

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM  
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA APLICADA  
ORIENTADORA: PROFA. DRA. JO ANNE MARIE MCCAFREY BUSNARDO  
NETO**

**Dissertação de Mestrado:**

**TRADUZINDO HORRORES COM H. P. LOVECRAFT (1890-1937): ASPECTOS  
AFETIVOS E RELAÇÃO TRADUTÓRIA**

**Dulce Fabiana Mota Lima**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Profa. Dra. Jo Anne Marie McCafrey Busnardo Neto, como requisito parcial para obter o título de Mestre em Lingüística Aplicada na área de Estudos de Tradução.

**Campinas – SP**

**Abril de 2005**

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Profa. Dra. Jo Anne Marie McCafrey Busnardo Neto (orientadora – UNICAMP)**

---

**Profa. Dra. Carmen Zink Bolognini (UNICAMP)**

---

**Profa. Dra Maria Paula Frota (PUC – RJ)**

---

**Prof. Dr. Paulo Roberto Ottoni (Suplente – UNICAMP)**

Lima, Dulce Fabiana Mota.

**L628t**

Traduzindo horrores com H. P. Lovecraft (1890-1937):

aspectos afetivos e relação tradutória / Dulce Fabiana Mota

Lima. -- Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Jo Anne Marie McCafrey Busnardo Neto.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Tradução e interpretação. 2. Subjetividade. 3. Horror. 4. Psicanálise. 5. Afetividade. I. Busnardo Neto, Jo Anne Marie McCafrey. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: Horror in Translation: Affect and Relationship in the Translation of H.P. Lovecraft (1890-1937).

Palavras-chave em inglês (Keywords): Translation; Subjectivity; Horror; Psychoanalysis; Affection.

Área de concentração: Teoria, Prática e Ensino da Tradução.

Titulação: Mestrado.

Banca examinadora: Profa. Dra. Maria Paula Frota, Profa. Dra. Carmen Zink Bolognini e Prof. Dr. Paulo Roberto Ottoni

Data da defesa: 11/04/2005.

## **Agradecimentos**

À minha família, por me apoiar nesses vinte e oito anos e por terem me ajudado, das mais diversas maneiras, a chegar até este ponto.

À minha orientadora e grande amiga, Jo Anne McCaffrey, por estar comigo nesta pesquisa e por ter iluminado meus caminhos acadêmicos.

Ao meu companheiro, Fernando, por estar ao meu lado.

Aos amigos queridos, que acompanharam uma parte desta “luta”.

A Profa. Maria Paula, pelas dicas preciosas para esta dissertação e pela presença nesta Banca.

À Profa. Carmen e ao Prof. Paulo, que fizeram parte de minha formação em Estudos de Tradução, pelas contribuições e por fazerem parte desta Banca.

À Rose, ao Cláudio e à Gislaine, da Secretaria de Pós Graduação, pela presteza quando precisei.

À CAPES, pela concessão da bolsa para meus estudos.

Aos Outros Deuses Lovecraftianos, onde quer que estejam adormecidos.

## Resumo

Esta dissertação apresenta um *estudo de caso* auto-reflexivo que denomino *auto-etnografia de tradução*. Esse estudo visa a minha própria relação tradutória com um escritor norte-americano bastante representativo para a literatura de horror, Howard Philips Lovecraft (1890-1937). Para investigar essa relação, utilizo-me de uma metodologia de pesquisa qualitativa que combina dois instrumentos: *histórias de vida* e *protocolos verbais* (aos quais me refiro também como *protocolos de tradução*). Durante as análises dos dados coletados, eu verifico a aplicabilidade de certas teorias psicanalíticas: o neo-lacanianismo do teórico da escrita Mark Bracher (1999); o pós-lacanianismo de Julia Kristeva e suas noções de registro Semiótico e de *abjeto*; o conceito de relação tradutória *amorosa* (ou relação de amor) e a idéia de *escrita singular* da teórica brasileira de tradução Maria Paula Frota (2000); e o “Esquema Lacandemônico” do teórico norte-americano de tradução Douglas Robinson (2001). O foco da investigação é a *visibilidade* do tradutor. Faço uso também de teorias de recepção para compreender as implicações – inclusive as implicações éticas – de uma relação tradutória caracterizada por um *amor infeliz* e que é construída pelo *apagamento* de aspectos importantes do texto de partida.

## Abstract

This dissertation presents a self-reflexive case study which I will call an *auto-ethnography of translation*. The study describes my own relationship, as a translator, to the North American author H. P. Lovecraft (1890-1937), one of the most representative creations of the horror genre in literature. In order to investigate that relationship, I utilize a qualitative research methodology which combines two instruments: *life histories* and *verbal protocols* (which I also refer to as *translation protocols*). During the analysis of the data collected, I attempt to verify the applicability to translation processes of certain psychoanalytic theories: the neo-Lacanianism of the writing theorist Mark Bracher (1999); the post-Lacanianism of Julia Kristeva and her notions of the Semiotic Register and the *abject*; the concept of the translation *love relationship* (or love affair) and the idea of the singular in translation writing processes of the Brazilian translation theorist Maria Paula Frota (2000); and the “Lacandemonic Schema” of the North American theorist of translation Douglas Robinson (2001). The focus of the investigation is the translator’s *visibility*. I also make use of theories of reception in order to understand the implications – including ethical implications – of a translation relationship characterized as *unhappy love*, and which is constructed through the *erasure* of important aspects of the source text.

## SUMÁRIO

### **CAPÍTULO UM: Introdução – 13**

1.1 Fundamentação Teórica e Justificativa – 16

### **CAPÍTULO DOIS: O Gênero de Horror: A História de Uma Relação – 21**

2.1 Uma Breve Introdução - 21

2.2 Uma Breve História de Horrores – 22

2.3 Amor ao Horror – 30

2.3.1 Uma Breve História de Amor – 30

2.3.2 Atraente, Repulsivo, Necessário? – 35

2.4 Horror no Brasil! – 40

2.5 Lovecraft em Tradução – 44

### **CAPÍTULO TRÊS: Sujeito, Escrita e Tradução – 49**

3.1 Introdução – 49

3.2 Escrita e Sujeito na Visão Lacaniana – 50

3.3 O Sujeito, o Semiótico e o Abjeto – 56

3.4 A Recepção do *Abjeto* – 62

3.5 Sujeito e Tradução – 65

3.5.1 O Sujeito Social de Lawrence Venuti – 66

3.5.2 A relação tradutória e a *escrita singular* do tradutor em M. P. Frota – 68

3.5.3 o Esquema “Lacandemônico” de Douglas Robinson – 72

3.6 Conclusões – 74

### **CAPÍTULO QUATRO: Metodologia e Análise dos Dados Obtidos – 77**

4.1 Metodologia: o sujeito e seu outro emergindo dos dados – 77

4.1.1 Etnografia e Auto-etnografia – 78

4.1.2 Histórias de Vida – 78

4.1.3 Protocolos Verbais – 79

4.2 Dados e Análises – 81

4.2.1 Transcrição de Fita e Análise # 1: História de Vida: “Voando com E.” – 82

4.2.2 Transcrição de Fita e Análise # 2: História de Vida: “Boneca de Gesso Incorpora o Outro Vodun” – 84

4.2.3 Documento etnográfico 1: “Lovecraft – E.T. crítico” – 86

4.2.4 Transcrição de Fita e Análise # 3: Protocolo Verbal: “Eldritch Weirdness” – 88

4.2.5 Transcrição de Fita e Análise # 4: Protocolo Verbal: “Creep, Crepitar” – 92

4.2.6 Transcrição de Fita e Análise # 5: Protocolo Verbal: “He” – 98

4.3 Conclusão – 104

## **CAPÍTULO CINCO: Considerações Finais – 105**

5.1 Do Gênero - 105

5.2 Do Sujeito – 107

5.3 Da Relação – 108

5.4 Da Metodologia – 109

5.5 Da Ética – 110

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS – 113**

**APÊNDICE I: Discussão Acerca do Racismo Presente na Obra Lovecraftiana – ORKUT – Comunidade “Lovecraft Brasil” – 117**

**APÊNDICE II: Influências Lovecraftianas – Lista de Robert M. Price (*The Humanist*, 2001, pp. 28-29) – 121**

**APÊNDICE III: H. P. Lovecraft (1890-1937) – 123**

## **Capítulo Um: Introdução**

A problemática envolvendo a subjetividade do tradutor no processo de tradução e no produto final desse processo tem sido uma das mais discutidas questões na área relativamente nova de Estudos da Tradução, pois a atividade tradutória ainda é subestimada em vários lugares do mundo, e até mesmo por algumas áreas das Ciências Humanas. Para alguns estudiosos da tradução, essa desvalorização se dá devido a uma concepção de sujeito-autor uno e que tem total domínio sobre a sua escrita, o que acaba por reforçar a noção de uma “origem” praticamente impossível de ser recuperada pelo tradutor. Ele tem sido considerado, em séculos de labor, um eterno traidor, que jamais fará jus ao texto escrito com total mestria pelo autor original.

Discute-se atualmente a condição “invisível” (Venuti, 1995) do tradutor: este deveria se sacrificar em nome de uma determinada concepção de fidelidade que o coloca como uma mera ponte ou veículo neutro de transmissão (um “vidro” sem “bolhas” ou “ranhuras”), ou teria a ampla liberdade de modificar e manipular (ao traduzir) conscientemente o texto de partida em nome de uma concepção de significação ilimitada?

O próprio conceito de “fidelidade”, tão criticado ultimamente, surgiu historicamente de uma expressão – *fidus interpres*, ou “fiel tradutor” – que o poeta latino clássico Horácio usou para criticar certos escritores do seu universo social (Robinson, 2001). Esta expressão pressupõe uma noção de sujeito que domina completamente suas intenções na escrita. No entanto, se levarmos em conta concepções de sujeito outras que não a racionalista, perceberemos que aquele que escreve, seja o autor do original ou aquele que traduz, se divide entre as suas vontades (ou desejos) e as vontades de um *outro*, que não é somente o texto, como também a língua e a cultura em que o autor/o tradutor se insere, e os afetos que o constituem enquanto sujeito.

Alguns estudiosos – e Venuti, em particular – têm enfatizado muito uma visão do sujeito que é “falado” pelo social e pela cultura. Nesta visão, o sujeito nunca é neutro, e críticos como Venuti têm feito uma “chamada à ação” para que o tradutor saia da invisibilidade. Entretanto, estes teóricos da “libertação” do tradutor

não deixam claro como o tradutor não-neutro, “falado” pelo social e a cultura, deve justificar – filosoficamente e do ponto de vista da ética – a sua manipulação do texto a ser traduzido pelo tradutor “visível”. Tampouco explicam como haveremos de lidar com os aspectos que extrapolam o sócio-cultural: aspectos como a afetividade, por exemplo.

A afetividade do tradutor põe em questão a problemática da visibilidade tal como proposta por Venuti. Esse teórico, de linha marxista, acaba caindo em novas dicotomias como liberdade/fidelidade e sujeito assujeitado/sujeito racionalista controlador. Entretanto, segundo a teórica brasileira de tradução Maria Paula Frota (2000), podemos chegar a um “lugar” terceiro que escapa a dicotomias. A questão da (in)visibilidade do tradutor, tal como proposta por Venuti, acaba não levando em conta outras dimensões, como os aspectos afetivos que fogem do nosso controle. Para Frota, a problemática da “(in)visibilidade” deve ser entendida de outra maneira: como a *in-visibilidade* do tradutor. Em outras palavras, o tradutor deve ser visto tanto como *visível* quanto *invisível*: este seria um dos aspectos da *escrita singular* do tradutor.

Pergunta-se, nesta dissertação, que sujeito é esse que emerge da tradução, e *de que maneira* ele se inscreve nesse processo. Pretendo interrogar a dicotomia visibilidade/invisibilidade do tradutor, focalizando o meu próprio processo tradutório, num *estudo de caso* auto-reflexivo, que é denominado “auto-etnografia”. Partirei, numa primeira instância, de alguns dados de *histórias de vida* que retratam a minha própria *atração* pessoal pelo gênero literário a ser traduzido: o *horror*. Este gênero não floresceu no Brasil, tal como ocorreu nos Estados Unidos a partir do século XX. Alguns autores canônicos, como Machado de Assis e Aluísio Azevedo, fizeram algumas incursões no horror, mas não se detiveram por muito tempo nele. Não é próprio de nossa tradição literária, apesar de termos um ambiente de grande sincretismo religioso e, portanto, de uma grande presença do sobrenatural.

No entanto, apesar de no Brasil não ter havido essa grande produção, e nem a formação de um público consumidor desse gênero (como nos Estados Unidos, desde o início do século passado), desde a década de 80, o consumo do

horror no cinema e na literatura cresceu muito neste país, principalmente na classe média e entre os mais jovens. A literatura de horror consumida entre os brasileiros é traduzida do inglês, língua em que ganhou o maior número de expressões, tanto no cinema quanto na literatura.

Como fã incondicional do gênero (tanto em filmes quanto em livros) desde a adolescência, optei pelo horror para discutir fatores subjetivos no processo tradutório, perguntando – não apenas do ponto de vista dos Estudos da Tradução, mas também da perspectiva dos Estudos Culturais – o que o gênero pode representar em termos de cultura, história e subjetividade. Esta relação entre o sujeito-tradutor brasileiro (eu mesma) e o horror americano me parece bastante complexa e até problemática, dado o status hegemônico, hoje em dia, da língua inglesa e dos produtos culturais do universo anglo-americano.

Baseando-me em dados tirados de alguns *protocolos verbais* em conjunto com duas de minhas *histórias de vida*, apresento resultados da investigação auto-etnográfica de minha relação tradutória com os contos do escritor norte-americano Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). Para analisar esses dados, farei uso tanto de teorias de recepção do gênero quanto de teorias de escrita de linha psicanalítica, cujo foco recai exatamente sobre o sujeito da escrita. Um dos propósitos de minha pesquisa é modelar uma metodologia de auto-observação que poderia contribuir de alguma forma para os estudos sobre a subjetividade do tradutor, verificando também a aplicabilidade de algumas concepções psicanalíticas para a análise dos dados: o sujeito do discurso/da escrita de Jacques Lacan e o conceito de *abjeto* de Julia Kristeva. O ato tradutório, investigado a partir da metodologia auto-etnográfica, surge como lugar privilegiado para o estudo da subjetividade na escrita, colocando também questões importantes sobre o “devido lugar”<sup>1</sup> do sujeito no produto final do processo.

---

<sup>1</sup> Afinal, não podemos determinar um “lugar determinado” para o sujeito na tradução.

## **1.1 Fundamentação Teórica e Justificativa**

Parto do princípio de que a tradução, sobretudo a literária, é uma atividade multifacetada. Portanto, para pesquisar os processos tradutórios, é necessária uma abordagem multidisciplinar. Nesta pesquisa, como a intenção é, em parte, explicar a natureza da atração do tradutor pelo gênero em questão, faz-se imprescindível uma discussão sobre as características do gênero e o contexto histórico em que ele se desenvolveu, assim como concepções do sujeito que poderiam vir a explicar a atração exercida sobre o leitor/tradutor/sujeito – sobretudo o sujeito leitor que se encontra fora do contexto sócio-histórico de origem.

O horror nasceu, na literatura, com o surgimento do romance gótico na Europa, na segunda metade do século XVIII. O espírito do Romantismo, voltado para um indivíduo que se encontra abstraído de um mundo que parecia não compreendê-lo, não foi o único fator responsável pelo florescimento desse tipo de literatura. A repressão, por parte dos puritanos europeus, de todo um folclore sincrético com toques tenebrosos provavelmente foi um dos fatores determinantes. Os Estados Unidos, colonizados por protestantes puritanos que estavam fugindo de um tumultuado contexto político nas Ilhas Britânicas, herdou todo esse *background* histórico-cultural.

No século XIX, a América produziu um escritor que veio a influenciar toda uma geração de autores românticos e do macabro, que foi Edgar Allan Poe (1809-1849). Contemporâneo a ele, surgiu um outro escritor muito importante, cuja literatura é praticamente um documento histórico da cultura puritana: Nathaniel Hawthorne (1804-1864), ele próprio bisneto de um dos mais cruéis caçadores de bruxas da cidade de Salem, na Nova Inglaterra. No final desse século, surgiram vários escritores, também na Inglaterra, que se dedicaram a escrever as chamadas *ghost stories* que, coincidência ou não, floresceram junto com as fundações do Espiritismo.

Entretanto, foi somente na segunda década do século XX que, ainda tomada pelo espírito romântico de clássicos europeus como *Fausto* de Goethe (1749-1832), *Drácula* de Bram Stoker (1847-1912) e *Frankenstein* de Mary Shelley

(1797-1851), e também influenciada pelo cinema expressionista alemão, surgiu uma geração de escritores que se dedicaram exclusivamente ao horror, da qual fez parte H. P. Lovecraft, o único que, segundo o crítico Bráulio Tavares (apud Causo, 2003), se dava conta de que estava produzindo uma *literatura de gênero*<sup>2</sup>. Essa literatura de gênero, que é parte do que se convencionou chamar de *literatura especulativa*<sup>3</sup> – que são o horror, a fantasia e a ficção científica – não foi tão cultivada no Brasil como foi e é ainda hoje nos Estados Unidos. Houve escritores brasileiros canônicos, como Machado de Assis e Aluísio Azevedo, que se enveredaram por esse gênero, mas sem se dedicar muito a ele. Há também escritores contemporâneos menos conhecidos (como Heloísa Seixas, que também traduziu contos de horror de escritores de língua inglesa, como Ambrose Bierce) que estão produzindo esparsamente contos e até mesmo romances de horror, a maioria deles ainda muito imitativa (Causo, 2003). Grande parte da ficção deste gênero presente no Brasil é *traduzida* do inglês, e tem sido bastante consumida, principalmente pelos jovens de classe média.

Surgem, então, questões concernentes à recepção do gênero neste país. Por que uma parte da população brasileira é tão receptiva ao horror? E, principalmente: *por que traduzir horror no Brasil?* Por que traduzir um produto de uma cultura hegemônica, que é dirigido às massas? Existem fatores que tornam esse tipo de literatura *atraente* não só para quem lê as traduções, como também para aquele que as produz, um sujeito-leitor mais que atento: *o tradutor*. O labor tradutório, além dos motivos financeiros e editoriais, constitui-se muitas vezes numa relação afetiva entre o tradutor e o texto a ser traduzido. Mas qual seria o tipo de relação que caracterizaria a interação entre um tradutor e um gênero literário como o horror? É nisto que entrarão os *protocolos verbais* e suas respectivas análises, uma forma de compreender como os aspectos afetivos do tradutor podem interferir no próprio processo tradutório. No entanto, como o horror é um gênero muito específico, que se desenvolveu sob um contexto histórico-cultural muito diverso do nosso, faz-se necessário recorrer a outras áreas, em

---

<sup>2</sup> Lovecraft escreveu um ensaio sobre literatura de horror sobrenatural, “Supernatural Horror in Literature”, lançado em 1927 no único exemplar da revista *The Recluse I*.

<sup>3</sup> Essa noção será melhor explicada no capítulo em que tratarei sobre o horror como gênero literário.

conjunto com os Estudos da Tradução, para uma maior compreensão não só do horror enquanto gênero, como também o que o faria ser tão atraente para o leitor/tradutor.

Antes de proceder, devo dizer que minha relação com o autor H. P. Lovecraft sofreu muitas mudanças desde a época em que comecei a traduzi-lo. No ano de 2002, quando escrevi o Projeto para a Seleção de Mestrado em Lingüística Aplicada, eu tinha a visão de que Lovecraft seria um autor que, em seus contos, subvertia a ordem hegemônica da qual fazia parte. Com o aprofundamento nas leituras (e com a leitura de uma gama maior de contos), percebi que havia, isso sim, um caráter fortemente reacionário em sua obra: ele próprio era um aristocrata puritano, e parecia fazer questão de deixar esse caráter marcado em seus contos. Essa noção causou uma reviravolta na relação que eu mantinha até então com o autor. Mas teria isso tido alguma influência sobre a minha atividade tradutória? É o que procuramos averiguar nas análises dos *protocolos de tradução*, pelo escopo das teorias acerca da recepção do gênero de horror, e também (principalmente) das psicanalíticas acerca do sujeito da escrita/tradução.

Levarei em conta também algumas questões pertinentes à *transmissão* dos textos traduzidos. Os textos a serem traduzidos nesta pesquisa pertencem a uma das chamadas literaturas *de gênero*, algo que não foi largamente produzido no Brasil. Mas então, por que traduzir esse tipo de literatura aqui? Uma das possíveis respostas seria o alto consumo de certos gêneros – não só na literatura, como também no cinema – como a ficção científica e o horror, principalmente entre jovens de classe média. Esses leitores/espectadores são *engendrados* pelo que lêem (De Decca, 1995), e isso não pode ser desprezado pela nossa *intelligentsia* literária. Podemos dizer o mesmo dos tradutores: eles são *engendrados* por aquilo que traduzem – e *também engendram* os textos traduzidos. Esse engendramento mútuo é parte importantíssima no processo de transmissão de que estamos tratando.

Estudar processos de recepção do gênero (que também fazem parte do ato de traduzir) pode nos ajudar a entender qual “público brasileiro consumidor de horror” está sendo engendrado hoje em dia. Considerações multidisciplinares

vindas dos Estudos Culturais (e algumas da Crítica Literária, mais especificamente vindas do estudioso da obra lovecraftiana S. T. Joshi) poderiam fornecer percepções preciosas para ajudar a definir a natureza do público brasileiro (do qual esta tradutora faz parte), e explicar, em parte, por que um gênero que não tem raízes no país é tão altamente procurado. Os Estudos Culturais, particularmente teorias de recepção do gênero de horror, podem trazer subsídios sócio-culturais e psicológicos importantes para esta investigação, uma vez que visam a cultura de massa (da qual o horror faz parte) e a relação do público com os produtos consumidos (livros, filmes). É fundamental a toda esta reflexão a questão da *recepção*; as teorias de recepção do gênero de horror podem oferecer caminhos para a análise dos nossos dados, ao mesmo tempo em que os nossos dados podem vir a expandir o horizonte das teorias de recepção.

Esta dissertação está enfocada no *sujeito* que traduz, e eu defendo, nesta pesquisa, uma concepção de subjetividade que não é unificada e inteiramente consciente; nessa concepção, o tradutor não é dono absoluto de sua escrita, nem de suas intenções ou escolhas tradutórias. A concepção racionalista de sujeito contribuiu enormemente para o enorme desmerecimento e a afiada desconfiança que recaíram, e ainda recaem, sobre a tradução. Por isto, como já afirmei, busquei concepções psicanalíticas de subjetividade, especialmente a de Lacan (que desvinculou o significante do significado nos processos de significação, mostrando o quanto o sujeito e os três *registros* que o constituem interferem nesses processos) e sua relação com o conceito de *abjeção* da psicanalista radicada francesa Julia Kristeva (o *abjeto* seria basicamente aquilo que o sujeito elimina e afasta de si, de seu “eu” *ilusoriamente* coerente para continuar vivendo). Outros conceitos de sujeito também podem ser de grande valia nesta pesquisa, pois podem nos ajudar a focar melhor o sujeito que traduz. Será importante entender com mais profundidade o desafio das teorias de Venuti e a contribuição da brasileira Maria Paula Frota. Discutiremos também a visão do sujeito-tradutor do pós-lacanianismo Douglas Robinson.

A metodologia *auto-etnográfica* utilizada – na qual o objeto central de estudo vem a ser o próprio pesquisador – resulta de uma combinação de dois

instrumentos de pesquisa de ordem qualitativa e interpretativista: as assim chamadas *histórias de vida* e os *protocolos verbais* (ou “Thinking Aloud Protocols” – TAP). Ambos são muito utilizados em pesquisa em áreas das Ciências Humanas, principalmente em pesquisas antropológicas e cognitivistas. O primeiro instrumento consiste em gravações de depoimentos meus sobre eventos de minha vida que podem ter sido relevantes para a relação que estabeleci com o gênero de horror e com os contos de Lovecraft. O segundo instrumento consiste em gravações de tentativas minhas de traduzir contos lovecraftianos. Nessas tentativas, eu me permito “pensar alto”, deixando todas as interjeições e palavras que me vêm à mente quando estou traduzindo. Nesses pensamentos em voz alta, registrados nas gravações, esperamos ver o sujeito-tradutor e sua relação com o que traduz.

Nas análises dos dados obtidos a partir dessa auto-etnografia, pretendo verificar a aplicabilidade aos dados das teorias psicanalíticas descritas no capítulo da Fundamentação Teórica (Capítulo Três). Também tentarei avaliar a pertinência das teorias de recepção e função do horror vindas dos Estudos Culturais (discutidas no Capítulo Dois). Espero que essas teorias possam apoiar uma análise que ilumine, de alguma maneira, as discussões em torno do sujeito da tradução, da sua visibilidade (ou invisibilidade) e, sobretudo, dos seus desejos.

## Capítulo Dois: O Gênero de Horror: A História de uma Relação

### 2.1 Uma Breve Introdução

“Para entender uma cultura, é preciso conhecer aquilo que ela teme”. O comentário do jornalista Stefan Dziemianowicz acerca do livro *The Monster Show: A Cultural History of Horror* de David J. Skal (1993) pode ser muito esclarecedor no que concerne ao enorme interesse que estudiosos da recente área de Estudos Culturais parecem demonstrar pelo gênero de horror, que se manifesta nas artes plásticas, na música e, principalmente, no cinema e na literatura. O fato de esse gênero ser cultivado, nas duas últimas modalidades, sobretudo em inglês – língua hoje em dia hegemônica – estimula reflexões sobre as funções sociais, políticas e psicológicas do horror, e a natureza de seu impacto sobre o público receptor de massa que atinge uma grande parte do mundo.

Sou testemunha pessoal desse grande apelo do gênero, e do fascínio que provoca entre o público adolescente e jovem no Brasil. Posso também afirmar que minha relação com o gênero – e com o escritor H. P. Lovecraft (1890-1937) – tem sofrido mudanças ao longo do processo de elaboração desta dissertação.

Acredito que não é possível entender o processo de tradução sem entender a relação do tradutor com a obra (em sentido amplo) que traduz. Da mesma forma, a compreensão dessa relação não pode estar desligada do posicionamento do tradutor frente ao gênero do qual a obra faz parte – e isso é particularmente verdadeiro no caso do horror, quase inexistente na produção nativa do Brasil. Em outras palavras, o gênero de horror é também um “outro” para o tradutor brasileiro. Por todas estas razões, me dedicarei, neste capítulo, a traçar a história do gênero, as várias funções atribuídas a ele pela crítica junto ao público leitor/espectador e as mudanças ocorridas nas minhas atitudes para com o gênero e o autor em questão.

## 2.2 Uma Breve História de Horrores

O horror narrativo já existia na Europa anglo-germânica, em algumas das histórias fantásticas que se disseminaram oralmente através dos séculos. Em literatura, surgiu com o romance gótico, que tem seu marco inicial com a publicação, no final do século XVIII, do romance *The Castle of Otranto*, do inglês Horace Walpole. A partir dessa obra (bastante melodramática e exagerada, segundo Lovecraft), construiu-se uma tradição gótica na Europa, principalmente na Inglaterra, país de onde surgiram, ainda no século XVIII *The Monk*, de Matthew Lewis e no século XIX os clássicos *Frankenstein*, de Mary Shelley, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson e *Dracula*, de Bram Stoker. Ainda no século XIX, com o advento do Espiritismo na França, houve uma grande produção de contos fantasmagóricos na Inglaterra, as assim chamadas *ghost stories*.

Mas foi nos Estados Unidos que o horror narrativo se consolidou enquanto gênero literário. Houve (e há) grande produção desse tipo de literatura desde Edgar Allan Poe, um grande inovador do macabro. Mas o que estaria por trás da grande produção e do grande consumo do horror narrativo nesse país, tanto em literatura quanto em cinema? Segundo o crítico de cinema e literatura norte-americano Noël Carroll (1999), o horror narrativo floresceu especialmente lá – tanto em literatura quanto em cinema – a partir do final do século XIX, em períodos de crise, principalmente nos pré e pós-guerras. Acerca do horror literário produzido na Europa e nos Estados Unidos entre os anos de 1872 e 1919, o teórico Jack Sullivan (apud Carroll, 1999 [1990]: 292) já afirmou que

a qualidade escura, apocalíptica da primeira ficção de horror moderna está absolutamente contígua a um espírito de inquietação e de mal-estar que alguns historiadores, citando as obras de Freud, Huysmans, Schoenberg e outros, vêem como uma chave emocional para a época e como uma premonição da Primeira Guerra Mundial. Stephen Spender, T. S. Elliot e muitos outros escreveram eloqüentemente sobre a atmosfera de trauma que obscureceu esse período e se manifestou em modos de expressão cada vez mais estranhos e subjetivos. Foi uma época de transição, caracterizada por mudanças sociais convulsivas, pelas feias repercussões de uma guerra impopular, pela instabilidade econômica, por um cinismo desdenhoso acerca do governo e da ordem estabelecida e por um fascínio pelas contraculturas e pelas sociedades ocultas. Uma vez que esse é o clima cataclísmico em que as histórias de terror parecem florescer, talvez não seja

acidental que as épocas do Vietnã e de Watergate também tenham testemunhado um espetacular reflorescimento do gênero.

Nos Estados Unidos, a produção do gênero foi muito mais marcante do que em toda Europa Ocidental. É provável que isso tenha acontecido porque, somado às crises que tomaram o país (e o restante do mundo) entre o fim do século XIX e meados do século XX, há um passado histórico de repressão e medo instaurado pelo Protestantismo puritano desde a colonização norte-americana. Segundo o próprio Lovecraft (2000 [1927]: 20):

Os vastos e melancólicos bosques em cujo perpétuo anoitecer todos os terrores poderiam estar à espreita; as hordas de índios acobreados cujas estranhas e saturninas visões e violentos costumes aludiam fortemente a traços de origem infernal; as rédeas soltas dadas, por influência da teocracia puritana, a todo tipo de conceitos concernentes à relação do homem com o severo e vingativo Deus dos Calvinistas e ao sulfúreo Adversário daquele Deus, sobre o qual tanto se vociferava nos púlpitos todo domingo; e a introspecção mórbida alimentada por uma vida isolada na roça, destituída das diversões normais e de uma disposição recreativa, atormentada por imposições de um auto-exame teológico, ligado a uma repressão emocional incomum, e constituindo sobretudo uma feroz luta por sobrevivência – todas essas coisas induziam à produção de um ambiente em que os negros cochichos de velhas sinistras eram ouvidos para além do canto da lareira e nos quais histórias de bruxaria e inacreditáveis monstruosidades secretas perduraram muito tempo após os terríveis dias do pesadelo de Salem.<sup>4</sup>

Esse quadro histórico construído por Lovecraft mostra um país que parece ter se formado sob uma **cultura do medo**<sup>5</sup>, especialmente de medo do estrangeiro, da *diferença* (o que aparentemente pode estar mudando, devido às mudanças na demografia do país – o crescimento da população hispânica e negra). Poderíamos dizer, então, que a presença marcante desse gênero está bem contextualizada. O *outro* era o motivo, a fonte de todos os medos e perigos: era dele que a sociedade branca e masculina governada por uma aristocracia puritana deveria ter medo. A monstruosidade é o que caracterizava (e, algumas vezes, ainda caracteriza) a alteridade em alguns livros e filmes de horror.

---

<sup>4</sup> A tradução deste e dos demais trechos tirados de livros não traduzidos foram feitas por mim no decorrer desta pesquisa.

<sup>5</sup> A curta história dos Estados Unidos apresentada em desenho animado no documentário *Tiros em Columbine* (2002), de Michael Moore, ilustra, de forma divertida, a formação do país, desde sua colonização, reiterando que suas bases sempre estiveram no medo – o medo dos colonizadores, que foram aos Estados Unidos fugindo do tumulto político da Inglaterra; medo dos índios, habitantes primeiros daquelas terras; medo dos escravos africanos e de possíveis revoltas etc.

No período entre as duas Grandes Guerras, nas décadas de 20 e 30, o horror encontrou um de seus ápices, no teatro (com as adaptações de *Frankenstein* e *Drácula*), no cinema (principalmente com os filmes de Tod Browning e de James Whale, que também adaptaram os clássicos góticos para as grandes telas) e na literatura (especialmente com as chamadas *pulp magazines* e suas histórias de ficção científica e horror; uma delas era a bastante conhecida e consumida *Weird Tales*, pela qual o próprio H. P. Lovecraft publicou uns poucos contos). O grande público havia tomado gosto por essas manifestações artísticas mais sombrias, impelido, segundo Skal, (2001 [1993]: 114) por um contexto de incertezas de ordens diversas:

A quebra na fábrica da realidade conhecida polidamente pelo ano de 1931 d.C. parecia para muitos americanos ser o fim de todas as possibilidades terrenas. A queda-livre econômica que começou em outubro de 1929 estava prestes a alcançar o fundo do abismo. Em um ano a população desempregada do mundo industrializado alcançaria os trinta milhões. (...) Para além da amargura havia o medo. (...) Milhões aguardavam por um bode expiatório.

Então, o cinema de horror explodiu, impulsionando igualmente a literatura do gênero. Os monstros, os “bodes expiatórios” necessários para aquela época de crises e quedas sucessivas, muitas vezes vinham de terras longínquas (ou de tempos remotos, como os Outros Deuses lovecraftianos). Representações horríficas de alteridade, *outro* como bode expiatório das crises, desde essa época as monstruosidades sintetizavam, em parte, os temores sócio-culturais estadunidenses, ameaças para o sonho americano cada vez mais em ruínas.

O contexto sócio-histórico brasileiro é muito diverso daquele em que se formaram os Estados Unidos. O Brasil foi igualmente atingido por crises; no entanto, não teve participação direta nas grandes guerras e nem teve como colonizadores protestantes puritanos amedrontados. Também nunca houve fortes manifestações de xenofobia por aqui; há, no lugar disso, um forte preconceito da classe dominante, média-alta, uma nova aristocracia composta por *socialites* e *playboys*, em relação às classes menos favorecidas, o que vem a constituir o assim chamado *ódio de classes*. O Brasil foi colonizado por portugueses católicos, mas isso não impediu que se tornasse um lugar de imenso sincretismo religioso.

Não tivemos uma tradição folclórica voltada para o macabro, e nem vivemos sob a torturante auto-observação mórbida que os Puritanos se impunham havia séculos. Além de tudo isso, o estrangeiro sempre foi supervalorizado aqui – tanto pessoas, quanto produtos. Todo esse contexto histórico-cultural parece não ter favorecido o florescimento do horror como gênero por aqui, nem na literatura e nem no cinema (e some-se a isso o eterno desprezo que a *intelligentsia* literária brasileira devotava – e ainda devota – ao horror, rotulado como subliteratura ou subcultura).

Em contrapartida, nos Estados Unidos, havia um grande pendor para o macabro, devido à herança folclórica lúgubre da Europa anglo-saxônica. Além disso, a xenofobia sempre foi muito forte (e fortaleceu-se mais ainda após as crises do início do século XX). A cultura protestante-puritana – principalmente entre as classes mais elevadas intelectual e/ou economicamente – que se sedimentou no país desde a sua colonização enxergava o *outro*, o estrangeiro, como algo que deveria ser, no mínimo, moldado nas regras puritanas, do qual se deveria tirar os traços de alteridade. Se isso não fosse possível, o outro, então, seria uma grande ameaça, ameaça àquela sociedade branca, aquilo que mostra o perigo, aquilo que *de-monstra* (Halberstam, 1996) excessivamente por sua *diferença*, tão chamativa.

O horror pode ser, muitas vezes, parte da caracterização de uma determinada posição cultural diante daquilo que não se enquadra em determinados padrões de uma sociedade de estrutura sócio-histórica muito diversa da brasileira. H. P. Lovecraft se tornaria um escritor bastante representativo não só para o gênero, como também de todo um sentimento xenófobo compartilhado entre a maioria dos norte-americanos de sua época.

Howard Phillips Lovecraft nasceu em 1890, no seio de uma família aristocrática e de valores puritanos da Nova Inglaterra (mais precisamente em Providence, Rhode Island). Seu avô materno, Whipple Van Buren Phillips, um rico dono de indústria, foi quem instigou no garoto um grande gosto por literatura; muito cedo o garoto Lovecraft já lia os contos de Grimm e *As Mil e Uma Noites*. Logo depois, veio o gosto pela mitologia grega, que foi sobrepujado pela literatura

fantástica. Como era uma criança doente e solitária, passava seus dias em meio aos livros.

Com a morte de seu pai, quando ele tinha oito anos, e mais adiante a do avô, quando tinha quatorze, sua família entrou em plena derrocada financeira. Porém, seus membros nunca abandonariam os valores aristocrático-puritanos. Nem o próprio Lovecraft, com a diferença de que ele, junto a alguns outros escritores e intelectuais conterrâneos e contemporâneos a ele, iria renová-los por um positivismo científico que remonta ao século XVIII. Lovecraft era um homem extremamente racionalista, sua fé residia na ciência e na arte e, ao mesmo tempo em que avançava em suas concepções estéticas e filosóficas, se prendia a um cru Darwinismo Social, que embasava sua visão reacionária e preconceituosa acerca de outras raças que não a anglo-saxônica. Isso também transparecia em sua ficção, que rompia (como a de vários escritores de fantasia e de horror contemporâneos a ele) com o Romantismo que influenciou na produção da literatura gótica e fantasmagórica produzida na Europa entre o final do século XVIII e o início do século XIX.

Lovecraft iniciou sua produção literária em tenra idade. Aos seis anos, escreveu o primeiro conto, “The Noble Eavesdropper”. Aos quinze, escreveu um conto que viria a ser um de seus mais conhecidos, inspirado nas *dime novels* que tanto gostava de ler, “The Beast in the Cave”. Trata-se de uma curta história sobre um homem que, perdido em meio a um deserto de cavernas, defronta-se com uma criatura antropomórfica que passa a persegui-lo. Por fim, o homem mata a criatura, e descobre que ela era, na verdade, um ser humano como ele, que havia ficado muito tempo isolado naquele lugar e que, por isso, havia se degenerado a uma condição bestial. O tema da degeneração – principalmente a que (na visão de Lovecraft) poderia ocorrer com a miscigenação – era algo freqüente em sua obra literária.

Lovecraft passou uma década sem produzir ficção. Enveredou-se por algum tempo no jornalismo amador, e escrevia artigos sobre astronomia, filosofia e biologia, assuntos sobre os quais tinha gosto por debruçar-se. Em 1917 voltou a escrever ficção (escreveu dois de seus melhores contos, “The Tomb” e “Dagon”) e

não parou mais. A produção ficou bastante intensa no final da década de 1920, época da Grande Depressão (seria isto mera coincidência? Talvez não. Nessa época, as condições financeiras de Lovecraft estavam piorando, junto com a situação do país), e continuou assim até o ano de sua morte, 1937. Pouquíssimos contos foram publicados em vida, entre eles “Herbert West – Re-Animator”, de 1926 (que foi adaptado para o cinema em 1985, pelos diretores Stuart Gordon e Brian Yuzna) e “The Horror at Red Hook”, de 1927, o conto lovecraftiano mais medíocre, segundo Joshi (1996), e também “grosseiramente racista”<sup>6</sup>. Dificilmente seus melhores contos eram aceitos pelas *pulp magazines*, por serem muito longos ou muito complexos para o público leitor da época.

Mas o conto lovecraftiano que ficou mais conhecido foi “The Call of Cthulhu”, de 1926, que influenciou muitas gerações de escritores (entre eles, Robert Bloch, autor do romance *Psycho*, que em 1960 foi adaptado para o cinema por Alfred Hitchcock), o que fez com que surgisse uma série de ficções que se enquadram no que se convencionou chamar de “Mitos de Cthulhu”. Cthulhu, a maior criação de Lovecraft, é um deus antigo e monstruoso, que habitava a terra junto aos assim chamados Outros Deuses, antes do homem. Ele está adormecido no mar, e tem vários seguidores (sempre em terras longínquas, como a Finlândia) que tentam despertá-lo. Porém, ele é despertado acidentalmente por dois pescadores (americanos, “blue-eyed fishers”) que encontraram uma estatueta do deus no mar.

Apesar de ter sido duramente criticado por intelectuais como Edmund Wilson, a influência de Lovecraft se fez gigantesca, a ponto de influenciar também escritores brasileiros contemporâneos, como Miguel Carqueija e Carlos Orsi Marinho. No entanto, segundo Causo (2003) essa influência não foi muito bem trabalhada; soa caricatural e, muitas vezes, exagerado. Lovecraft era um escritor muito prolixo, abusava do uso de adjetivos e verbos, e talvez por tentar imitar demais seu estilo, seus seguidores brasileiros não foram muito felizes.

---

<sup>6</sup> Além disso, nesse conto fica patente a visão que Lovecraft tinha de Nova York. Para ele, essa capital era inóspita, abrigava vários tipos de “raças inferiores”, e seu caráter cosmopolita não tinha metade da beleza de sua adorada Providence, para a qual acabou voltando, em júbilo, dois anos mais tarde.

Após a morte de Lovecraft, seus contos foram publicados em coletâneas diversas nos Estados Unidos entre as décadas de 1940 e 1950. Dois grandes amigos do escritor, os também ficcionistas August Derleth e Donald Wandrei, fundaram a editora Arkham House, pela qual publicaram não só os contos, mas também os ensaios e as quase cem mil cartas que Lovecraft escreveu ao longo de sua vida a vários escritores, amigos e aspirantes a ficcionistas do macabro. Houve uma redescoberta da obra lovecraftiana, que foi largamente consumida nos Estados Unidos desde as décadas em que a Arkham House as trouxe à luz.

Poderíamos dizer que a obra lovecraftiana, junto ao restante das obras de outros escritores do macabro (sob forte influência de Lovecraft), foi engendrada pela época em que vivia; é um dos produtos de uma mentalidade conservadora que talvez ilumine algumas excentricidades do neo-imperialismo estadunidense. Segundo De Decca (1995), os romances policiais e os romances de aventura foram engendrados por seus leitores e também engendraram estes últimos. Especialmente o romance de aventuras engendrou leitores (e cidadãos) ávidos, na Inglaterra, por conhecer e colonizar novas terras, e trazer a elas a civilização, missão que era o grande “fardo do homem branco”. A literatura de horror do começo do século XX pode ser um reflexo de um outro fardo que é conjunto a esse grande “fardo civilizador”, que seria o fardo de proteger sua própria terra, seu próprio povo, dos perigos que outros povos pudessem impor, especialmente o perigo da miscigenação, da invasão sócio-cultural, algo que parece ser uma obsessão de Lovecraft. Alguns de seus contos mais importantes trazem em si o medo desse “perigo”, e eles podem ser de grande valia na compreensão das paranóias que se instalaram nos Estados Unidos, que levaram a repressões contra minorias étnicas e que justificaram, em décadas subseqüentes, as chamadas “guerras preventivas”.

É importante que o tradutor que se empenha na empreitada de traduzir contos de Lovecraft (e de outros escritores do macabro) conheça o contexto sócio-histórico em que o gênero de horror nasceu e foi produzido. Não basta somente conhecer o autor; deve-se conhecer o ambiente em que ele se formou, ainda mais

se tratando de um produto cultural tão próprio como esse e de um escritor tão problemático quanto o que está em questão nesta pesquisa.

Creio que se faz crucial conhecer a obra e a época de Lovecraft porque isso pode constituir uma forma de compreendermos melhor o mundo em que vivemos hoje e pensar mais aberta e criticamente sobre a potência hegemônica e sua cultura que, quer queira, quer não, se impregnou em nosso país. Afinal, Lovecraft era um dos maiores escritores do gênero, e um dos maiores expoentes, com sua literatura, das preocupações e dos medos compartilhados por um grupo aristocrático e conservador que estava em plena decadência no começo do século XX. Era uma personalidade bastante complexa e controvertida: ao mesmo tempo em que se dizia um homem que estava fora de seu tempo, saudoso do iluminado e racional século XVIII, escrevia contos de horror e, em alguns deles, os personagens centrais – sempre homens racionais e de alma aristocrática como a dele – acabavam por encontrar profunda identificação com aquilo que era considerado por eles mesmos um *outro* monstruoso, e que muitas vezes está relacionado com as classes sociais mais baixas – o “populacho” que ele tanto desprezava ou até mesmo com os imigrantes tão abominados por ele.

Podemos perceber que o que ele *de-monstrava* em seus contos não era fruto somente de intenções conscientes. Denunciavam-se seus conflitos: seu próprio fascínio pelo gênero de horror, seu medo e repulsa por um *outro* que muitas vezes vinha de terras remotas, mas que ao mesmo tempo constituía parte fundamental do povo americano, seu fascínio e repulsa pelo “povão” religioso e/ou supersticioso (com suas raízes culturais cristãs e, sobretudo, pré-cristãs) com o qual ele mesmo podia ter laços consangüíneos. Por isso, podemos afirmar, junto a Bloom (apud Causo, 2003: 111), que

a fim de compreender a ambivalência sobre a obra de Lovecraft é necessário ver que os traumas pessoais de Lovecraft foram, de fato, os *traumas sociais* de um grupo do qual sua obra emergiu e para o qual sua obra era endereçada. Enquanto o grupo de leitores evoluiu ao longo dos anos desde a sua morte, e o *milieu* específico no qual ele escreveu pertence ao passado, não obstante ainda é possível identificar algumas questões mais amplas, que impedem seu trabalho de ser de interesse puramente histórico.

Mas há outras questões a serem levadas em conta. Uma delas seria esta: por que muitas pessoas, em grande parte do mundo ocidental, parecem tão atraídas por algo que desperta incômodo, angústia, pavor, nojo? Há várias respostas, várias possibilidades. Minha própria trajetória de *atração* ao horror pode lançar alguma luz sobre essa indagação. Passo a apresentá-la agora, em conjunto com as hipóteses de alguns estudiosos de literatura e cinema acerca do que seria atraente num tipo de entretenimento que provoca medo e, algumas vezes, até mesmo um profundo mal-estar. Essas hipóteses podem ser de grande valia para uma melhor compreensão da relação entre tradutor e gênero.

## **2.3 Amor ao Horror**

### **2.3.1 Uma Breve História de Amor**

Por que o horror? Esta é uma pergunta que pode ter respostas diversas. Para uma maior compreensão desta questão – e devido ao fato da presente pesquisa se tratar de um *estudo de caso* auto-reflexivo – faz-se necessária uma breve autobiografia, centrada em meus primeiros contatos e em minha relação *afetiva* com o gênero de horror, tanto em versão cinematográfica quanto na literária.

Sou a mais jovem de quatro irmãs, e uma delas, a segunda (doze anos mais velha) gostava muito de filmes de terror e suspense. Ela inventava histórias para me assustar – envolvendo monstros e fantasmas. Apesar de eu ter tanto medo a ponto de não conseguir dormir, eu sentia um desejo crescente em ouvir mais daquelas histórias. Eu via os comerciais de filmes de horror na TV e ficava fascinada, mas minha mãe, naturalmente, impunha total restrição a esse tipo de entretenimento. Eu pedia, então, para que minha irmã e seus amigos me contassem o enredo dos filmes de horror a que assistiam. Não eram poucos. Era a década de 1980, durante a qual diversos filmes de horror foram produzidos nos Estados Unidos e veiculados no Brasil, nos cinemas, pelas videolocadoras e na televisão.

Aos quinze anos, tive meu primeiro contato com a literatura gótica, ao ler *Drácula* de Bram Stoker. Logo após ler o livro, assisti à versão cinematográfica do romance produzida e dirigida por Francis Ford Coppola em 1992. As imagens horríficas do livro e do filme logo me deixaram fascinada, e me fizeram buscar outras produções do gênero. Por volta dos dezessete anos – num período muito difícil, pois eu havia deixado de crer em qualquer instituição religiosa que me dera bases espirituais mais ortodoxas – eu costumava assistir (além dos filmes em VHS), a uma sessão diária de filmes de horror “B” (produções de baixo orçamento) veiculada pelo canal televisivo Bandeirantes e apresentada por José Mojica Marins, vulgo “Zé do Caixão”, intitulada “Cine Trash”. Na mesma época, tomei gosto pela literatura do período Romântico mais “negro” (Álvares de Azevedo, Lord Byron, Mary Shelley) e pela poesia com toques mórbidos do francês Charles Baudelaire, e passei a procurar mais e mais produções literárias e cinematográficas do gênero de horror.

Aos vinte e dois anos, após muitas leituras e muitos filmes, tomei contato com H. P. Lovecraft. Já ouvira falar dele havia alguns anos, mas nunca havia procurado nenhum de seus contos. Sou fã de *heavy metal* desde muito cedo não só pelo estilo musical, como também por diversas referências ao horror e suas vertentes; acabei encontrando algumas referências lovecraftianas em letras e em nomes de música (por exemplo, há uma música da banda americana Metallica, intitulada “The Call of Cthulhu”, inspirada no mais famoso conto lovecraftiano, num disco lançado em 1985).

O primeiro texto lovecraftiano com que tive contato foi uma tradução francesa do ensaio “Supernatural Horror in Literature”. Li-o rapidamente, fascinada pelas informações, pelo conhecimento que o autor parecia ter da literatura fantástico-macabra ocidental e de seu próprio país – os fatores que, ao que parece, fizeram a literatura de horror ter se desenvolvido tanto nos Estados Unidos. A princípio, devido a essa primeira leitura, pensei que Lovecraft seria um grande crítico das restrições, dos medos e dos preconceitos que formaram seu país. Isso me levou a buscar mais escritos seus, principalmente sua ficção. Ainda

com essa visão sobre a obra lovecraftiana, escrevi, em meu projeto para a seleção de Mestrado do Programa de Lingüística Aplicada da UNICAMP (2002):

este escritor mostrou, em seus contos (e em algumas cartas e ensaios de crítica literária), ter um aguçado senso crítico com relação à cultura que ele próprio representava. Esse senso crítico, essa “resistência dentro da hegemonia”, constitui-se num forte fator de identificação para mim, que vem a ser, por sua vez, um elemento de atração.

E, mais adiante:

Essa atração não se restringe tão somente à crítica que ele tecia de seu contexto cultural, como também ao grotesco, ao outro estranho que esse autor fazia aparecer não só no conteúdo (com fortes efeitos de estranhamento cultural) como também por efeitos de estranhamento construídos pela linguagem. Esses efeitos são o que fazem dele um autor único dentro do gênero de terror, e que me fizeram buscar uma relação com seus textos, através da tradução.

(...)

Lovecraft foi um crítico bastante perspicaz do puritanismo protestante, que veio da Europa ao seu país com a colonização. Ele percebia que da repressão imposta àqueles que se submetiam a esse regime religioso e da falta de um refinamento cultural da parte deles nasciam os mais terríveis medos.

No decorrer desta pesquisa, com a fortuna crítica a que tive acesso e com leituras mais aprofundadas da obra de Lovecraft, fui descobrindo o que havia por trás do aparente caráter crítico de sua obra. Em parte, minhas expectativas anteriores haviam se confirmado – Lovecraft era sim um crítico, mas principalmente da ignorância do “povão” (pelo qual tinha um franco asco, e do qual se considerava completamente distinto) e da religião popular. Por outro lado, seu racismo atroz e conservadorismo acirrado causaram não só grande surpresa, como também uma grande decepção. Ele próprio era um Puritano com valores aristocráticos (Joshi, 1996). Essas “descobertas” acabaram por mudar meu ponto de vista acerca da obra lovecraftiana, não somente enquanto leitora, mas também enquanto *tradutora* (acerca disto discutirei mais adiante, no capítulo Quatro – nas análises). Isso criou algumas dificuldades, de ordem afetiva, na leitura de alguns contos e nas traduções de seus trechos-clímax (algo de que tratarei mais adiante, ao analisar os *protocolos de tradução*).

No entanto, contrariamente à demonstração do aspecto racista e reacionário presente na literatura de Lovecraft, há quem aponte para um caráter

*humanista* presente em sua obra. Robert M. Price (2001) – tratando do caráter ateu e racionalista da literatura lovecraftiana – até chamou o escritor de “Profeta do Humanismo”:

Os estudiosos de Lovecraft sabem muito bem quão grande é a dívida de HPL ao fantasista irlandês Lord Dunsany, de quem ele derivou a noção fundamental para criar um ciclo mitológico próprio. Mas quase nunca foi ressaltado o quanto tal uso, por parte de Lovecraft, desse imitado universo sobrenatural foi prenunciado nos contos de Dunsany, especialmente “A Dor da Procura”, no qual o ateu Dunsany traz à tona, em límpida prosa escritural, as fúteis ironias da busca pela fé religiosa. Creio que tanto Dunsany quanto Lovecraft compreenderam o que muitos religiosos e críticos racionalistas não entenderam: que o encantamento mágico é, no fundo, uma questão de imaginação e estética. Que alguém que uma vez sabe disso pode se sentir livre para se regozijar na dimensão imaginativa, ganhando por ela a plenitude estética que a religião oferece, mas sem fazer o sacrifício do intelecto que ela imperiosamente requer. Eis por que as ficções míticas tanto de Dunsany quanto de Lovecraft têm profundidade e força mítica genuína, enquanto inculcam o racionalismo e o ateísmo. (...) Esta é uma lição que, creio eu, muitos humanistas (...) poderiam insistir em aprender (Price, 2001: 27-28).

O próprio Frederic Jameson (1981), grande crítico cultural marxista, apontou para um caráter reflexivo no mais longo conto de Lovecraft, *The Strange Case of Charles Dexter Ward*:

Um conto como *Strange Case of Charles Dexter Ward* (...) pode ser (...) lido como algo que forma uma ponte “hedionda” entre os dois gêneros [as *histórias de fantasmas* (“ghost stories”) e o romance histórico, centro da discussão desse texto de Jameson], já que fornece um comentário perturbador e reflexivo sobre os desejos secretos do historiador narrativo ou do romancista histórico (Jameson, 1981: 9).

Jameson ainda cita, nas notas finais de seu texto (que discute o livro *The Shining*, de Stephen King, como um “cruzamento” entre os gêneros *ghost stories* e romance histórico), um outro texto de um teórico chamado Paul Buhle, que teria uma interpretação socialista da literatura lovecraftiana, intitulado “Distopia como Utopia: Howard Philips Lovecraft e o Conteúdo Desconhecido da Literatura de Horror Americana”<sup>7</sup>.

Até mesmo em fóruns de discussão da Internet pude encontrar opiniões bastante diversas sobre H. P. Lovecraft. Na rede ORKUT de comunidades,

---

<sup>7</sup> Infelizmente, não encontrei esse texto. Tentei comprar o exemplar da *Minnesota Review* em que ele se encontrava, mas já está fora de circulação (esse exemplar é de 1976).

encontrei uma comunidade brasileira de discussão sobre o autor, intitulada “Lovecraft Brasil”. Um dos tópicos de discussão tinha este título: “Racista não! Somente observador dos fatos”. Transcrevo, a seguir, alguns trechos mais relevantes dessa discussão:

**Cristiano:** Não acredito que racismo seja o rótulo certo para usarmos perante Lovecraft e outros de sua época, o xenofobismo atribuído a eles é somente uma observação do que se passava em sua época, onde estrangeiros superlotavam docas, sobreviviam de qualquer maneira, ou seja, degradavam tudo mesmo.

**Alfredo:** Lovecraft era sim profundamente xenófobo e racista, além de esposar idéias políticas ultra-reaccionárias; todavia, tais elementos são, a meu ver, irrelevantes, no tocante a sua qualidade como artista, que é o que efetivamente nos interessa.

**Tiago “Salvador”:** Pô, só porque o cara escreve contos legais não precisamos endeusá-lo e melhora-lo para ele se encaixar nos nossos padrões atuais de o que é uma pessoa boa. Racismo é ridículo, mas dada a educação dele e a época é compreensível, não precisamos ficar tentando “arrumar” isso pra nos sentirmos melhor, temos que aceitar.

Devo dizer que fiquei bastante dividida ao tomar contato com mais esses novos pontos de vista, tão divergentes dos do maior crítico e pesquisador vivo de Lovecraft, o nova-iorquino S. T. Joshi (1996), que afirmou o caráter extremamente reacionário da obra do escritor (e ao mesmo tempo disse que não seria possível julgá-lo, hoje, por uma mentalidade que era socialmente compartilhada em sua época). Minha atração por Lovecraft – e pelos demais produtos do gênero de horror – tornou-se bastante problemática, pois passou a envolver, simultaneamente à atração, uma *repulsa* maior do que aquela que o horror já provoca naturalmente em leitores/espectadores pouco conscientes do que ele pode vir a representar culturalmente, em termos mais amplos (no sentido de ver na produção cinematográfica e literária do gênero uma rica fonte de comentários culturais, que podem fornecer grande material para uma visão mais ampla – e mais crítica – da língua e da cultura que se fizeram hegemônicas no mundo e têm grande influência sobre nosso país). Neste ponto, faz-se importante uma discussão sobre as possíveis funções do gênero e sobre as hipóteses acerca da complexa relação afetiva entre o leitor/espectador e o horror, pois essa discussão pode auxiliar na compreensão da subjetividade que emerge nos dados obtidos pela metodologia utilizada em minha pesquisa.

### 2.3.2 Atraente, Repulsivo, Necessário?

Por que o horror? Novamente, a questão se faz presente. Alguns teóricos do cinema, da literatura e de uma nova área muito forte nos Estados Unidos e na Inglaterra, os Estudos Culturais, se propuseram a pensar sobre esta questão. Nesta parte do presente capítulo, examinarei e discutirei algumas das hipóteses diversas a respeito do que seria atraente no gênero de horror.

Podemos dizer, junto a Belkom (2000: 12), que “o horror é o gênero dos sentidos”. Esse pressuposto implicaria em que o horror seria um gênero literário que visa uma *resposta* do leitor, uma resposta, mais precisamente, aos *efeitos* que os textos desse gênero constroem. Eles residem, basicamente, nos adjetivos e verbos utilizados, algo muito marcante no gênero; em língua inglesa, adjetivos e verbos que formam o que poderíamos chamar de “léxico do horrível” são muito mais variados do que na língua portuguesa (por exemplo, há mais de um adjetivo para o que seria “estranho” ou “esquisito” em inglês, que são usados com frequência em histórias de horror, impregnados de significados horríficos: “weird” – historicamente ligado à bruxaria e aos tempos em que a Inquisição literalmente caçava bruxas, ou “eerie”, ou “eldritch” – este último um arcaísmo bastante utilizado por Lovecraft). Os efeitos criados visam suscitar, no caso do horror, medo e, algumas vezes, até mesmo *repulsa* no leitor. No entanto, esses mesmos efeitos que geram emoções tão adversas são o que constitui o fator de *atração* sobre o leitor que busca esse gênero. Isso gera a questão que será discutida através das hipóteses que serão apresentadas: por que alguém se sentiria *atraído* por um tipo de literatura que provoca emoções tão adversas?

Basicamente, alguns afirmam que o horror, na verdade, estaria a serviço do *establishment*, ao mostrar que é a “normalidade” o padrão que deve ser sempre restabelecido para o “bem” da humanidade – e para o que se chama de “ordem” (King, 2003 [1981]). Seria atraente, portanto, ao mostrar numa luta entre bem e mal, entre o próprio e o estranho, a vitória de uma normalidade benigna; outros estão na linha contrária, afirmando o caráter subversivo do horror, o que explicaria a atração de muitos jovens e adolescentes por esse gênero (e o que, em primeira

instância, acreditei estar presente na obra lovecraftiana); e ainda há aqueles que afirmam que o horror não seria atraente, no geral, nem por um suposto caráter pró-establishment e nem contrário a ele, mas sim pelo “abrangente” fator *curiosidade* (Carroll, 1999). Vejamos.

Em *Dança Macabra* (2003) o escritor norte-americano Stephen King discutiu a presença do horror no cinema, na literatura, na TV e até mesmo no rádio, associando esse tipo de produção artística/popular e seu consumo nos Estados Unidos a fatores sócio-culturais e até mesmo político-econômicos. Após uma discussão acerca da estrutura básica de um enredo de horror<sup>8</sup>, King concluiu sua discussão atestando que o gênero seria atraente porque, na realidade, as monstruosidades (ou eventos sobrenaturais) que o povoam estariam a serviço das normas estabelecidas:

A história de horror, sob o disfarce de garras e sustos, é tão conservadora quanto um republicano de Illinois vestindo um terno de três peças; (...) seu principal objetivo é reafirmar as virtudes da norma, demonstrando-nos que coisas horríveis acontecem às pessoas que se aventuram nas terras proibidas do tabu. Na estrutura da maioria das histórias de horror, encontramos um código de moral tão forte, que faria sorrir um puritano (King, 1981: 245).

Por outro lado, há uma hipótese que é totalmente contrária à anterior, que afirma a presença de um forte caráter subversivo no horror. As monstruosidades são vistas, sob essa ótica, como manifestações daquilo que é reprimido pelas normas sócio-culturais. A literatura fantástica no geral (o horror é uma subcategoria dela), para Jackson (1981), “indica ou subverte a base sobre a qual a ordem cultural repousa, pois revela, por um breve momento, a desordem, a ilegalidade, o que está fora dos sistemas de valor dominantes” (apud Carroll, 1999: 251). Essa hipótese vem de análises de fundo psicanalítico. Seguindo a linha da psicanálise freudiana, Jones (1971) já afirmava, tratando acerca de pesadelos, que

---

<sup>8</sup> Basicamente, para King, o enredo de uma história de horror consiste na invasão do que ele chamou de universo Apolíneo (o universo da Ordem, das normas) por um elemento Dionisíaco (algo que quebra tabus, que instaura o Caos).

a razão pela qual o objeto visto num pesadelo é apavorante ou horrendo é simplesmente o fato de que a representação do desejo subjacente não é permitida em sua forma nua, de sorte que o sonho é um compromisso entre o desejo, por um lado, e, por outro lado, o intenso medo pertencente à inibição (apud Carroll, 1999: 244).

Por sua vez, o crítico de cinema Noel Carroll (1999) não concorda com nenhuma das duas hipóteses, bastante opostas entre si. Carroll se preocupou, ao construir sua “filosofia do horror”, em encontrar uma hipótese acerca da atração pelo gênero que fosse *abrangente*. Realmente, nem todas as histórias de horror (seja no cinema ou na literatura) parecem estar a serviço do *status quo*, como defende Stephen King, e nem todas estão preocupadas em subverter categorias culturais dominantes, ou mostram algum tipo de material recalcado. Carroll aponta para o caráter abrangente do *fascínio* e da *curiosidade*, que são despertados pelas histórias de horror, independentemente de seu caráter “subversivo” ou pró-norma. “A teoria universal de nossa atração pelo horror (...) é a de que o que leva as pessoas a buscar o horror é o fascínio (...)” (Carroll, 1999: 269). Ao explicar a possível razão pela qual pessoas parecem se aprazer com um tipo de entretenimento bastante aflitivo, Carroll ainda afirma que “seja qual for a aflição provocada pelo horror, como preço provável pago por nossa fascinação, ela é superada, no consumidor médio, pelo prazer que sentimos por ter nossa curiosidade estimulada e satisfeita” (p. 272).

Afora as questões acerca do que seria atraente em um gênero que causa repulsa e medo, há também aqueles que afirmam que o horror seria *necessário*, pois teria funções psicológicas. Na área de Estudos Culturais, Barbara Creed (1996) propõe que o horror pode ter até mesmo uma função substitutiva de funções religiosas. Os filmes e livros de horror poderiam ser substitutos, por exemplo, dos ritos de purificação, nos quais o indivíduo se depara com algo impuro, ou até mesmo com a Morte, para depois dele se purificar em um Deus e na crença num Bem maior. Em tempos de crenças abaladas – inclusive nas instituições políticas – essa hipótese pode ter um certo fundamento, pois um dos

efeitos provocados pelo horror seria o de uma temporária *suspensão da descrença*<sup>9</sup>.

Todas as hipóteses anteriores podem estar no caminho correto. Não para todos os tipos de narrativa de horror; mas uma ou outra se encaixam em cada uma dessas hipóteses. A questão sobre a função psicológica do horror pode estar imbuída em todas elas. E é provável que, analisando minha própria trajetória, possamos encaixar todas: o prazer básico da luta entre “bem” e “mal” (leia-se Ordem versus Caos); o prazer na subversão, que muito provavelmente foi o que iniciou minha atração pelo horror; a curiosidade instigada por essas narrativas (o que instigou ainda mais meu *amor* pelo horror); a suspensão temporária de minha própria descrença na adolescência.

No caso de H. P. Lovecraft, centro de minha pesquisa e dos dados que apresentarei nesta dissertação, eu pude perceber um caráter extremamente reacionário em seus contos, o que, nesse caso, poderia justificar melhor a primeira hipótese sobre o que seria atrativo no horror (o horror como “catarse” conservadora) – principalmente se levarmos em conta o público leitor contemporâneo a Lovecraft. Por outro lado, seus contos não têm propriamente um “happy end” – a “ordem benigna” não é restabelecida. Em algumas histórias lovecraftianas, os protagonistas (a princípio homens de bem, “normais”, “puros” anglo-saxões), extremamente racionais, não são apenas destruídos, mas às vezes até mesmo afetados emocionalmente por aquilo que relegavam a mero folclore do populacho limitado pelo pouco conhecimento. De fato, muitos contos deixam a impressão de que as personagens centrais, emblemáticas do positivismo científico do século XVIII que veio “renovar” um puritanismo aristocrático decadente, não conseguem se livrar de todo dos “impulsos” primitivos (monstruosos) de *outros* que, ao mesmo tempo, os repelem e atraem. Devido a esse caráter no mínimo ambíguo presente na obra lovecraftiana, a seguinte questão pode surgir: por que então traduzir Lovecraft? Por que *transmitir* ao público brasileiro elementos culturais aparentemente tão problemáticos? Para refletirmos com maior clareza sobre essas questões, devemos ter em mente que a obra de Lovecraft resulta de

---

<sup>9</sup> Stephen King usou esse termo em seu *Dança Macabra*.

um contexto sócio-cultural no início do século XX que, de alguma forma, ditou os rumos do mundo em que vivemos hoje.

Lembremo-nos de que Lovecraft produziu seus contos entre o final da década de 1910 e o final da década de 30. Ele presenciou seu país passar pela 1ª. Guerra Mundial, pela Grande Depressão de 29. Sua família era parte de uma aristocracia decadente, mas cujas preocupações e modos de pensar afetaram muitíssimo os rumos dos Estados Unidos. E isso estava refletido também em seus contos. O medo dos imigrantes era parte dessa mentalidade aristocrática decadente do início do século XX, que via com maus olhos a chegada desses imigrantes e a grande ameaça de uma miscigenação que tiraria a “pureza” daquela nação. Mas esse temor não era algo presente somente nessa aristocracia em plena descida. Era compartilhado também pelas classes mais baixas, principalmente pelos grupos que residiam em ambientes rurais, em que o Protestantismo Puritano (a caminho do fundamentalismo) deixou marcas indeléveis. A prática religiosa de auto-observação extremada, sem divertimentos, segundo o próprio Lovecraft, foi o responsável pelo surgimento dos mais viscerais pavores no interior estadunidense – entre eles, o pavor da *alteridade*, que muitas vezes poderia estar dentro mesmo daqueles que mais a temiam.

Para além de todas as hipóteses apresentadas, e para além do que a obra lovecraftiana representa para o gênero de horror, há questões culturais – e psicológicas – mais amplas. No meu caso – o centro desta pesquisa – como uma brasileira que consome (e mantém uma relação afetiva ambígua com) um produto cultural estrangeiro (mais propriamente vindo de uma língua-cultura hegemônica), a problemática pode ser ainda maior, principalmente após uma tomada de consciência sobre as possíveis implicações dessa *atração*. Vou me deter nesta questão mais adiante, ao tratar dos dados obtidos pela metodologia utilizada em minha pesquisa.

## **2.4 Horror no Brasil!**

Neste momento, faz-se necessária uma discussão sobre a presença do horror (e de Lovecraft) no Brasil, porque é fato que este gênero tem sido bastante consumido por aqui e, além disso, porque o público leitor/espectador brasileiro é bastante diferente do público norte-americano, que já tem uma formação sócio-histórica em relação a essa produção cultural. É interessante analisarmos como e quando esse consumo começou a se intensificar por aqui e como a literatura especulativa em geral – da qual o horror é um subgênero – influenciou, em pequena, porém importante parte, a literatura brasileira.

Mas o que vem a ser a *literatura especulativa*? Segundo Causo (2003), essa nomenclatura abrange três literaturas de gênero, que são a fantasia, a ficção científica e o horror. Nesse tipo de literatura, existiria um “processo de apresentação de realidades alternativas através das quais nós reavaliamos as nossas percepções da realidade que compreendemos” (Causo, 2003: p. 63). Desde o final do século XIX pode-se perceber a influência destes três subgêneros, em especial o horror, até mesmo em autores canônicos. No entanto, apesar de todo um contexto de grande sincretismo religioso e de grande presença do sobrenatural que até poderia auxiliar no desenvolvimento da literatura especulativa em geral, houve somente produções muito esparsas e, principalmente no caso do horror, imitativas demais, algumas vezes quase caricaturais, como os filmes de José Mojica Marins, vulgo “Zé do Caixão”, produzidos entre o fim da década de 1960 e meados da década de 1980. Mas, se a produção não atingiu ainda índices significativos, o consumo dos produtos cinematográficos e literários é grande, especialmente entre o público jovem, desde a década de 1980.

Os cinemas brasileiros fervilhavam com filmes de horror nessa época. Só para citar alguns: “Hellraiser” (1987); as séries “A Hora do Pesadelo” (de 1985 a 1994) e “Sexta-Feira 13” (de 1983 a 1999), a mais famosa série de *slasher movies*; “A Volta dos Mortos-Vivos” (1985), inspirado na “Trilogia dos Mortos” produzida pelo diretor George Romero entre o final da década de 1960 e o início da década de 1980, entre outros filmes. Alguns filmes bastante famosos

produzidos nos Estados Unidos na década de 1970 vieram ao Brasil direto para as videolocadoras, ou eram veiculados uma vez ou outra pelos canais de TV, como “O Bebê de Rosemary” (1968), o mais conhecido filme de Roman Polanski; “O Exorcista” (1973), que foi aos cinemas brasileiros em 2000, numa versão estendida em onze minutos e teve enorme público; “Carrie, a Estranha” (1976), filme baseado no primeiro *best seller* de Stephen King. Há, inclusive, a versão cinematográfica do conto lovecraftiano “Herbert West – Re-Animator”, lançada no ano de 1985, que virou um *cult* entre os fãs brasileiros do gênero, e ficou com o título “Re-Animator”.

Livros de escritores *best seller* eram bastante traduzidos para o público brasileiro, entre eles os do próprio Stephen King (*O Iluminado*; *O Cemitério*) e de Ira Levin (*O Bebê de Rosemary*; *Esposas em Conflito*). H. P. Lovecraft teve vários de seus contos traduzidos pela editora Francisco Alves, que também publicou traduções de H. G. Wells e Frank de Felita, entre 1985 e 1987.

Além do cinema, houve um outro meio que acabou ampliando mais ainda a divulgação da literatura de horror: a música. Na década de 1980, bandas “góticas” inglesas eram bastante ouvidas no Brasil, especialmente no Estado de São Paulo; suas músicas eram compostas por uma melodia melancólica e por letras que remetiam a lugares distantes, à escuridão, à morte, a ambientes espectrais, o que pode ter influenciado bastante o gosto da juventude dessa época por histórias macabras, em filmes, em livros, em narrativas orais contadas em rodas de amigos à noite. A iconografia das capas dos vinis remetia também a esse tipo de ambiente, e a indumentária dos músicos era sempre o preto, numa atitude “depressiva”, quase vampiresca, que também influenciou nas vestimentas de boa parte dos jovens brasileiros da época.

Mas não foi somente a “onda gótica” que pode ter influenciado esse gosto por um tipo de entretenimento com toques macabros. O *heavy metal* estava também bastante em voga, com uma atitude bem mais agressiva do que a proposta pelos “góticos”, várias vezes recorrendo a iconografias horríficas. Há até mesmo uma banda brasileira desse estilo que fez sucesso internacional, o Sepultura, de que eu mesma, como grande fã do *heavy metal* e todas as suas

vertentes, gostava muito. As bandas mais conhecidas na época eram o Iron Maiden, da Inglaterra, e o Metallica, dos Estados Unidos. Podemos ver várias referências ao horror em bandas desse tipo, na iconografia e em uma grande parte das letras de música, que cantam assassinatos brutais, monstruosidades imemoriais, assassinos seriais, a morte e a própria figura de Satã (este último tema é bastante recorrente no *heavy metal*). Há referências também a Lovecraft, que podem ser vistas, por exemplo, em algumas das músicas da banda Metallica. Em dois discos que ficaram bastante conhecidos entre os fãs de *heavy metal* produzidos na década de 1980 – e pelos quais eu mesma tenho grande entusiasmo – *Ride the Lightning* (1985) e *Master of Puppets* (1986), há faixas claramente inspiradas em contos lovecraftianos: no primeiro, a última faixa, uma música instrumental cujo título é “The Call of Cthulhu” (a alusão a Lovecraft aqui é óbvia); no segundo, a terceira faixa, “The Thing That Should Not Be”, em que há os famosos versos presentes também em “The Call of Cthulhu”: “That is not dead which can eternal lie/ And with stranger aeons/ Even death may die”. O gosto pelo *heavy metal* (bem como a iconografia macabra) continuou nos anos 1990 até agora, início de um novo milênio. Novas bandas surgiram, muitas delas recorrendo a temas macabros (e à própria obra lovecraftiana), que acabaram por cair no meu próprio gosto.

No cinema, houve vários lançamentos de horror, entre eles a série de *slasher movies* “Pânico” (de 1996 a 2000), bastante conhecida entre os jovens dessa geração, e refilmagens dos dois primeiros filmes da “Trilogia dos Mortos” de Romero, “Night of the Living Dead” (1990) e, no ano passado, “Dawn of the Dead”, que foi visto por muitos brasileiros nos cinemas e esteve, por algum tempo, entre os filmes mais locados em DVD.

Em literatura, houve várias traduções e adaptações infanto-juvenis de contos e livros de horror, o que pode revelar a amplitude do público consumidor desse gênero neste país. Vários romances de Stephen King ganharam novas traduções pela Editora Objetiva em 2003, como também o seu ensaio *Dança Macabra*. A Editora Record publicou coletâneas de traduções de autores maiores do macabro, entre eles Algernoon Blackwood e o próprio Lovecraft. A Editora

Iluminuras publicou, além de coletâneas bilíngües de poetas do Expressionismo Alemão (como Georg Trakl, um poeta de uma grande sensibilidade para imagens horríficas, na verdade retratos expressionistas da Primeira Guerra Mundial), uma série de novas traduções de contos de Lovecraft e de autores que ele cita em seu *Supernatural Horror in Literature*, como Arthur Machen. Isso indica uma certa demanda comercial por traduções desse tipo de literatura, já que, em grande parte, publicar traduções depende bastante dos mercados editoriais.

Em suma, a presença da cultura anglo-americana (e da Europa Ocidental) foi de grandes proporções no Brasil, e acentuou-se numa época em que o mundo estava marcadamente dividido em dois blocos: o capitalismo e o socialismo. A Guerra Fria e o regime de apreensão que ela impunha podem estar refletidos na acentuada produção de horror norte-americana. Esses “espelhos” do medo chegaram ao Brasil, país forçosamente aliado aos Estados Unidos, e marcaram toda uma geração que, muito provavelmente, não se deu conta das possíveis implicações culturais do horror no cinema e na literatura. Para aqueles que se dedicam à tradução dessa literatura (principalmente de escritores tão significativos quanto Lovecraft), fica uma outra “tarefa”, mais palpável, menos impossível do que a proposta, há quase cem anos, por Walter Benjamin: a de tentar dar aos leitores das traduções a consciência dessas possíveis implicações, nem que, para isso, seja necessário usar de uma cadeia “monstruosa”, “parasitária” (nas palavras dos irmãos Campos, em especial de Haroldo) de notas, prefácio e posfácio, expondo todo o contexto de produção desse tipo de entretenimento. Eis uma das grandiosidades da “tarefa luciferina” (Haroldo de Campos, novamente, faz-se presente em sua agora eterna ausência) do tradutor: a de ampliar os horizontes culturais de seu povo, através da leitura feita por sua própria língua e de seus próprios *desejos* por um outro fascinante e apavorante.

Devemos nos deter, agora, sobre as traduções brasileiras de H. P. Lovecraft das últimas duas décadas, para analisarmos as demandas editoriais acerca dele, ou seja, a que público suas histórias parecem ser destinadas. Vejamos também mais detalhadamente as “traduções” para o cinema dos contos de Lovecraft que chegaram ao Brasil. Isso é interessante para verificarmos até

que ponto Lovecraft é um autor conhecido no Brasil, e percebermos melhor a visão que o próprio mercado parece ter (e construir) acerca desse autor para seu público.

## **2.5 Lovecraft em Tradução**

A tradução mais antiga de contos de Lovecraft para o português brasileiro de que tenho conhecimento está datada do ano de 1966. Três contos foram reunidos numa pequena coletânea com o título de um dos contos: *O que sussurrava nas trevas*. Os contos traduzidos são “The Whisperer in the Darkness” (o “conto-título”), “The Call of Cthulhu” e “The Colour Out of Space”. Essa coletânea foi publicada pela Edições GRD, e o tradutor é George Gurjan.

Na presente dissertação, me deterei somente nas traduções publicadas da década de 1980 para frente, pois são as mais relevantes (dada a época em que vieram a público) e porque não é o propósito central de minha pesquisa desenvolver em profundidade uma historiografia das traduções dos contos lovecraftianos.

Entre os anos de 1985 e 1992 (aproximadamente), a editora Francisco Alves publicou uma série de traduções de contos de Lovecraft. Publicou, inclusive, uma tradução de “Supernatural Horror in Literature”. Essas traduções de Lovecraft são parte de uma série que a Francisco Alves montou de vários autores de ficção especulativa, cujo título era *Mestres do Horror e da Fantasia*. Entre as coletâneas, estão os títulos *Um Sussurro nas Trevas* (1985) e *A Tumba e Outras Histórias* (1991). Todas as traduções dos textos lovecraftianos foram feitas por um único tradutor, João Guilherme Linke. Pelos desenhos apelativos das capas, e pelo próprio título da coleção, parece-me que essas traduções eram destinadas a um público jovem, ávido por emoções mais fortes na literatura. Hoje, essas traduções ainda podem ser encontradas em lojas de livros usados.

Em 1998, a Editora L&PM lançou uma tradução de “O Caso de Charles Dexter Ward”, um dos contos mais longos de Lovecraft (publicado nos anos de 1930), numa coleção de livros de bolso, a *L&PM Pocket*. Dois anos depois, novas

traduções de Lovecraft foram publicadas pela Editora Iluminuras, mais precisamente no ano de 2000. Com um tom bem menos apelativo em suas capas (que, em cores que variam de acordo com a coletânea, são uma mesma foto do mar sob um céu levemente tempestuoso), essas traduções foram lançadas em seis coletâneas: *À procura de Kadath*, *A maldição de Sarnath*, *Dagon*, *O horror em Red Hook*, *Nas montanhas da loucura* e *A cor que caiu do céu*. O autor de todas as traduções é Celso Mauro Paciornik. Pode-se perceber um esmero maior nessas edições, tanto em questões de tradução como do próprio visual da edição. Na contracapa da última coletânea, podemos ler o seguinte comentário:

O livro reúne nove contos do autor, que é considerado um dos maiores expoentes do conto gótico de horror do século XX. Seus relatos contêm seres fantásticos, planetas remotos, civilizações antigas e raças extra-planetárias. Seus heróis são indivíduos que se lançam em busca de um passado imemorial, cidades de sonhos ou terríveis segredos. Seus personagens muitas vezes encontram a morte ou a loucura ao descobrirem segredos que não esperavam. A imaginação de Lovecraft produz descrições detalhadas que nos fazem recriar as paisagens e nos levam para dentro da cena. A trama de suspense prende o leitor e o conduz a acompanhar a narrativa para descobrir qual o destino do herói.

Pode-se perceber, aqui, que há grande ênfase no caráter de aventura horrífica, “misteriosa” dos contos lovecraftianos. Isso parece atrair bastante o público jovem, que se interessa mais por uma literatura de acontecimentos, inusitados ou assustadores. Mas a literatura lovecraftiana é mais complexa do que estes acontecimentos. Muitas vezes, há descrições detalhadas de ambientes, atmosferas e personagens singulares, que são mesmo necessárias para a literatura de horror no geral. Mas Lovecraft foi um escritor deveras prolixo, e isso pode até decepcionar um jovem que, ao ler o comentário dessa contracapa, espera uma narrativa centrada em ações e sustos.

A Editora Campanário também lançou traduções de Lovecraft entre os anos de 1999 e 2000, numa coleção intitulada *Mitos de Cthulhu*. Entre os títulos estão *O chamado de Cthulhu*, *Os sussurros nas trevas* e *A coisa no umbral*. As capas destas edições trazem ilustrações de ambientes horríficos, mas menos apelativas (diria, mais “sofisticadas”) que as das edições da Francisco Alves. Na contracapa dessas edições, encontramos o seguinte comentário, feito por Neuza Paranhos:

Precursor do realismo fantástico, Lovecraft nasceu nos Estados Unidos, no século passado, e só teve seus romances reconhecidos muito tempo após sua morte, no final dos anos 30. Hoje, sua obra é apreciada em todo o mundo. E em torno da sua memória surgiu uma espécie de culto esotérico. Sua literatura, que teve entre seus admiradores Jorge Luis Borges, transita entre o horror, o ocultismo, o fantástico, a mitologia e a ficção científica.

Podemos perceber, aqui, que há uma ênfase maior numa ligação da literatura de Lovecraft com um movimento literário mais respeitável, mais aceito pela *intelligentsia* literária brasileira, o realismo fantástico desenvolvido na América do Sul, que teve autores como Borges e Bioy Casares. Talvez essa edição seja dirigida a jovens que, possivelmente, tenham uma maior bagagem literária que os demais. Realmente, a literatura de Lovecraft está bastante distante de um tipo de entretenimento de sustos fáceis, ou dos monstros mais conhecidos na literatura ou no cinema. No entanto, não deixou de ser traduzida num país em que poucos têm acesso à literatura, ou quando têm, em grande maioria, preferem uma literatura “fácil”.

Fora as traduções de uma língua a outra, há muitas “traduções” de Lovecraft para o cinema, especialmente dos diretores americanos Stuart Gordon e Brian Yuzna (que ganharam também o adjetivo “lovecraftianos”). Eles se especializaram em adaptar contos de Lovecraft, ou em fazer filmes com histórias “lovecraftianas”. Entre as adaptações, há três somente que ficaram conhecidas no Brasil: “H. P. Lovecraft’s Re-Animator” (1985); “The Bride of Re-Animator” (1988) e “Dagon”<sup>10</sup> (2000). Nos Estados Unidos, há algumas outras que se tornaram bastante conhecidas, e são cultuadas por muitos fãs do gênero, como “The Beyond” (1986) e “Castle Freak” (1991). Há até um ator que, de tanto atuar em filmes de temática lovecraftiana, ganhou também o título de “maior ator lovecraftiano”, que é Jeffrey Combs. Houve grandes mudanças nessas adaptações, não só em questões cronológicas (nos filmes, as histórias lovecraftianas se passam nos dias atuais) como também de enredo –

---

<sup>10</sup> Na realidade, esta é uma adaptação do mais longo conto de Lovecraft, “The Shadow over Insmouth” (1937).

principalmente a inserção de personagens femininos principais, originalmente inexistentes nesses (e em grande maioria) dos contos de Lovecraft.

A literatura de Lovecraft, como já nos afirmou Bloom (apud Causo, 2003, p. 111) abrange questões culturais tão amplas que não pode ser considerada algo somente de interesse histórico ou documental. Os monstros imemoriais, distantes da civilização humana – e ocidental principalmente – são reflexos dos medos que assolaram os Estados Unidos, e que continuaram a ter leitores exatamente porque estes medos se perpetuaram até hoje (são manifestados em outras e diferentes formas). É curioso que haja tantas traduções deste autor no Brasil, país de contexto sócio-cultural tão diverso. Mas podemos perceber que, como a literatura lovecraftiana inspirou escritores e até mesmo cineastas, sua importância não pode ser negada. E o grande número de traduções existentes neste país parece reafirmar sua importância e a curiosidade de um público-leitor brasileiro a respeito deste autor, um dos maiores representantes, podemos dizer, dos temores construídos pela cultura norte-americana. Entender os processos subjetivos de uma tradutora brasileira do horror lovecraftiano pode ajudar a esclarecer, para posteriores investigações, o prestígio e o consumo de horror americano no país hoje .

## Capítulo Três: Sujeito, Escrita e Tradução

### 3.1 Introdução

Desde a década de 90, os Estudos da Tradução vêm se aprofundando mais em questões que concernem ao tradutor enquanto *sujeito* dentro do processo tradutório. Nessas reflexões, tem-se questionado muito a *concepção* de subjetividade que foi por longo tempo – e ainda é, algumas vezes – utilizada para a análise de algumas traduções, em especial as literárias. Isso implica também em discussões sobre o *status* de “original” do texto a ser traduzido e sobre *fidelidade*. Percebe-se que o sujeito da escrita (do “original” e da tradução), nessa concepção, seria *racional*, ou seja, “dono” de suas palavras e de suas intenções nessa escrita, “senhor” de sua própria subjetividade. Isso coloca o labor tradutório numa dicotomia entre literalidade e criatividade, objetividade e subjetividade (ou seja, ou o tradutor é “fiel” ao texto, deixando de lado sua subjetividade, ou ele deixa de lado o texto, reescrevendo-o com a mestria de uma subjetividade sempre consciente e dominante). Como atesta a teórica da tradução Maria Paula Frota,

assim a relação tradutor-texto, tradutor-línguas é concebida tradicionalmente no universo da tradução: ora pela via de um subjetivismo que reduz as línguas, os textos, a instrumentos reguláveis por um sujeito livre e dominador, fonte e suporte tanto de singularidades não-sistêmicas, quanto de significações já ‘estabilizadas’; ora pela via de uma substancialização da língua, do texto, que exclui o sujeito, assim ignorando os fenômenos individuais, vistos como meros reflexos do sistema ou como transgressões inaceitáveis (2000: 30).

Eis que, para contestar essa noção de sujeito que domina plenamente sua escrita (ou que se deixaria anular também conscientemente em nome de uma suposta objetividade ou sentido transcendente), alguns teóricos da escrita e da tradução fizeram uso das concepções psicanalíticas de subjetividade, nas quais

(...) o homem cartesiano que se definia pelo seu racionalismo passa a definir-se pelo desejo que carrega consigo, que molda seu destino e sua visão de mundo, e do qual não

pode estar plenamente consciente. Quer consideremos o desejo de poder, ou o inconsciente, como propulsor da criação do conhecimento, das ciências e de todos os 'significados' e 'verdades' humanas, estaremos descartando a possibilidade de um relacionamento puramente objetivo, ou puramente subjetivo, entre homem e realidade, entre sujeito e objeto, entre leitor e texto (Arrojo, 1993: 18).

Neste capítulo, me centrarei especificamente na exploração de concepções lacanianas e pós-lacanianas do sujeito e as suas contribuições à compreensão da escrita em geral e da escrita tradutória em particular. Destacarei, depois de um exame e definição dos três “registros” lacanianos (o Real, o Imaginário e o Simbólico), a relação do sujeito com aquilo a que Julia Kristeva nomeia de *abjeto*, presente num quarto “registro”, o Semiótico. Dentro da mesma linha psicanalítica, apresentarei o conceito da “escrita singular” de Maria Paula Frota (2000) e o esquema “Lacandemônico” de Douglas Robinson (2001). Com a intenção de criar um certo “pano de fundo” contrastante para as idéias psicanalíticas, descreverei brevemente a noção do sujeito social do teórico marxista Lawrence Venuti.

### **3.2 Escrita e Sujeito na Visão Lacaniana**

Lacan, com suas teorias psicanalíticas acerca da linguagem e de sua relação de mão dupla com o sujeito que dela se utiliza e que dela se constitui, reconfigurou o signo: ele não é estável, porque a relação significante/significado que o constitui não é fechada. Na releitura que Lacan fez do *Curso de Lingüística Geral* de Ferdinand de Saussure, em que é prestigiado o *valor* dos signos em detrimento de uma *significação* que é uma relação fechada, cristalizada entre significante e significado, não se pode conceber linguagem e sujeito como fatores separados e excludentes, dicotomizados meramente em objeto e sujeito: o sujeito é formado pela linguagem e, por sua vez, a linguagem só se renova no próprio sujeito. Essa noção já poderia contribuir, de alguma forma, para tirar o tradutor da condição de eterno traidor.

Além disso, as teorias lacanianas derrubam a concepção de uma autoria plena, unificada, consciente. Segundo o professor de inglês e teórico lacaniano da

escrita Mark Bracher<sup>11</sup>, o sujeito da escrita (lembremo-nos de que a tradução é uma (re)escrita) processa as informações do mundo que o cerca por três diferentes “canais”, e cada um deles se constitui de “um sistema semiótico único e que então produz uma forma de significado, um modelo de eu (ou identidade) e outro” (Bracher, 1999: 25). Esses três diferentes “canais”, ou melhor, registros, agiriam sobre os processos de escrita, sobre o sujeito que escreve, mas não são congruentes. Seriam eles o Real, o Imaginário e o Simbólico.

O Real seria o registro em que se vivem afetos, chamados “afetos vitais”, sensações amodais (funções básicas, como dormir, respirar etc.), o lugar dos impulsos e das fantasias – principalmente a chamada *fantasia fundamental*, que seria a da plena recuperação de uma *jouissance* (o prazer, a experiência plena da união “idílica” com o corpo materno) perdida pela *socialização* do sujeito (o momento a partir do qual ele passa a se ver como um ser diferente da mãe, com a qual se enxergava como uma inseparável unidade em relação com outros, diferentes e separados dele; o momento em que seus impulsos são *castrados*, reduzidos às zonas erógenas). Seria a experiência plena, sem ser delimitada ainda pela linguagem, que não pode dizer tudo sempre.

O Imaginário seria o registro da coerência corporal e espacial, em que o sujeito tem a ilusória sensação de ser um “eu” uno, não-dividido, separado do corpo materno; seria o registro em que o sujeito busca os assim chamados “corpos substitutos”, que reforçam para ele a sensação de unidade (atletas, bailarinos e animais ágeis, que dão uma sensação de coordenação, unidade e coerência ao serem vistos em ação, são considerados “corpos substitutos” para o sujeito no Imaginário). Um desses “corpos substitutos” seria a escrita, em que o sujeito buscaria sanar seu desejo por ser reconhecido, prestigiado, coerente e uno. O Imaginário seria uma espécie de “ponte” para a linguagem, e para o terceiro dos Registros que constituiriam o sujeito na teoria lacaniana. É nele que

---

<sup>11</sup> Bracher afirmou, em seu *The Writing Cure* (1999) que o modelo lacaniano seria a melhor escolha teórica para se compreender a subjetividade porque ele daria conta das três características do sujeito: a unicidade, a divisão e a total fragmentação. “Por trás da superficial multiplicidade e fragmentação [do sujeito] reside o sujeito dividido, cindido entre (a) as intenções e qualidades que ele reconhece como ‘eu’ e acerca das quais o ego se forma, e (b) aquelas intenções que o ego não reconhece ou se recusa totalmente a reconhecer, desmerecendo-as como ‘outro’” (p. 24).

se encontra também a chamada *fase do espelho*, na qual o sujeito, ao se deparar com sua imagem refletida, tem reforçada a (imaginária) convicção de uma coerência corporal.

Por fim, o Simbólico seria o registro em que as experiências do Real são delimitadas pelo desejo desse *Outro* que é a linguagem. Neste registro, o sujeito se constituiria, na linguagem, por dois tipos de significantes: os Significantes Mestres (S1), que seriam substantivos e adjetivos que confeririam identificações primordiais ao sujeito, que nos definem para nós mesmos e para os outros, que constituem aquilo a que Bracher denominou “Eu Categórico”; e os Significantes Secundários, que constituem sistemas de conhecimentos e crenças, o aspecto sistemático da linguagem, e que definiriam os Significantes Mestres (comportamentos, posições e atributos concretos). Este segundo conjunto constitui o que Bracher chamou de “Eu Narrado”.

Por essas diferentes tendências percebidas em suas respectivas manifestações na escrita (e nas bases da constituição do sujeito), podemos dizer que esses três registros não convivem pacificamente; são conflitantes. O Simbólico, principalmente, seria o que mais gera incomensurabilidades. Segundo Bracher (seguindo o raciocínio laciano), o sujeito teria suas experiências do Real limitadas pela linguagem, seja porque ela não pode dizer tudo (porque não há palavras para descrever em plenitude todas as experiências do Real, que ficariam também “generalizadas” pelo Simbólico), seja porque há coisas que não podem ser ditas, porque bateriam de frente com os Significantes Mestres já adotados pelo sujeito. Com a entrada na linguagem, o sujeito fica dividido entre os desejos pela experiência plena do Real (e pela *jouissance* perdida) e os desejos que o constituem no Simbólico – esse Outro<sup>12</sup> que o “enquadra” na linguagem e na cultura.

Todos os três registros (e suas naturezas conflitantes) se manifestam na escrita, de diferentes formas. Podemos ver o Real manifesto na escrita, segundo Bracher, pelos *impulsos*:

---

<sup>12</sup> Na teoria laciana, o Outro com letra maiúscula é concebido de maneiras diversas, às vezes aparecendo ligado ao próprio registro Simbólico, e em outros momentos como “lugar” do Inconsciente.

As zonas erógenas (zonas em que a jouissance ainda é alcançável ao sujeito socializado) envolvem modos particulares do gozo e da relação com o Outro/ a mãe. Esses modos específicos de relação com o Outro podem ser generalizados/deslocados (sublimados) para encontrar a jouissance numa gama mais ampla de situações envolvendo modos não-físicos de relação com uma variedade maior de Outros ou objetos. Então cada um dos impulsos pode ser satisfeito em várias formas pela escrita. Um impulso pode ter tanto uma satisfação erótica quanto uma agressiva por vários aspectos do discurso – dicção, sintaxe, macro-estrutura, tom e outros (Bracher, 1999: 32).

E a fantasia fundamental – para Bracher, mais forte ainda do que os impulsos – também abre seu caminho pela escrita:

Manifestações da fantasia na escrita são, às vezes, similares às manifestações dos impulsos (desejos) de gratificação, e em alguns casos ambas se apresentam simultaneamente. No entanto, podemos distinguir as duas logo no início, notando que os impulsos *encenam* um cenário particular em relação a um *objeto a* e portanto suprem uma satisfação *verdadeira*, enquanto a fantasia *representa* um cenário de uma satisfação que está *ausente*, uma falta que torna o desejo perturbador e, portanto, visível. Por exemplo, enquanto os *impulsos de gratificação oral* simplesmente usam a linguagem de modo a produzir uma gratificação oral (...) sem chamar a atenção nem para o objeto nem para a satisfação, *fantasias* orais operam na escrita produzindo um discurso ávido ou agitado sobre objetos (...) e/ou afetos vitais que constituem a fantasia (Bracher, 1999: 34).

O *objeto a* de que Bracher trata seria um objeto ou substância mágica, especial, pelo qual (na teoria lacaniana) a fantasia fundamental dá forma ao desejo do sujeito de reclamar sua *jouissance*. Esse objeto “representa para o sujeito toda a jouissance “ (Bracher, 1999: 31).

Por sua vez, o Imaginário é “a fundação sobre a qual a linguagem é erigida” (Bracher, 1999: 40) – as imagens prototípicas construídas nele são mediadoras de um mecanismo que relaciona “os processos globais, implícitos, subsimbólicos [do Real] com imagens mais discretas, simbólicas [do Imaginário] que devem ser mapeadas, então, num código verbal [do Simbólico]” (Bucci, apud Bracher, 1999: 40). Esse registro se faz presente na escrita, já que um escrito pode funcionar como um *corpo substituto* para o ego: “os aspectos físicos, visuais e espaciais do texto que um escritor produz pode funcionar de algumas maneiras como uma imagem de corpo substituto” (Bracher, 1999: 41).

Além disso, um escrito pode também *encenar* um espaço para o ego corporal: “a escrita performa essa função tanto pela descrição quanto pela encenação. Descrições de vistas ou lugares – (...) virtualmente todos os detalhes visuais num escrito – constituem um ambiente visual, espacial, físico para o ego corporal” (Bracher, 1999: 42-43). Ainda, a escrita encena o desejo do Imaginário de reconhecimento:

No Imaginário, o desejo por reconhecimento é reduzível ao desejo por prestígio, o que faz da competição, do exibicionismo e da agressividade integrantes desse desejo. O desejo por prestígio freqüentemente se manifesta claramente na competição com outros escritores que alguns às vezes sentem ao escrever. Tal competição toma duas formas básicas: a tentativa de excluir as vozes concorrentes e a tentativa de derrotar e ofuscar essas vozes. A exclusão de vozes concorrentes se dá na ocasião em que nós simplesmente não mencionamos as opiniões ou descobertas daqueles a quem percebemos como competidores. (...) Formas mais abertas e ativas de agressão também são comuns na escrita. Tais formas envolvem tentativas de diminuir, danificar ou destruir as vozes concorrentes. (...) Um desejo por dilacerar o argumento do outro constitui um impulso deslocado, sublimado de desmembrar o corpo do outro como uma forma de fortalecer a segurança, a unidade e a coerência de si próprio. (Bracher, 1999: 43-44).

Já o Simbólico se manifesta na escrita – para além do fato de ser o reino da linguagem – na promoção, por parte de um sujeito, de seus *Significantes Mestres*. “Toda escrita acadêmica, por exemplo, é uma tentativa de assegurar a hegemonia dos Significantes Mestres de alguém e, portanto, de reforçar e de fortalecer o ego ou o senso de identidade” (Bracher, 1999: 46). Às vezes, isso implicaria até mesmo em adotar, rejeitar ou adaptar os Significantes Mestres de outrem:

Promover a dominância de nossos significantes mestres algumas vezes nos leva, quando somos incapazes de assimilar completamente Significantes Mestres de outrem, a acomodá-los alterando nossos próprios Significantes Mestres. Uma instância clara disso é a reformulação de Lacan de termos psicanalíticos tais como ego, id, impulso e transferência (...) para acomodar o discurso da lingüística e o fenômeno da linguagem (Bracher, 1999: 47).

Essa experiência de assimilar os Significantes Mestres de outro para reforçar os nossos próprios envolve também a exploração e colonização de discursos que ainda não foram assimilados à nossa (imaginária) identidade. Isso

geraria uma alteração dos Significantes Mestres que nos identificam. No sentido inverso, uma outra forma de reforçar nossos próprios Significantes Mestres seria nos defendermos daqueles pertencentes a outros, “particularmente quando eles são antitéticos aos Significantes Mestres primários que constituem nosso ideal de ego. (...) A forma mais clara de tal defesa é a empiricamente verificada tendência de evitar pronunciar ou perceber os significantes alheios ao ego” (Bracher, 1999: 48).

O ego, então, pode vir a se defender de elementos outros – um discurso alheio ameaçador, por exemplo – para manter seu senso de identidade e coerência. Há vários modos de defesa que se manifestam na escrita; basicamente, todos eles têm a ver com um material retido, *recalcado* no inconsciente do sujeito (Lacan já afirmava que o Inconsciente seria estruturado como um *discurso* e estaria povoado de elementos que ameaçam o senso de unidade do ego e são, portanto, reprimidos). São manifestações como a *transformação do agente* (por exemplo, a *transformação do sujeito do eu para outro* [“from self to other”], quando um aluno-escritor se defende escolhendo um sujeito impessoal ao invés de um autobiográfico, assim evitando a identificação com temáticas impostas pela escola (Bracher, 1999: 76); a *transformação do sujeito de outro para o eu* [“from other to self”], quando um aluno-escritor procura a consolidação do ego (frente à concorrência de colegas mais competentes, por exemplo) através da insistência sobre sua própria condição de agente, escolhendo unicamente tópicos autobiográficos desenvolvidos em primeira pessoa e em voz ativa (Bracher, 1999: 77)); *transformação do objeto* (por exemplo, a *transformação do objeto de outro a eu* [from other to self], que envolve uma identificação com o receptor ou a vítima de uma ação, uma “inversão” da ação que conduz a uma identificação com o agente/agressor (Bracher, 1999: 83)). E, sobretudo (o que também mais interessa à presente pesquisa), o ego se defende de discursos alheios, que podem ameaçar sua identidade (construída no Imaginário e reforçado pelos Significantes Mestres adotados no Simbólico), *ao omitir palavras-chave num texto*, ou ao substituir palavras por outras ou já acomodadas em seu sistema de significantes ou que menos ameaçam seus Significantes Mestres.

Bracher defende que “compreender os três registros da subjetividade é (...) importante porque as forças básicas de cada registro podem se manifestar em qualquer forma de escrita, e (...) porque toda intenção que opera em qualquer processo de escrita [*no que nós poderíamos incluir a tradução*] é derivada das intenções básicas de um ou mais desses três registros” (Bracher, 1999: p. 26). Ao compreendermos os conflitos entre os três registros e as defesas do ego, podemos também pensar com maior amplitude e clareza sobre os processos tradutórios (em especial os que estão encenados no próximo capítulo desta dissertação), que não são governados puramente por uma razão consciente, mas também por *afetos* que insistem, ao que parece, em se escrever onde menos se espera.

Frota (2000) afirma a necessidade de se recorrer à Psicanálise para se analisar melhor a tradução e os processos do sujeito que traduz: “as línguas enquanto estrutura preexistem ao nascimento de cada falante, este só se constituindo como sujeito porque capturado por essa estrutura. Reciprocamente, é só nesse sujeito, enquanto acontecimento discursivo *na* estrutura, que os sentidos, por sua vez, se atualizam” (Frota, 2000: 42). E a Psicanálise (especialmente a desenvolvida por Lacan) justamente “apóia-se mais nos *sentidos* do que nos fatos” (Mannoni, apud Frota, 2000: 42). No entanto, creio que pode haver algo mais no conflito entre esses três Registros, algo de que a teoria lacaniana não se deu conta.

### **3.3 O Sujeito, o Semiótico e o Abjeto**

Julia Kristeva é uma psicanalista húngara radicada na França que deve muito à teoria lacaniana, mas cujo conceito de subjetividade começou, ainda nos anos de 1960, a divergir do de seu “mestre”. Interessei-me pelas teorias de Kristeva porque ela desenvolveu um conceito – o de *abjeto* – que alguns teóricos dos Estudos Culturais acharam muito útil para analisar a recepção dos gêneros do horror (literatura e cinema). Esse conceito é a discussão central de um de seus mais importantes livros, *The Powers of Horror: an Essay on Abjection* (1982). O

*abjeto* seria um elemento pertencente a um quarto registro que, segundo Kristeva, operaria entre os registros do Real e do Imaginário: o *Semiótico*.

Antes de discutirmos este quarto registro, é importante que tratemos de diferenças básicas entre as teorias de Lacan e as de Kristeva. Para Lacan, o inconsciente é estruturado como linguagem; para Kristeva, o inconsciente não se constitui pela linguagem, e sim por um *corpo semiótico* que, fora da linguagem, simultaneamente a desestrutura e a constrói. Nesse corpo, segundo Kristeva, já se opera, anterior ao registro do Imaginário, uma lógica *material* que situa a identificação do sujeito na *fase do espelho*, tornando esta última possível:

Enquanto Lacan vê a fase do espelho como o meio à inserção do sujeito no mundo do significante, Kristeva ouve os murmúrios da subjetividade *antes* do espelho, num mundo subterrâneo fora do qual o significante se desenvolve (Oliver, 1999: 84).

Além disso, as teorias de Kristeva se centram mais nos discursos que promovem quebras na identidade e crises na significação (essas quebras, ou crises, são parte do processo de formação do sujeito e da própria significação). Um desses discursos seria a poesia, cuja “atenção a sons e ritmos na linguagem aponta para o elemento semiótico na significação, a partir do qual vem o simbólico e qualquer posicionamento do sujeito. (...) Isso reativa os impulsos semióticos e portanto põe o sujeito em ‘processo/em julgamento’” (Oliver, 1997: 3). Ela se propõe, ao inserir no processo de constituição do sujeito o registro do Semiótico, a reinscrever o corpo e seus impulsos *no processo de significação*. Para Lacan, a significação é homogênea: constitui-se somente de elementos simbólicos. Para Kristeva, a significação é *heterogênea*: constitui-se de elementos simbólicos e dos impulsos e *afetos* semióticos:

Essencialmente, o semiótico é aquela parte da linguagem que significa sem simbolizar: gesto, ritmo, entoação, respiração. O canto e o grito são semióticos. O outro “par” neste dueto lingüístico é o simbólico, que para Kristeva se refere àquilo que é ordenado e regulado, sintático, e constitui o mecanismo regulador da Ordem Simbólica lacaniana. Juntos, o semiótico e o simbólico criam o sentido no discurso, mas o simbólico domina e é representativo da ordem social fixa. Kristeva nos lembra, entretanto, que a linguagem é sempre parte canto, parte grito, submersos por baixo da ordem da nossa sintaxe e

vocabulários elevados. A significação é possível somente quando existe uma relação dialética entre os dois [o semiótico e o simbólico] (Chenoweth, 2003: 2).

Com isso, Kristeva reinscreve o corpo na linguagem. Segundo Kelly Oliver,

as dinâmicas que operam o simbólico já estão trabalhando no material do corpo e no imaginário pré-simbólico. Em outras palavras, sua estratégia [de Kristeva] é a de traçar o significante através do corpo para, simultaneamente, reinscrever o corpo na linguagem. Kristeva argumenta que a lógica da significação já está presente no corpo material (Oliver, 1999: 85).

O Semiótico seria, então, o registro em que os impulsos semióticos do corpo fazem seu caminho, na *negatividade* (oposta à identificação e que, ao mesmo tempo, é parte constituinte dela) rumo aos processos de identificação que se darão no Imaginário e aos de significação que se darão em conjunto com o Simbólico. Nesse quarto registro, Kristeva situa a figura materna, importante na constituição do sujeito (e não algo a se desmerecer, como o fez Lacan e até o próprio Freud em suas teorias):

Na teoria psicanalítica de Freud, a mãe se torna o primeiro objeto. Kristeva põe à prova essa tese (...). Pois por trás dessa mãe-objeto há o *corpo semiótico* da mãe, repleto de impulsos e pré-objetos. Por trás dessa mãe-objeto está (...) a negatividade semiótica, a lógica da renovação, que nos leva para além (...) do sujeito unitário. Por trás da mãe-objeto da psicanálise freudiana há um objeto tanto quanto um sujeito, sempre em processo (Oliver, 1999: 91).

A figura materna vem a ser, segundo Kristeva, uma *autoridade* que opera no Semiótico, uma lei antes da Lei (castradora) do Pai:

O parto é um outro exemplo no qual a separação é inerente ao corpo. Como Kristeva aponta em *Powers of Horror*, um corpo é violentamente separado do outro no parto. O corpo maternal não somente incorpora a separação que é material, mas também abriga uma regra que é anterior à fase do espelho. O corpo maternal regula a disponibilidade do seio, entre outras coisas. Esse regulamento maternal opera como uma lei antes da Lei. A lei maternal prefigura e funda a Lei paterna, a qual, dentro da teoria psicanalítica, força a criança a entrar na linguagem e na socialização (Oliver, 1997: 2).

No corpo materno, podemos ver também um modelo de heterogeneidade, de um que contém um outro e que, para Kristeva, coloca em questão a nossa imaginária coerência. Ao mesmo tempo, esse modelo implica uma entrada na “linguagem” sem a castração do corpo e de seus impulsos. A “lei” do Semiótico é mais suave; o Semiótico sempre contamina o Simbólico para o sujeito *em processo*. Segundo Oliver, Kristeva “lamenta que, para Lacan, o sujeito seja constituído às custas do ‘real’, os impulsos, dos quais esse sujeito será sempre alienado” (Oliver, 1999: 86).

Essa dimensão do Semiótico e da mãe, antes desconsiderada por Lacan e seu “mestre” Freud, dá uma nova dimensão aos processos de significação, à formação do sujeito nesses processos e ao próprio jogo psíquico entre os três outros registros lacanianos. Se, para Lacan, o Real, o Imaginário e o Simbólico estão atados “borromeamente” (se um dos nós for cortado, os três se soltarão), para Kristeva, os três *se contaminam* entre si pelo *amor imaginário* (para Kristeva, esse amor seriam os impulsos e afetos, dos quais o sujeito *não* se aliena ao entrar no Simbólico: eles estão presentes na própria linguagem) que vem do Semiótico; este *contamina* (e está contaminado por) o Simbólico, já que os impulsos corporais, na visão de Kristeva, não deixam de estar presentes na linguagem. Essa contaminação mútua entre o Simbólico e o Semiótico é o que faz a significação ser possível:

O semiótico dá origem a e desafia o simbólico. Kristeva descreve a relação entre o semiótico e o simbólico como uma oscilação dialética. Sem o simbólico nós teríamos somente o delírio (...), enquanto que, sem o semiótico, a linguagem seria completamente vazia, se não impossível. Não teríamos a menor razão para falar se não fosse pela força de impulso do semiótico. Então essa oscilação entre o semiótico e o simbólico é produtiva e necessária (Oliver, 1997: 2).

Alguns teóricos da literatura têm utilizado a concepção de Kristeva de Semiótico para analisar a escrita poética. Em seu *Once Below a Time – Dylan Thomas, Julia Kristeva and Other Speaking Subjects* (2000), Eynel Wardi analisa a escrita poética do poeta americano Dylan Thomas (1914-1953). No início de seu livro, ela trata da escrita poética em geral, afirmando que nesse tipo de escrita se pode ver, mais nitidamente, a influência de elementos semióticos, que se fazem,

aliás, presentes em todo tipo de escrita. O texto, nessa concepção, não seria só uma *representação imaginária*; seria, isso sim, um *espaço* para que o sujeito *seja, se torne* (“become”), não somente se *represente enquanto ego*. Um espaço de *heterogeneidades*, de elementos *denotativos* (do Simbólico) e *conotativos* (do Semiótico):

O espaço textual é heterogêneo na medida em que ele combina modos lingüísticos e trans-lingüísticos de representação. Kristeva chama o primeiro modo de *simbólico* e o último de *semiótico*. O simbólico designa a significação denotativa determinada de linguagem predicativa que está sujeitada às leis diferenciais e combinatórias de gramática e lógica. O *semiótico* é o modo distintivo de significação poética. Ela opera na indeterminação simbólica de som e metáfora que gera o elemento conotativo translingüístico do sentido poético. Este último é efeito de sentido imaginário-somático (distinto do simbólico), que não se reduz à linguagem, de afetos, sensações e percepções. (...) Ele imerge na materialidade da língua por sua representação distintamente sugestiva, conotativa do “corpo” significante do sujeito, e nisso ele significa o corpo do sujeito como dêitico, ou ícone, ao invés de significá-lo pela convencionalidade simbólica do signo arbitrário (Wardi, 2000: 9).

Mas esse caráter heterogêneo da significação (eu e outro) e também da subjetividade não é algo facilmente aceitável pelo ego, que se quer enxergar como unidade indissolúvel e incorruptível. A possibilidade da contaminação, e as quebras na identidade promovidas pelo Semiótico (que não significa), constituem uma *ameaça* ao ego e ao seu senso de coerência corporal e espacial que foi fortalecida no Imaginário e representada lingüisticamente pelos Significantes Mestres do Simbólico (que significa). Os elementos semióticos (a mãe inclusive) tornam-se então fatores a serem afastados, e até mesmo *expelidos, eliminados* pelo sujeito: tornam-se, então, fatores *abjetos*.

Segundo a teórica Samantha Pentony, “Kristeva identifica nossa primeira experiência com a abjeção no período da separação do corpo da mãe” (Pentony, 1996: 2), separação essa que geraria uma revolta no indivíduo. Para entrar no Simbólico, a “lei do Pai” (o pai, na visão lacaniana, seria um agente de socialização), o sujeito deveria, assim, rejeitar o corpo materno, processo esse que faz da figura materna um *abjeto*, aquilo que ameaça destruir sua existência enquanto um “eu” coerente e uno construído pelo Imaginário, e que tenta constantemente se reafirmar enquanto tal na linguagem.

O *abjeto* surgiria como tal para o sujeito, então, na fase em que ele estaria começando a se ver como uma unidade coerente. Ele estaria atrás do “espelho” em que o sujeito se enxerga como uno. Seria aquilo que rompe fronteiras, delimitações que, no Imaginário, ajudariam a dar uma coerência corporal e espacial ao sujeito. Ao mesmo tempo, seria o que se opõe ao “eu” em que o sujeito se enxerga, auxiliando, então, no processo de identificação (e delimitação) desse sujeito como *ego*. São considerados abjetos os excrementos, fluidos corporais, sangue (o menstrual principalmente), que são expelidos pelo sujeito para que ele possa se definir enquanto “eu” e viver. Mas o maior deles seria o cadáver, “o mais abominável de todos os despojos”, porque “não sou mais ‘eu’ quem expele, ‘eu’ é expelido” (Kristeva, 1982: 39). O *abjeto*, por esse caráter dúbio, tanto atrairia quanto repeliria o sujeito, que busca afirmar-se com os Significantes Mestres dentro do Simbólico, mas que também sentiria, às vezes, falta da relação estreita com o corpo materno, com o qual se via, antes do Imaginário, em “perfeita” unidade (lembremo-nos que, para Kristeva, o corpo materno, “lugar” de lembranças idílicas, passa também a ser *abjeto* para o indivíduo que se enxerga enquanto unidade coerente, pois a mãe passaria a ameaçar essa individualidade).

Mas como esses diferentes registros – os lacanianos e o registro colocado por Kristeva, que problematiza ainda mais os processos de significação – e seus conflitos poderiam estar presentes num processo de escrita como a tradução? E também, como poderíamos aplicar isso à relação do sujeito da leitura/escrita com um gênero como o horror? Se pensarmos na tradução como construção de sentidos, perceberemos que é – como todo processo de produção de sentido no discurso – resultado de conflitos dentro do sujeito que são a base da significação – confirmando, de certa forma, o que Chenoweth disse a respeito da visão de Kristeva sobre esse processo.

Antes de chegarmos a uma discussão das teorias psicanalíticas sobre a escrita tradutória em si, proponho-me a refletir sobre essas questões através de uma discussão sobre um fator de suma importância: a *recepção* dos textos traduzidos. Proponho-me a discutir esse fator *macro* da tradução,

complementando com a análise de minha própria relação tradutória com os textos de H. P. Lovecraft, num nível *micro*, tratando de meus próprios *afetos* e analisando-os, nos dados a serem apresentados no próximo capítulo, pelo escopo das teorias psicanalíticas de que tratei.

### **3.4 A recepção do *abjeto***

No segundo capítulo, discutimos a natureza do horror e da obra de H. P. Lovecraft neste. Nessa discussão, vimos que o *outro* constituía, não apenas nas histórias lovecraftianas mas também na mentalidade da nação estadunidense do início do século XX, um fator *abjeto*, aquilo que gera repulsa, medo, mas também *atração*. Isso aconteceria porque, nas palavras de Pentony (1996) – corroborando o raciocínio desenvolvido anteriormente pela teórica dos Estudos Culturais Barbara Creed (1996) – ao se deparar com um outro *abjeto* na literatura (ou no cinema), o sujeito

satisfaz um desejo por prazer perverso pelo consumo de imagens repulsivas e fascinantes do abjeto e um desejo por uma real abjeção, como o desejo de “jogar para fora”, expelir o abjeto. O conceito de limite é crucial para a construção do monstruoso, já que a(s) transgressão(ões) desse limite é (são) geralmente o ponto de partida e a característica decisiva do monstro. Esses limites variam em natureza, mas a função deles é sempre a mesma: dar lugar para o encontro do Simbólico com o que ameaça a sua estabilidade, de forma que a manifestação dessa ameaça possa ser destruída/reprimida e expulsa (Creed, apud Pentony, 1996: 12).

O discurso religioso também não pode ser deixado de lado para uma melhor compreensão do conceito de *abjeto* desenvolvido por Kristeva,

pois o que se torna aparente ao ler o trabalho dela [ *de Kristeva* ] é que as definições do monstruoso tal como construídas no texto moderno de horror são baseadas em noções religiosas e históricas de *abjeção* – particularmente em relação às seguintes “abominações” religiosas: imoralidade sexual e perversões; alteração, decadência e morte corporal; sacrifício humano; assassinato; o cadáver; restos corporais; o corpo feminino; e o incesto (Creed, 1996: 37).

Então, o *abjeto* seria necessário para o sujeito estabelecer limites, pois ameaça sua vida, sua individualidade. Por isso, dizemos que ele também ajuda no processo de *delimitação* do sujeito, o que poderia “empurrá-lo” ainda mais para uma socialização na linguagem, no Simbólico. O *abjeto* é algo a ser tolerado pelo sujeito, “pois o que ameaça destruir a vida também ajuda a defini-la” (Creed, 1996: 38). O *abjeto* marca limites que auxiliam na *diferenciação* do sujeito enquanto *ego*.

Haveria, portanto, uma relação estreita entre o que marca *diferenças* (sociais, sexuais, raciais) e o *abjeto*, como atesta a teórica dos Estudos Culturais Andréa Kuhn, ao discutir o filme *Candyman*, de 1992, cujo horror, segundo ela, se centraria em duas figuras que seriam basicamente *abjetas* na organização social norte-americana: a mulher e o negro:

à primeira vista, *Candyman* parece ser a convencional entrada ao gênero de horror seguindo o caminho tradicional de dismantelamento de um mundo supostamente bem-ordenado e seguro pelo estranho. Essa tomada do Simbólico pelo Semiótico significa a erupção e manifestação visual dos impulsos e tabus perturbadores sobre os quais a moderna sociedade americana foi fundada (nesse caso: escravidão, racismo, opressão da mulher e divisão de classes) que retornam na forma do homem negro morto para assombrar as vidas e a imaginação da “culpada” e branca classe-média americana (Kuhn, 2000: 5).

Podemos ver, no Brasil, um quadro sócio-cultural muito semelhante a esse que Kuhn apresenta ao tratar do filme: aqui também há problemas sócio-históricos de discriminação racial, num nível mais velado do que nos Estados Unidos, obviamente; há também uma brutal separação pelas diferenças sócio-econômicas, que gera o *ódio de classes* – um dos fatores do quadro de grande violência nas cidades mais cosmopolitas do Brasil – que já mencionei no capítulo dois; e, apesar de no senso comum haver uma imagem de uma maior liberação da mulher, um olhar mais crítico perceberá que, neste país, o machismo ainda impera – no geral, a mulher na mídia é ainda o objeto de um desejo *voyeurístico*, somente para ser olhada, e nunca *olhar*. Podemos ver, nesse ponto, uma intersecção entre a cultura brasileira e a cultura anglo-americana que até poderia justificar, parcialmente, o alto consumo dos produtos culturais do gênero de horror por aqui. Presenciar uma

realidade sócio-cultural semelhante à nossa retratada nos produtos culturais dos Estados Unidos pode ser também um fator que gera *atração* pelo horror: uma possível presença de uma contra-hegemonia dentro da própria hegemonia em certos produtos culturais.

Mesmo havendo esse ponto de intersecção cultural, neste país ainda não houve um espaço razoável para uma produção em grande escala do gênero, e a grande maioria do que foi e é produzido esparsamente por aqui ainda é muito imitativo da ficção produzida em língua inglesa (mais especificamente, a norte-americana). No entanto, podemos ver um crescimento desse tipo de produção no Brasil nos circuitos de cinema “independente” (fora do circuito comercial).<sup>13</sup>

Mas, para além do que acontece no ambiente sócio-cultural em que vivemos, devemos nos lembrar de que – como já afirmei anteriormente – o sujeito não é constituído somente pela história, pela cultura e pela *língua* em que nasceu: ele é constituído também por fatores muito próprios, *afetos* que independem de uma vontade consciente, *diferenças* que são “efeito de uma ordem inconsciente” e que “insistem em escrever-se à [sua] revelia” (Frota, 2000: 62). Há fatores, então, inscritos no inconsciente do sujeito, que geram *atração* por um gênero em que o medo e a repulsa estão em primeiro plano, e que também é algo que representa um *outro* que fascina, que é a própria língua/cultura estrangeira (estranha).

Muitos brasileiros são fascinados pelo que é estrangeiro (ao contrário dos americanos), principalmente por aquilo que vem dos Estados Unidos, a potência hegemônica da atualidade. Poderíamos atestar isso ao vermos o grande público que existe para o cinema norte-americano por aqui. Há uma grande *curiosidade* em torno dos produtos culturais estadunidenses; no caso do horror, poderíamos dizer que de certa forma, o teórico Noël Carroll teria razão: seria a *curiosidade* o fator que despertaria *atração* no público que consome esse gênero. O monstro, ou o *abjeto* seria o preço a ser pago pela curiosidade atraente. Mas o que isso acarretaria na prática tradutória? Como o sujeito *da tradução* lida com o *abjeto* na tradução, com os *efeitos da abjeção*? No que isso poderia implicar, ao termos a

---

<sup>13</sup> No ano de 2003, o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo (14<sup>a</sup>. edição) voltou-se inteiramente, pela primeira vez, a curtas do gênero de horror, com várias produções nacionais.

noção de que uma *tradutora brasileira* (“eu” mesma) está lidando com uma concepção de *abjeto* dentro de uma língua hegemônica, o *inglês*?

Devemos ter em mente que o tradutor/leitor está diante não só de um tipo de *abjeto*, que é a monstruosidade apresentada nos enredos de horror, como também com uma *representação de abjeto*, uma leitura horrífica de alteridade que por sua vez é a visão de um *outro* sobre o seu *outro* (no que nós, brasileiros, às vezes estamos incluídos). É diante disso, e dos *efeitos* que constituem essa representação, que o tradutor se encontra.

Antes de passarmos à metodologia e às análises dos dados desta pesquisa, faz-se necessário discutir como teóricos de duas linhas diversas (uma sócio-cultural/sócio-histórica e outra psicanalítica) lidam com a subjetividade na tradução. Elas acabam excluindo uma à outra, mas creio que essa exclusão mútua não seria necessária. Os motivos que me levam a afirmar isto serão expostos na conclusão deste capítulo.

### **3.5 Sujeito e Tradução**

Nas duas primeiras seções deste capítulo, discuti duas diferentes concepções psicanalíticas de sujeito e as implicações destas na escrita. Na presente seção, discutirei algumas concepções de sujeito *da tradução*. A primeira a ser discutida não passa pelo escopo psicanalítico; é a concepção de *sujeito social* do teórico marxista Lawrence Venuti. Essa concepção está permeada por outra colocada pelo teórico, que é a da *(in)visibilidade do tradutor*. Na seqüência, discutirei o sujeito da psicanálise lacaniana na tradução, tal como proposto pela teórica Maria Paula Frota, e alguns conceitos centrais dos quais ela se utiliza, o de *singularidade* (e sua distinção de outros acontecimentos, como o *erro* e o *lapso*, este último um fenômeno do *inconsciente*), o de *relação amorosa* (como a teórica propõe a todos os tradutores que se enxergue a atividade tradutória) e o de seu oposto, a *relação sexual*. Em seguida, tratarei da leitura “pandemônica” que o teórico norte-americano da tradução Douglas Robinson fez do *esquema L* de

Jacques Lacan. Por último, tratarei das noções presentes neste capítulo que serão utilizadas nas análises que virão no capítulo seguinte. Vejamos.

### 3.5.1 O sujeito social de Lawrence Venuti

Em *The Translator's Invisibility* (1995), o teórico norte-americano Lawrence Venuti traçou uma história da tradução anglo-americana, mostrando como, ao longo dela, os tradutores (mais especificamente nos EUA) vêm passando por um processo de “apagamento” em seu próprio ofício, a que ele dá o nome de *invisibilidade*. Isso estaria enraizado, dentre outros fatores, numa concepção individualista – e desistoricizante – de *autor* como “senhor” absoluto de sua criação (o que implicaria numa visão de sujeito uno, portador de uma origem). O tradutor seria uma espécie de “vassalo”, fiel a um original cujo sentido deve ser recuperado.

Criticando a noção de tradução como um “vidro” *transparente* (que deixaria ver cristalinamente os significados e as intenções do autor-origem), sem ranhuras nem bolhas, colocada pelo tradutor americano Norman Shapiro, Venuti discute quais seriam os fatores pelos quais o tradutor se anularia no labor tradutório: a *fluência* e a *transparência*. A *fluência* do discurso tradutório deixaria mais visível a obra do autor-origem – e o tradutor, invisível. Uma tradução *fluente* agradaria mais ao público leitor – mais afeito a textos facilmente legíveis e sem estrangeirismos – que, portanto, irá consumi-la (para Venuti, o mercado editorial também estaria bastante envolvido na “peculiar auto-aniquilação” dos tradutores). A *fluência* geraria também, pois, uma ilusão de *transparência*, na qual o público leitor do texto traduzido teria a nítida impressão de estar tendo um acesso direto ao original, como se o autor estrangeiro tivesse produzido o texto na língua-meta:

Enquanto a autoria é comumente definida como originalidade, auto-expressão num texto único, a tradução é derivada, nem auto-expressão nem única: ela imita outro texto. Dado o conceito dominante de autoria, a tradução provoca o medo da inautenticidade, da distorção, da contaminação. Contudo, na medida em que o tradutor deve focalizar-se nas comunidades culturais e lingüísticas do texto estrangeiro, a tradução pode também provocar o medo de que o autor estrangeiro não seja original, mas derivado, fundamentalmente dependente de materiais pré-existentes. (...) Na prática, o fato da

tradução é apagado pela supressão das diferenças culturais e lingüísticas do texto estrangeiro, assimilando-as a valores dominantes na cultura da língua-alvo, tornando-a reconhecível e, portanto, aparentemente não-traduzida. Com essa domesticação o texto traduzido passa como se fosse o original, uma expressão da intenção do autor estrangeiro (Venuti, 2002: 65-66).

Esse processo de *domesticação* do texto estrangeiro seria um processo etnocêntrico que “molda” o estrangeiro de forma que ele se torne familiar. Com relação a isso, o empreendimento de Venuti assemelha-se bastante ao de Schleiermacher, hermeneuta alemão do século XIX. Ambos compartilham da opinião de que um texto estrangeiro deve ter preservado, na tradução, sua alteridade. Para Venuti, o tradutor deveria ressaltar o caráter “alienígena” do texto a ser traduzido; assim, além de preservar o Outro no texto, tornaria o seu trabalho tradutório “visível”. Então, a tradução não seria mais um “vidro” transparente, sem bolhas ou ranhuras, e sim uma superfície opaca, cuja opacidade seria o maior sinal de sua própria alteridade.

Pela crítica à noção de sujeito-autor, Venuti repudia também a dicotomia fidelidade/liberdade, pois o tradutor jamais poderia se desligar dos fatores ideológico-culturais que o constituem; ele é um *sujeito social*. Seu trabalho jamais poderia ser neutro; uma suposta neutralidade seria o efeito das estratégias de fluência e transparência, que criam a ilusória invisibilidade do tradutor. Então, finalizando seu livro, Venuti chama os tradutores à ação.

No entanto, apesar de seu trabalho ser de grande valor para um avanço nos Estudos da Tradução e para uma maior valorização do labor tradutório, há alguns problemas, até mesmo algumas contradições. Em *A Singularidade na Escrita Tradutora* (2000), a teórica Maria Paula Frota apresenta uma tensão básica na teoria venutiana: ao mesmo tempo em que critica a noção de um sujeito-escritor transcendental, Venuti convoca os tradutores a agir no texto estrangeiro, manipulando-o *calculadamente* (de forma que se faça perceber a alteridade deste último e o próprio trabalho tradutório). Isso implica, na visão de Frota, numa re colocação do sujeito como “um indivíduo que (...) conscientemente manipula língua e texto, podendo optar por neste se inscrever (ou não) através de uma criação unicamente *sua* que romperia, deliberadamente, formações já

estabelecidas” (Frota, 2000: 93). Ela mostra que o teórico, com isso, acaba por voltar “à relação dicotomizada ou excludente entre aquele que escreve e o objeto a escrever” (p. 93).

Há uma contradição que enxergo na teoria de Venuti, ainda com relação à sua concepção de sujeito: se o tradutor é formado, até mesmo submetido ao ambiente sócio-cultural e ao contexto histórico que o cerca, e, portanto, não seria “senhor” de sua escrita, como ele poderia *manipulá-la*?

E Frota aponta para mais um grande problema na teoria de Venuti: o teórico, com sua concepção de *sujeito social*, formado pelo contexto sócio-histórico e cultural que o cerca, acabou por deixar de lado os fatores subjetivos, os *afetos* que também constituem um sujeito.

A teoria de Venuti acerca da *(in)visibilidade* do sujeito-tradutor e seu caráter social acaba não dando conta, portanto, de uma saída para as dicotomias tradicionais, armadilhas para a prática tradutória. Além disso, acaba caindo novamente numa concepção de mestria total de um autor ou tradutor controlador, que até hoje faz com que a atividade tradutória seja desvalorizada. Mas se pensarmos nos fatores *afetivos* que constituem esse sujeito – que obviamente não excluem a dimensão sócio-cultural – talvez possamos pensar com um pouco mais de clareza sobre a prática da tradução.

### **3.5.2 A relação tradutória e a *escrita singular* do tradutor em M. P. Frota**

Após apresentar a teoria da *(in)visibilidade* de Venuti e apontar as contradições que se fazem presentes nessa teoria, Maria Paula Frota dedica os dois últimos capítulos de seu livro *A singularidade na escrita tradutora* (2000) à discussão acerca do sujeito da psicanálise na tradução. O último capítulo em especial, “A escrita singular do tradutor”, traz conceitos centrais da teoria lacaniana acerca da subjetividade.

Chegando ao final de seu penúltimo capítulo, “Tradução e psicanálise – uma revisão bibliográfica”, Frota nos apresenta os dois tipos distintos de relação

tradutória, fundadas em conceitos da teoria lacaniana. O primeiro que ela nos apresenta é a *relação sexual*:

A unificação é representada na psicanálise como *relação sexual*, referida àquela relação mítica com a mãe, primeira figura a ocupar a posição de Outro. Essa relação é, entretanto, impossível de ser atingida, tanto no plano real da experiência, quanto no plano simbólico da linguagem: “nada pode dizê-la”, afirmou Lacan, daí por que definiu “a relação sexual como o que *não pára de não se escrever*” (Frota, 2000: 178).

“Não pára de não se escrever” porque não pode ser expressa em palavras: está no registro do Real. Na tradução, essa relação seria aquela em que o tradutor subjuga o texto, o outro, à sua vontade, tornando esse outro um narcisístico espelho de si mesmo. A própria interpretação pode ser vista como um ato de violência, como observa Frota, citando Arrojo que, por sua vez, cita Kristeva: “a propagação da psicanálise (...) nos tem mostrado, desde Freud, que a interpretação necessariamente representa um ato de desejo e assassinato” (Frota, 2000: 186).

Esse amor-paixão (ou amor *infeliz*) fadado ao insucesso tem também uma outra faceta, em que o contrário acontece (e, segundo Frota, seria mais comum na atividade tradutória): o tradutor se anula em prol do texto, de um Outro com letra maiúscula, crendo numa noção de autor-mestre e tentando, frustrado, fundir-se ao texto que traduz. Para isso, ele sacrifica o próprio desejo. “Se no primeiro caso diz-se que o tradutor deseja fundir-se ao autor, fundindo duas línguas, dois textos em apenas Um, no segundo pode-se dizer que o tradutor almeja deixar intocado um desses elementos – o autor, por exemplo, ou a língua materna” (Frota, 2000: 184).

Oposta a essa relação em que *o que não pára de não se escrever* se faz presente em sua incomensurável *falta*, está a *relação amorosa*, ótica sob a qual Frota propõe que se enxergue a atividade tradutória. Essa seria uma relação “possível de ser simbolizada” (Frota, 2000: 185):

Na relação amorosa há pelo menos dois, a rigor três, aí incluída a estrutura simbólica que possibilita não só a relação, como os objetos e sujeitos nela envolvidos; há aceitação e

não apagamento da dissimetria entre eles; e há forçosamente alteração, em cada qual, como efeito da relação que experimentam.

Nessa relação, o outro é enxergado em sua diferença; não há Um a ser reunido, e sim *dois*, a se relacionarem pelo amor, alterando, *contaminando* um ao outro. É essa relação, em que há um encontro que suspende, por um momento, o impossível, que *pára de não se escrever*. A *contingência* (nas palavras de Frota) fica no lugar da *impossibilidade*. Reconhece-se a *falta*, pode-se conviver com ela, pois é o que motiva o encontro *amoroso* no Simbólico:

A relação sexual, definida por Lacan como “aquilo que *não pára de não se escrever*”, dada a sua impossibilidade de ser expressa em palavras, é momentaneamente suspensa pelo encontro, no parceiro, daqueles traços particulares que o marcam como falante. Falante enquanto ser faltoso, com fraquezas e erros; daí por que falante – fosse ele completo, perfeito, não precisaria falar (tampouco amar). Como efeito desse encontro eminentemente contingente com o outro, dá-se um deslocamento da impossibilidade para a contingência, a qual, segundo Lacan, traduz-se no “*pára de não se escrever*”, podendo assim ser expressa em palavras. É assim que todo amor só subsiste pela palavra, entre falantes, no registro do simbólico (Frota, 2000: 183).

Essa relação que se escreve, no registro do Simbólico, tem uma natureza terceira; terceira porque envolve três (um, outro e a estrutura simbólica que possibilita a relação entre os dois) e porque foge às dicotomias postas à atividade tradutória: liberdade/fidelidade, subjetividade/objetividade. Os afetos inconscientes se fazem presentes na escrita tradutória. Não é algo que se pode controlar: simplesmente se escreve na própria cadeia discursiva, à nossa revelia. “A questão que se coloca para nós, tradutores, decorre do fato de que, inexorável, a ação do inconsciente não pode ser evitada” (Frota, 2000: 216).

E como o inconsciente surgiria na escrita tradutória? Ao tratar disso, Frota nos apresenta três tipos de acontecimentos na escrita, e trata das diferenças entre eles: o *erro*, o *lapso de escrita/leitura* e a *singularidade*. Os dois últimos são de maior interesse para o trabalho de Frota e para esta dissertação, porque eles são acontecimentos do inconsciente.

O erro seria algo que ocorre por ignorância; é algo que não está restrito à vida psíquica de um sujeito; não está ligado ao inconsciente. Diferentemente do erro, o lapso de língua é um acontecimento do inconsciente e que, por isso, não

pode ser controlado – revela elementos que insistimos em *reprimir*. Ele pode irromper na escrita (inclusive na tradutória) a qualquer momento, sem nossa “permissão”:

O lapso de língua ocorre em uma atividade mental que teve de lutar, e ao menos em parte saiu derrotada, com uma influência perturbadora qualquer, alheia à consciência. Como diz Freud, é um engano acreditar “que se é livre para escolher as palavras com que se revestem os pensamentos ou as imagens com que eles são disfarçados”. A escolha de uma forma lingüística é determinada por “outras considerações” e quer expressar “um sentido mais profundo”, em geral, não deliberado (Frota, 2000: 207).

O lapso consiste na substituição de um material lingüístico por outro, resultante de algo retido no inconsciente, *recalcado*. Mas, assim como o erro, ele é visível, pode ser verificado: “o ‘material’ que encerra pode ser refutado. (...) Os lapsos de língua, porque atos lingüísticos, envolvem, normalmente, duas pessoas; ou também atos distintos de uma mesma pessoa, no caso do tradutor, por exemplo, o de escrever e, posteriormente, o de revisar” (Frota, 2000: 212).

Tal como o lapso, a *singularidade* é uma formação do inconsciente. Porém, esta difere do primeiro porque foge do binarismo certo-errado. Seu julgamento não é unânime; seu caráter é *terceiro*, como a relação tradutória *amorosa* que vimos anteriormente:

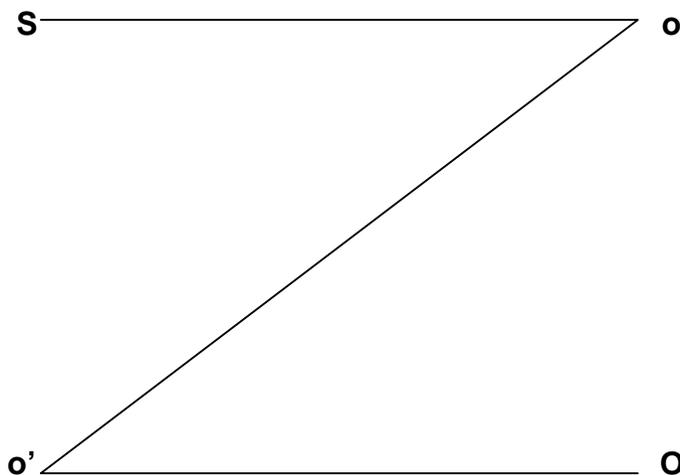
O aspecto da singularidade a aprofundar neste momento consiste, como dito acima, no que podemos referir como sua natureza terceira. Com isso quero salientar o fato de ela ser pensada como efeito de uma experiência que, para ser entendida, precisa ser concebida de modo a escapar da lógica binária que tradicionalmente rege o nosso pensamento. O lapso de língua, como visto, é formulado sobre o dualismo certo/errado, o qual implica um outro dualismo, aquele que traça uma fronteira entre as leis sistêmicas e acontecimentos singulares que por princípio a transgridem. É nessa transgressão que o lapso se constitui e se faz visível. A singularidade, por sua vez, enoda ou articula o código e o singular, não sendo considerada nem em absoluto acordo com o primeiro, nem como sua evidente transgressão (Frota, 2000: 234).

É a partir da perspectiva da *relação amorosa* e das *singularidades* e do caráter *terceiro* que está implicado nelas, que a teórica propõe que enxerguemos

a tradução. Assim, poderíamos sair das armadilhas que a dicotomia *liberdade/fidelidade* impõe aos tradutores.

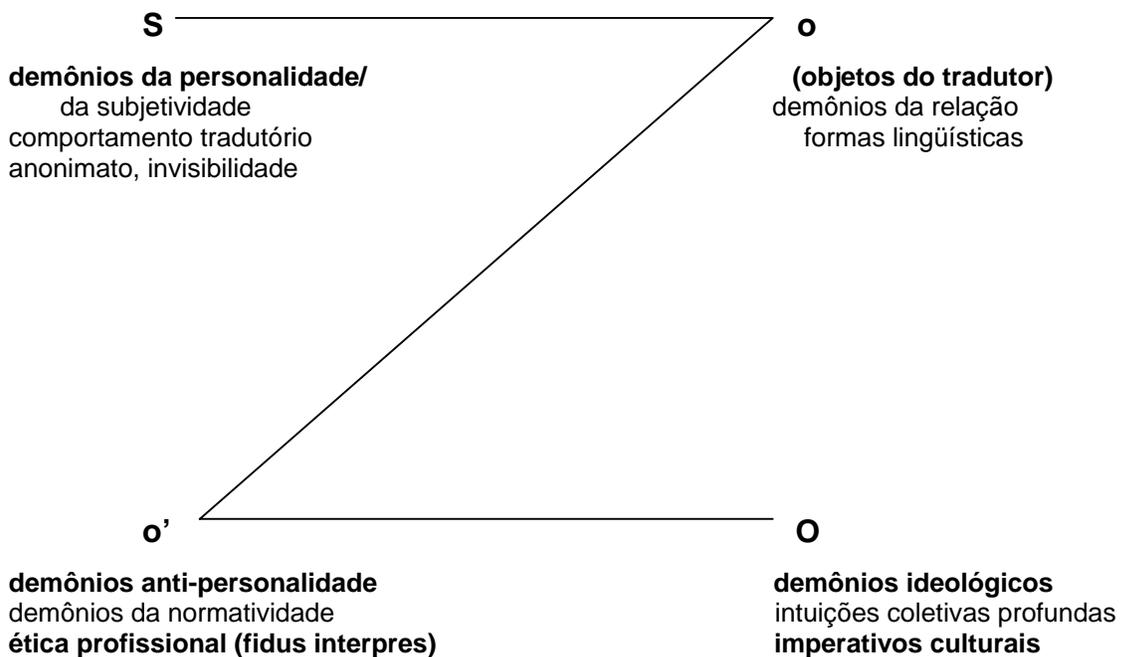
### 3.5.3 O Esquema “Lacandemônico” de Douglas Robinson

No livro *Who Translates? – translator subjectivities beyond reason* (2001), o estudioso norte-americano da tradução Douglas Robinson questiona o imperativo do dualismo e do “double bind” imposto ao tradutor no Ocidente (“seja visível/seja invisível”), elaborando um outro modelo que poderia servir como uma possível solução ao impasse que esse “double bind” representa. Robinson procura esta solução através do “Esquema L” de Lacan, que seria o seguinte:



Neste esquema, **S** representa o sujeito/analizando, **o** (“pequeno o”) representa os objetos e pessoas no Imaginário do sujeito, **o'** representa o ego e o ideal-de-ego, e **O** representa o Inconsciente. Robinson afirma que este esquema tenderia para um “terceiro lugar”. O autor propõe reconceber o Esquema L como uma representação gráfica das múltiplas “vozes” e “forças” que impactam, simultaneamente, sobre o tradutor no ato de traduzir. Não sem certo humor, o autor designa essas “forças” e “vozes” como “espíritos” ou “demônios”, noção que

ele empresta da teoria do Pandemônio de Daniel Dennett que, por sua vez, trata da complexidade dos sistemas cognitivos e da consciência. A sua visão do Esquema L lacaniano representa uma tentativa de juntar a visão pandemônica (cognitivismo) com a de Lacan (psicanálise). O resultado – o Esquema Ld (“Lacandemônico”!) seria uma maneira de conceber de maneira mais complexa a situação do tradutor. Resumimos o Esquema Ld a seguir:



Do Esquema L em geral (o original lacaniano), Robinson afirma: “impulsos múltiplos dos três termos designados como ‘outros’ ascendem gradativamente através do esquema em forma de Z até chegar ao sujeito e à expressão” (p. 148). A posição “O” representa o Inconsciente, influenciado aqui por Althusser e suas noções de interpelação e imperativos ideológicos e culturais. Do mesmo lado do esquema, a posição “o” (“pequeno o”) marca os objetos existentes no Imaginário do tradutor: sistemas lingüísticos, autores de textos-fonte, sistema de conhecimento textual, clientes próximos ou distantes etc. Do lado esquerdo do

esquema estão o o' ("o linha"), que representa a normatividade imposta por autoridades e, sobretudo, pelo ideal "fidus interpres" – a fidelidade do tradutor – e o "S" (sujeito), que é um lugar em princípio vazio, como uma "casca" à qual é dada substância pelas vozes da alteridade. Este sujeito muitas vezes existe em conflito – cindido pelos demônios de personalidade e anti-personalidade ("fidus interpres"): é o "double bind".

Percebemos que a re-interpretação de Robinson do Esquema L é confusa em alguns aspectos – ele, depois de optar por uma visão althusseriana do Inconsciente, não consegue distinguir o Inconsciente do ideal-de-ego (o'), por exemplo. Entretanto, o esquema "Lacandemônico" possui certas vantagens: mostra graficamente como os objetos do tradutor – o autor e a obra que traduz, os falantes nativos da língua-alvo, o próprio sistema lingüístico-textual-estilístico, a recepção que prevê – são objetos imaginários, construídos em parte pelo desejo e às vezes por um conhecimento limitado; além disso, esse esquema mostra como as estruturas do inconsciente se fazem presentes nos ideais-de-ego (junto com a ética), e da mesma maneira nos objetos imaginários. Essas idéias talvez possam nos ser úteis nas análises dos nossos dados.

### **3.6 Conclusões**

Neste capítulo, discuti alguns conceitos capazes de embasar uma exploração de processos envolvendo o sujeito, a escrita e a tradução. Dentre esses conceitos, destaca-se a noção do *abjeto* e suas implicações, porque os textos traduzidos constituem partes-clímax de contos de horror, nos quais (como já explicitiei no segundo capítulo e no quarto tópico deste) o *abjeto* se faz presente e pode causar reações dúbias no receptor/leitor (sobretudo reações de atração e repulsa). Podemos ver essas reações presentes também no processo tradutório (um processo de escrita que implica numa necessária leitura). Pretendo verificar as reações do sujeito-tradutor à presença da *abjeção* de acordo com a definição de subjetividade proposta pelas teorias psicanalíticas, sobretudo para entender a natureza da minha relação com o gênero de horror e com o autor H. P. Lovecraft.

Nessa investigação, utilizarei também os conceitos propostos por Frota de relação tradutória *sexual* e relação tradutória *amorosa*; lançarei mão também das noções de *erro*, *lapso* e *singularidade* na escrita do tradutor, examinando essas noções do ponto de vista dos meus dados, colocando, sobretudo, o problema da diferença entre *lapso* e *singularidade* e perguntando: do ponto de vista dos meus próprios processos tradutórios, registrados pelo instrumento dos protocolos verbais, podemos fazer uma distinção clara entre aqueles desvios afetivos que são *lapsos* e aqueles que são *singularidades*?

No mais, vimos que a perspectiva da *(in)visibilidade* tal como proposta por Venuti, na medida em que contempla o sujeito em uma dimensão puramente sócio-cultural e histórica, não satisfaz a um estudo que queira pensar o sujeito da tradução também na esfera dos afetos e desejos inconscientes. Afinal, a sociedade, a cultura, a história, a linguagem constroem e são construídas por sujeitos que *desejam*. Como disse Frota:

Com base na teoria de Lacan, para quem “o sujeito, se parece servo da linguagem, o é mais ainda de um discurso”, de modo algum seria possível negar a determinação histórico-discursiva do sujeito, mas a estrutura determinante da linguagem, para a psicanálise, constitui-se de modo a abarcá-lo na profunda singularidade de seu desejo. (Frota, 2000: 96)

## **Capítulo Quatro: Metodologia e Análise dos Dados Obtidos**

### **4.1 Metodologia: o sujeito e seu outro emergindo dos dados**

A pesquisa que é base do presente trabalho é de natureza qualitativista-interpretativista. Esse tipo de pesquisa teria como diferencial o não ter como finalidade a busca da verdade objetiva e absoluta (o que seria o caso da pesquisa quantitativista). A pesquisa qualitativa estaria “enraizada no paradigma fenomenológico que sustenta que a realidade é socialmente construída por meio de definições individuais ou coletivas (...). Concebe o homem como sujeito e ator” (Santos Filho, 2002 [1995]: 39). Está centrada no pesquisador e nos sujeitos que constituem sua pesquisa, e toma como um de seus pressupostos que “o estudo do ser humano é o estudo de atores morais, ou seja, de pessoas que agem na base de seus próprios valores e disposições” (Santos Filho, 2002: 42). Não haveria espaço, portanto, para uma postura neutra e distante na pesquisa qualitativista.

No caso da tradução, a pesquisa qualitativa sobre processos tradutórios não visa uma *generalização* para todos os casos, mas sim uma *interpretação* desses processos em diferentes sujeitos – ou somente em um determinado sujeito. Dentro desse tipo de pesquisa, busco definir uma metodologia que investiga processos *subjetivos* na tradução. Um dos objetivos finais da pesquisa em questão seria *pesar* o quanto o sujeito deve entrar no produto final, junto a uma investigação da relação desse sujeito com o objeto da tradução; dentro dessa investigação, estudo também as teorias de recepção que poderiam melhor explicar processos de tradução de um gênero como o horror. Minha pesquisa é, em suma, um *estudo de caso*, de um determinado sujeito (no caso, eu mesma) que não visa ser conclusiva e ainda menos visa a *generalizações*. Este estudo pode servir para discussões futuras acerca da subjetividade do tradutor, e o que ela pode indicar a respeito de fatores mais amplos que entram na tradução, como a *recepção*.

Para minha pesquisa, delineei uma metodologia própria: uma *auto-etnografia de tradução* baseada em dois instrumentos de coleta de dados: os

*protocolos verbais* (ou “thinking aloud protocols”) e as chamadas *histórias de vida*. A auto-etnografia pode ser considerada uma subárea dentro da categoria metodológica mais ampla que seria a pesquisa etnográfica.

#### **4.1.1 Etnografia e Auto-etnografia**

A etnografia é uma metodologia de pesquisa que é bastante utilizada nas ciências humanas, em especial nas Ciências Sociais e na Educação. A partir dos depoimentos dos sujeitos da pesquisa, que são gravados em fita cassete ou em vídeo, se busca entender, a partir do ponto de vista do próprio pesquisador, as problemáticas sociais ou educacionais que são investigadas. A assim chamada *auto-etnografia*, surgida recentemente, tem como dado central e objeto de investigação o próprio *eu* do investigador, a partir de suas próprias *histórias de vida*. Muitos pesquisadores qualitativistas criticam essa metodologia, porque é considerada “auto-indulgente, introspectiva e individualizada demais” (Holt, 2003, citando Sparkes, 2000: 15). Uma auto-etnografia pode realmente ser auto-indulgente, mas, como atesta o teórico Nicholas Holt (2003)

a auto-etnografia não é necessariamente limitada ao eu porque as pessoas não acumulam suas experiências num vácuo social (Stanley, 1993). Mykhalovskiy (1996) afrontou as visões redutoras, dualistas da auto-etnografia (...) e sugeriu que escrever a experiência individual é escrever a experiência social (p. 16).

Neste trabalho (e em minha pesquisa), a metodologia auto-etnográfica se apóia em dois instrumentos de pesquisa utilizados em conjunto: as *histórias de vida* e os *protocolos verbais*.

#### **4.1.2 Histórias de Vida**

As assim chamadas *histórias de vida* são um tipo de instrumento utilizado em pesquisas etnográficas em áreas de ciências humanas como a Antropologia e a Psicologia. Partindo do ponto de vista de que “uma história não é apenas um modo de transmitir informação, é um modo de interpretar fatos” e de que “toda

história atribui um certo significado aos eventos que relata” (Ganzevoort, 2004: 1), podemos dizer que as *histórias de vida* não podem recuperar uma “origem” perdida, já que são *interpretações* de fatos ocorridos. No entanto, não podemos negar que os dados obtidos pelas *histórias de vida* são importantes para compreender certos contextos sócio-culturais e os afetos que se constroem no inconsciente do sujeito que vive esses contextos. Afinal, “nós não escrevemos narrativas pessoais num vácuo de relações. Para cada indivíduo há uma gama de relacionamentos dentro do contexto social” (Ganzevoort, 2004: 4). Por isso, esse é um instrumento que pode ser de grande interesse para uma maior compreensão do que ocorre nos dados obtidos nos *protocolos verbais*.

#### **4.1.3 Protocolos Verbais**

Os *protocolos verbais* (ou “thinking aloud protocols”) são instrumentos muito usados nas ciências humanas. Inicialmente, eram usados mais para estudar processos cognitivos (em especial de resolução de problemas de natureza diversa), principalmente em áreas como a de Leitura e a Psicologia Cognitiva. Esse uso dos protocolos verbais era muito embasado pelas teorias de processamento de informação – principalmente em Ericsson e Simon (apud Smagorinsky, 2001: 235). Mais recentemente, alguns teóricos de áreas diversas das ciências humanas propuseram-se a utilizar os protocolos sob uma perspectiva diferente da dos cognitivistas, porque “tratar os protocolos verbais como meros produtos cognitivos não representa com abrangência o que eles revelam na verdade. Os protocolos são constituídos social e interativamente, e esse fato tem que ser levado em consideração ao se analisarem os dados provenientes deles” (Sasaki, sem data: 2).

Segundo o teórico Peter Smagorinsky (2001), “o estudo da cognição (...) não pode ser isolado de suas relações sociais e culturais” (p. 234). Ele se propôs a delinear uma nova perspectiva dos protocolos verbais, a partir da Teoria de Atividade Histórico-Cultural (ou CHAT – Cultural-Historical Activity Theory), já que os indivíduos “não vivem em isolamento, mas são produtos da cultura”

(Smagorinsky, 2001: 235). Smagorinsky leva em conta a dialética entre pensamento e fala, ambos envolvidos nas pesquisas acerca dos protocolos verbais, e afirma que

se o pensamento é rearticulado pelo processo da fala, então o protocolo não é simplesmente representativo do sentido. Ele é mais *um agente na produção do sentido*. O que os pesquisadores estudam, usando a metáfora de Vygotsky (1987), é o chuveiro de palavras, e não a nuvem tempestuosa do pensamento (Smagorinsky, 2001: 242).

A utilização dos protocolos verbais em pesquisas da área de Estudos da Tradução tem se tornado mais freqüente nos últimos dez anos, junto a um crescente aumento das pesquisas centradas no sujeito da tradução que se revela em sua fala (enquanto traduz), nas palavras que emanam de seus pensamentos. Nessa área, esse tipo de instrumento consiste em gravações de sujeitos no ato de traduzir; esses sujeitos deveriam deixar um fluxo livre de pensamentos, expressando-os em voz alta. Assim, seria possível apreender algumas *estratégias de tradução* (que também são resoluções de problemas) realizadas pelos sujeitos da pesquisa. A princípio, o estudo dessas estratégias era usado somente em pesquisas cognitivistas de tradução. Mais recentemente, percebeu-se que as estratégias de tradução apreendidas por esse instrumento de pesquisa poderiam denotar alguns fatores sócio-culturais e também *afetivos*, que são parte constitutiva da subjetividade que emerge dos dados. São esses fatores *afetivos* que mais me interessam na pesquisa que estou desenvolvendo.

Esse instrumento de pesquisa também é alvo de muitas críticas. No entanto, o que a pesquisa que dá base ao presente trabalho visa (reafirmando o que dissemos acima) não é uma “verdade” absoluta, não é a *generalização* dos ocorridos nos processos tradutórios e ainda menos é uma conclusão fechada acerca desses ocorridos. Além disso, devemos ter em mente que “os dados só podem ser ‘puros’ num ambiente estéril e o desenvolvimento humano se dá em um rico meio social” (Smagorinsky, sem data: 2). Um de meus objetivos é, a partir do estudo de minha própria relação tradutória com os textos de H. P. Lovecraft, o de construir uma discussão acerca da presença do sujeito na tradução, que pode servir de ponto de partida para debates subseqüentes sobre os *afetos* que

emergem nos processos tradutórios e de que maneira elas poderiam interferir na tradução e em seu produto final (o texto traduzido).

Apresentarei, na segunda parte deste capítulo, dados obtidos pelos dois instrumentos que constituem a metodologia auto-etnográfica de que faço uso para esta pesquisa. As histórias de vida podem ser elucidativas no que concerne à compreensão de minha relação tradutória com o gênero de horror e, dentro dele, os textos de H. P. Lovecraft. E, além dos *protocolos de tradução* (nos quais registro meus próprios processos tradutórios), haverá também um *documento etnográfico* e uma *história de vida secundária* (que acompanhará o segundo protocolo). Nas análises desses dados, verificarei: 1) a aplicabilidade das teorias psicanalíticas apresentadas no capítulo anterior; 2) a contribuição da teoria do *abjeto* de Kristeva para a compreensão de processos subjetivos presentes no ato de traduzir o horror; e 3) a contribuição de teorias de recepção e funcionalidade do gênero de horror vindas dos Estudos Culturais.

#### **4.2 Dados e Análises**

Na segunda parte deste quarto capítulo, a seqüência da apresentação dos dados e das análises de que já falei no item anterior será a seguinte: primeiro, duas histórias da minha infância que penso ter tido algum efeito sobre a minha relação com o gênero/com o autor; segundo, trechos tirados do meu primeiro projeto para este Mestrado, escrito em 2002 e já apresentados no Capítulo Dois, que consta aqui como importante documento auto-etnográfico; por último, três conjuntos de protocolos verbais/tradutórios (sendo o segundo deles acompanhado por uma “história de vida” ligada diretamente à leitura do texto a ser traduzido), e seus respectivos Comentários Pós-Protocolos e análises. Na conclusão, apresentarei algumas considerações mais gerais sobre o que ocorreu nos protocolos.

Devo dizer, antes de apresentar os dados obtidos pelo instrumento das *histórias de vida*, que o uso deste instrumento não se trata de uma tentativa de recuperar uma *origem* para minha relação com o gênero de horror, visto que o

próprio relato já é uma *representação* de fatos ocorridos a um certo tempo, das *emoções* que esses acontecimentos suscitam em “mim” ao serem lembrados, que *podem* estar associados a essa relação. Os dados obtidos constituem uma das chamadas *iconicidades do eu*, ou seja, imagens do “eu” que pode emergir dos dados obtidos pelo segundo instrumento, os protocolos verbais. Vejamos.

#### **4.2.1 Transcrição de Fita e Análise # 1: História de Vida: “Voando com E.”**

“Tenho três irmãos. A segunda delas, E., desde muito tempo gosta de filmes de suspense e horror. E era uma pessoa extremamente inventiva – eu a adorava, e ela sempre teve muito jeito no trato com crianças (tanto que trabalha com elas até hoje). Quando eu tinha quatro anos, ela me disse que ela era, na verdade, uma extraterrestre, e que ela iria me levar à Disneylândia num disco voador que viria buscá-la em dada noite. Fiquei extremamente feliz, e fascinada pela possibilidade de uma experiência como aquela. Eu não precisava me esforçar muito para crer nas histórias que os adultos me contavam. Cheguei a arrumar uma ‘trouxa’ de roupas para ‘voar’ com a E., mas logo ela me contou, pedindo desculpas, que aquilo não passava de uma brincadeira. Fiquei decepcionadíssima, e desejando tremendamente viajar pelo espaço até aquele reino distante de fantasia que eu sonhava conhecer”.

#### **Análise**

O que é muito interessante constatar aqui é o fato de eu ter escrito essa história de vida com a intenção de elucidar as origens de minha atração pelo horror, embora a história em si mesma retrate uma fantasia na qual nem o medo nem o abjeto estão presentes. Essa história, saída de tenra infância, mostra o início (pelo menos ao que eu me lembre) de meu interesse, de meu *fascínio* por um mundo diferente do “meu” – a Disneylândia, o estrangeiro/extraterrestre. Uma “boa” fantasia acerca de um encontro com um outro, que pode também ser

interpretada, pelo escopo psicanalítico, como uma *fantasia* de um total reencontro (representado no Imaginário) com uma *jouissance* perdida, a *jouissance* da plenitude do registro do Real:

A fantasia representa a recuperação da *jouissance* perdida pelo sujeito no processo de socialização corporal. A fantasia fundamental dá forma ao desejo do sujeito de pedir de volta sua vitalidade e *jouissance* perdidas (míticas), localizando essa *jouissance* em um mágico, mítico objeto ou substância especial, o *objeto a*, que representa para o sujeito toda a *jouissance* (Bracher, 1999: 31).

Esse *objeto a* poderia estar representado, nessa história de vida, pelo outro familiar e estranho que E. encena, um outro capaz de dar de volta a *jouissance* do Real perdido. Podemos perceber, na história, a presença de dois objetos de desejo, parte de uma fantasia fundamental: E.-ET e a Disneylândia-fantasia (os dois objetos do meu desejo, que foram construídos a partir de impulsos primários e representados em minha imaginação).

Esse familiar (também *literalmente* familiar, no sentido de “personagem” de um “romance de família”) – E. – se torna, deliberadamente, estranho/estrangeiro (“eu tenho um terceiro olho, veja”, ela me dizia; e eu até podia vê-lo em minha imaginação infantil). Isso foi um de meus primeiros e mais marcantes encontros com um universo mágico, em que o impossível se faz possível, o familiar se torna estranho; mas não um estranho ameaçador, e sim um outro amoroso guiando-me com suavidade na direção de uma linguagem permeada pela emoção e por imagens do estranho/desejado.

Segundo Kristeva, “os impulsos corporais se fazem presentes dentro da linguagem” (apud Oliver, 1997: 2). Podemos confirmar isso ao analisarmos essa história de vida. Os impulsos e emoções (que construíram a E.-ET e a Disneylândia-fantasia como objetos de desejo), elementos *semióticos* da significação (que não significam), se fazem presentes no Simbólico (parte constituinte da significação que significa). O Semiótico se faz presente também na alusão ao vôo (num disco voador, rumo à Disneylândia de sonhos), impulso *corporal* que possibilita uma *jouissance* que, para Kristeva, não foi completamente perdida com a entrada do sujeito na linguagem, já que nela os *afetos* se fazem sempre presentes.

#### 4.2.2 Transcrição de Fita e Análise # 2: História de Vida: “Boneca de Gesso Incorpora o Outro Vodú”

“Outra coisa da qual me lembro bem é de uma história fantasmagórica que a E. me contou – uma das primeiras e, para mim, naquela época com nove anos, mais impressionantes. Eu havia ganhado, da minha mãe, uma boneca de gesso, parecendo um bebê. Eu gostava tanto dela que toda noite eu dormia com ela ao meu lado na cama. A historinha que minha irmã havia me contado dizia respeito a uma boneca de gesso – como a *minha*, segundo a E. – que, durante a noite, adquiria vida e se locomovia pela casa de sua proprietária – uma garotinha *como eu* – sobre o dorso de um morcego gigante. Durante o dia, a menina ia percebendo que os pés da boneca iam ficando sujos; marrons, mais especificamente. Com o tempo (e os “passeios” noturnos da boneca) a sujeira foi subindo pelas pernas de gesso – e a dona da boneca não conseguia limpá-la. Mais adiante, a boneca ficou *inteirinha* marrom – e acabou virando uma boneca vodú (não me lembro bem quando fui ter a vaga idéia do que era isso. Só sei que, quando minha irmã me contou aquela história, eu já sabia *muito bem* o que era vodú). Depois daquilo, não consegui mais dormir com a boneca ao meu lado. Passei a fechá-la no armário do meu quarto, e antes de dormir, eu conferia sempre se as portas estavam bem fechadas. Passei também a temer o próprio armário. Sabe-se lá o que a boneca não fazia *dentro* dele! Mas, apesar do medo, minha curiosidade aumentou. Eu queria ouvir mais histórias, e queria saber cada vez mais *de onde* elas vinham. Eu pedia para a E., ou alguns de seus amigos de faculdade que gostavam de filmes de horror, que me contassem as histórias desses filmes, qual era o mote central, o que se passava neles. E eu ficava divagando sobre os lugares longínquos em que elas se passavam...”

#### Análise

Quem é E. na segunda História de Vida? Ela não é mais, obviamente, a boa mãe que nos oferece a Disneylândia e então revela amorosamente que nem tudo

é prazer eterno. Poderia ela representar a iniciação ao mundo de ameaçadora alteridade que nos assusta e ao mesmo tempo nos define? O *abjeto* que nos empurra, cada vez mais, a nos adequarmos ao sócio-cultural na língua/linguagem, o Simbólico? O conflito entre a “má” e a “boa” E. poderia prefigurar a ambigüidade que tão fortemente sinto ao lidar com produtos culturais do horror popular de um outro **hegemônico** (anglo-americano)? Essa História de Vida representaria meu primeiro contato com o **abjeto**?

É interessante notar que a E. boa/má muito provavelmente representa uma divisão quase “primordial” entre a fantasia do tipo “jouissance” e a fantasia do tipo “abjeto” que aparece na minha história. Estamos aqui frente a uma cisão: a irmã “mãe” se transforma, de repente, em alguém que chama a atenção para aquilo que assusta: chama a atenção para aquilo *que não sou “eu”*, para a *diferença* que amedronta e indica a “mim”, enquanto sujeito que *se imagina* coerente, os limites com os quais eu poderia me confrontar nos meus processos identificatórios. Entretanto, eu me recuso a enfrentar o abjeto – a boneca, transformada de um *objeto querido* para um *abjeto temido*, foi devidamente fechada no armário. Metaforicamente, eu fecho os meus olhos frente à boneca “diferente” (eu me lembro agora que, na época em que E. me contou essa história, eu abria a porta do armário durante o dia para checar se os pés da boneca estavam sujos). Esse fato me traz à memória um certo trecho de um texto da teórica de Estudos Culturais Linda Williams (1996), acerca das diferenças entre os gêneros (masculino e feminino) na recepção do horror no cinema:

Quando a tela de cinema carrega em si uma imagem de terror particularmente efetiva, garotinhos e homens crescidos têm como questão de honra olhar para ela, enquanto garotinhas e mulheres crescidas cobrem seus olhos ou se escondem por trás dos ombros de seus namorados (Williams, 1996: 15).

Constata-se aqui uma ambigüidade histórica minha frente a uma das características fundamentais do gênero de horror: o abjeto. Esse abjeto, entretanto, não aparece, ao meu ver, na forma de um outro hegemônico. É um outro que surge do seio familiar. Preciso contextualizar: dentro de minha família de

quatro irmãs, há pessoas mais claras e outras mais morenas. Nas brincadeiras e rivalidades entre irmãs, apareciam de vez em quando referências a essas diferenças de cor. Isto acontece aqui, na história da boneca, explicitado pela E. quando ela, apontando para a boneca, disse: “E com este bocão, só podia ser um vodu da S.”, referindo-se a uma outra irmã. Em outras palavras, fechar a boneca no armário equivalia a me afastar de processos identificatórios penosos dentro de minha própria família.

Finalizando, a cisão entre “fantasias-jouissance” e “fantasias do abjeto” tem a sua origem em um “romance familiar” que depois, penso, teria conseqüências para com alguns aspectos afetivos identificados nos meus processos tradutórios.

#### **4.2.3 Documento etnográfico 1: “Lovecraft – E.T. crítico”**

[*Contextualização*: os seguintes trechos foram retirados do meu Projeto para a Seleção do Mestrado em Lingüística Aplicada, escrito em 2002]:

este escritor mostrou, em seus contos (e em algumas cartas e ensaios de crítica literária) ter um aguçado senso crítico com relação à cultura que ele próprio representava. Esse senso crítico, essa “resistência dentro da hegemonia”, constitui-se num forte fator de identificação para mim, que vem a ser, por sua vez, um elemento de atração.

(...)

Essa atração não se restringe tão somente à crítica que ele tecia de seu contexto cultural, como também ao grotesco, ao outro estranho que esse autor fazia aparecer não só no conteúdo (com fortes efeitos de estranhamento cultural) como também por efeitos de estranhamento construídos pela linguagem. Esses efeitos são o que fazem dele um autor único dentro do gênero de terror, e que me fizeram buscar uma relação com seus textos, através da tradução.

(...)

Lovecraft foi um crítico bastante perspicaz do Puritanismo Protestante, que veio da Europa ao seu país com a colonização. Ele percebia que da repressão imposta àqueles que se submetiam a esse regime religioso e da falta de um refinamento cultural da parte deles nasciam os mais terríveis medos.

Quando escrevi o Projeto para a Seleção de Mestrado em 2002, eu tinha uma concepção totalmente diferente da que tenho hoje acerca da obra lovecraftiana, como eu já afirmei na seção 2.3.1 desta dissertação. Acreditava

que, dentro do gênero de horror, Lovecraft representava a subversão da ordem hegemônica, e que essa subversão podia ser entendida como um tipo de “substrato” da crítica racionalista dele. Nisso, fui influenciada pela leitura do ensaio “Supernatural Horror in Literature”, no qual o autor traçou uma história do gênero e explicou alguns fatores determinantes para o seu grande desenvolvimento nos Estados Unidos. Entendi esse ensaio como uma crítica ao puritanismo fechado e a um povo essencialmente supersticioso. Não percebi que a crítica que Lovecraft fez à “superstição” é também parte do Puritanismo histórico, e não tinha tido contato com a obra de S. T. Joshi, que me alertou ao possível racismo do autor e me levou a prestar atenção em termos pejorativos usados para descrever o “povão monstruoso”. Depois, como já indiquei no Capítulo Dois, tomei conhecimento dos debates acerca do racismo lovecraftiano na rede de comunidades ORKUT, dos quais cheguei a participar (veja o Documento Etnográfico de Apoio no Apêndice I). Posso afirmar, então, que, aos poucos, a minha relação com o autor ia se afastando do que era em 2002, tornando-se bem mais ambígua e conflituosa.

Os trechos tirados do meu Projeto de Mestrado de 2002, então, podem ser entendidos como indícios de uma *representação* minha acerca do que Lovecraft transmitia em seus contos. Uma *idealização imaginária* de um outro-alienígena crítico de sua própria cultura, um estranho/bom, um E.T. crítico que parece remeter a outros E.T.’s bons na minha história pessoal. Na minha *representação*, este autor famoso do mundo anglo-falante se me apresentava como uma “hegemonia auto-crítica”. Enfim, uma *fantasia* que, mesmo após todas as leituras e após todo o acesso à fortuna crítica, pareço insistir em ainda *manter* (algo que poderemos testemunhar nos meus processos tradutórios). Instaura-se uma ambigüidade básica: a atração permanece, é basicamente afetiva, como uma atração “fatal” da qual não quero abrir mão – atração pelo abjeto; por outro lado, às vezes não consigo olhar mais – e fecho os meus olhos.

#### 4.2.4 Transcrição de Fita e Análise # 3: Protocolo Verbal: “Eldritch Weirdness”

[*Contextualização*: o trecho a seguir é do ensaio sobre literatura de horror de H.P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, publicado originalmente em 1927 no magazine de horror *The Recluse I*. Nesse trecho, em meio a uma discussão sobre o nascimento da literatura gótica, o autor está tentando diferenciar o folclore de horror continental do folclore de horror anglo-saxão]

*Trecho a ser traduzido:*

“The Scandinavian Eddas and Sagas thunder with cosmic horror, and shake with the stark fear of Ymir and his shapeless spawn; whilst our own Anglo-Saxon *Beowulf* and the later Continental Nibelung tales are full of *eldritch weirdness*.” (p. 25)

*Protocolo de Tradução:*

“Eldritch weirdness... eldritch... remete a estrangeiro também... ao estrangeiro ameaçador... weird... weirdness... weirdness... remetente às bruxas... tem que haver o mistério preservado. Eldritch weirdness... mistérios... *estranhos*? Mistérios... *estrangeiros*? Mistérios *desconhecidos*? Weirdness... eldritch... eldritch... remete àquele que é estrangeiro... mas, no caso, é um estrangeiro ameaçador ao mesmo tempo que... é *fascinante*. “Eldritch weirdness não pode ser simplesmente traduzido por “monstruosidades”... “monstruosidade” é algo muito *claro*. Weird... weird porta o mistério... *weirdness*... o *mistério*... eldritch weirdness... o mistério... não, não pode ser simplesmente *estrangeiro*... “cheio de *estranhos* mistérios”... também não... não dá a carga que aparece aqui... ao se falar em weirdness...em... “estranhas singularidades”... não, não é...”weirdness” não é simplesmente algo singular, vai muito além... weirdness... substantivo... *estranheza*... “estranha estranheza”... meu Deus... meu Deus... como é que eles

se sentiam... os americanos, diante das *bruxas*... as bruxas que iam contra o sistema deles... os Protestantes...? e nós, nós recebemos (?)... putz...pra mim, “eldritch” remete a estrangeiro, mas numa qualidade bastante ameaçadora... mas é fascinante. Eldritch weirdness... “mistérios estrangeiros”... estrangeiro... estranheza...é, mais ou menos, quase a mesma raiz... um estranho pode ser um estrangeiro. Mas não na carga que tem, não aqui... “eldritch” tem um elemento de *medo*... que a palavra “estranho” ou “estrangeiro” não comporta. “Mistérios estrangeiros” não... “mistérios singulares” não...”enquanto nosso...*Beowulf* anglo-saxão e os.. mais recentes... contos continentais do Nibelung...estão cheios de... *mistérios estranhos*. “Eldritch” não teria o mesmo sentido de *outer? Outer space?* Do outro mundo... *mistérios do outro mundo!!!* “Cheios de um *mistério de outro mundo*...é, de terras estranhas, *eldritch* – “foreigner”, “de terras estranhas”. “Cheios de mistérios do outro mundo”... “*de outro mundo*”... é... talvez seja isso. “Weirdness”... “mistério”... acho que é “mistério”... talvez fosse uma boa tradução... não “estranho”... “eldritch weirdness”... “mistérios de outro mundo”... é uma boa”.

## **Análise**

Como parte integral da análise destes dados, gostaria de tratar de uma questão concernente às dificuldades (ou quase impossibilidades) de se traduzir o adjetivo “weird” para o português. Escolhi justamente o trecho traduzido nesta transcrição porque carrega uma locução em que “weird” se faz duplamente presente: “eldritch weirdness” (“eldritch” é sinônimo de “weird”).

Etimologicamente, o adjetivo em questão remete à habilidade de predizer o (mau) destino de outrem, dom inerente às bruxas ou feiticeiras. Sacerdotisas das religiões anímicas, representantes máximas do paganismo, eram grandes ameaças ao Cristianismo dominante no Ocidente – mais propriamente, na Inglaterra e nos EUA, onde o Protestantismo e seu Deus onipotentemente vingativo dominavam. A Inquisição reprimia qualquer manifestação animista ou pagã, e ai de quem se suspeitasse manter algum tipo de ligação com alguma dessas manifestações. “Weird” passou a designar, com o passar do tempo, tudo o

que fosse singularmente estranho, assustador e ameaçador, que não pudesse ser explicado ou dominado pela cultura e pela religião reinante – a única que poderia permitir o verdadeiro contato com o Deus que salvaria a todos os seus seguidores de um Inferno impronunciável, onde estão os *outros*, os condenados. “Weird” é, pois, parte da caracterização de uma determinada posição cultural diante do que não se enquadra em determinados padrões, do que, por sua alteridade, colocaria em risco a *pureza* de uma determinada sociedade. Chamar alguém (ou alguma coisa) de “weird” faz parte de um processo de *identificação* pela *negação* do que é outro.

Para um tradutor brasileiro, é muito difícil apreender, no processo de tradução, todo o contexto histórico-cultural que “weird” carrega em si. Já é bastante conhecida esta dificuldade entre os tradutores. A grande maioria não consegue encarar essa dificuldade, e acabam por substituir completamente ou até mesmo suprimir o adjetivo na tradução. Posso dar dois exemplos disso. O primeiro é de uma total substituição do adjetivo que pouco tem a ver com “weird”. Eis o trecho:

*Before Poe the bulk of **weird** writers had worked largely in the dark.*<sup>14</sup>

Vejamos agora a tradução de João Guilherme Linke (1987):

*Antes de Poe a maioria dos autores **de terror** trabalhou quase sempre no escuro (O Horror Sobrenatural na Literatura, p.48)*<sup>15</sup>.

O segundo exemplo é de um total apagamento do adjetivo (desta vez, de uma tradução de um trecho da peça shakespeariana *Macbeth*). Vejamos o original:

*All:*

*The **Weird** Sisters, hand in hand,*

---

<sup>14</sup> Lovecraft, 2000 [1927]:17.

<sup>15</sup> Como uma alternativa a essa tradução de Linke, eu proporia “escritores do estranho e do horrífico”.

*Posters of the sea and land...*

Assim ficou a tradução de Bárbara Heliodora:

*Todas:*

*As Três Irmãs, de mãos dadas,*

*Por terra e mar viajadas...*

Parece não haver uma palavra em português que possa expressar, com intensidade parecida, o que “weird” carrega em si. Este adjetivo é freqüentemente traduzido por outros adjetivos que não comportam a especificidade do vocábulo inglês (ou então é sistematicamente apagado do texto). A *falta* fica mais evidente, e essa falta *não pára de não se escrever* nas tentativas frustradas de tradução.

O que ocorre no protocolo “Eldritch Weirdness”, porém, não é nada diferente. Eu também acabo por fazer uma substituição que não comporta muito bem os sentidos propostos pela locução. Fujo para um quase idílico “mistérios de outro mundo”, que parece remontar à minha *fantasia* da Disneylândia apresentada na primeira história de vida. Apesar de eu conhecer muito bem o sentido cultural que “eldritch weirdness” carrega (“bruxas... contra o sistema”), não consigo dar conta disso. Mas, para além de um fator puramente lingüístico e cultural, contaminado que é por afetos, pode haver algo mais.

Esse protocolo traz à tona a relação entre ESTRANGEIRO e ESTRANHO que parece ser não somente uma obsessão pessoal minha como também está presente na própria estrutura da língua portuguesa (estranho/estrangeiro). Apesar de eu não conseguir escapar a esta confluência, pareço querer compensar isso enfatizando o MISTÉRIO das duas palavras (weirdness, eldritch) ao invés de seus aspectos mais aterrorizantes. Isso traz novamente a questão de minha relação ambígua com o *abjeto* desconhecido que se apresenta nessa locução. Além disso, minha insistência no MISTÉRIO versus HORROR poderia ser visto como um modo de recuperar a *jouissance* perdida de meu primeiro contato com a fantasia, o VÔO COM E., idealizando o “outro mundo” desconhecido.

O fato de eu evitar meu próprio conhecimento histórico-cultural (“bruxas... contra o sistema”) poderia ser visto como um apagamento das palavras-chave do trecho – “eldritch weirdness” – que, como aponta o teórico lacaniano da escrita Mark Bracher (1999), é um dos mais comuns mecanismos de defesa na escrita. Nesse apagamento, eu fecho os meus olhos à diferença que representa “eldritch weirdness”, e ao *abjeto* que define o próprio gênero de horror.

Uma tradução mais “adequada” – no sentido da reprodução de efeitos pragmáticos que certas referências históricas e culturais produzem em falantes nativos do inglês – não teria mais impacto na transmissão da natureza da ficção lovecraftiana para falantes de português? Este pode ser um importante ponto adicional a ser considerado, dada a característica reacionária/elitista de algumas das narrativas de Lovecraft. Estaríamos aqui entre meus próprios “mistérios de outro mundo” e o desconforto e medo que o texto original provavelmente provoca nos falantes nativos. Para recuperar o conhecimento presente em meu próprio protocolo, uma tradução mais “adequada” poderia ser esta: “(...) enquanto o nosso próprio Beowulf anglo-saxão e as narrativas tardias do Nibelung Continental *‘estão cheios de bruxos e elfos e outros estranhos fascínios do mundo pré-cristão’*”<sup>16</sup>.

#### **4.2.5 Transcrição de Fita e Análise # 4: Protocolo Verbal: “Creep, Crepitar”**

[*Contextualização*: o trecho a seguir foi retirado do conto “Herbert West – Re-Animator”, de 1926. Nesse conto, o personagem central, Herbert West, é um aluno de medicina da fictícia Miskatonic University que está realizando experimentos com uma fórmula que seria capaz de devolver a vida aos mortos. No trecho que se segue, está o resultado de uma dessas várias experiências. West reanimou, com a tal fórmula, o cadáver do recém-falecido Dr. Alan Halsey, chefe do Departamento de Medicina da universidade, que morreu lutando contra uma grande epidemia de tifo que tomou a cidade de Arkham, também fictícia]

---

<sup>16</sup> João Linke traduziu “eldritch weirdness” por “monstruosidades”, o que implica, de certa forma, num apagamento. “Eldritch” é um termo do inglês arcaico que significa o mesmo que “weird”. Etimologicamente, significa “vindo de outro reino”, ou “estrangeiro”.

*Trecho a ser traduzido:*

“Through the fevered town had crept a curse which some said was greater than the plague, and which some whispered was the embodied daemon-soul of the plague itself. Eight houses were entered by a nameless thing which strewed red death in its wake – in all, seventeen maimed and shapeless remnants of bodies were left behind by the voiceless, sadistic monster that crept abroad.”

*Protocolo de Tradução:*

“Pela cidade febril... rastejou uma maldição que alguns diziam ser tão grande quanto a epidemia, e que outros sussurravam que era a alma demoníaca da própria epidemia incorporada. Oito casas foram invadidas por uma coisa sem nome, que espalhou... a morte vermelha em seu aparecimento. No total... dezessete restos... de corpos mutilados e sem forma foram deixados para trás pelo monstro sem voz, e sádico que rastejava pela cidade. Mas o monstro não rastejava... *through the fevered town had crept a curse...* pela cidade febril... em febre... arrastou-se uma maldição... *crept...* que rastejou, mas que rastejou sem ser visto. *Crept abroad...* que se arrastou por lá... que rastejou... mas o monstro não rasteja, o monstro em questão é antropomórfico. Ele salta pelos telhados, furtivo... furtivo e chamativo. Furtivo e deixando... pistas gritantes de sua existência terrível. Mortal. Algo que foi vivo e agora está morto, andando pela terra. Anda morto. Rasteja? *Crept abroad.* Que rastejava... pela cidade febril rastejava uma praga que era tão grande quanto a própria epidemia. Mas por que rastejar? Que rastejou... rastejar... como um inseto nojento... como uma barata rastejando pela sua perna. Mas barata não rasteja. *Creep* é bastante diferente de *crawl*, por exemplo, que seria um escalar com as próprias garras. ‘Creep’ dá a impressão de frio. Frio como as lesmas alienígenas de ‘Night of the Creeps’... como algo que anda pela pele e é nojento... o que vai ficar desse verbo? Rastejar? *Crept...* rastejou... *crept...* esse monstro não rasteja. ‘Crepitante’ é um bom falso cognato. Mas ‘crepitante’ se diz de fogo. Fogo crepitante. O fogo que queima, que

destrói, que aniquila... e que também pode ser útil... que ajudou na sobrevivência da raça humana. Pela cidade febril... crepitou uma maldição? O fogo que crepita... que destrói ou acalenta. Oito casas foram invadidas por uma coisa sem nome que espalhou morte vermelha em seu aparecimento. No total dezessete restos mutilados e sem forma de corpos foram deixados para trás pelo monstro sem voz e sádico que crepitou pela cidade... crepitou... aquele que já trouxe o bem (a criatura era, antes, o bondoso médico que tentou até o fim de suas forças salvar as pessoas da epidemia de tifo em Arkham) agora crepita sem voz, destrutivo...”

### ***Uma História de Vida Secundária: “Fire Versus Creeping Death”***

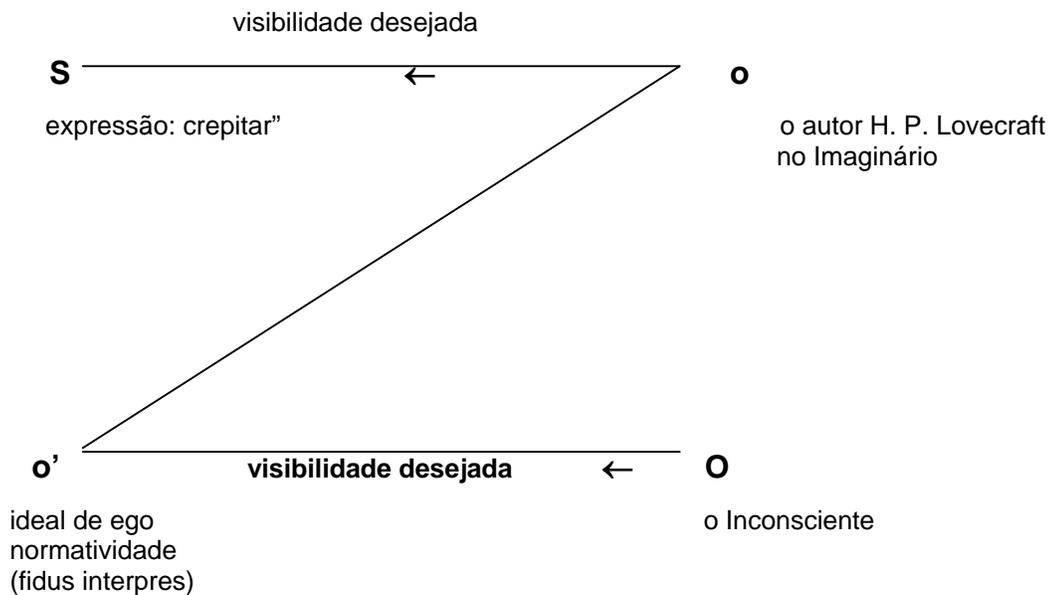
Quase um ano depois de gravar o protocolo “Creep, Crepitar”, um outro fator do meu passado (e que ainda está presente) chamou minha atenção. Recentemente, comprei um vinil da banda Metallica que eu ainda não tinha (eu só tinha uma gravação em fita cassete, que acabou se perdendo), “Ride the Lightning”. Fazia algum tempo que não ouvia aquele álbum. Ao ouvi-lo, lembrei-me de alguns elementos de ordem afetiva que podem ter influenciado em minha relação com o vocábulo “creep”, que se faz muito presente, assim como “weird”, em histórias de horror em inglês. Há uma faixa intitulada “Creeping Death” que eu sempre considerei como sendo a pior do disco. Achava-a insuportável de se ouvir (para mim, era o que um “bom” *heavy metal* não deveria ser), e não gosto dessa música até hoje. Curiosamente, por outro lado, há uma outra faixa intitulada “Fight Fire with Fire” da qual sempre gostei (para mim, é uma das melhores faixas do LP). A fúria do som pesado e bom (do fogo que crepita) contraposta a uma música que para “mim” representa um lixo musical (associado a “creep”/“creeping”) pode ter alguma relação com o que aconteceu no protocolo que irei analisar.

### **Análise**

À primeira vista, ao analisarmos o protocolo “Creep, Crepitar”, podemos pensar que a tradução de “crept” por “crepitou” se trata de uma tradução obviamente errônea – como se a tradutora tivesse simplesmente cometido o

“deslize” de traduzir um verbo do inglês por um falso cognato em português. Mas devemos estar atentos às marcas afetivas que esse protocolo parece trazer em si.

Não podemos afirmar categoricamente que tal escolha tradutória constitui um *erro*, uma vez que (seguindo as definições de Frota \_ a partir de Freud – 2000: 197-263) não se deve à *ignorância* da tradutora. Ao fazer o protocolo, e *apesar de* um óbvio conhecimento amplo sobre o alcance semântico da palavra, eu *me encontrei* brincando com possibilidades que extrapolam o permitido pelo que é entendido normalmente (e normativamente) como *competência tradutória*, sobretudo se for definida em termos de procurar e usar equivalências semânticas exatas. Eu brinco com o falso cognato *apesar de* saber que esse não é um comportamento “adequado” dentro de uma certa visão do tradutor. De onde vem esse evidente *prazer* em desafiar um padrão de comportamento (ideal), um comportamento tradutório mais “normal”? Gostaria de rerepresentar, para apoiar minha análise, uma versão do Esquema L lacaniano baseado nas idéias de Robinson (2001):



Ao meu ver, este esquema sugere que, para manter o autor H. P. Lovecraft como “objeto do desejo” no Imaginário, impulsos fortes vindos do Inconsciente “batem à porta” do ideal-de-ego (o “fidus interpres”, que exigiria a manutenção de um equivalente mais exato de “crept”). O autor Lovecraft (o “pequeno o”), para

manter seu status no Imaginário, não pode criar monstros abjetos que se arrastam nojentamente (“to creep”). Mas tem mais: o que o esquema lacaniano *não* mostra é um lugar para o *Semiótico* – um lugar entre o Real (Inconsciente) e o Imaginário.

Não podemos nos esquecer de que, até para os lacanianos, “brincar com a linguagem” é sempre sintomático – James Joyce foi um “sintome” para Lacan (Soler, 2003: 94). O meu ato de “brincar” com o falso cognato, então, poderia ser um sintoma: vem de um Outro lugar, traz alguma parte “esquecida” de minha história de vida e de leituras e recepções.

A História de Vida Secundária que apresento após o protocolo mostra que as palavras “creep” e “fire” têm associações, para mim, com músicas – com o universo do *Semiótico*, portanto. As duas palavras também estão relacionadas a emoções fortes. Brincar com aliteração e rima (*crep-t/crep-itar*) também é um comportamento que Kristeva associaria mais com o *Semiótico*. A passagem de *crep-t* → *crep-itar* é, então, uma passagem do nojento/*abjeto* “creep” para o fogo. Poderíamos dizer que, dentro do *Semiótico*, isso é uma passagem do *abjeto* para a *jouissance*. Dentro do comportamento tradutório – e agora usando palavras de Maria Paula Frota – poderíamos dizer que também é uma passagem da *relação amorosa* para a *relação sexual*. Em termos de Kristeva, de novo, seria passar do *abjeto* estrangeiro para o fogo materno (“crepitar”) – ou talvez para o fogo da *língua* materna. Seria a relação primária do Um versus o diferente? Sem dúvida, o comportamento poderia ser visto também como um mecanismo de defesa frente a um outro (não “Outro”) invasivo – um apagamento, como indica Mark Bracher, da palavra-chave “crept”. Como entender este apagamento, este ato de “melhorar o monstro”, esta passagem do nojento para o fogo? Lembremo-nos de que os mecanismos de defesa protegem contra o desmonte da coerência do “eu” construída no Imaginário. Neste protocolo, podemos ver a luta do sujeito para a manutenção da coerência dos seus objetos no Imaginário, e pela *jouissance* primária: a luta pelo autor H. P. Lovecraft como o bom “E.T.”.

Depois desta análise, podemos nos perguntar: se o uso da palavra *crepitou* não pode ser visto como um *erro*, seria então um *lapso*? Talvez, dada a forte presença do sujeito na escolha da palavra; além disso, como a palavra

compartilha muito pouco do caráter *abjeto* do original, detecta-se uma falta de diálogo entre o visível/invisível que caracterizaria o comportamento do tradutor na escrita *singular*. Como a relação tradutória é não-recíproca e idealizada, podemos especular que faltaria nela, também, a marca da *singularidade*.

Uma análise detalhada do texto “original” revela que, de fato, os significados dados pelo dicionário para “to creep” – rastejar (-se), ou arrastar (-se) – não seriam escolhas “adequadas” ao uso do português: uma maldição não “se arrasta” nem “rasteja”. No “original”, também, o sentido “the monster crept” não é o de “rastejar” ou “arrastar-se”, mas de “andar *de maneira furtiva*”. Assim, uma tradução mais “adequada” tomaria a seguinte forma:

Pela cidade febril, *se espalhou* uma maldição que alguns diziam ser tão grande quanto a epidemia, e que outros sussurravam que era a alma demoníaca da própria epidemia incorporada. Oito casas foram invadidas por uma coisa sem nome, que espalhou a morte vermelha em seu aparecimento. No total, dezessete restos de corpos mutilados e sem forma foram deixados para trás pelo monstro sem voz e sádico que *percorria furtivamente* a cidade.

No entanto, nessa versão, o impacto (o efeito pragmático no leitor) das duas ocorrências de *crept* se perde, junto com as associações que o verbo traz (quais são as coisas que *creep* em inglês? Cobras, lesmas, trepadeiras, pessoas com intenções dúbias ou monstruosas, etc.). Por outro lado, a tradução que retivesse o falso cognato que tanto apraz ao sujeito traz associações do fogo que destrói e consome no meio de ruídos e chamadas: em outras palavras, é uma tentativa de construir, em português, *efeitos* de sentido que parecem perder-se na versão “adequada”:

Pela cidade febril *crepitou* uma maldição que alguns diziam ser tão grande quanto a epidemia, e que outros sussurravam que era a alma demoníaca da própria epidemia incorporada. Oito casas foram invadidas por uma coisa sem nome, que espalhou a morte vermelha em seu aparecimento. No total, dezessete restos de corpos mutilados e sem forma foram deixados para trás pelo monstro sádico e sem voz que *crepitava* pela cidade.

Por esta perspectiva, podemos dizer – até mesmo contrariando a opinião sobre a natureza “não-*singular*” dessa tradução – que há uma tentativa de se estabelecer um *diálogo* com o texto de partida, na medida em que tento reproduzir

os efeitos sonoros presentes no original (“**cr**-ept” → “**cr**-epitar”); a fronteira entre o “certo” e o “errado”, torna-se nebulosa. Não poderíamos especular também sobre um possível caráter terceiro neste nível, já que, contemplando os efeitos poéticos da repetição do verbo e sua sonoridade, poderíamos dizer que a tradução de “crept” por “crepitou” nem concorda com o código lingüístico e nem o subverte?

#### **4.2.6 Transcrição de Fita e Análise # 5: “He”**

[*Contextualização*: neste conto, um jovem escritor da Nova Inglaterra (o narrador) está frustrado pela sua vinda à cosmopolita Nova Iorque, pois nada de “inspirador” encontrou nela. Numa noite, vagando por ruelas solitário, ele encontra uma misteriosa figura, que não tem nome; é referido somente como “ele” (o “He” do título). No trecho a seguir, o narrador apresenta a cidade em seu aspecto mais “nefasto”, segundo ele. Desiludido, ele fala, com repugnância, dos imigrantes que povoam a metrópole “cinzenta”, o oposto de sua querida Nova Inglaterra – podemos notar um fator auto-biográfico nesta história: Lovecraft ficou igualmente frustrado ao ir a Nova Iorque, pelos mesmos motivos do narrador deste conto]

*Trecho a ser Traduzido:*

“But success and happiness were not to be. Garish daylight shewed only squalor and alienage and the noxious elephantiasis of climbing, spreading stone where the moon had hinted of loveliness and elder magic; and the throngs of people that seethed through the flume-like streets were squat, swarthy strangers with hardened faces and narrow eyes, shrewd strangers without dreams and without kinship to the scenes about them, who could never mean aught to a blue-eyed man of the old folk, with the love of fair lanes and white New England village steeples in his heart.”

*Protocolos de Tradução:*

“Mas o sucesso e a felicidade não eram para acontecer. A luz atordoante do dia mostrava apenas a esqualidez... a sujeira infame... e o caráter alienígena... e a elefantíase insalubre do concreto crescente onde a lua sugeria... doçura e encanto antigo; e as multidões de pessoas que... se agitavam nas ruelas estreitas... eram estranhos atarracados... encarquilhados pelo sol... com faces endurecidas e olhos estreitos, ... estranhos... viciosos, sem sonhos e sem nada a ver com os cenários acerca deles, que não poderiam nunca significar nada para um homem de olhos azuis do povo antigo, com seu amor pelas alamedas verdes... formosas alamedas verdes e os campanários brancos da cidadela da Nova Inglaterra de seu coração.”

“Viciosos... viciosamente... virulento... Mas o sucesso e a felicidade não eram para ser. A luz do dia atordoante mostrava apenas... a sujeira sórdida e o caráter alienígena... não, a estranheza e a insalubre elefantíase do concreto crescente onde a lua aludia a doçura e a mágica ancestral; e as multidões de pessoas que se agitavam pelas ruelas apertadas eram estranhos atarracados e encarquilhados pelo sol, com faces endurecidas e olhos estreitos, estrangeiros astutamente virulentos, sem sonhos e sem nada a ver com os cenários que os cercavam, que jamais poderiam significar algo para um homem de olhos azuis do povo antigo, com seu amor pelas verdes alamedas formosas e pelos brancos campanários das cidadelas da Nova Inglaterra de seu coração.”

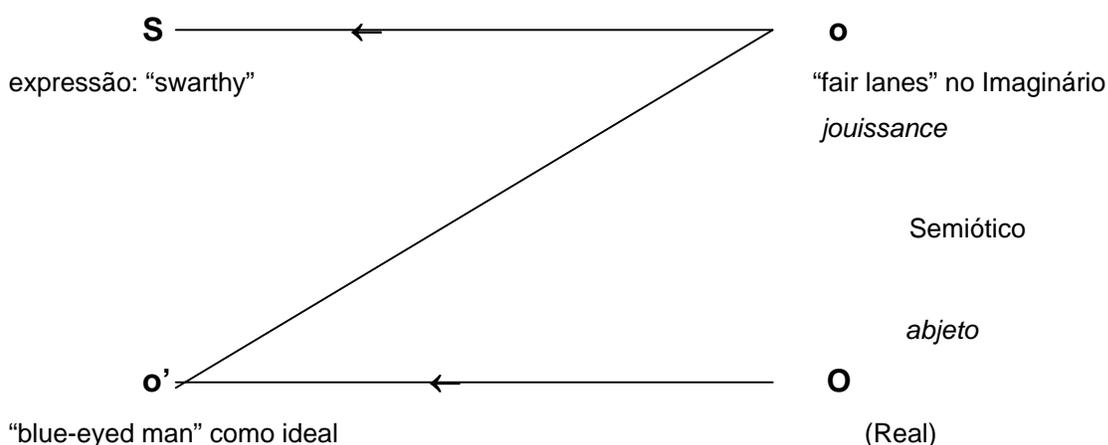
“Mas o sucesso e a felicidade não eram para ser. A luz do sol... do dia atordoante mostrava apenas a sujeira sórdida e a estranheza e a insalubre elefantíase da pedra crescente... do concreto crescente onde a lua aludia a doçura e a mágica ancestral; e as multidões de pessoas que se agitavam pelas ruelas... apertadas eram estranhos atarracados, crestados pelo sol, com faces endurecidas e olhos estreitos, estrangeiros virulentamente astutos, sem sonhos e sem nada a ver com os cenários que os cercavam, que não poderiam significar nada para um homem de olhos azuis do povo antigo, com seu amor pelas verdes alamedas luminosas e pelos brancos campanários da cidade da Nova Inglaterra de seu coração.”

“Swarthy... crestado pelo sol... estrangeiros atarracados... virulentamente astutos, sem sonhos, sem nada a ver... seria o mesmo que ‘virulento’? Não seria ‘corrompido’?”

## Análise

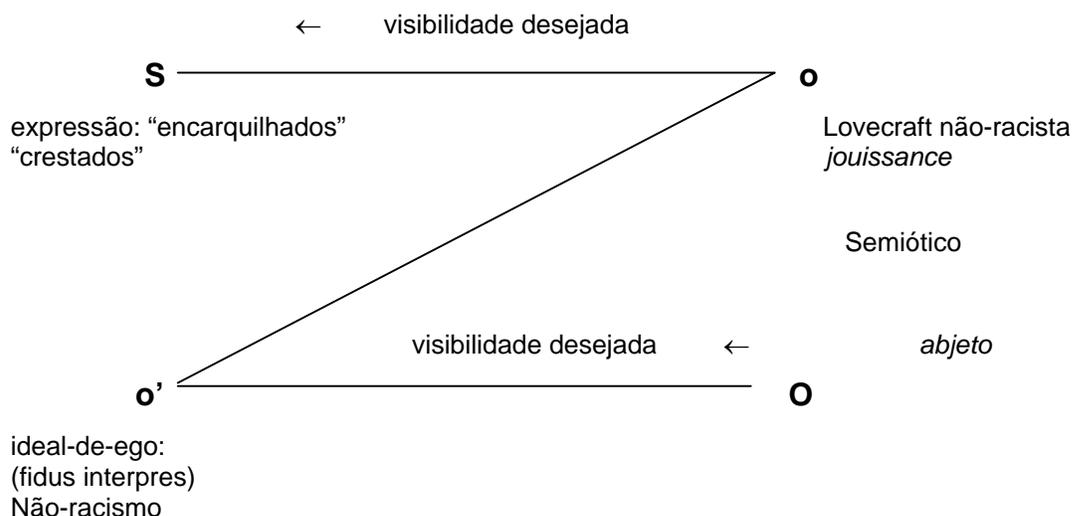
O que mais se destaca neste protocolo é a minha tentativa de achar o melhor adjetivo (ao traduzir “swarthy”) para qualificar a cor da pele do povo “estranho e atarracado”. As minhas escolhas são significativas: *encarquilhados* e *crestados*. Ao mesmo tempo, chama a atenção também a escolha de evitar traduzir “spreading rock” literalmente: “pedra que se espalha”. Eu escolho “pedra crescente”, que evita as associações inerentes à palavra “spreading” e suas colocações mais comuns: “spreading disease” (“doença que se espalha”), por exemplo. As coisas que “se espalham” podem ser nojentas, e eu, novamente, evito o *abjeto*. O mesmo pode ser dito em relação às minhas escolhas por *encarquilhados* e *crestados*: são palavras que não traduzem as associações de “swarthy”, adjetivo usado para descrever, de maneira pejorativa, a aparência física de pessoas morenas ou negras.

Podemos perceber, então – de novo – um forte mecanismo de autodefesa. Lembremos que, para o teórico lacaniano da escrita Mark Bracher, os mecanismos de defesa se explicam, muitas vezes, pela incompatibilidade entre os Significantes Mestres dos alunos de redação e os Significantes Mestres do professor, dos colegas, ou do tópico ou texto que é objetivo de sua relação. Posso dizer que, neste protocolo, algum Significante Mestre meu bate fortemente de frente com algum Significante Mestre que aparece no texto de Lovecraft. Uma representação gráfica do Significante Mestre (marca do ideal-de-ego) lovecraftiano talvez ficasse assim num Esquema L lacaniano modificado:



Assim, colocando o Semiótico de Kristeva no Esquema L, podemos perceber que, nesse “lugar” entre o Real e o Imaginário, o sujeito-em-construção pode escolher entre a união a objetos imaginarizados (*jouissance*), ou a separação da mãe – o que implica lidar com o *abjeto*, a diferença. A escolha de Lovecraft neste texto é contra a diferença (o *abjeto*), e a favor, como um “blue-eyed man”, da união com a paisagem paradisíaca branca – “fair”, em inglês, quer dizer tanto “belo” quanto “branco”. Esta escolha, talvez vinda de imperativos culturais profundos e romances familiares diversos, faz com que ele, como sujeito, enuncie aquela palavra de “guerra”, “swarthy”.

Eu escolho preservar Lovecraft da acusação de racista. O texto dele me coloca numa situação bastante complicada: isso ficou mais que evidente para mim, porque fui incapaz de enunciar a palavra “swarthy” ou qualquer equivalente mais próximo em português. Talvez uma representação gráfica da situação pudesse ficar assim:



Em outras palavras, para preservar a minha relação imaginária com Lovecraft, preciso optar por um certo ideal-de-ego como tradutora – preciso me fazer visível, modificar o texto, e rejeitar o Significante Mestre *fidus interpres*. Mas o problema nesta *relação infeliz* é o seguinte: um dos meus Significantes Mestres – o não-racismo – bate com o Significante Mestre fundamental de Lovecraft: o “blue eyed man”.

A preservação de Lovecraft exige que eu *feche meus olhos* a “swarthy”, da mesma maneira que fechei a boneca de pernas esquisitas no armário. Mas desta vez não é por medo, mas por vergonha. Essa boneca é o meu fantasma; representa também um amor na minha vida. Não foi por algo puramente cultural que se construíram em mim certos Significantes Mestres (“eu” sou *aberta*; “eu” sou *livre de preconceitos*; por isso, “eu” sou *boa* pessoa); na verdade, esse cultural está permeado pelo afetivo: como já tratei na análise da segunda *história de vida*, há pessoas mais morenas em minha família, pessoas a quem amo muito. “Swarthy” é quase impronunciável para mim, porque bate de frente também com esses afetos; é ofensivo para “mim” e para todo o sistema comportamental e de crenças – chamados nas teorias lacanianas de Significantes Secundários – que “me” constituem.

Poderíamos dizer também que a tradução do adjetivo em questão por “encarquilhados/crestados pelo sol” poderia ser análoga a um *lapso* motivado por essas defesas de ordem afetiva e cultural. Podemos ver um paralelo disso no que Freud já disse sobre o *lapso de leitura*:

Em um segundo grupo de casos é muito maior a participação do texto no lapso de leitura. Ele contém algo que mexe com as defesas do leitor – alguma comunicação ou exigência que lhe é penosa – e que, por isso mesmo, é corrigido pelo lapso de leitura, no sentido de um repúdio ou uma realização do desejo. Nesses casos, evidentemente, somos forçados a presumir que, de início, o texto foi corretamente entendido e julgado pelo leitor, antes de passar pela retificação, embora sua consciência nada tenha sabido dessa primeira leitura (Freud, apud Frota: 216).

Podemos ver que, nas duas tentativas de tradução, o adjetivo “swarthy” é apagado, e no lugar dele, ficamos com “crestado/encarquilhado pelo sol”. Mesmo no comentário final, logo na seqüência dos protocolos, seu sentido mais “racista” é desconsiderado, e tento compensar isso com a tradução de “shrewd” (“astuto”) por “virulento”. De qualquer forma, podemos perceber, nesse possível *lapso*, também uma tentativa de *retificar* algo que, para mim, não é “certo”. Há uma tentativa de “melhorar” Lovecraft, no que se manifesta um *desejo inconsciente*, que acaba, mais uma vez (como no protocolo de “creep”), batendo de frente com um *saber imaginário* – o conhecimento que tenho do “real” sentido de “swarthy”.

Resumindo, para além dos mecanismos de defesa mais aparentes, podemos ver aqui, novamente, a mesma *idealização* de Lovecraft presente em meu Projeto de Mestrado escrito há três anos. Uma *idealização* que acaba apagando esse *outro* da relação, tornando-o um espelho de “mim” mesma. Com isso, poderíamos dizer que a relação que se configura neste protocolo seria uma *relação sexual*, em que submeto o outro deste “par” àquilo que “eu” julgo ser o “melhor”, o “correto”, o “ideal”. Há o sistemático *apagamento* daquilo que é parte desse outro, algo que barraria minha *idealização*, um desejo que não se consuma, jamais, de “eu” e “outro” sermos Um. É também um apagamento de uma descrição horrífica, um dos *efeitos* constitutivos do próprio gênero de horror.

“Swarthy” é uma maneira lovecraftiana de retratar – e amaldiçoar – o caráter ameaçador dos imigrantes “escuros” que “invadiram” Nova Iorque; a “pureza” do “blue-eyed man” se sente ameaçada, e “swarthy” emerge do seu medo de *contaminação*. Lovecraft mostra todo seu puritanismo e preconceito contra os estrangeiros, que ajudaram a formar a população (o “povão”) não só de Nova Iorque, como também, com o passar do tempo, de todo o seu país (principalmente nas cidades mais cosmopolitas, algo que esse escritor abominava). Tudo isso é apagado em minha tradução por um *desejo inconsciente* “meu” de que Lovecraft não seja racista. Uma *paixão imaginária* se instaura; no Esquema L apresentado, a barra que vai dos “objetos do sujeito” (“pequeno o”) para os ideais-de-ego (o’) representa esta *relação imaginária* que constrói (no espaço em cima da barra) a *coerência imaginária* de S. Lembremo-nos que os mecanismos de defesa defendem a *coerência imaginária* do sujeito (S), fechando “swarthy” no “armário” abaixo da barra (parece-me que isto seria uma boa maneira de descrever o processo de *recalque*). Boa parte do horror lovecraftiano aos imigrantes (e parte da caracterização horrífica que é um dos *efeitos* característicos do gênero de horror) desaparece. O que seria uma leitura *abjeta* de alteridade torna-se uma leitura mais suave, que tem até um certo toque de compaixão, dado pelos adjetivos “crestado” e “encarquilhado” (que são conotações, também, de um trabalho árduo sob um sol forte – uma leitura quase “social” da imigração – europeia? – nos Estados Unidos). O caráter *abjeto* de *contaminação* e o pavor de

uma possível destruição da “pura” raça anglo-saxônica, fundamentais no trecho em questão, desaparecem igualmente no texto traduzido.

Nesse *amor infeliz* que se revela, há uma incapacidade de se enxergarem as diferenças do outro que pode ter grandes conseqüências para a *transmissão* do texto. A reação dos leitores da tradução será ditada pelos afetos da tradutora, que acaba por se impor imperiosamente sobre o texto de partida. Um amor permeado por impulsos de “possuir” inteiramente e até mesmo de “matar” o texto, fechando o horror de “swarthy” na escuridão de minha inconsciência, um “esqueleto” *recalcado* no armário.

### **4.3 Conclusão**

A análise dos dados – as *histórias de vida* junto com os *protocolos de tradução* – abriu meus olhos à verdadeira natureza da relação que mantenho com o escritor H. P. Lovecraft e com o gênero de horror. De alguma maneira, a análise trouxe à consciência coisas que eu “escondia” de mim mesma. Além disso, me fez *olhar* para o *abjeto*, em todas as suas configurações. Sobretudo, tomei consciência do caráter *abjeto* da própria obra lovecraftiana – e esse caráter, junto com as características do autor que preferiria não ver, são submetidos a um processo de *recalque* nas minhas traduções. Isto teria que ser entendido como parte integral de uma história de vida na qual – como a querida boneca cujas pernas queria e não queria ver – o abjeto é fechado no armário da Inconsciência, mas não sem continuar a exercer uma atração fatal. Esta tentativa de esboçar uma explicação psicanalítica dos meus *desvios* tradutórios levanta questões importantes para a tradução e transmissão cultural de textos de horror que discutirei a seguir, no capítulo final desta dissertação.

## **Capítulo Cinco: Considerações Finais**

O nosso conhecimento de nós mesmos é imperfeito; nossos desejos ficam, muitas vezes, encobertos e à distância, como um quadro cujo perfil percebemos indistintamente. O “outro” (“Outro”?) que habita dentro de nós mesmos nos é estranho: somos, como disse Julia Kristeva (1991), “estranhos a nós mesmos”. De uma maneira, o gênero de horror era um “escondido” para mim, uma vez que seu rosto “abjeto” era constantemente encoberto nas traduções; eu, como sujeito que enuncia, não conhecia os mecanismos que me “enunciavam”; H. P. Lovecraft não era quem eu achava que era, e a relação com ele não era sempre a “relação amorosa” que eu imaginava existir. Nestas Considerações Finais, gostaria de discutir as implicações de meu estudo sob vários subtítulos: “Do Gênero”, “Do Sujeito”, “Da Relação”, “Da Metodologia” e “Da Ética”.

### **5.1 Do Gênero**

O que os dados tirados das *histórias de vida* e dos *protocolos verbais/de tradução* permitiriam dizer acerca da *recepção* do gênero de horror? Os *apagamentos* que surgem numa ausência que *não pára de não se escrever* nos atos tradutórios presenciados podem ter significantes implicações na própria *transmissão* do horror.

Do ponto de vista das teorias de recepção do gênero de horror de que tratei no Capítulo Dois, poderíamos dizer que, nesse processo de transmissão permeado por afetos, existe um processo de *idealização* na qual ainda enxergo – *desejo* enxergar – H. P. Lovecraft como o enxergava em 2002: um autor que *subverteria*, com a apresentação de seus monstros *abjetos*, a ordem hegemônica da cultura-língua da qual era parte. O apagamento de palavras-chave para a criação dos efeitos horríficos (manifestação de minha *idealização* no processo tradutório que testemunhamos nos protocolos) pode ter conseqüências maiores no que concerne à *transmissão* do texto traduzido, e podemos ver isso principalmente no terceiro protocolo, no qual eu *fecho os olhos* para o adjetivo “swarthy” (que

marca uma postura tremendamente racista e reacionária, algo que rejeito e que, inegavelmente, é muito marcante e está muito presente na ficção lovecraftiana no geral) num aparente *lapso*. Os leitores da tradução não perceberão a imagem horrífica dos imigrantes que Lovecraft construiu no trecho em que o adjetivo acaba por se “ausentar”, e não terão noção da faceta mais racista do autor.

A minha *idealização* de Lovecraft – construída em meu imaginário – inevitavelmente bate de frente com algo que está presente na obra lovecraftiana, algo para o qual *fecho os meus olhos*: o caráter extremamente reacionário presente em seus contos, que se *de-monstrou* a mim sem cerimônias, *abrindo uma porta* que, em muitas ocasiões, eu gostaria de manter fechada.

Uma porta que, ainda assim, desejo abrir; isso seria resultante da *curiosidade fascinada* que o teórico Noël Carroll afirma ser o fator de atração mais “abrangente” das narrativas de horror. A monstruosidade *atrás da porta* seria o preço a ser pago para ter essa curiosidade satisfeita. Por mais que eu tenha consciência do caráter reacionário da obra de Lovecraft, e por mais que o *abjeto* (e a *leitura abjeta* de alteridade que o autor mostra em seus contos) se mostre nela, eu insisto em *abrir a porta do armário* para ver novamente o *abjeto*, “tradução” da diferença por um *outro diferente* de “mim”, algo *que não sou*. Um desejo por subversão? Talvez – mas no caso de Lovecraft, essa subversão não passa de um *ideal* vindo de “mim”, leitora/tradutora *apaixonada* que sou. Curiosidade? Muito provavelmente – sempre acabo *abrindo o armário* novamente para ver a *cor das pernas da boneca-abjeção/boneca-diferença*, por mais que me assuste ou me cause repulsa (acabo retornando aos filmes que me assustam, assim como acabo retornando a Lovecraft, não um objeto de pesquisa intocável, e sim um objeto do meu afeto). Na verdade, a obra lovecraftiana agrada, realmente, como já disse King (1981), aos mais conservadores. Estaria, enfim, a serviço do *establishment*. No entanto, em minha *paixão imaginária*, por mais que eu conheça a verdadeira natureza dessa obra, a atração que sinto por ela, e o próprio ato de ler os contos, continuam carregando um quê de subversivo. Talvez isso se explique pelo fato da minha “curiosidade brasileira” ficar satisfeita com as oportunidades de “espionar”, no horror lovecraftiano, como um autor anglo-

americano trata a questão da diferença/alteridade dentro de seu próprio universo. De alguma maneira, é possível que esse fascínio de “espiar” como um “outro” trata os seus “outros” tenha uma ressonância entre leitores brasileiros porque nós também temos os nossos “outros”. Apesar de algumas vezes se instaurar um “fechar de olhos” frente ao que sentimos ser *abjeto*, voltar à leitura é sempre uma tentativa de abrir o armário para testar a nossa habilidade de manter os olhos abertos.

O *prazer* que temos ao ler um conto de horror – inclusive os lovecraftianos – vem, em grande parte, então, da satisfação da curiosidade. Entretanto, um outro aspecto está sempre presente: o *impulso* de voar para fora do mundo que nos cerca para experimentar um universo às vezes cindido pela *jouissance*, por um lado, e pelo confronto com o *abjeto*, por outro: prazer quase sempre paradoxal, uma aventura perigosa e prazerosa ao mesmo tempo.

## **5.2 Do Sujeito**

O *fechar de olhos* de que tratei no item 5.1 – e que implica nos apagamentos que *não param de não se escrever* nos processos tradutórios que presenciamos – parece marcar a *presença* da tradutora. Ela fica *visível*, por uma escolha que não é deliberada, e sim ditada pelos afetos e processos inconscientes e sociais (vindos do seio da família) e até, talvez, de imperativos culturais mais profundos. Algo que, como já afirmei anteriormente, não pode ser controlado na atividade tradutória. A constatação da ausência de “mestria” na escrita tradutória sugere que não se pode mais pensar na questão da *(in)visibilidade* do tradutor, tal como o fez Lawrence Venuti, enquanto algo proveniente de uma *manipulação* do texto, uma estratégia tradutória *consciente* em que o tradutor se faria (ou não) visível na tradução. O sujeito da escrita tradutória, nas concepções de que fiz uso nesta dissertação, é um sujeito que não é “senhor” de sua escrita. A minha visibilidade (presença) é sobretudo *desejada*; efeito do desejo inconsciente, não é controlável. Esse fato foi uma “descoberta” para mim, que veio à tona durante a auto-análise que fiz.

As teorias lacanianas acerca do sujeito da escrita (e a teoria da *escrita singular* do tradutor proposta por Frota) levam em conta os processos afetivos e inconscientes que se inscrevem (independentemente de uma vontade consciente) nos processos tradutórios que presenciamos. Neles, podemos ver um sujeito que tem sua presença “denunciada” na tradução pelos *desejos* que ela expõe à sua revelia.

Mas como lidar com a provável presença do que já chamamos de “imperativos culturais mais profundos”? Pensamos que, muitas vezes, os Significantes Mestres que nos constituem na linguagem não são de todo desligados dos nossos afetos e desejos; se os diversos Registros estão freqüentemente em conflito, eles também se *contaminam*. O sujeito, nessa visão de coisas, é formado por essa *contaminação*: o Inconsciente, o “romance familiar” – um universo sócio-cultural *micro*, permeado pelos afetos – não existe sem um impacto importante sobre os nossos ideais. No meu caso, o desejo interroga constantemente a norma *fidus interpretes*, como também interroga os Significantes Mestres lovecraftianos que mais me perturbam.

### **5.3 Da Relação**

Com a presença do sujeito, visível/presente sem que o quisesse conscientemente, denunciada pelos desejos e afetos de diferentes ordens, acaba por se denunciar, igualmente – e principalmente – a natureza da relação que a tradutora mantém com os textos que traduz.

No caso estudado nesta dissertação, a relação que se esboça nos processos tradutórios examinados, com relação ao gênero de horror, envolve *atração e repulsa* (algo que é vivenciado por “amantes” do horror no geral, e que foi objeto de investigação do teórico Noël Carroll). Os *apagamentos* que acabam por ocorrer nesses processos problematizam ainda mais essa relação: ela me parece ser de natureza *sexual*, segundo a definição apresentada por Maria Paula Frota. Os impulsos da tradutora de “matar” o que ela não aprova nos textos que

traduz estão “traduzidos” naquilo que *não se escreve*, ou seja, os efeitos horríficos que se escrevem no texto de partida.

Os desejos da tradutora nessa relação são, como já afirmei anteriormente, desejos por uma *idealização* de H. P. Lovecraft. No *apagamento* que faço de palavras-chave, caracterizações mais horríficas presentes nos trechos a serem traduzidos, torno-me mais presente – sem que minha consciência se dê conta disso. Essa *idealização* marca o caráter de *relação sexual* da interação que mantenho com os textos lovecraftianos, o oposto da *relação amorosa* da qual Maria Paula Frota nos fala – a diferença não é contemplada, e o desejo impossível pelo Um marca os processos tradutórios presenciados.

Mas será que podemos dizer que todos os acontecimentos nos atos tradutórios presenciados poderiam ser chamados de *lapsos*? Não seriam eles manifestação de um desejo *singular*? No caso do segundo protocolo (“Creep, Crepitar”), não poderíamos dizer que a tradução “crepitar” para o verbo “creep” poderia ser também a manifestação de uma *singularidade*, correta e incorreta, *nem certa nem errada*? Afinal, como eu já tratei no final da análise desse protocolo, há efeitos *poéticos* e *materiais* (a aliteração “cre-pt” → “crep-itar”) que, presentes no texto de partida, acabam se mantendo na tradução. O elemento *semiótico* que aparece no original se mantém, então, no texto-meta.

Esse fato não marcaria, pelo menos, um *passo* na direção de uma relação mais *amorosa*? Ou poderia a *singularidade* de que a teórica Maria Paula Frota nos fala ser parte de uma relação de natureza *sexual* como esta? Não sei se posso responder a esta pergunta cuja resposta parece *não parar de não se escrever*.

#### **5.4 Da Metodologia**

A metodologia de pesquisa usada nesta dissertação constituiu-se dos instrumentos das *histórias de vida* e dos *protocolos verbais*. Os dados provenientes do primeiro instrumento mostraram um sujeito que, desde muito cedo, mantinha uma relação afetiva com o fantástico e, dentro desse gênero maior, com o horror. Essa relação *afetiva* mostrada pelas histórias apresentadas

tem natureza ambígua – como já afirmei antes, feita de *atração* e *repulsa* – uma relação mantida até hoje. A natureza do desejo “cindido” – tão bem representado nas duas *histórias de vida* – vem a ser confirmada e explicitada no outro instrumento utilizado. Os *protocolos verbais* (ou tradutórios), junto com as análises que fizemos deles, acabaram ilustrando, nos *apagamentos* encontrados, a *ambigüidade* frente ao *abjeto* prefigurado nas *histórias de vida*. Isso nos indica, então, que o uso complementar dos dois instrumentos foi realmente produtivo.

A nossa experiência com a associação dos dois tipos de instrumento nos leva a concluir, então, que a metodologia construída foi inteiramente válida para a presente pesquisa, ajudando-nos a perceber de que forma o sujeito da tradução se faz aparecer, e confirmando, em parte, a aplicabilidade das teorias psicanalíticas de escrita e de tradução apresentadas – sobretudo a visão de que alguns processos tradutórios são inconscientes, e não inteiramente sob o controle do tradutor.

Finalmente, a metodologia concebida e desenvolvida nesta dissertação nos traz a evidência de que a área de Estudos da Tradução pode vir a ser um lugar importante para a investigação da subjetividade em geral, e da subjetividade expressa na escrita, especificamente.

## **5.5 Da Ética**

Verificamos, então, que a *visibilidade* (presença) do tradutor não é sempre o produto de uma vontade consciente; a *visibilidade* pode *surgir*, como nos dados apresentados, *apesar* de nós, desejada por um Outro. Vimos que essa visibilidade pode, às vezes, construir uma representação do autor e do texto via o *apagamento*, e que esse *apagamento* pode funcionar para colocar em questão os Significantes Mestres do autor/texto, interferindo na construção desejada. Minha incapacidade de enunciar um possível equivalente semântico para a palavra *swarthy* resultou de uma confrontação com o Significante Mestre “blue-eyed man” de Lovecraft, e acabou eliminando o caráter abertamente racista do trecho traduzido; o texto de chegada produzido parece se referir a imigrantes irlandeses

queimados pelo sol, e não aos “outros” que o autor tinha em mente. Se, por um lado, o ato de mudar o texto pode ser visto, do ponto de vista individual, como uma “vitória” sobre um “abjeto” que se localiza em noções reacionárias de raça e classe, por outro, no nível mais “macro” da transmissão e impacto culturais que a tradução sempre implica, a mudança feita colocou o possível público receptor brasileiro numa posição na qual seu poder para julgar o texto lovecraftiano é diminuído. É preciso entender, então, que essa vitória individual pode representar uma perda no nível da transmissão e da recepção. A minha inserção no texto traduzido acaba por me envolver numa questão ética não trivial.

É com esta questão ética que quero finalizar este trabalho. Certamente, não seria de todo fácil manter uma *relação amorosa* com um autor como Lovecraft. Mas o reconhecimento da ambigüidade ética do autor talvez ajude na construção de uma relação mais madura, na qual eu consiga deixar o *abjeto* falar, numa tradução que, *parando de não se escrever*, permita a restauração do poder ao público leitor da obra lovecraftiana em tradução.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução – a teoria na prática*. São Paulo, SP: Editora Ática, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Tradução, Desconstrução e Psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Imago Editora, 1993.
- BELKOM, Edo Van. *Writing Horror*. North Vancouver, BC: Self-Counsel Press, 2000.
- BOHUNOVSKY, Ruth. “A (im)possibilidade da ‘invisibilidade’ do tradutor e da sua ‘fidelidade’: por um diálogo entre a teoria e a prática de tradução”. In *Cadernos de Tradução VIII*. Florianópolis, SC: Núcleo de Tradução (NUT), Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.
- BRACHER, Mark. *The Writing Cure*. Southern Illinois University Press, 1999.
- BUSNARDO, Jo Anne & BRAGA, Denise. “Language, ideology and teaching towards critique: a look at reading pedagogy in Brazil”. In *Journal of Pragmatics* n. 33. Elsevier, 2001.
- CAMPOS, Haroldo de. “Tradução como Criação e como Crítica”. In CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARROLL, Noël. *A Filosofia do Horror ou os Paradoxos do Coração*. Traduzido por Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1999.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil – 1875 a 1950*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2003.
- CHENOWETH, Kathryn. “ ‘Discours inutile et silence profond’: Language on the Borders in Duras and Kristeva”. In *Equinoxes*, Issue 1 – Printemps/Été 2003 (internet article).
- CREED, Barbara. “The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection”. In GRANT, Barry Keith (ed.). *The Dread of Difference – Gender and the Horror Film*. Austin, TX: University of Texas Press, 1996.
- DE DECCA, Edgar S. “Literatura, Modernidade e História”. In *Revista RUA*, no. 1. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

FROTA, Maria Paula. *A Singularidade na Escrita Tradutora*. Campinas, SP: FAPESP/Pontes, 2000.

GANZEVOORT, Dr. R. Ruard. "Investigating Life Stories: Personal Narrative in Pastoral Psychology". In *Journal of Psychology and Theology* 21 (4), 2004 (internet article).

HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows: Gothic Literature and the Technology of Monsters* – 2<sup>nd</sup> edition. Durham, NC: Duke University Press, 1996.

HOLT, Nicholas L. "Representation, Legitimation and Autoethnography: an Autoethnographic Writing Story". In *International Journal of Qualitative Methods* 2 (1) – Winter 2003.

JAMESON, Frederic. "Historicism in *The Shining*". Internet article, 1981.

JOSHI, S. T. *A Subtler Magick: Life and Philosophy of H. P. Lovecraft*. New York, NY: Hillside Press, 1996.

KING, Stephen. *Dança Macabra*. Traduzido por Louisa Ibañez. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2003.

KRISTEVA, Julia. *The Powers of Horror: an Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York, NY: Columbia University Press, 1982.

\_\_\_\_\_. *Strangers to Ourselves*. Translated by Leon S. Roudiez. New York, NY: Columbia University Press, 1991.

KUHN, Andrea. "'What's the Matter, Trevor? Scared of Something?' – Representing the Monstrous-Feminine in *Candyman*" – 2000 (internet article).

LOVECRAFT, H. P. *The Annotated Supernatural Horror in Literature*. Revision and Notes by S.T. Joshi. New York, NY: Hippocampus Press, 2000.

\_\_\_\_\_. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1987.

\_\_\_\_\_. *The Call of Cthulhu and Other Weird Tales*. Organization and Notes by S. T. Joshi. New York, NY: Penguin Books, 2000.

\_\_\_\_\_. *The Tomb and Other Tales* (thirtieth edition). New York, NY: Ballantine Books/Del Rey, 2002.

OLIVER, Kelly. "Tracing the Signifier behind the scenes of desire: Kristeva's challenge to Lacan's Analysis". In SILVERMAN, Hugh (ed.). *Cultural Semiosis: Tracing the Signifier*. Routledge, 1999.

\_\_\_\_\_. "Julia Kristeva". Internet article, 1997.

PENTONY, Samantha. "How Kristeva's Theory of Abjection Works in relation to the Fairy Tale and Post Colonial Novel: Angela Carter's *The Bloody Chamber* and Keri Hulme's *The Bone People*". *Deep South*, v. 2, 1996.

PRICE, Robert M.. "H. P. Lovecraft: Prophet of Humanism". In *The Humanist – A Magazine of Critical Inquiry and Social Concern*. Vol. 61/NO. 4 – July/August 2001.

ROBINSON, Douglas. *Who Translates? – Translator Subjectivities Beyond Reason*. State University of New York Press (SUNY), 2001.

SANTOS FILHO, José Camilo e GAMBOA, Silvio Sánchez (org.). *Pesquisa Educacional: Quantidade-Qualidade*. São Paulo, SP: Cortez Editora, 2002 (Coleção Questões de Nossa Época; v. 42).

SASAKI, Tomomi. "Recipient Orientation in Verbal Protocols: Methodological Issues in Concurrent Think-Aloud" (internet article), s.d.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet e Macbeth*. Traduções de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1995.

SKAL, David. *The Monster Show – A Cultural History of Horror* (Revised Edition). New York: Faber & Faber Inc., 2001.

SMAGORINSKY, Peter. "Rethinking Protocol Analysis from a Cultural Perspective". In *Annual Review of Applied Linguistics*, v. 21 – 233-245. Cambridge University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. "The Social Construction of Data: Methodological Problems of Investigating Learning in the Zone of Proximal Development" (internet article).

SOLER, Colette. "The paradoxes of the symptom in psychoanalysis". In RABATÉ, Michel (org.). *The Cambridge Companion to Lacan* – pp. 86-101. Cambridge University Press, 2003.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Traduzido por Laureano Pelegrin, Lucinéia M. Villela, Marileide D. Esqueda e Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

\_\_\_\_\_. *The Translator's Invisibility*. Routledge, 1995.

WARDI, Eynel. *Once Below a Time – Dylan Thomas, Julia Kristeva and Other Speaking Subjects*. New York, NY: State University of New York Press (SUNY), 2000.

WILLIAMS, Linda. "When the Woman Looks". In GRANT, Barry Keith. *The Dread of Difference – Gender and the Horror Film*. Austin, TX: University of Texas Press, 1996.

## Apêndice I: Discussão Acerca do Racismo Presente na Obra Lovecraftiana – ORKUT – Comunidade “Lovecraft Brasil”

### Página 1

<b>Topic:</b> racista nao !!! somente observador dos fatos !!!	
<a href="#">1</a> <a href="#">2</a> <a href="#">3</a> <a href="#">&gt;</a> <a href="#">&gt;&gt;</a>	
 <a href="#">Cristiano</a>	<b>racista nao !!! somente observador dos fatos !!!</b> 01/15/2005 09:18 nao acredito que racismo seja o rotulo certo para usarmos perante lovecraft e outros de sua epoca, o xenofobismo atribuido a eles nao e somente uma observação do que se passava em sua epoca, onde estrangeiros superlotavam docas, sobreviviam de qualquer maneira, ou seja, degradavam mesmo tudo.
 <a href="#">Yuri</a>	<b>Anacronismos</b> 01/15/2005 10:04 O que temos que ter em mente é que cada época possui uma lógica inerente o que torna difícil num período posterior entender. Ao se ver o passado com o olhos do presente podemos estar sendo anacrônicos. Concordo com o tópico. Havia muito mais um sentimento de xenofobia do que racismo na época de Lovecraft
 <a href="#">Rodolfo</a>	<b>é verdade...</b> 01/16/2005 18:10 o certo era dizer q havia um certo preconceito com relação aos estrangeiros... como tb houve aqui no Brasil com a imigração de italianos e outros povos da europa...  Não podemos colocar label's em Lovecraft só pq ele viveu em uma época confusa e tempestuosa...
 <a href="#">Alfredo</a>	01/16/2005 21:21 Lovecraft era sim profundamente xenófobo e racista, além de esposar idéias políticas ultra-reaccionárias; todavia, tais elementos são, a meu ver, irrelevantes no tocante á sua qualidade como artista, que é o que efetivamente nos interessa.
 <a href="#">Tiago "Salvador"</a>	01/17/2005 03:06 Pô, só porque o cara escreve contos legais não precisamos endeusa-lo e melhora-lo para ele se encaixar nos nossos padrões atuais de o que é uma pessoa boa. Racismo é ridículo, mas dada a educação dele e a época é compreensível, não precisamos ficar tentando "arrumar" isso pra nos sentirmos melhor, temos que

aceitar :P

**RACISTA SIM!** 01/22/2005 16:36



[Alexandre](#)

Pessoal, ADORO a obra de Lovecraft... li TODA a obra, e nem por isto fujo à realidade: Lovecraft era o pior tipo de racista, inclusive em sua época: uma xenofobia absurda direcionada contra todos que não fossem anglo-saxões... (e, vá lá, se salvava algum outro europeu), mas odiava latinos, negros, amarelos...e não vamos falar em justificativas, pois ele foi assim logo antes da segunda guerra e tudo aquilo que lembramos... Mas não devemos misturar autor e obra; é um grave erro, se tratando de literatura.

01/24/2005 23:55



[Bernardo](#)

Acho muito difícil que qualquer um de nós compreenda o que de fato passava pela cabeça de Lovecraft sobre esse assunto. Não por ele ser Lovecraft, mas por que é impossível saber o que outra pessoa pensa ou sente... Só quem sabia com certeza se Lovecraft era racista e xenófobo era o próprio Lovecraft

01/25/2005 02:56



[Tiago](#)  
["Salvador"](#)

Mas podemos especular com base no que ele escreveu, apesar de ser muito fantasioso estou certo que algumas de suas visões foram inevitavelmente deixadas em suas obras :p

01/26/2005 08:54



[Alfredo](#)

Concordo plenamente com Tiago e Alexandre: não podemos simplesmente 'maquiar' o pensamento de Lovecraft ao nele encontrarmos facetas que nos desagradam ou mesmo repugnam. Lovecraft foi o que foi, e isto é algo indelével, incontornável; e, conforme Alexandre assinala, devemos SEMPRE julgar um escritor por seu mérito literário, nunca por seu credo ideológico.

02/15/2005 07:20



[Julia](#)

Lovecraft não era um mero "observador dos fatos". Nem mesmo um jornalista (que pretende-se imparcial) o é.

Ok, na sua época e no seu meio era socialmente aceitável (?) e comum ser racista (ao contrário de hoje em dia), mas isso só reforça o fato de que ele ERA MESMO, embora isso não faça dele um escritor pior.

Topic: racista nao !!! somente observador dos fatos

!!!

<< < 1 2 3 > >>

02/15/2005 09:23

Alfredo

No final do século XIX - início do XX, inclusive, as concepções racistas alicerçavam-se nos pressupostos pseudo-científicos neo-darwinistas, tal como podemos verificar autores como Gobineau e Herbert Spencer.

02/15/2005 10:26



Groo

O narrador dos contos de Lovecraft é sempre um personagem(pelo que me lembro). Então, seus personagens são racistas. Se ele é racista, e tinha tudo para ser, não podemos dizer.

[ ]Groo

02/15/2005 11:15

Alfredo

Ora, Groo, não tentemos negar o óbvio.

02/15/2005 11:29

Groo

Ele tinha tudo pra ser racista, mas nos livros dele quem "fala" é o personagem.

02/15/2005 11:29

Groo

Você conhece alguma declaração, dele próprio, racista?

02/15/2005 12:00

Alfredo

Bem, basta ler um pouco da correspondência dele, está pejada de observações racistas.

02/15/2005 13:46

Manuel

Como um gentleman que nasceu no início do Século XX, ainda em período de neocolonialismo e em época onde foram difundidos os preceitos racistas pseudocientíficos do darwinismo social como bem lembrado pelo Alfredo, acho que é esperado que Lovecraft tivesse sujeito aos preconceitos de sua época. Uma bagagem socio-cultural nada admirável, mas compreensível no contexto da época.

02/15/2005 15:22

Alfredo

Sem dúvida, Manuel, atmosfera mental da elite na Nova Inglaterra predispunha inteiramente ao racismo.

**e o que se difere de hoje?** 02/15/2005 20:18

Lovecraft ja se foi, e nada mudou...

tudo bem até mudou, mas muitos ignoram essas mudanças

ou se fazem de ignorantes!

Nada mudou apenas a percepção daqueles que querem um mundo livre! Essa ao contrário mudou ou não?

02/16/2005 03:11



[Groo](#)

Alfredo, agora vc me pegou! Eu nunca li as correspondências dele, só os contos. As correspondências são publicadas no Brasil ou na net? Vale a pena ler?

[ ]Groo

# Lovecraftian Influences and Events

---

H. P. Lovecraft's "weird fiction" was more than horror/science fiction; its influence permeated the arts and literature in a profound way and has continued to wield this power right through to our current culture. A perusal of one of the many websites devoted to Lovecraft ([www.hplovecraft.com](http://www.hplovecraft.com)) gives evidence of this. Here are just a few of the people and genres influenced by HPL.

## Authors

- Robert Bloch: probably best known for *Psycho*, began writing Cthulhu Mythos tales in his late teens; modeled a character in "The Shambler from the Stars" after Lovecraft; best "mythos" work is "Notebook Found in a Deserted House."
- Clark Ashton Smith: incorporated numerous Lovecraftian elements into his fiction and poetry (and Lovecraft returned the favor); also created many Lovecraft-related paintings and sculptures.
- J. Ramsey Campbell
- Lin Carter
- August Derleth
- Robert E. Howard
- Stephen King
- T. E. D. Klein
- Henry Kuttner
- Frank Belknap Long
- Brian Lumley
- Colin Wilson

## Comics and Cartoons

*Comic adaptations of Lovecraft's works have been around since 1950. For a complete list of these works, see Brian Lingard's H. P. Lovecraft in the Comics as well as go to [www.hplovecraft.com](http://www.hplovecraft.com) on the Internet.*

## Events

- *Heritage of Horror: The Tales of H. P. Lovecraft* by Wharf Rat Productions, a series of dramatic readings, October 1998.
- **H. P. Lovecraft Film Festival** held originally October 4-6, 1996, in Portland, Oregon; now held annually in mid-October.
- **NecronomiCon** is a convention honoring Lovecraft and the Cthulhu Mythos in all forms, held during odd-numbered years.
- **Providence Preservation Society Walking Tours** conducted occasionally around Lovecraft's birthday (August 20) and Halloween (October 31).

## Games

- **Role-playing games** are led by Chaosium's award-winning "Call of Cthulhu," set in Lovecraft's fiction and translated into many languages.
- **Board and card games** include Chaosium's 1987 "Arkham Horror" (a board game) and "Mythos" (a collectible card game); Atlas Games' 1998 "Cults Across America"; Dark House's "Dark Cults" (a beautifully illustrated card game); Steve Jackson Games' "Illuminati" (a table top card game) and "Illuminati: New World Order" (a collectible card game version); and Pagan Publishing's "The Hills Rise Wild" (a miniatures game).

- **Computer and platform games** include I-Motion's three-game series *Alone in the Dark* and *Prisoner of Ice* and *Shadow of the Comet*; Monolith Productions, Inc., 1995 3-D horror game *Blood*; Konami's 1999 *Castlevania 64* (released in 1987 as a series of platform games and now designed for Nintendo 64); Electronic Arts/Eldritch Games' 1989 *The Hound of Shadow*; Infocom's 1987 *The Lurking Horror*; KAZE's *Necronomicon* (one of the "Digital Pinball" series); Id Software's 1996 *Quake*; Sierra Online's 1993 *Quest for Glory IV: Shadows of Darkness*; Millennium Interactive/Nova Spring's 1995 *The Scroll*; and MicroProse/Mythos Games' *X-COM: Terror from the Deep*.

## Movies

- *Bride of Re-Animator* (1990), available on VHS.
- *The Crimson Cult* (1968), based on "The Dreams in the Witch House."
- *The Curse* (1987), based on "The Colour Out of Space," available on VHS.
- *The Dunwich Horror* (1970).
- *From Beyond* (1986), available on VHS.
- *The Haunted Palace* (1963), based on *The Case of Charles Dexter Ward*, available on VHS.
- *Lurking Fear* (1994), available on VHS.
- *Monster of Terror* (1995), also known as *Die, Monster, Die!*, based on "The Color Out of Space."
- *Necronomicon* (1993), an anthology of three tales—"The Rats in the Walls," "Cool Air," and "The Whisperer in Darkness," available on VHS.
- *Re-animator* (1985), available on VHS.
- *The Resurrected* (1992), based on *The Case of Charles Dexter Ward*, available on VHS.
- *The Unnamable* (1988), available on VHS.
- *The Unnamable II: The Statement of Randolph Carter* (1993).

## Musical Artists

This is an abbreviated list. Many additional European, especially German, groups have been influenced by HPL.

- **Black Sabbath:** *Black Sabbath*: "Behind the Wall of Sleep" (1969).

- **Blue Oyster Cult:** *Agents of Fortune*: "E.T.I." (1976); *Imaginos*: "I Am the One You Warned Me Of," "Les Invisibles," "In the Presence of Another World."
- **The Darkest of the Hillside Thickets:** *Gurgle, Gurgle, Gurgle*: "Cthulhu Dreams"; *Hurts Like Hell*: "Screams from R'lyeh" and "Chunk"; *Cthulhu Strikes Back* (1995).
- **H. P. Lovecraft:** *H. P. Lovecraft*: "The White Ship" (1967); *H. P. Lovecraft II*: "At the Mountains of Madness" (1969); *At the Mountains of Madness* (1988).
- **Metallica:** *Ride the Lightning*: "The Call of Ktulu" (1984); *Master of Puppets*: "The Thing That Should Not Be" (1986).
- **Morbid Angel:** *Abominations of Desolation* (1986); *Altars of Madness* (1989); *Formulas Fatal to the Flesh* (1998).
- **Necronomicon:** *Morbid Ritual* (1991); *The Silver Key* (1996).
- **Rigor Mortis:** *Rigor Mortis*: "Re-Animator" (1988).

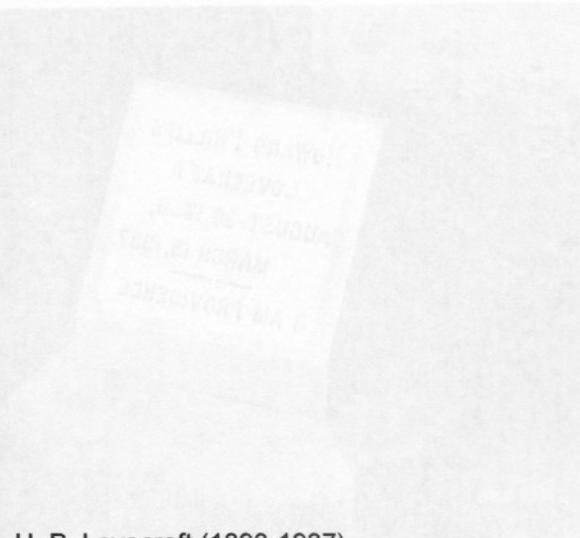
## Products

- **Benway-Tanner Enterprises:** "Lovecraftian trinkets and baubles," decals, rubber stamps, and license plate frames.
- **Bowen Designs:** Cthulhu statuette, H. P. Lovecraft bust.
- **Lovecraft Draft Cider, Ltd.:** Providence company that produces hard cider (ironic because Lovecraft was a tee-totaller).
- **Daryl L. Hutchinson:** Lovecraft tarot cards.
- **Pagan Publishing:** plush Cthulhu dolls.

## Television Shows

- **Babylon 5:** the Pak'ma'ra is a race of creatures resembling Cthulhu.
- **Dark Shadows:** many episodes, particularly the "Leviathan" episodes (1969-1970).
- **Monsters:** episode 63 "The Space Eaters."
- **Hercules: The Legendary Journeys:** produced by Sam Raimi and Robert Tapert (responsible for "Evil Dead" films); Necronomicon figures prominently in "City of the Dead" episode.
- **Night Gallery:** episode 18 "Cool Air"; episode 7 "Miss Lovecraft Sent Me"; episode 17 "Pickman's Model"; episode 14 "Professor Peabody's Last Lecture"; episode 29 "The Return of the Sorcerer."
- **The Real Ghostbusters:** two episodes: "Collect Call of Cthulhu" and "Russian About."

### Apêndice III: H. P. Lovecraft (1890-1937)



H. P. Lovecraft (1890-1937)

Esta é uma homenagem póstuma a Lovecraft. O pequeno monumento foi erguido anos após a morte do escritor, próximo ao jazigo familiar em que ele está enterrado, em Swan Point Cemetery (Providence). A frase "em Providence" (dita por ele mesmo em uma de suas cartas) diz muito sobre seus sentimentos em relação aos idealizadores "for fence" de sua querida cidade natal.



A casa de Whipple Van Buren Philips, na Angel Street em Providence, Rhode Island. O Sr. Philips era avô de Lovecraft e foi o grande incentivador do neto para que adentrasse no vasto universo literário com que tomou contato.



Esta é uma homenagem póstuma a Lovecraft. O pequeno monumento foi erguido anos após a morte do escritor, próximo ao jazigo familiar em que ele está enterrado, em Swan Point Cemetery (Providence). A frase "I am Providence" (dita por ele mesmo em uma de suas cartas) diz muito sobre seus sentimentos em relação aos idealizados "fair lanes" de sua querida cidade natal.

**Fonte: [www.sitelovecraft.cjb.net](http://www.sitelovecraft.cjb.net)**