019. DOI: 10.7202/006966ar

OLIVIERI, Antônio Carlos. **Antologia de Poesia Brasileira: Romantismo**. São Paulo: Ática, 12ª edição, Coleção Bom Livro, 2011.

O. PORTELLA, Oswaldo. A FÁBULA. **Revista Letras**, [S.l.], v. 32, dez. 1983. ISSN 2236-0999. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19338/12634>. Acesso em: 15 abr. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/rel.v32i0.19338>.

PEREIRA, Nilce maria. **Traduzindo com Imagens: A Imagem como Reescritura, A Ilustração como Tradução**. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PESTANA, Fernando. **A gramática para concursos públicos**. 3ª ed. Brasília: Método, 2017.

PINTO, Manoel da Costa. **Crônica Brasileira Contemporânea – Antologia de Crônicas**. São Paulo: Moderna, 2012.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte. In: **Arte em São Paulo** Revista de artes plásticas. Nº 6. São Paulo: 1982. Disponível em: [http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio\\_plaza/pdfs/o\\_livro\\_como\\_forma\\_de\\_arteI.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_arteI.pdf). Acesso em: mai. 2019.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PLATÃO. **Fedro ou Da Beleza**. Tradução de Pinharanda Gomes. 6ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000. Disponível em: <https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/fedro.pdf>. Acesso em: dez. 2017.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012a.

RÓNAI, Paulo. **Escola de tradutores**. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012b.

SANTOS, Claudiano A. A Força da Retórica entre a Oralidade e a Escrita. **Tabuleiro de Letras**. PPGEL – Salvador, vol.: 10, n. 01, p. 102-114, junho de 2016. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/viewFile/2346/1736>. Acesso em: 10 nov. 2017.

- SCHIFF, Stephen. Edward Gorey and the Tao of Nonsense. In: **Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey: interviews**. Selected and edited by Karen Wilkin, Orlando: Harcourt, 2001. (p. 136-157).
- SCHLEGEL, August W. V. Sobre a Bhagavad-Gita. Tradução de: Maria Aparecida Barbosa. In: HEDERMANN, W. (Org.). **Clássicos da Toria da Tradução**. Vol 1. 2ª ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. (p. 120-127).
- SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. Sobre os Diferentes Métodos de Tradução de Celso R. Braida. In: HEDERMANN, W. (org.). **Clássicos da Toria da Tradução**. Vol 1. 2ª ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. (p. 38-101).
- SCHOPENHAUER, Arthur. Sobre Língua e Palavras. Tradução de: Ina Emmel. In: HEDERMANN, W. (org.). **Clássicos da Toria da Tradução**. Vol 1. 2ª ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. (p. 178-191).
- SERRANI, Silvana. Antologia: escrita compilada, discurso e capital simbólico. **Alea** [online]. Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 270-287, Dec. 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2008000200008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200008&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 13 dez. 2017.
- SHORTSLEEVE, Kevin. Edward Gorey: Nonsense, Surrealism, and Silent Matter. In: Erin Monroe (org.). **Gorey's Worlds**. Hartford, Connecticut: Wadsworth Atheneum Museum of Art in association with Princeton University Press, 2018, p. 77-99.
- SIMONI, Karine. Os ensaios de Ugo Foscolo do período pavese: uma proposta de tradução e antologia. In: Marie-Hélène C. Torres, Luana F. de Freitas e Walter C. Costa (Orgs.). **Literatura Traduzida** Antologias Coletâneas e Coleções. Fortaleza: Substância, 2016.
- STEVENS, Carol. An American Original. In: **Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey: interviews**. Selected and edited by Karen Wilkin, Orlando: Harcourt, 2001. (p. 126-135).
- STREITFELD, David. The Gorey Details. In: **Ascending Peculiarity: Edward Gorey on Edward Gorey: interviews**. Selected and edited by Karen Wilkin, Orlando: Harcourt, 2001. (p. 176-181).
- SYMONDS, J. A. Caricature, the Fantastic, the Grotesque. In: **Estudios sobre la risa**. Silvia A. M. Sosa; Karla Marrufo (org.). Libro de Baubo, 2012. Disponível em: [www.librosdebaubo.net](http://www.librosdebaubo.net) Acesso em abr. 2018.
- TABAK, Tatiana. **Pequeno Livro de dicas de Diagramação**, 2014. Disponível em: [https://issuu.com/nathaliaamaral4/docs/pequeno\\_livro\\_de\\_dicas\\_de\\_diagrama\\_](https://issuu.com/nathaliaamaral4/docs/pequeno_livro_de_dicas_de_diagrama_). Acesso em: jun. 2019.
- TANQUEIRO, Helena. **Autotradução: Autoridade, Privilégio e modelo**. 2002. Tese (Departament de Traducció e d'Interpretació). Universitat Autònoma de Barcelona. Belaterra, Barcelona. Disponível em: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/5259/ht1de3.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: dez. 2017.

TAVARES, E.; SANTOS, A. Tradução intersemiótica iluminada a obra de William Blake sua releitura no Século XX. In: **Letras**. v. 25, n° 51, p. 109-134. Santa Maria: jul./dez. 2015.

TIGGES, Wim. **An Anatomy of Literaty Nonsense**. Amsterdam: Rodopi, 1988.

TIGGES, Wim. The Limerick: The Sonnet of Nonsense? In: Wim Tigges (org.). **Explorations in the Field of Nonsense**. Amsterdam: Rodopi, 1987.

THEROUX, Alexander. **The Strange Case of Edward Gorey**. Seattle: Fantagraphics Books, 2010.

TOPBIOLOGIA. **A Flor-crânio-do-dragão**. 2014. Disponível em: <https://topbiologia.com/flor-cranio-do-dragao/>. Acesso em: jun. 2019.

TORRES, Marie-Hélène. Antologias, Coletâneas e Coleções, uma introdução. In: Marie-Hélène C. Torres, Luana F. de Freitas e Walter C. Costa (Orgs.). **Literatura Traduzida: Antologias, Coletâneas e Coleções**. Fortaleza: Substância, 2016.

VERBURG, C. J. **Edward Gorey on Stage**. Playwright, Director, Designer, Performer. A Multimedia Memoir. Boom Books, 2017. Arquivo Kindle.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Ísis Borges B. Da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

VIDIGAL, José Raimundo. Introdução à Bíblia. In: **Bíblia Sagrada de Aparecida**. Tradução de José Raimundo Vidigal. Aparecida – São Paulo: Editora Santuário, 2010.

VIZIOLI, Paulo. A Tradução de Poesia em Língua Inglesa: Problemas e Sugestões. In: **Tradução & Comunicação**. N°2. São Paulo, 1983.

WACQUANT, Loïc. Guetos no Brasil são das classes média e alta, diz sociólogo francês. [22 de abril, 2001]. São Paulo: **Folha de São Paulo**. Entrevista concedida à Cristina Grillo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2204200119.htm>. Acesso em: abr. 2019.

WALKER, Emery. Imprimindo Belos Livros. Tradução de Bárbara Leal. In: **Escritório do Livro**, 2000. Disponível em: <http://www.escriitoriodolivro.com.br/arte/walker.php>. Acesso em: jun. 2019.

WILKIN, Karen. **Elegant Enigmas: the art of Edward Gorey**. Portland, Oregon: Pomegranate, 2009.

WOLFF, Francis. Devemos temer a morte? In: Novaes, Adauto (org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.