



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

Bruno Ricardo Gessner

Eu e o outro (eu): exotismo e alteridade no mito do duplo em tradução

Florianópolis

2026

Bruno Ricardo Gessner

Eu e o outro (eu): exotismo e alteridade no mito do duplo em tradução

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Profa. Sabrina Moura Aragão, Dra.

Florianópolis

2026

Gessner, Bruno Ricardo

Eu e o outro (eu) : exotismo e alteridade no mito do duplo em tradução / Bruno Ricardo Gessner ; orientadora, Sabrina Moura Aragão, 2026.

127 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2026.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução Literária. 3. Romantismo. 4. Mito do duplo. I. Aragão, Sabrina Moura. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Bruno Ricardo Gessner

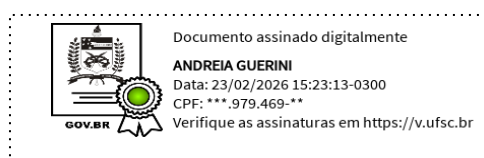
Eu e o outro (eu): exotismo e alteridade no mito do duplo em tradução

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado em 3 de dezembro de 2025,
pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

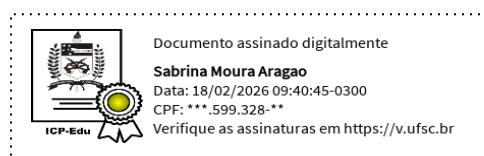
Profa. Cynthia Beatrice Costa, Dra.
Universidade Federal de Uberlândia

Prof. George Alexandre Ayres de Menezes Mousinho, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

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



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Profa. Sabrina Moura Aragão, Dra.
Orientadora

Florianópolis, 2026

À minha mãe

In memoriam

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, em especial a meu irmão e melhor amigo Eduardo, que desde a infância me mostrou a força que têm os livros. Agradeço à minha esposa Caroline, pelo constante apoio emocional. Agradeço também à minha orientadora e amiga Professora Sabrina Moura Aragão, pelos anos de parceria e por acreditar em minha pesquisa. Agradeço aos professores membros da banca de qualificação de mestrado, Professor Daniel Serravalle de Sá e Professora Cynthia Beatrice Costa, por suas valiosas contribuições que grandemente ajudaram no andamento desta pesquisa. E, por fim, agradeço à Professora Cynthia Beatrice Costa e ao Professor George Alexandre Ayres de Menezes Mousinho por aceitarem o convite para compor a banca de defesa desta dissertação.

Qui donc es-tu, spectre de ma jeunesse,
Pèlerin que rien n'a lassé ?
Dis-moi pourquoi je te trouve sans cesse
Assis dans l'ombre où j'ai passé.
Qui donc es-tu, visiteur solitaire,
Hôte assidu de mes douleurs ?
Qu'as-tu donc fait pour me suivre sur terre ?
Qui donc es-tu, qui donc es-tu, mon frère,
Qui n'apparais qu'au jour des pleurs ?

La nuit de Décembre, Alfred de Musset (1835)
(Musset, 1889, p. 351)

RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo traduzir e analisar dois contos com temática envolvendo o mito do duplo: “An unwritten drama of Lord Byron” (1835), de Washington Irving (1783-1859), e “Le chevalier double” (1840), de Théophile Gautier (1811-1872). Para tal, realizaremos uma pesquisa historiográfica sobre o movimento Romântico e as literaturas gótica e fantástica abordando uma de suas principais características: a questão do exotismo, um olhar de estranhamento para com o outro. O tema do duplo, além de permitir profunda análise de ordem psicológica, trata também das relações de alteridade, pois há o estranhamento de si mesmo. Os estudos sobre literatura serão realizados com base em Carpeaux (2012), Vasconcelos (2002), Todorov ([1970] 2012) e Rosenfeld e Guinsburg (1993), e as relações de alteridade com Todorov (1988). A base teórica para as traduções será feita por meio das teorias de Even-Zohar (2013) sobre os polissistemas e a importância das traduções nas trocas entre sistemas literários; de Britto (2012) sobre tradução como negociação entre domesticar e estrangeirizar; e de Venuti (2021) sobre a exotização por meio da tradução. Apresentaremos então os contos de Irving e Gautier seguidos por uma análise do mito do duplo em seus contos sob o viés da psicologia com base em Rank ([1925] 2013), Freud ([1919] 2019) e Rosset (2008). No último capítulo apresentaremos as traduções de ambos os contos seguidas por comentários com base nas teorias tradutórias, bem como retomando questões sobre o exotismo e o mito do duplo.

Palavras-chave: Washington Irving; Théophile Gautier; Mito do duplo; Romantismo; Tradução comentada.

ABSTRACT

The main objective of this work is to translate and analyse two short stories centred on the theme of the doppelgänger: “An unwritten drama of Lord Byron” (1835) by Washington Irving (1783-1859), and “Le chevalier double” (1840) by Théophile Gautier (1811-1872). To this end, we will conduct a historiographical research on the Romantic Movement and Gothic and Fantastic literatures, addressing one of their main characteristics: the exoticism, a look of strangeness toward the other. Besides allowing for a deep psychological analysis, the doppelgänger theme also deals with alterity, as it involves the estrangement from oneself. The studies on literature will be based on Carpeaux (2012), Vasconcelos (2002), Todorov ([1970] 2012), and Rosenfeld and Guinsburg (1993), and the relationships of alterity on Todorov (1988). The theoretical foundation for the translations will be based on Even-Zohar's (2013) polysystem theory and the importance of translations in the exchanges between literary systems; Britto's (2012) on translation as a negotiation between domestication and foreignization; and Venuti's (2021) on exoticization through translation. We will then present the short stories by Irving and Gautier, followed by an analysis of the representation of the doppelgänger theme in these short stories from a psychological perspective based on Rank ([1925] 2013), Freud ([1919] 2019), and Rosset (2008). In the last chapter, we will present the translations of both short stories, followed by comments based on the translation theories and concerning exoticism and the doppelgänger theme.

Keywords: Washington Irving; Théophile Gautier; Doppelgänger; Romanticism; Annotated translation

RÉSUMÉ

Ce travail a pour principal objectif de traduire et d'analyser deux nouvelles abordant le thème du mythe du double : « An unwritten drama of Lord Byron » (1835), de Washington Irving (1783-1859), et « Le chevalier double » (1840), de Théophile Gautier (1811-1872). Pour ce faire, nous réaliserons une recherche historiographique sur le Romantisme et les littératures gothique et fantastique, en abordant l'une de leurs principales caractéristiques : la question de l'exotisme, un regard d'étrangeté envers l'autre. Le thème du double, en plus de permettre une analyse psychologique approfondie, traite également des relations d'altérité, puisqu'il y a l'étrangement de soi-même. Les études littéraires seront menées sur la base de Carpeaux (2012), Vasconcelos (2002), Todorov ([1970] 2012) et Rosenfeld et Guinsburg (1993), et les réflexions d'altérité se fonderont sur Todorov (1988). La base théorique pour les traductions sera établie sur les théories d'Even-Zohar (2013) concernant les polysystèmes et l'importance des traductions dans les échanges entre systèmes littéraires ; de Britto (2012) sur la traduction comme une négociation entre la domestication et l'étrangéisation ; et de Venuti (2021) sur l'exotisation par la traduction. Nous présenterons ensuite les nouvelles d'Irving et de Gautier, suivies d'une analyse du mythe du double dans leurs récits sous un angle psychologique, basée sur Rank ([1925] 2013), Freud ([1919] 2019) et Rosset (2008). Dans le dernier chapitre, nous exposerons les traductions des deux nouvelles, suivies de commentaires basés sur les théories traductologiques, tout en reprenant les questions de l'exotisme et du mythe du double.

Mots-clés: Washington Irving ; Théophile Gautier ; Doppelgänger ; Romantisme ; Traduction commentée.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O ROMANTISMO	15
1.1 O GÓTICO	21
1.2 O FANTÁSTICO	26
1.3 O MITO DO DUPLO NA LITERATURA	30
1.4 O EXOTISMO NA LITERATURA	33
2 OS AUTORES E SUAS OBRAS	38
2.1 WASHINGTON IRVING	38
2.2 IRVING NO BRASIL	39
2.3 THÉOPHILE GAUTIER	41
2.4 GAUTIER NO BRASIL	41
3 POLISSISTEMAS E TRADUÇÃO	45
3.1 OS SISTEMAS LITERÁRIOS	45
3.2 A POSIÇÃO DE IRVING NO SISTEMA LITERÁRIO ESTADUNIDENSE	48
3.3 A POSIÇÃO DE GAUTIER NO SISTEMA LITERÁRIO FRANCÊS	49
3.4 AS TEORIAS DE TRADUÇÃO	50
3.5 TRADUÇÃO E EXOTIZAÇÃO	55
4 OS CONTOS	58
4.1 “AN UNWRITTEN DRAMA OF LORD BYRON”, DE WASHINGTON IRVING	58
4.2 O DUPLO EM “AN UNWRITTEN DRAMA OF LORD BYRON”	62
4.3 “LE CHEVALIER DOUBLE”, DE THÉOPHILE GAUTIER	63
4.4 O DUPLO EM “LE CHEVALIER DOUBLE”	66
5 AS TRADUÇÕES	68
5.1 “UM DRAMA NÃO ESCRITO DE LORD BYRON”	71
5.2 COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO DE “UM DRAMA NÃO ESCRITO DE LORD BYRON”	77
5.3 “O CAVALEIRO DUPLO”	86
5.4 COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO DE “O CAVALEIRO DUPLO”	107
5.5 CONCLUSÃO DAS TRADUÇÕES	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

A tradução, como ponte entre culturas, possibilita um maior alcance e visibilidade a autores e suas obras. É pensando assim que esta pesquisa tem como objetivo traduzir para o português brasileiro e comentar dois contos – um de língua francesa e outro de língua inglesa – que tratam do mito do duplo, sendo de autores consagrados em seus países de origem, mas pouco publicados e estudados no Brasil.

Os autores em questão são Washington Irving (1783-1859) e Théophile Gautier (1811-1872), e os textos, “An unwritten drama of Lord Byron”, de 1835, e “Le chevalier double”, de 1840, respectivamente. Sua escolha se deveu ao fato de, apesar de os textos terem sido publicados relativamente próximos um ao outro, seus contextos são bastante distintos: diferem em país, língua e continente. Os Estados Unidos, um país que conquistara sua independência há pouco mais de meio século, quando da publicação de Irving, e com uma literatura ainda jovem; e a França, centro cultural e grande espelho do mundo no Ocidente no século XIX.

Este trabalho se dividirá em cinco capítulos. No primeiro deles, traçaremos um percurso de quase um século, desde os precursores da literatura romântica em meados do século XVIII, o surgimento da literatura gótica na Inglaterra e sua chegada aos Estados Unidos, a literatura fantástica na Alemanha, conhecida como *Schauerroman*, e sua concretização na França como *roman noir*. Essa contextualização será feita com base em Mario Praz (1992), Otto-Maria Carpeaux (2012), Sandra Vasconcelos (2002), Pierre-Georges Castex (1951) e Tzvetan Todorov ([1970] 2012). Com o apoio destes autores veremos como o Romantismo, um movimento artístico e estético, surgiu em contracorrente ao movimento filosófico Iluminista, como uma fuga da razão em direção às emoções. Junto a isso, mudanças de ordem política e social, como a Independência dos Estados Unidos, em 1776, e a Revolução Francesa, em 1789, exerceram grande influência na literatura estadunidense e europeia. Falaremos também sobre as principais características do mito do duplo, sob a ótica da teoria literária bem como da psicologia, apoiando-se em autores como Otto Rank ([1925] 2013), Sigmund Freud ([1919] 2019) e Clément Rosset (2008). Aqui discutiremos possíveis interpretações para o mito do duplo, suas causas – por que ocorre o “desdobramento” de uma pessoa em duas? – e consequências – como enfrentar o seu eu interior e exterior? Ao final desta primeira parte investigaremos as origens do exotismo na literatura, baseados principalmente em Todorov (1988). A ideia central, a questão do exótico, servirá como complemento para a introdução ao Romantismo, bem como será a base para algumas reflexões no processo tradutório.

No segundo capítulo serão apresentados os autores, características gerais de suas obras, dados biográficos relevantes e informações acerca de seus textos traduzidos e lançados no mercado editorial brasileiro. No campo acadêmico brasileiro, o conto de Washington Irving é apenas brevemente citado no artigo “O duplo: um espectro no caminho de William Wilson” (Pereira, 2015, p. 31), não tendo sido encontrada qualquer outra menção ao conto, quando menos um estudo mais detalhado a seu respeito. Já o conto “Le chevalier double”, de Théophile Gautier, é objeto de estudo de dois artigos. Um deles, derivado desta pesquisa, é intitulado “O duplo traduzido: tradução comentada do conto ‘Le chevalier double’, de Théophile Gautier” (Gessner; Aragão, 2024); o outro é “A importância das obras clássicas com temas atuais: intertextualidade entre Fernando Pessoa e Cavaleiro Duplo, de Théophile Gautier” (Fernandes; Nicoleti; Shumiski, 2024). O conto de Gautier é também citado de maneira passageira em outros três trabalhos: o primeiro deles é o artigo “Um périplo pelo território duplo” (Santos, 2009, p. 96); na dissertação “Morte e delírio em Théophile Gautier e Villiers de L’Isle-Adam” (Fratucci, 2015, p. 60); e no artigo derivado desta última, “O sonho como figuração fantástica em Théophile Gautier” (Fratucci, 2017, p. 95). Vê-se, portanto, que os estudos acerca de ambos os contos são bastante limitados nos estudos acadêmicos brasileiros, justificando-se assim esta pesquisa.

O desenvolvimento teórico, no terceiro capítulo, está ancorado na teoria dos polissistemas de Even-Zohar (2013), a qual nos ajudará a compreender e contextualizar o período em que se inseriam tanto a obra de Washington Irving como de Théophile Gautier, bem como a posição de seus textos nos polissistemas literários e sua importância para o desenvolvimento da literatura de seus respectivos países e, também, da literatura Ocidental. As traduções, por sua vez, serão norteadas por Paulo Henriques Britto (2012) quanto às estratégias de tradução, e Lawrence Venuti (2021) e Antoine Berman (2013) e seus conceitos de estrangeirização e domesticação, etnocentrismo e não-etnocentrismo, assim como a noção da “exotização” discutida por ambos. Sendo o exotismo um elemento importante nas duas obras escolhidas como objeto desta pesquisa, estes conceitos nos guiarão tanto na elaboração de suas traduções em relação aos elementos culturais presentes nos textos, como nas reflexões acerca do processo tradutório. Quanto aos dois termos – exotismo e exotização –, nos referiremos neste trabalho da seguinte forma: *exotismo* (Todorov, 1988) é a característica intrínseca ao movimento romântico, e por conseguinte também às literaturas gótica e fantástica, das quais os textos de Washington Irving e Théophile Gautier fazem parte, ou seja, é relativo às obras em si; já a *exotização* (Venuti, 2019) é o ato de exacerbar características que distingam determinada

cultura representada no texto em relação a uma cultura do texto de chegada – ou a uma cultura dominante – no ato tradutório.

Em seguida, no quarto capítulo, apresentaremos ambos os contos em maiores detalhes, discutindo o enredo, alguns aspectos literários, a representação do mito do duplo, voltando a Rank ([1925] 2013), Freud ([1919] 2019) e Rosset (2008) em cada um dos textos, e analisando a questão do exótico pautada no que apresentamos de Todorov (1988).

No quinto e último capítulo serão apresentadas as traduções completas, com base nos conceitos anteriormente discutidos com Britto (2012), Berman (2013) e Venuti (2021), dos contos de Washington Irving e Théophile Gautier, seguidos por uma análise de trechos selecionados de cada uma das traduções. Por meio desses comentários discutiremos questões linguísticas, de estilo, referências culturais e históricas presentes nas obras, apontando elementos característicos do exotismo, além de possíveis dificuldades encontradas durante o processo tradutório.

1 O ROMANTISMO

O Romantismo surge como um movimento em oposição ao Iluminismo, corrente filosófica em voga nos séculos XVII e XVIII, e à constante busca pela razão (Rosenfeld; Guinsburg, 1993, p.261). Nas artes, o Iluminismo era manifesto por meio do Classicismo, um movimento que buscava resgatar os tempos áureos da Antiguidade Greco-Latina, seja como temática principal ou inspiração artística (Rosenfeld; Guinsburg, 1993, p. 262). São desse período as peças *Amphitryon*, de Molière, *Medéia*, de Corneille, e *Fedra*, de Racine, releituras de obras da Antiguidade Clássica – embora obviamente estes autores não escrevessem unicamente sobre este tema.

Acerca do surgimento do Romantismo e do termo “Romântico”, diz Mario Praz (1992):

A palavra *romantic* aparece pela primeira vez na língua inglesa em meados do século XVII com o significado de “como os antigos romances”, e mostra como nessa época surgiu a necessidade de nomear certas características do romanesco de cavalaria e pastoral. Essas características, realçadas em oposição ao crescente espírito racionalista [...], consistiam na falsidade e na irrealidade, o caráter fantástico e irracional dos eventos e sentimentos descritos nesses romances¹ (Praz, 1992, p. 21).

Os “antigos romances” – isto é, o romanesco –, por sua vez, eram assim chamados pois eram escritos nas línguas românticas – do latim *romanicus*, “referente à Roma” –, ou seja, as línguas neolatinas. À essa época, diz ainda Praz (1992, p. 22) que: “Tudo aquilo que parecia oriundo de uma imaginação desregrada era chamado de *romantic*”². Já na virada do século, o autor percebe uma mudança de paradigma no gosto popular:

Logo no início do século XVIII aparece uma nova corrente no gosto: havia uma crescente tendência em reconhecer a importância da imaginação nas obras de arte. *Romantic*, embora continue a significar algo de absurdo, assume contornos de *atraente*, capaz de deleitar a imaginação³ (Praz, 1992, p. 22).

¹ La parola "romantic" appare per la prima volta nella lingua inglese verso la metà del Seicento col significato di «like the old romances», e mostra come verso quell'epoca si facesse vivo il bisogno di denominare certe caratteristiche dei romanzi cavallereschi e pastorali. Queste caratteristiche, messe in rilievo, per via di opposizione, dal crescente spirito razionalistico [...], erano la falsità e l'irrealtà, l'indole fantastica e irrazionale di eventi e sentimenti descritti in quei romanzi. (Todas as traduções que acompanham o texto original em nota são de nossa autoria).

² Tutto ciò che sembrava prodotto di sregolata fantasia veniva chiamato *romantic*.

³ Ma fin dal principio del Settecento una nuova corrente si delinea nel gusto: di più in più si tende a riconoscere l'importanza della fantasia nelle opere d'arte. *Romantic*, pur continuando a significare alcunché di assurdo, assume la sfumatura di *attraente*, di atto a dilettere l'immaginazione.

Assim, nas primeiras décadas do século XVIII, como dito, aumenta o aparecimento de obras carregadas de um sentimentalismo exacerbado, resgatando o amor dos romances de cavalaria medievais. E, ao longo da primeira metade do século, essa tendência vai se firmando ainda mais. É então que surgem alguns dos primeiros romances com as características que posteriormente passariam a marcar o Romantismo. Temos, por exemplo, *Manon Lescaut*, do francês Abbé Prévost. Publicado em 1731, o livro, uma história de amor louco e desvairado, causou alvoroço na sociedade. Pouco depois, em 1740, é publicado *Pamela*, do inglês Samuel Richardson, um “romance de conduta” tipicamente puritano em que as virtudes da religião vencem as tentações da carne. Ambos os romances, apesar de, a princípio, parecerem extremamente opostos, podem ser vistos como duas formas de expor o mesmo ponto de vista: o primeiro, de Prévost, uma espécie de alerta aos que se deixam levar pelos desejos carnaís; já o segundo, de Richardson, um incentivo a manter-se puro – a vitória da mente sobre o corpo (Carpeaux, 2012a, p. 205).

Nas décadas seguintes, esses ideais se solidificariam ainda mais na literatura europeia. É então que aparece *Júlia, ou a nova Heloísa*, de Jean-Jacques Rousseau. Publicado em 1761, *Júlia* é também uma ode às virtudes, o que pode parecer contraditório, vindo de um filósofo Iluminista, mas lembremos que Rousseau foi dos principais influenciadores do movimento romântico (Russell, 1968). Além disso, ainda estamos falando do que é hoje chamado de pré-romantismo. Pouco mais tarde, em 1774, como parte do movimento conhecido como *Sturm und Drang*, o pré-romantismo alemão, Goethe publica *Os sofrimentos do jovem Werther*, livro que se tornou o romance seminal do amor louco e impossível.

Esse amor pela dor e sofrimento desencadeia um novo tipo de literatura. Seres sobrenaturais, criaturas grotescas, aparições, possessões, enfim, tudo aquilo que povoou e assombrou a mente da população europeia medieval ganhava novas proporções, após ter sido posto de lado pelo racionalismo Iluminista. Surge, dessa forma, uma ruptura: o Romantismo da luz do sol, das paisagens idílicas e da dor de amar; e o Romantismo das sombras, dos castelos góticos e da beleza do horrendo. Chamado hoje de “romantismo sombrio”, essa vertente do movimento romântico foi amplamente estudada por Mario Praz (1992) em *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, publicado pela primeira vez em 1930. Segundo Praz, “para os românticos, a beleza ganha destaque precisamente naquilo que parece contradizê-la: nas coisas horrendas; a beleza é tanto mais apreciada quanto mais triste e dolorosa for”⁴ (Praz, 1992, p. 32).

⁴ Pei romantici la bellezza riceve risalto proprio da quelle cose che sembrano contraddirla: dalle cose orride; è bellezza tanto più gustata quanto più triste e dolente.

Edgar Allan Poe, em seu famoso artigo “A filosofia da composição” (2019), publicado originalmente em 1846 na *Graham's Magazine*, fala sobre o prazer da contemplação do belo e do conceito de beleza não como algo físico, mas como uma sensação:

O prazer que é ao mesmo tempo o mais intenso, o mais puro e o que mais eleva é, creio eu, o inspirado pela contemplação do belo. Quando, pois, os homens falam em Beleza, referem-se precisamente não a uma qualidade, como se costuma supor, e sim a um efeito – referem-se, em suma, a essa exata elevação intensa e pura da *alma* – não do intelecto nem do coração – que mencionei, e que é vivenciada em consequência do “belo” (Poe, 2019, p. 61-62).

Assim, essa “elevação da alma” é possível de ser alcançada de outras formas que não o conceito clássico da beleza física ou paisagística. Mais adiante, no mesmo artigo, Poe reflete sobre qual seria o tema mais melancólico segundo a compreensão universal: “A Morte” (Poe, 2019, p. 65), responde sem titubear. “E quando [...] é mais poético esse tema, o mais melancólico de todos?” (Poe, 2019, p. 65), questiona em seguida. E ele mesmo responde: “Quando está mais estreitamente associado à Beleza; assim, a morte de uma mulher bela é, sem sombra de dúvida, o tema mais poético do mundo” (Poe, 2019, p. 65). Dessa forma, Poe exemplifica a união entre o belo – a mulher –, o pavor – a morte – e o sofrimento – a perda da pessoa amada. A aproximação entre estes conceitos e sentimentos, a princípio aparentemente tão opostos, é o que guia todo o movimento romântico – e consequentemente as literaturas gótica e fantástica, fundamentais para as obras aqui apresentadas. E mesmo que, superficialmente, os textos escolhidos de Irving e Gautier não tenham ligação direta com o tema da morte da mulher amada, o conceito exemplificado por Poe serve como fio condutor para nos guiar à união entre o prazer, o horrendo e a dor, e como a literatura romântica se desenvolveu em torno dessa concepção. Sobre como a atração pelo belo levou à atração pelo medo, diz Mario Praz:

A descoberta do horror como fonte de deleite e de beleza acabou por reagir sobre o próprio conceito de beleza: o horrendo, de uma categoria do belo, passou a se tornar um dos elementos do próprio belo: do belamente horrendo passou gradualmente para o horivelmente belo. A beleza do horrendo certamente não pode ser considerada uma descoberta do século XVIII, mas foi só então que a ideia chegou à plena consciência⁵ (Praz, 1992, p. 33).

⁵ La scoperta dell'orrore come fonte di diletto e di bellezza finì per reagire sul concetto stesso della bellezza: l'orrido, da categoria del bello, più per diventare uno degli elementi propri del bello: dal bellamente orrido si passò per gradi insensibili all'orribilmente bello. Quella della bellezza dell'orrido non può certo considerarsi come una scoperta del secolo decimottavo, sebbene allora soltanto l'idea giungesse a piena coscienza.

Poe, na verdade, retoma e aprofunda algumas das ideias desenvolvidas por Edmund Burke quase um século antes. Publicado em 1757, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, do irlandês Edmund Burke, é um dos mais importantes escritos para a formação do conceito do belo na literatura romântica, seja pelo choque inicial que causou, ou pela influência legada a autores da segunda metade do século XVIII em diante. Na obra, Burke faz um longo tratado acerca das ideias que influenciam no gosto pelas artes. O gosto, para Burke, “é não mais que a faculdade, ou as faculdades da mente que formam o julgamento das obras da imaginação e das belas artes ou que são por elas afetadas”⁶ (Burke, [1757] 1990, p. 13). Para Burke, portanto, a imaginação é um alicerce fundamental para se apreciar e se deixar atravessar pela arte.

Burke denomina a imaginação como uma força criativa:

A ela [à imaginação] pertence tudo aquilo que chamamos gênio, fantasia, invenção e coisas do gênero. Mas deve-se observar que essa força da imaginação é incapaz de produzir algo completamente novo; pode apenas modificar a disposição das ideias que recebeu dos sentidos⁷ (Burke, [1757] 1990, p. 16-17).

É em nossa imaginação, segundo Burke, que se cria o prazer e a dor – o Belo e o Sublime –, por meio de nossos temores e nossas esperanças.

O sublime é definido por Burke como tudo aquilo que “incita ideias de dor e perigo, [e tudo que é] análogo ao terror, é fonte do *sublime*”⁸ (Burke, [1757] 1990, p. 36). E ainda, que o sublime produz “a mais forte emoção que a mente é capaz de sentir”⁹ (Burke, [1757] 1990, p. 36).

Se o sublime nos inspira medo, o belo, por outro lado, é o que nos atrai e nos faz querer ficar perto, seja dos animais, da natureza ou de outra pessoa ou pessoas, por meio de “sentimentos de ternura e afeição”¹⁰ (Burke, [1757] 1990, p. 39).

Essa nova perspectiva sobre o conceito do belo, como diz Praz, não surgiu, mas foi gradualmente se formando ao longo do século XVIII. Um marco importante nesse período é a publicação do poema “A night-piece on death”, escrito pelo irlandês Thomas Parnell e publicado postumamente em 1722 – o autor havia falecido quatro anos antes. Parnell é

⁶ No more than that faculty, or those faculties of the mind which are affected with, or which from a judgement of the works of imagination and the elegant arts.

⁷ To this belongs whatever is called wit, fancy, invention, and the like. But it must be observed, that this power of the imagination is incapable of producing any thing absolutely new; it can only vary the disposition of those ideas which it has received from the senses.

⁸ Excite the ideas of pain, and danger [...] analogous to terror, is a source of the *sublime*.

⁹ The strongest emotion which the mind is capable of feeling.

¹⁰ Sentiments of tenderness and affection.

considerado precursor de um movimento que surgiu nas décadas seguintes na Grã-Bretanha conhecido como “Graveyard School”. Os “Graveyard Poets”, como eram chamados, não formavam um grupo organizado, mas antes revelavam uma tendência da época. Seus poemas normalmente tomam lugar em cemitérios ou velhas igrejas e abordam de maneira soturna a finitude da vida e temas como o medo e a desesperança, e são geralmente imbuídos de uma mística religiosa, resultando em um contrastante efeito de dualidade entre a beleza da composição e a melancolia do texto. Sandra Vasconcelos (2002) sintetiza o movimento da seguinte forma:

Os *graveyard poets* contestavam o racionalismo e o equilíbrio preconizados pelo Iluminismo, produzindo uma poesia de desafio e de inspiração divina que, além de advogar o sentimento e a paixão, colocava em cena temas e cenários que se tornariam caros ao romance gótico: a morte, o medo, a noite, gemidos, sepulturas (Vasconcelos, 2002, p. 120-121).

São desse período os poemas “The grave”, de Robert Blair, escrito em 1743; “The pleasures of melancholy”, escrito por Thomas Warton aos dezessete anos de idade, em 1745, mesmo autor de “Ode to horror”, de 1751; “Ode to fear”, escrito por William Collins em 1747; “Elegy written in a country churchyard”, publicado por Thomas Gray em 1751; e, talvez o mais famoso e importante de todos, o longo poema *The complaint: or, night-thoughts on life, death, & immortality*, escrito por Edward Young e publicado de forma serializada entre 1742 e 1745.

Esse período é importante para entender o surgimento das literaturas gótica e fantástica, pois há um resgate do misticismo religioso que havia sido posto em segundo plano pelos filósofos Iluministas e sua constante busca pela razão. Otto Maria-Carpeaux (2012a) fala sobre o ressurgimento do misticismo evidenciado pelos “Graveyard Poets”:

A relação entre a melancolia pré-romântica e uma religiosidade vagamente mística, relação que se manifesta na “Graveyard School”, é da maior importância para a história da literatura universal e para a história espiritual da Europa. É sintoma, um entre vários, de um renascimento religioso durante o século XVIII (Carpeaux, 2012a, p. 245).

Esse “renascimento religioso” trouxe consigo todos os medos oriundos do misticismo medieval, que, por sua vez, se manifestou na literatura. Além disso, Carpeaux fala também sobre a volta do misticismo como uma contracorrente ao Iluminismo:

As relações entre misticismo e sentimentalismo de um lado e a literatura pré-romântica do outro, são inegáveis, mas nem sempre manifestas: romance e comédia sentimentais, “Graveyard Poetry” [...] têm raízes no misticismo. Mas os movimentos místicos que contribuíram para a mudança do gosto literário são mais ou menos

subterrâneos, ocultados pelo racionalismo predominante do século [...]. Assim a grande corrente da mística europeia desapareceu depois da Reforma; reaparece no século XVIII (Carpeaux, 2012a, p. 248).

O renascimento do misticismo religioso ao final do Século das Luzes culminou com o surgimento das literaturas gótica e fantástica com seus castelos assombrados, ruelas escuras povoadas por criaturas horrendas e pessoas atormentadas ou perseguidas por entidades sobrenaturais – ou quase.

O gótico e o fantástico, que por vezes se misturam, não necessariamente, porém, dependem um do outro para existirem. Como veremos mais adiante, podemos sintetizar, de maneira geral, o gótico, segundo Sandra Vasconcelos (2002), e o fantástico, segundo Pierre-Georges Castex (1951), da seguinte maneira: o primeiro explora o horrendo por meio de coisas mais práticas, físicas: um castelo de corredores escuros com altas torres de arquitetura gótica, vampiros, lobisomens; o segundo faz uso do medo por meio da incerteza, da hesitação: aparições, sombras, sensação de ser constantemente seguido.

Nota-se, entretanto, que uma característica une ambos: o medo.

Jean Delumeau, em seu extenso trabalho *História do medo no Ocidente* (2023), define o medo como “uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação” (Delumeau, 2023, p. 30). Além disso, o medo “é inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte (Delumeau, 2023, p. 23-24).

O uso extensivo do medo como artifício literário surge também como uma contracorrente ao racionalismo exacerbado que pregava o Iluminismo. Durante muito tempo considerado um sentimento reservado aos covardes e aos plebeus – vide a ampla literatura produzida nos séculos XVI e XVII sobre os feitos heroicos de reis e corajosos cavaleiros (Delumeau, 2023) –, foi ao longo do século XVIII, conforme ia se moldando a nova perspectiva sobre a exploração do sentimentalismo pelos autores pré-românticos, que o medo, bem como a dúvida, a incerteza, passaram a ser encarados como “belos”.

A fuga da razão em direção ao irreal foi uma das principais forças motrizes dos autores pré-românticos. Essa mesma força iria, pouco depois, dar origem a um estilo literário que perdura até hoje nas mais diversas formas, não somente na literatura, mas em diferentes formas de expressão cultural: o gótico.

1.1 O GÓTICO

A literatura gótica nasceu na Inglaterra, terra dos “Graveyard Poets”. Em 1764, Horace Walpole publica *O castelo de Otranto* – cuja segunda edição, de 1765, trazia o subtítulo “A gothic story”. O romance fez uso de elementos que serviriam de modelo para vários outros romances que se seguiram a ele: castelo de arquitetura gótica, assombrações, seres fantásticos, uso predominante do medo e do exótico. No prefácio da segunda edição, Walpole sintetiza o romance gótico e seu intuito com a publicação do livro como “uma tentativa de mesclar os dois tipos de romance, o antigo e o moderno. No primeiro, tudo era imaginação e improbabilidade: no segundo, propõe-se que a natureza seja sempre – e às vezes de fato o é – imitada com sucesso”¹¹ (Walpole, 2014, p. 9).

The champion of virtue, publicado por Clara Reeve em 1777, foi um dos primeiros romances que beberam da fonte de Walpole a se tornarem muito populares. No prefácio à segunda edição, de 1778, com o livro agora intitulado *The old english Baron* – nome pelo qual é publicado até os dias de hoje –, a autora diz que o livro é “descendente literário de *O Castelo de Otranto*”¹² (Reeve, 2008, p. 2). Ainda neste mesmo prefácio, após afirmar que seu livro, bem como o de Walpole, visa unir características do romance antigo e do moderno, Reeve complementa dizendo que seu romance “assume um caráter e maneira distintos [...]; distingue-se pelo nome de uma História Gótica, sendo um retrato dos tempos e costumes góticos”¹³ (Reeve, 2008, p. 2).

Os romances “antigo e moderno” mencionados por Horace Walpole e Clara Reeve são o que, em português, convencionou-se a chamar, respectivamente, de romanesco e romance. O primeiro, o romanesco, são os romances de cavalaria com suas criaturas e feitos fantásticos; e o segundo, o “retrato fiel da natureza”, é o romance moderno, com forte presença do sentimentalismo, de paixões avassaladoras, bem como do medo e do horrendo, sensações inescapáveis e inerentes à natureza humana. Também podemos ver como ambos os autores, e mais explicitamente Reeve, buscam na ideia do exotismo inspiração à sua obra: personagens misteriosos vindos de outros países, em especial seguidores de outras religiões que não o protestantismo. Os “tempos e costumes góticos” são uma referência aos povos godos – “goth”,

¹¹ It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former, all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success.

¹² The literary offspring of *The Castle of Otranto*.

¹³ It assumes a character and manner of its own [...]; it is distinguished by the appellation of a Gothic Story, being a picture of Gothic times and manners.

em inglês, é traduzido tanto como “gótico” quanto “godo”, podendo referir-se ao estilo artístico-arquitetônico e aos povos godos.

Diz ainda Sandra Vasconcelos que o termo “gótico”:

Remetia às origens do povo inglês e de sua cultura, uma cultura que queria distinguir-se da greco-romana e que, acreditando-se promotora do amor à liberdade e da democracia, possuía uma história cuja permanência se identificava na arquitetura gótica. Apesar dessa conotação mais positiva, gótico era tudo o que fosse antiquado, bárbaro, feudal e irracional, caótico, não-civilizado. O oposto de “clássico”, em resumo (Vasconcelos, 2002, 119-120).

Além disso, o final do século XVIII foi um período de grandes transformações culturais, políticas e sociais. A industrialização dos meios de produção, especialmente na Inglaterra, impulsionada pelo avanço das máquinas a vapor, criava novas oportunidades de negócios, formas de enriquecer, e com isso surgiam novos problemas de ordem social: era a consolidação do sistema capitalista ante a decadência do feudalismo. Além disso, revoluções de ordem política, como a Independência dos Estados Unidos, em 1776, e a Revolução Francesa, em 1789 – fomentadas pelo pensamento Iluminista –, traziam tanto esperança quanto insegurança em relação ao futuro. Acerca dessas grandes transformações, diz Sandra Vasconcelos (2002) que:

O romance gótico seria a resposta aos medos e incertezas experimentados nesse período, assim como uma tentativa de superar os limites da ordem racional e moral e de tratar de tudo aquilo que o Iluminismo havia deixado sem explicação ou varrido para debaixo do tapete (Vasconcelos, 2002, p. 126).

Nas décadas seguintes, ainda no final do século XVIII, aparecem outros romances que viriam a se tornar clássicos da literatura gótica. Alguns dos mais famosos foram *Vathek*, publicado em 1786 por William Beckford; *O castelo de Wolfenbach*, escrito por Eliza Parsons e publicado em 1793; *Os mistérios de Udolpho*, de Ann Radcliffe, publicado em 1794; e *O monge*, publicado por Matthew Gregory Lewis em 1796. Todos esses romances têm em comum a forte presença de elementos de arquitetura gótica – nomeadamente castelos –, o senso do exótico – as histórias tomam lugar em países estrangeiros, geralmente Espanha, Itália, e às vezes Alemanha ou Escandinávia, ou, quando são na própria Inglaterra, há a presença de algum misterioso personagem vindo de algum desses países “exóticos” –, e, claro, o terror e o medo, representado por criaturas sobrenaturais. Vemos como, no geral, o exotismo está ligado à questão do outro, em ver o outro como um estranho. Mais adiante nos aprofundaremos na

questão do exotismo e veremos como esses elementos se inserem em “An unwritten drama of Lord Byron” e “Le chevalier double”.

Mas a literatura gótica inglesa atingiria seu ápice no século XIX. Conta Mario Praz (1992) a conhecida história da reunião entre amigos organizada por Lord Byron em Genebra no ano 1816, em que Byron lera aos convidados algumas histórias de terror germânicas traduzidas para o francês. Ao final, convidara seus amigos – entre os quais estavam Matthew Gregory Lewis, Percy Shelley, Mary Shelley e John William Polidori – a escreverem, cada um, suas próprias histórias de horror (Praz, 1992, p. 80). Da pena dos dois últimos saíram *Frankenstein*, em 1818, de Mary Shelley, e *O Vampiro*, de John William Polidori, em 1819 – obras seminais do terror gótico.

O livro de Polidori, inclusive, é também inspirado em um fragmento de uma história concebida, mas não realizada por Lord Byron. Em uma dessas reuniões noturnas na casa de veraneio na Suíça, “Byron escreve parte de um conto de terror que há algum tempo pretendia compor”¹⁴ (Praz, 1992, p. 80). Médico pessoal de Lord Byron, John William Polidori ouvira a leitura do fragmento escrito pelo amigo. Pouco tempo depois, já com seus serviços dispensados por Byron – e talvez justamente por isso –, Polidori decide escrever uma história inspirada no fragmento composto por seu antigo patrão, dando ao protagonista matizes “byronianos”. Publicado em abril de 1819 com o título *The Vampyre* na revista *New Monthly Magazine* e erroneamente atribuído a Byron (Praz, 1992, p. 80), a história de Polidori, considerada a primeira sobre vampiros na língua inglesa, tem como protagonista o jovem sedutor Lord Ruthven, inspirado pelo personagem Ruthven Glenarvon, versão fictícia de Lord Byron no romance *Glenarvon*, de Lady Caroline Lamb, publicado naquele mesmo fatídico 1816 (Switzer, 1955, p. 107) – ano em que Byron saíra da Inglaterra para nunca mais voltar. No livro, a autora, então casada, relata de maneira ficcionalizada o caso amoroso que tivera com Byron, seu primo, em 1812 (Douglass, 2004, p. xii). Pouco tempo após a publicação de Polidori, ainda em 1819, o editor de Byron, a seu contragosto, acrescenta o fragmento de história – intitulado “A fragment” – composto pelo autor naquele verão de 1816 como apêndice na primeira edição do poema dramático *Mazeppa* (Switzer, 1955, p. 108).

De volta ao gótico, em *The literature of terror*, David Punter (2013) sintetiza e agrupa as características do gótico como:

¹⁴ Byron scrive in parte una storia terrificata che da parecchio tempo aveva in animo di comporre (publicata nel 1819 come ‘A Fragment’).

A ênfase em retratar o aterrorizante, a usual insistência em cenários arcaicos, uso proeminente do sobrenatural, presença de personagens bastante estereotipados e o esforço em usar e aperfeiçoar técnicas de suspense literário [...]. Neste sentido, ficção “Gótica” é a ficção do castelo mal-assombrado, de heroínas vítimas de terrores indizíveis, do vilão sombriamente ameaçador, de fantasmas, vampiros, monstros e lobisomens¹⁵ (Punter, 2013, p. 1).

No artigo “Prosa e ficção do Romantismo”, Carpeaux (1978) fala no seguinte trecho especialmente sobre o “exótico”:

Tudo é colocado num país pitorescamente exótico, às mais das vezes na Itália, não importa, pois no gosto oficial da época, que continua o Classicismo, tudo aquilo que não é Antiguidade greco-romana ou França, é exótico [...]. O país exótico para o qual se refugiava o anticlassicismo, é o país de todas aquelas novidades – da poesia da natureza e da noite e dos túmulos, do romance sentimental e do romance “gótico”: é a Inglaterra (Carpeaux, 1978, p. 160).

Carpeaux (1978) brinca dizendo ser a Inglaterra a origem do exótico, pois na literatura inglesa de então era pintado um mundo fantástico que não refletia a realidade desses tais “países exóticos”. Ou seja, o exotismo não estava na Espanha, na Itália, ou no norte da Europa, mas sim na Inglaterra, que via como exótico tudo aquilo que era diferente de si.

Ao expor o conjunto de elementos que definem o romance gótico, Sandra Vasconcelos (2002) fala acerca do medo e da constante sensação de perigo presente na ficção gótica:

O romance gótico [...] encontra na perseguição – seja ela de natureza social, religiosa ou psicológica – um de seus motivos centrais. Daí seu investimento numa espécie de psicologia do medo, em que o aparato gótico é colocado a serviço de experiências emocionais que perturbam o senso de realidade e distorcem a percepção e a perspectiva (Vasconcelos, 2002, p. 127).

Esse sentimento de perseguição e insegurança seria ainda mais explorado pela literatura fantástica. Daí *grosso modo* a principal diferença entre o gótico e o fantástico: o primeiro comumente usa do medo concreto – de coisas, lugares, criaturas; o segundo explora a incerteza, a dúvida, os limites entre o real e o imaginário – como veremos mais adiante com Castex (1951) e Todorov ([1970] 2012).

Do outro lado do Atlântico, nos Estados Unidos, a literatura gótica ganhou ares próprios. Sendo o estilo literário em voga na Inglaterra na virada do século XVIII para o XIX,

¹⁵ An emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense [...]. Used in this sense, 'Gothic' fiction is the fiction of the haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves.

consequentemente tornou-se a literatura mais popular nos Estados Unidos nas primeiras décadas após sua relativamente recém-adquirida Independência.

No entanto, não havia nos Estados Unidos antigos castelos góticos; não eram populares (ainda) as lendas sobre lobisomens, vampiros, ou qualquer outra criatura sobrenatural. Mas existiam velhos casarões dos tempos da guerra de Independência; eram conhecidas as lendas sobre soldados mortos no campo de batalha que voltavam do além-mundo em busca de vingança. E o exótico, que para os ingleses estava na Itália, na Espanha, Alemanha ou Escandinávia, para a literatura estadunidense era a própria Inglaterra – voltando à ideia de Carpeaux (1978). Havia, portanto, uma transposição de temas, mas com a manutenção de sentimentos e efeitos causados pela leitura do “gótico americano” (Punter, 2013), como ficou conhecido – apesar de ter levado pelo menos mais um século para se espalhar por toda a América (o continente).

A ideia é reforçada por Allan Lloyd-Smith (2004) em *American gothic fiction*:

Em vez de uma simples questão de adaptação ou imitação, substituir a natureza selvagem e as cidades aos quartos subterrâneos e corredores de um monastério, ou a casa remota ao castelo, florestas escuras e perigosas às montanhas infestadas de bandidos na Itália, certas pressões culturais únicas levaram os estadunidenses ao gótico como uma expressão de suas condições particulares¹⁶ (Lloyd-Smith, 2004, p. 4).

Os primeiros autores desse período, como Charles Brockden Brown, ainda no final do século XVIII, e Washington Irving, já no início do século XIX, traziam alguns desses elementos do “gótico americano”, mas ainda carregavam também características do gótico inglês, notadamente em se tratando de algum elemento exótico presente no enredo vindo de países como Itália e Espanha, por exemplo. Em Brown, vê-se o uso do exótico vindo destes países representado em bandidos ou personagens misteriosos; já em Irving, que morou boa parte de sua vida na Europa – inclusive na Espanha –, muitas de suas histórias se passam nestes países, conquanto outras se inseriam no “gótico americano”, como “The legend of Sleepy Hollow” – comumente traduzido no Brasil como “A lenda do cavaleiro sem cabeça”.

Mais tarde, Edgar Allan Poe manteve muitas das características do gótico inglês, inclusive relativos à arquitetura gótica e ao exótico, em boa parte de sua obra. Foi com Nathaniel Hawthorne, entretanto, que o “gótico americano” ganhou ares de uma literatura de fato

¹⁶ Rather than a simple matter of adaptation and imitation, substituting the wilderness and the city for the subterranean rooms and corridors of the monastery, or the remote house for the castle, dark and dangerous woods for the bandit infested mountains of Italy, certain unique cultural pressures led Americans to the Gothic as an expression of their very different conditions.

nacional. Ao inserir em sua obra elementos do puritanismo da Nova Inglaterra, Hawthorne evoca o medo e a culpa inerentes ao cristianismo, adaptados, por sua vez, à cultura estadunidense.

1.2 O FANTÁSTICO

A literatura fantástica surgiu na virada do século XVIII para o XIX. Sua origem, entretanto, tem raiz na literatura gótica, que já usava de algumas características que viriam posteriormente a ser incorporadas pela literatura fantástica na composição de suas obras.

A primeira publicação tida como fantástica é *O diabo apaixonado*, romance escrito pelo francês Jacques Cazotte, publicado em 1772. Na obra, o protagonista Alvarez tenta resistir às tentações de uma paixão misteriosa, e se questiona se é aquilo uma mulher ou o Diabo ou algum de seus emissários, o que o leva a se perguntar: “Onde está o possível?... Onde está o impossível?”¹⁷ (Cazotte, 2002, p. 53). Era plantada ali a semente do que viria a se tornar o fantástico. Todorov usaria dessa hesitação para elaborar seu *Introdução à literatura fantástica* ([1970] 2012), sobre o qual nos aprofundaremos mais adiante.

Todavia, como denota Pierre-Georges Castex em *Le conte fantastique en France* (1951):

Apesar do mérito e do sucesso de *O diabo apaixonado*, Cazotte não fez escola. Ao fim daquele século e no primeiro quarto do século seguinte, um público encantado pelas emoções violentas se apaixona pelas histórias de terror onde o maravilhoso intervém da maneira mais gratuita e absurda¹⁸ (Castex, 1951, p. 9).

O público estava absorto pela literatura gótica e suas criaturas sobrenaturais. E mesmo que a literatura gótica inglesa estivesse fazendo sucesso na França, a grande massa francesa estava excitada com o “Iluminismo romântico” de Rousseau, que exerceu grande influência na Revolução (Russell, 1968). Tanto é que, em 1792, Cazotte, monarquista convicto, é preso por incitar a contrarrevolução e guilhotinado na Place du Carrousel (Cazotte, 2002, p. 109).

Todorov ([1970] 2012) cita ainda outra obra que precede a grande enxurrada de relatos fantásticos, mas que, segundo o autor, de fato inaugura a literatura fantástica. Trata-se de *Manuscrit trouvé à Saragosse*, do polonês de expressão francesa Jan Potocki. O livro narra

¹⁷ Où est le possible ?... Où est l'impossible ?

¹⁸ Malgré le mérite et le succès du *Diable Amoureux*, Cazotte ne fait pas école. Vers la fin du siècle et pendant le premier quart du siècle suivant, un public épris d'émotions violentes se passionne pour des histoires de terreur où le merveilleux intervient de la manière la plus gratuite et la plus absurde.

várias histórias que se entrelaçam, e em todas o protagonista Alphonse van Worden se pergunta se o que está presenciando é real ou fruto de sua imaginação (Todorov, [1970] 2012, p. 32). É o fato de tal questionamento permear toda a obra, e não apenas um dado momento, que faz Todorov considerar *Manuscrit trouvé à Saragosse* como de fato a primeira obra inteiramente fantástica. Publicado em três versões, a primeira em 1794, a segunda em 1804, e a última em 1810, cinco anos antes de seu autor morrer, no entanto, assim como a obra de Cazotte, Potocki não fez escola. Ainda levaria um tempo até a Europa, e em especial a França, criar gosto pelo fantástico.

O primeiro autor a explorar o fantástico de maneira mais abrangente ao longo de boa parte de sua obra é o prussiano Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Já no início do século XIX, Hoffmann publica alguns de seus contos em periódicos. Posteriormente, esses textos foram sendo compilados e publicados em formato de livro. Entre 1814 e 1815, sai em quatro volumes *Fantasiestücke in Callots manier*, compilação de seus primeiros contos. Conta Pierre-Georges Castex (1951) que, em 1828, o crítico francês Jean-Jacques Ampère foi o primeiro a dar aos contos de Hoffmann o epíteto “fantástico” (Castex, 1951, p. 45), despertando o interesse do público francês – à época já começando a se cansar do gótico inglês – àquela nova literatura produzida na Alemanha. Em 1829, a editora Renduel, de Paris, publica *Contes fantastiques*, com tradução de Loève-Weimars (Castex, 1951, p. 48). A “infidelidade tradutória” em verter *fantasiestücke* – “peças de fantasia”, em alemão – para *fantastique*, no francês, diz Castex (1951, p. 8), se provou necessária por conta das idiossincrasias linguísticas das duas línguas. Explica Castex:

A palavra *fantaisies*, que, no uso em francês, evoca amáveis caprichos, visões graciosas ou risonhas, corresponderia deveras mal à inspiração muitas vezes sombria [de Hoffmann]. A palavra *fantastique* é muito melhor para sugerir seu universo e designa seu trabalho com muito mais precisão¹⁹ (Castex, 1951, p. 8).

Assim, a literatura que surgiu na França no último quarto do século XVIII, tomara forma na Alemanha no início do século XIX, finalmente voltava à França, onde ganharia ainda mais força e influência. A literatura fantástica seria das mais predominantes na literatura francesa ao longo do século XIX, tanto dentro do movimento romântico como no simbolismo,

¹⁹ Le mot *fantaisies*, qui, dans l’usage français, évoque d’aimables caprices, des visions gracieuses ou riantes, correspondrait assez mal à l’inspiration souvent sombre [de Hoffmann]; le mot *fantastique* suggère beaucoup mieux son univers et désigne son oeuvre avec beaucoup plus de précision.

com autores como Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Villiers de L'Isle-Adam e Guy de Maupassant, para citar apenas os principais autores.

Acerca das diferenças entre a literatura gótica produzida então e essa nova literatura fantástica, se não criada, ao menos formatada por Hoffmann, denota Castex (1951) que: “Hoffmann não nos leva a um passado indeterminado; ele descreve as alucinações cruelmente presentes em uma consciência desvairada, cujo alívio insólito se distingue de maneira impressionante sob um fundo de realidade familiar”²⁰ (Castex, 1951, p. 8).

Após Castex, Tzvetan Todorov ([1970] 2012) foi um dos principais teóricos a refletir sobre o insólito e o fantástico de forma crítica, partindo de obras de origem popular e tradicional, como as lendas e os contos de fadas. O autor fala primeiro sobre as duas possibilidades encontradas pelo leitor em uma obra fantástica:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos (Todorov, [1970] 2012, p. 30-31).

Em seguida, voltando a Cazotte e *O diabo apaixonado*, Todorov define o fantástico como a hesitação entre o que é real e o que é sobrenatural:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (Todorov, [1970] 2012, p. 31).

E mais adiante diz ainda: “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural ou sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (Todorov [1970] 2012, p. 31).

Essa relação direta com o estranho, segundo Todorov ([1970] 2012), se dá por conta das explicações (na maioria das vezes) racionais encontradas, especialmente nos desfechos das narrativas. Por conta disso, diz ainda o autor que a estranheza presente nas obras fantásticas leva o leitor a uma “experiência dos limites” (Todorov, [1970] 2012, p. 54).

²⁰ Hoffmann, lui, ne nous plonge pas dans un passé indéterminé; il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière.

As reflexões de Todorov ([1970] 2012) deram início à análise crítica de obras que lidavam com a fantasia e a magia. Desde seus primeiros escritos, muitos outros autores se debruçaram sobre o tema. Os estudos mais contemporâneos sobre a literatura fantástica se valem do termo “insólito ficcional”, que engloba desde as obras citadas por Todorov ([1970] 2012), como lendas e contos de fadas, ao gótico clássico, ao horror, à ficção científica, entre outros. Em linhas gerais, o insólito ficcional refere-se a elementos ou situações incomuns, estranhas ou surreais presentes na ficção. Esses elementos desafiam as normas convencionais da realidade e da lógica, adicionando uma camada de estranheza, absurdo ou fantasia à narrativa. Para Flavio García (2022), o insólito ficcional não se configura tanto como tema ou efeito, mas como procedimento de construção narrativa. O autor evoca ainda a abrangência do termo e que ele vem sendo bastante utilizado pela crítica para se referir à diversidade da ficção fantástica. Ao tentar definir o conceito, García destaca os procedimentos narrativos utilizados nessas obras:

O recurso a estratégias de construção narrativa que promovem a instauração do insólito implica a composição de espaço, tempo ou personagens, isolada ou conjuntamente, bem como a efabulação, em desacordo com sua estabilidade no mundo objetivo que se toma por base para a elaboração dos mundos textuais. Disso resulta que as imagens conformadas no texto apresentem traços que borram, rasuram, arranham, fissuram, quebram, rompem, em diferentes graus, aspectos advindos de seus referentes buscados na realidade extratextual de que se nutre. Tal faz com que o produto desses procedimentos discursivos afaste-se, igualmente em escala variada, do produto costumeiramente advindo do emprego de protocolos comprometidos com o sistema semionarrativo real-naturalista. São esses produtos, de matriz e matiz distintas do real-naturalismo, em que se verifica a presença de composições com ele incoerentes, que se conceitua por insólito ficcional (García, 2022).

Assim como Todorov ([1970] 2012) já afirmava em seu livro, as obras que se inserem no insólito ficcional, frequentemente, também incluem a hesitação do leitor ou do personagem como elementos relevantes na construção da narrativa. Nesse sentido, para Todorov ([1970] 2012), a narrativa fantástica se constitui não apenas com base em um acontecimento estranho ou fora do comum, mas requer a hesitação, seja do personagem que vive o acontecimento, seja do leitor: “O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (Todorov, [1970] 2012, p. 37).

Paralelamente, Sigmund Freud ([1919] 2019), em seu ensaio *O infamiliar*, também reflete sobre o papel do leitor nesse tipo de composição ficcional e afirma que “um dos artifícios mais seguros, para despertar o infamiliar por meio de contos, [...] consiste em deixar o leitor na incerteza se ele tem diante de si, em uma determinada figura, uma pessoa ou um autômato”

(Freud, [1919] 2019, p. 60). Freud ([1919] 2019) destaca a “incerteza” do leitor como elemento determinante para a narrativa fantástica. Nesse sentido, o estranho, ou infamiliar, é construído por meio do discurso, ou seja, é a linguagem que torna uma narrativa fantástica, insólita, estranha, ao mesmo tempo em que a experiência do leitor é convocada pelo autor. Freud ([1919] 2019) parte da análise do conto “O Homem da Areia”, de Hoffmann, em que é narrada a crescente insanidade do personagem Nathanael, que se vê perseguido por uma criatura folclórica, o “homem da areia”, desde a sua infância. Para Nathanael, o homem da areia é capaz de mudar de identidade, surgindo como um “autômato” ou uma “aparição”.

1.3 O MITO DO DUPLO NA LITERATURA

O surgimento do mito do duplo na literatura fantástica é normalmente atribuído à literatura alemã na virada do século XVIII para o XIX. Em 1796, Jean Paul publica *Siebenkäs*, em que é cunhado o termo *doppelgänger* (às vezes grafado *doppeltgänger*) – “duplo andarilho”, ou “aquele que caminha ao lado”, em alemão. Logo nas primeiras décadas do século XIX, E.T.A. Hoffman publica diversas obras sobre o tema, como os contos “O reflexo perdido” (Das verlorene Spiegelbild), de 1815, “O homem da areia” (Der Sandmann), de 1817, “Os duplos” (Die Doppelgänger), de 1821, e o romance *Os elixires do diabo* (Die elixiere des Teufels), de 1815, contribuindo grandemente para sua popularização.

Contudo, em se tratando da literatura em geral, a origem do mito do duplo remonta a tempos muito antigos. Um dos primeiros exemplos é a história de Esaú e Jacó, narrada no livro do Gênesis, em que os irmãos gêmeos de personalidades opostas vivem em conflito.

No entanto, pode-se dizer que uma das primeiras manifestações do duplo como metáfora psicológica, que vinha sendo explorado pela literatura fantástica desde fins do século XVIII e, especialmente, desde as primeiras décadas do século XIX, surge alguns séculos antes: na literatura espanhola do século XVII.

O texto é a peça dramática em versos *El purgatório de San Patricio*, de autoria de Pedro Calderón de la Barca. Publicada e encenada em 1628, a história narra os martírios de Ludovico Enio na Irlanda, através do dito “Purgatório de São Patrício” (Dixon, 1976, p. 150). Ludovico, um indivíduo impulsivo e inescrupuloso, é perseguido ao longo da peça por um misterioso personagem descrito apenas como “um homem encapuzado”²¹ (Calderon, [1628]

²¹ Un hombre embozado.

1872, p. 149). Ao confrontar este enigmático personagem encapuzado, Ludovico descobre sua capa, que cai vazia ao chão. Dentro da capa encontra assombrado uma caveira, que a ele diz:

Não te conheces?
Este é teu próprio retrato:
Eu sou Ludovico Enio.²²
(Calderón, [1628] 1862, p. 161).

Ludovico, no mais absoluto choque, se arrepende de seus pecados e busca por redenção no Purgatório de São Patrício, na Irlanda. O encapuzado é seu duplo, a materialização de sua consciência.

No entanto, apesar de sua semente ter sido plantada no século XVII, é no século XIX, como dito, que o tema do duplo ressurgiu frequentemente em diversas obras literárias. Escritores como Edgar Allan Poe, Fiódor Dostoiévski, Oscar Wilde, Théophile Gautier, e o já citado E. T. A. Hoffmann, por exemplo, criaram textos ficcionais com personagens em luta contra o seu lado obscuro ou desconhecido, representado por um sócio, uma sombra, um reflexo no espelho ou um retrato (Mello; Jacoby *apud* Rank, [1925] 2013).

Em sua já citada obra, Freud ([1919] 2019) também reflete sobre a figura do duplo:

[Suas] representações surgiram no campo do ilimitado amor por si próprio, o narcisismo primário, [...] e com a superação dessa fase, os presságios do duplo se modificam, e de uma segurança quanto à continuidade da vida ele se torna o *infamiliar* mensageiro da morte (Freud, [1919] 2019, p. 66-67).

Essa representação do duplo como uma forma de narcisismo, todavia, ainda segundo Freud ([1919] 2019), pode se configurar como um contraponto ao Eu, um mecanismo de censura e autocrítica:

No Eu se forma, lentamente, uma instância singular, que se pode, além disso, contrapor ao restante do Eu, e que serve à auto-observação e à autocrítica, conduzindo o trabalho de censura psíquica, e que nossa consciência conhece como “consciência moral”. Nos casos patológicos do delírio de ser observado, ela é isolada, cindida do Eu (Freud, [1919] 2019, p. 67).

Clément Rosset, em seu estudo *O real e seu duplo* (2008), inverte a situação de uma maneira interessantemente esclarecedora. Rosset primeiro expõe o óbvio: para que haja um duplo, é preciso que exista antes um original. Isto é, o real e o outro. Rosset argumenta então que aquele que é normalmente tido como sendo o “outro” é, na verdade, o original: “o outro é

²² No te conoces? / Este es tu retrato propio: / Yo soy Ludovico Enio.

este real aqui, ou seja, o duplo de um outro real que seria, ele, o próprio real, mas que sempre escapa e do qual nunca se poderá dizer nem saber nada” (Rosset, 2008, p. 48). Rosset argumenta então que, ao fugir do real, não existe o real “de fato”, já que essa realidade “se dissipa perpetuamente no limiar de qualquer realização” (Rosset, 2008, p. 48). Quer dizer, ao fugir do real, este real nunca se concretiza. É apenas algo de que se está constantemente fugindo.

Então Rosset diz:

A totalidade dos acontecimentos que se realizam – quer dizer, a realidade no seu conjunto – só representa uma espécie de real “ruim”, que pertence à ordem do duplo, da cópia, da imagem: é o “outro” que este real apagou que é o real absoluto, o original verdadeiro do qual o acontecimento real é apenas um substituto enganador e perverso (Rosset, 2008, p. 48-49).

Ou seja, cria-se uma fantasia para fugir do real, porque o real é ruim – daí os duplos serem sempre a representação do “mau”; porque a realidade torna-se insatisfatória, ruim, má.

Para Rosset, o verdadeiro real estaria em outro lugar: em nossas pulsões. O que vivemos é apenas um sonho, “uma vasta caricatura da realidade” (Rosset, 2008, p. 49).

Voltando a Edmund Burke e seu *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, o autor nos dá também algumas ideias que podem se encaixar plenamente em uma análise do duplo. Diz Burke que “na imaginação, além da dor e do prazer que surgem das propriedades dos objetos naturais, percebe-se um prazer proveniente da semelhança entre a imitação e o original”²³ (Burke, [1757] 1990, p. 17).

O autor explica:

Quando dois objetos distintos são diferentes um do outro, acontece o que esperávamos, as coisas são tal como se mostram, e, portanto, não nos causam nenhuma impressão em nossa imaginação. Mas quando dois objetos distintos têm alguma semelhança, somos impactados, prestamos atenção a eles, e sentimos prazer²⁴ (Burke, [1757] 1990, p. 17).

A análise de Burke pode nos servir da seguinte maneira: o protagonista sente a presença e vê seu duplo, e então tem a mente instigada justamente pela semelhança daquele estranho que o persegue. É claro que o duplo não é uma imitação do original. Mas o efeito

²³ In the imagination, besides pain or pleasure arising from the properties of the natural object, a pleasure is perceived from the resemblance, which the imitation has to the original.

²⁴ When two distinct objects are unlike to each other, it is only what we expect; things are in their common way; and therefore they make no impression on the imagination: but when two distinct objects have a resemblance, we are struck, we attend to them, and we are pleased.

causado é igual: o de deparar-se com o semelhante, que no caso do mito do duplo não é uma cópia, nem uma imitação: mas sim o mesmo e o outro; o eu fora de mim.

Mais adiante veremos as ideias aqui apresentadas sendo aplicadas aos contos “An unwritten drama of Lord Byron” e “Le chevalier double”, objetos de nossa pesquisa.

1.4 O EXOTISMO NA LITERATURA

Uma das características mais marcantes da literatura romântica é o exotismo, característica esta explorada das mais variadas formas. Esse olhar de curiosidade, e muitas vezes de espanto, para com o outro, advinha de duas principais razões: a chegada dos europeus ao “Novo Mundo” e o primeiro contato com os povos nativos em fins do século XV e a enorme quantidade de relatos de viagem que se seguiram principalmente ao longo do século XVI; e a Reforma Protestante também no século XVI.

Primeiramente, quando falamos sobre exotismo, estamos tratando de relações de alteridade. Exótico é tudo aquilo que me é alheio; é sempre o outro. O exotismo pode se manifestar de diferentes maneiras, seja com um olhar de superioridade – como Colombo, Cortez e demais conquistadores – ou de admiração – igual a Montaigne, Rousseau, Diderot e outros humanistas. Exotismo é, em suma, enxergar o outro não como ele é, mas como eu o imagino.

Em *A conquista da América: a questão do outro*, Todorov faz um longo e profundo estudo sobre as relações de alteridade tendo como base a chegada dos europeus à América. Neste livro, Todorov sintetiza as relações de alteridade em três eixos. O primeiro deles é um juízo de valor: “o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, ou, como se dizia na época, me é igual ou me é inferior” (Todorov, 1988, p. 183). O segundo compreende uma “ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro” (Todorov, 1988, p. 183): se adoto seus valores e me identifico com ele; ou o subjugo e lhe imponho minha própria imagem; ou ainda se adoto uma postura neutra, de indiferença. E em terceiro lugar, se conheço ou ignoro completamente a identidade do outro (Todorov, 1988, p. 183).

O choque de civilizações que então ocorreu com a chegada dos primeiros navegadores europeus ao Novo Mundo seria talvez hoje equiparável apenas ao de encontrarmos vida inteligente em outro planeta – especialmente em se tratando de seres “menos inteligentes” que os humanos, dadas as relações de superioridade e dominação impostas pelos conquistadores europeus.

Em fins do século XV e ao longo de todo o século XVI surgiram inúmeros relatos de viajantes que se depararam com os “selvagens” encontrados no Novo Mundo. Entre os mais

notáveis relatos desse período estão os de Cabeza de Vaca, Hans Staden e André Thevet, todos publicados na década de 1550. Foi também nesse período que Jean de Léry, missionário calvinista, rumou à França Antártica, então colônia francesa no que é hoje a Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro. Seu relato, no entanto, seria publicado apenas em 1578.

O conteúdo desse relato, diferentemente de outros muitos que fizeram sucesso antes dele, trazia uma descrição mais realista e menos fantasiosa dos povos nativos – sua publicação se dera em grande parte para, de certa forma, “corrigir os erros” do também francês Thevet (Marcondes, 2012, p. 430). Alguns anos mais tarde, ambos os relatos, tanto o de Thevet como o de Léry, influenciariam Montaigne na composição do ensaio “Dos canibais” – em especial o de Léry –, um de seus mais famosos textos de *Ensaaios*, publicado originalmente em 1580.

Considerado um dos primeiros grandes humanistas franceses, Montaigne contribuiu grandemente para o estudo das relações de alteridade. Falando sobre os indígenas brasileiros, Montaigne diz: “não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra” (Montaigne, [1580] 1984, p. 101).

Entretanto, o que à época foi encarado como um olhar humanizado em relação aos povos nativos do continente Americano, mostrou-se com o tempo uma visão romantizada e muitas vezes equivocada. Em *Nós e os outros*, Todorov busca entender o “humanismo” de Montaigne baseando-se em alguns de seus ensaios. “Diante do outro”, diz Todorov, “Montaigne é incontestavelmente movido por um impulso generoso: ao invés de desprezá-lo, admira-o” (Todorov, 1993, p. 58). Esse julgamento positivo em relação ao outro, no entanto, argumenta Todorov, “é fundado no mal-entendido, a projeção sobre o outro de uma imagem de si – ou, mais exatamente, de um ideal do eu” (Todorov, 1993, p. 58). Todorov conclui que, para Montaigne, “o outro jamais é conhecido. O que Montaigne elogia não são os ‘canibais’, mas seus próprios valores” (Todorov, 1993, p. 58). Quer dizer, Montaigne projeta um ideal de si mesmo nos nativos, os quais ele não conhecia, para então elogiá-los e glorificá-los como o ser humano em seu estado mais puro.

Esse olhar para o outro como um espelho de si mesmo fica evidente em especial quando Montaigne fala sobre a poesia das canções indígenas: “a língua que falam não carece de doçura. Os sons são agradáveis e as desinências das palavras aproximam-se das gregas” (Montaigne, [1580] 1984, p. 105). Isto é, a poesia indígena é boa porque faz lembrar a Montaigne de versos gregos.

Já no século XVIII, Rousseau, o maior expoente do Iluminismo francês e um dos principais influentes do movimento romântico na literatura, bebeu da fonte de Montaigne ao

escrever sobre o “homem natural”, isto é, o ser humano em seu estado mais livre possível das amarras da civilização moderna. Ainda que Rousseau divergisse de Montaigne em alguns aspectos – especialmente em relação aos costumes –, ambos tiveram grande influência na visão exótica de autores europeus, e até mesmo brasileiros, no movimento romântico – como poderíamos nos esquecer de José de Alencar e seu *O guarani*, de 1857? Peri é o típico herói romântico rousseauiano.

A visão de Rousseau acerca do “homem natural” como um ser primitivo e anterior aos europeus, tanto em *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, de 1755, quanto em *Do contrato social*, de 1762, ajudou a moldar o olhar de estranhamento e oposição entre a Europa e o Novo Mundo – entre “nós” e os “outros”.

No artigo “Romantismo e Classicismo”, os autores Anatol Rosenfeld e Jacob Guinsburg argumentam que a influência de Rousseau no surgimento do movimento romântico se deve a “seu profundo pessimismo no tocante à sociedade e à civilização” (Rosenfeld; Guinsburg, 1993, p. 266). A crítica de Rousseau à forma como a cultura – a sociedade – e a propriedade – o capitalismo – corrompem o ser humano e o desviam de sua essência causaram controvérsia e enorme impacto no mundo Ocidental.

Rosenfeld e Guinsburg concluem:

Tal concepção rousseauiana irá gerar, como se sabe, o interesse romântico pelo exotismo e pelo indianismo. Pois, estando no encaixe do homem em estado “natural”, o Romantismo se põe a procurá-lo na América e em outras regiões que se distinguiam ainda pela presença do assim chamado “selvagem” ou “indígena” ou pela diferença acentuada de seu modo de vida “bárbaro” e “bizarro” em relação aos padrões europeus e ocidentais (Rosenfeld; Guinsburg, 1993, p. 266).

Com isso, a “descoberta” desse “ser primitivo” que habitava o outro lado do Atlântico conferiu proporções nunca antes vistas às relações de alteridade. O outro não era mais o vizinho ou morador da cidade ao lado, ou até mesmo os mais distantes “infiéis” muçulmanos, judeus ou seguidores de doutrinas orientais, mas sim esses “selvagens” pagãos nus e cultuadores da natureza. Foi o interesse romântico pelo “bárbaro” e pelo “bizarro” que levou à produção de literatura sobre os indígenas, sobre os católicos da Espanha e Itália, ou os protestantes da Alemanha e Inglaterra, o “orientalismo”, ciganos do leste europeu, mitos nórdicos, enfim, tudo aquilo que lhes era diferente – em suma, o “outro”.

O que nos leva ao segundo motivo do exotismo na literatura: a religião. Ao mesmo tempo em que a Europa se deparava com a espantosa descoberta de indígenas panteístas, também ocorria todo o processo da Reforma Protestante, desde Lutero e o questionamento da

autoridade papal; Calvino e a doutrina da predestinação; ou os irrefreáveis ímpetos maritais de Henrique VIII e a subsequente criação da Igreja Anglicana.

Brüseke (2004), citando Joseph Eichendorff, romancista alemão do século XIX, diz que o surgimento do Romantismo se deveu muito à Reforma Protestante, “que colocou o indivíduo acima do dogma e fez da emancipação da subjetividade de todas as restrições hierárquicas seu princípio máximo” (Brüseke, 2004, p. 28). E o autor continua: “essa subjetividade alcançou de fato, em todas as manifestações estéticas do Romantismo, uma valorização inédita. [...] Através da interiorização da experiência religiosa a Reforma teria criado as pré-condições para o movimento Romântico” (Brüseke, 2004, p. 28). O Romantismo, portanto, voltava sua atenção ao indivíduo e à experiência individual. A individualização, o olhar para si em lugar do coletivo, abre a possibilidade de ver o outro como estranho.

Até o final do século XV, judeus e muçulmanos haviam sido praticamente erradicados, expulsos ou forçados à conversão por consequência das cruzadas, da inquisição e de decretos: na Espanha e alguns reinos do que é hoje a Itália em 1492, e em Portugal em 1497 (Novinski, 2019, p. 68). Na Inglaterra e na França houve decretos de expulsão apenas de judeus, em 1290 e 1306 (Menache, 1987, p. 294), já que os mouros não tinham grande presença em ambos os países.

A onipresente questão dos “falsos profetas”, antes voltada aos judeus e muçulmanos – da perspectiva da Europa católica –, era agora o motivo das cisões dentro do próprio cristianismo. Assim, “a fé tornou-se opção individual” (Brüseke, 2004, p. 37), de modo que a fé alheia, entre os próprios cristãos, em suas diferentes vertentes, se tornou passível de crítica, de estranhamento e de julgamento. Esse olhar de estranhamento à fé de outrem se tornaria mais tarde uma grande característica do Romantismo: escritores de países de maioria protestante, como Inglaterra ou Alemanha, direcionavam esse olhar exótico a personagens oriundos de países de maioria católica, em especial Itália e Espanha. Por outro lado, escritores de países de maioria católica, como a França, viam de maneira exótica personagens vindos de países do leste europeu ou da Escandinávia, cultuadores de mitos “pagãos”. Exemplo disso são os contos estudados neste trabalho. Veremos mais sobre isto adiante, no Capítulo 4.

Com grande parte da porção ocidental do continente europeu historicamente de maioria católica, subitamente ver-se cercado por diferentes interpretações de um mesmo livro sagrado gerou discórdias, conflitos, guerras e massacres. Um dos mais notáveis episódios desse período ficou conhecido como a “noite de São Bartolomeu”, em que a realeza francesa se uniu aos populares católicos de Paris para aniquilar pelo menos três mil protestantes huguenotes

(calvinistas) na noite de 23 para 24 de agosto de 1572, eternizado na ficção de Alexandre Dumas em *A rainha Margot*, de 1845.

Ao longo dos séculos seguintes, as cisões dentro das religiões protestantes foram se intensificando, bem como a animosidade entre cada uma delas e a Igreja Católica – um prato cheio para os autores do efervescente século XIX.

O interesse Romântico por aquilo que lhes era alheio – voltando aos três eixos das relações de alteridade elencados por Todorov (1988) – denota um certo distanciamento, uma curiosidade exótica com o “bárbaro” e o “selvagem”, o que revela, na verdade, um sentimento de indiferença para com o outro. Esse “interesse indiferente”, a princípio tão paradoxal, é exatamente o que leva ao exotismo. Há um interesse em conhecer o outro, mas apenas de modo superficial, e não quem realmente é a fundo. Daí o porquê de caracterizações muitas vezes estereotipadas – em especial na literatura romântica. O outro não é retratado como de fato é, porque não há sequer verdadeiro interesse em conhecê-lo – sendo o único e real interesse demonstrar como o outro é diferente de mim.

Os elementos até aqui apresentados servirão como base para a contextualização dos autores e suas obras, os quais serão apresentados no próximo capítulo. Essa contextualização é importante para localizar o nosso *corpus* dentro do movimento Romântico, de modo que não caiamos em anacronismos ao julgarmos obras de um passado distante com valores atuais. Isto se aplica especialmente em relação ao conceito do exotismo, tão comum na literatura Romântica do século XIX, quanto debatido e questionado desde a globalização ao longo século XX.

2 OS AUTORES E SUAS OBRAS

Após contextualizar o movimento romântico e as literaturas gótica e fantástica, das quais faziam parte Washington Irving e Théophile Gautier, partamos à contextualização especificamente dos autores e suas obras. Trataremos, primeiramente, de apresentar ambos os autores, traçar um panorama geral e algumas características de suas obras. Em seguida, faremos uma busca por quais de suas obras foram traduzidas e publicadas no Brasil, identificando os tradutores – quando tal informação estiver disponível.

2.1 WASHINGTON IRVING

Washington Irving (1783-1859) é considerado um dos primeiros grandes escritores estadunidenses e um árduo defensor da arte de escrever como profissão. Entre 1819 e 1820 publicou o volume de contos *The sketch book of Geoffrey Crayon, gent.*, em que constavam dois de seus textos mais famosos: “Rip Van Winkle” e o já citado “The legend of Sleepy Hollow”, ambos até hoje lidos e largamente populares nos Estados Unidos. Em 1824 publica outro grande sucesso: *Tales of a traveller*. Com estas duas obras, Irving compilou muitas das histórias que passaram a fazer a parte do folclore estadunidense.

Durante parte de sua vida, Irving viveu na Europa, em especial na Inglaterra e na Espanha, onde fez amigos influentes e publicou boa parte de sua obra. Do tempo em que viveu na Espanha, Irving se encantou com a riquíssima história do país. Destas experiências se originaram *A history of the life and voyages of Christopher Columbus*, de 1828, e *Voyages and discoveries of the companions of Columbus*, de 1831. Fascinado com a influência da cultura mourisca na região de Granada, publicou em 1829 *A chronicle of the conquest of Granada*, e em 1831, *Tales of the Alhambra*. Esse fascínio o levou a se aprofundar no estudo do islamismo e de seu profeta Maomé (Williams, 1935, p. 341), sobre os quais publicou em 1849 *The Life of Mahomet*, e em 1850 *Mahomet and his successors*.

Apesar de ser dono de vastíssima obra e de sua importância para a literatura, as traduções de Irving no Brasil são bastante esparsas, sendo em sua maioria contos presentes em coletâneas temáticas, como veremos na próxima seção deste trabalho. O texto aqui traduzido e comentado no Capítulo 5, “An unwritten drama of Lord Byron”, é um dos que até hoje permanecem inéditos no mercado editorial brasileiro, o que soma ainda mais valor à sua tradução.

2.2 IRVING NO BRASIL

Como dito, alguns poucos textos de Washington Irving tiveram e continuam tendo publicações no Brasil. O livro mais recente de Irving em terras brasileiras é *A lenda do cavaleiro sem cabeça e outros contos*, da editora Wish, publicado em 2020, em que, além do conto que dá título à edição, também constam “Rip Van Winkle”, “O noivo espectral” e “O diabo e Tom Walker”, todos traduzidos por Camila Fernandes. O mesmo “Cavaleiro sem cabeça” sai em 2014 pela Mercuryo Jovem com o título de *A lenda do Vale do Sono*, traduzido por Andrea Mateus. A editora Leya lança em 2011 *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, traduzido por Santiago Nazarian. Em 2009 a Iluminuras lança *A lenda do cavaleiro sem cabeça e Rip Van Winkle*, traduzidos por Celso Mauro Paciornik. Em 2000 sai pela Nova Alexandria *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, com tradução de Antivan Mendes. Pelo Clube do Livro sai em 1972 *O cavaleiro sem cabeça. Narrativas de Alhambra* é lançado em 1959 pela Brasiliense. *Maomé* sai pela Vecchi em 1958. Também foram encontradas duas edições de *Rip Van Winkle* sem data: uma pela editora Globo e outra pela Monteiro Lobato & Cia., esta com tradução do próprio Lobato.

Em compilações, encontramos o conto “O diabo e Tom Walker”, presente na coletânea *Pactos*, lançada em 2020 pela editora Darkside, com tradução de Marcia Heloisa. Em 2019 a Carambaia lança *Contos de assombro*, também contendo “O diabo e Tom Walker”. A Prestígio lança em 2005 *Os mais belos contos de amor e esperança*, em que constam “A diligência” e “A véspera de Natal”, ambos de Irving. Em 1999 a editora Sol lança *Quatro contos*, sendo um deles “Rip Van Winkle”. A antologia *Contos norte-americanos*, lançada pela Ediouro em 1980, contém “Rip Van Winkle” com tradução de Aurélio Buarque de Holanda. A Bruguera lança em 1972 *As melhores histórias insólitas*, contendo “A ilha fantasma”, de Irving, traduzido por Francisco Rocha. Em 1945 sai pela Vecchi *Os mais belos contos terroríficos*, com “O retrato”, de Irving, traduzido por Manuel Rodrigues da Silva.

Irving também teve algumas de suas obras lançadas com traduções adaptadas ao público infanto-juvenil, como *Rip Van Winkle*, adaptado por Hannah Fish, lançado pela FTD em 2016. A editora Rideel lança em 2011 *Rip Van Winkle, o dorminhoco*, adaptado por Rodrigo Espinosa Cabral. Também pela Rideel sai no mesmo ano *O noivo fantasma*, com adaptação de Ana Carolina Vieira Rodriguez. Em 2009 a Rideel lança *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, adaptado também por Ana Carolina Vieira Rodriguez. Pela editora Ática sai em 1988 *Rip Van Winkle*, com adaptação de Tatiana Belinky. Em 1970 a Tecnoprint lança *Rip Van Winkle e A lenda do Vale do Sono*, adaptados por Stella Leonardos. A Melhoramentos lança em 1968

Lendas maravilhosas da Alhambra, com adaptação de Mario Donato, esta última sem ser uma adaptação diretamente voltada ao público infanto-juvenil.

Há também duas de suas obras adaptadas para os quadrinhos. Em 2013 sai pela editora Prumo *A lenda do cavaleiro sem cabeça*, adaptado originalmente em 2007 em inglês por Jeff Zornow. E a Ebal lança em 1960 a versão em quadrinhos de *O homem que dormiu vinte anos – Rip Van Winkle*, dentro da coleção *Edição Maravilhosa*, que publicava clássicos literários adaptados para os quadrinhos que, em geral, vinham sem informações sobre os adaptadores e/ou tradutores das obras.

Nota-se que as primeiras traduções de Washington Irving no Brasil são de meados do século XX – a mais antiga sendo *Os mais belos contos terroríficos*, da editora Vecchi, de 1945. Considerando que Irving havia falecido já há quase um século – em 1859 –, pode-se pensar que um dos motivos para tal demora tenha sido a entrada de seus textos para o domínio público. No entanto, é mais provável que tenha sido apenas uma questão de gosto. Ao longo do século XIX, não foi produzida grande quantidade de literatura fantástica no Brasil. Talvez o exemplo mais notável seja *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, publicado em 1855, três anos após a morte do autor. Muitos dos romances e contos que chegavam ao Brasil tratavam do burburinho da vida urbana, ou da bucólica vida no campo. Além disso, nosso país encontrava-se então em um período de expansão das grandes cidades, por isso o maior interesse na chamada “literatura urbana”, ao mesmo tempo em que havia certo saudosismo à vida no campo – além, claro, do pretenso nacionalismo da literatura indigenista, influenciada ainda por Rousseau e o “bom selvagem”, como já discutimos anteriormente (Rosenfeld; Guinsburg, 1993).

Percebe-se também que, fora os contos “A lenda do cavaleiro sem cabeça” e “Rip Van Winkle”, e algumas publicações mais recentes de “O diabo e Tom Walker”, o restante da obra de Irving é bastante escassa no Brasil – e mais escassos ainda são os estudos acadêmicos sobre o autor em nosso país. Em buscas realizadas no portal de teses e dissertações da CAPES, foram encontradas apenas duas dissertações sobre o autor: *Magical hues and shapes: fable and history in Washington Irving's “Rip Van Winkle”* (Dore, 1992) e *Uma leitura política dos contos “Rip Van Winkle” e “A lenda do cavaleiro sem cabeça”, de Washington Irving*, (Prearo, 2023). Assim, este trabalho busca preencher essa lacuna e despertar o interesse na obra de Washington Irving, bem como trazer à luz do público brasileiro um conto pouco conhecido do autor e nunca traduzido para o português. Por fim, além do trabalho de divulgação do nome e obra de Irving, esperamos também enriquecer o debate sobre o tema do duplo.

2.3 THÉOPHILE GAUTIER

Dono de ampla obra, Théophile Gautier (1811-1872) foi dos mais importantes autores do período Romântico francês. Crítico de arte, romancista, contista, dramaturgo e poeta, foi sobretudo com sua obra poética que Gautier ficou conhecido no Brasil, considerado um dos grandes influenciadores do parnasianismo com seu manifesto em defesa da “arte pela arte”, publicado no prefácio da primeira edição de *Mademoiselle de Maupin*, em 1835 (Henriques, 2022, p. 11). A Gautier escreveu Baudelaire na dedicatória de *Les fleurs du mal*:

Ao poeta impecável
Ao perfeito mágico em língua francesa
A meu caríssimo e venerado
Mestre e amigo
Théophile Gautier
Com os sentimentos
Da mais profunda humildade
Dedico
Estas flores doentias²⁵
(Baudelaire, 1857, p. 1)

No campo da prosa, Gautier usou de temas fantásticos ao longo de boa parte de sua vida para compor suas obras – mas não apenas. Entre as mais importantes, estão os romances *Mademoiselle de Maupin* (1835), *Le roman de la momie* (1858), *Le capitaine Fracasse* (1863), a novela *La morte amoureuse* (1836), os contos “La cafetière” (1831), “Le chevalier double” (1840), “Le pied de momie” (1840), além de uma biografia de Honoré de Balzac (1859) e do livro de poemas *Émaux et Camées* (1852).

2.4 GAUTIER NO BRASIL

A publicação mais recente de Gautier no Brasil é a novela “Arria Marcella”, publicada na coletânea *Fantásticas – Volume I*, pela editora Ercolano, em 2024. Esta mesma novela foi lançada pela editora Primeira Linha, em 1999, com o título de *Arria Marcella, lembrança de Pompéia*, com tradução de Geraldo Gerson de Souza. Sai também pela editora Primeira Linha a compilação de contos de Théophile Gautier *Contos fantásticos*, onde constam “A cafeteira”, “Onuphrius”, “Ônfale”, “A morta enamorada”, “O cavaleiro duplo”, “Pé de múmia” e “Dois atores para um papel”, todos com tradução assinada pelo mesmo Geraldo Gerson de Souza.

²⁵ Au poète impeccable / Au parfait magicien ès langues françaises / A mon très-chère et très-vénéré / Maître et ami / Théophile Gautier / Avec des sentiments / De la plus profonde humilité / Je dédie / Ces fleurs malades.

A publicação em livro de Théophile Gautier mais recente, com o volume todo dedicado a si, é *A morta apaixonada*, publicado pela Editora Wish em 2022. Além da novela que dá título ao livro, também estão presentes os contos “O cachimbo de ópio”, “O pé da múmia” e “O cavaleiro duplo”, além do poema “As marcas amarelas”, todos com tradução de Bruno Anselmi Matangrano. Quanto às duas traduções de “O cavaleiro duplo” encontradas, falaremos brevemente mais adiante no Capítulo 5.

A novela *La morte amoureuse*, publicada originalmente em 1836, é uma das mais antigas histórias sobre vampiros, e é também o texto de Gautier que mais tem traduções publicadas no Brasil, aparecendo em um total de nove edições e com seu título traduzido das mais variadas formas. Em 1972 é lançado pela editora Bruguera *As Melhores Histórias Insólitas*, com a tradução de “A morta apaixonada” por Milton Persson. A editora Hemus lança em 1990 a coleção *Histórias de vampiros*, em que figura “A morta apaixonada”, com tradução de Torrieri Guimarães. Em 2009 sai pela Pocket Ouro, selo de bolso da Ediouro, *Contos de vampiros*, também com “A morta apaixonada”. No ano seguinte, em 2010, “A morta apaixonada” aparece em *Caninos: antologia do vampiro literário*, pela Berlendis & Vertecchia. Também em 2010 sai pela editora Hedra a compilação *Contos clássicos de vampiro*, contendo a mesma novela de Gautier, desta vez sob o título de “A morta amorosa”, com tradução de Marta Chiareli. Em 2013 sai a coleção *Góticos: contos clássicos*, da editora Melhoramentos, com a novela agora intitulada “A amante morta”, traduzida por Margaret Sobral.

Em 1986, a L&PM lança *O clube dos haxixins*, romance de Gautier sobre experimentos realizados sob o efeito de drogas, especialmente haxixe, baseado em suas próprias experiências no “Club des Hashischins”, em que também participavam, entre outras figuras da época, Baudelaire, Nerval, Hugo e Balzac sob a tutela do psiquiatra Jacques-Joseph Moreau (Russo, p. 13, 2010). Em 1985 sai pela editora Brasiliense *Os buracos da máscara – antologia de contos fantásticos*, com o “O pé da múmia”, traduzido por José Paulo Paes. A editora Boitempo lançou em 2001 o livro *Baudelaire*, uma compilação de textos que englobam o prefácio às obras completas de Charles Baudelaire escrito por Théophile Gautier, bem como cartas e artigos. O romance *Spirite*, publicado originalmente em 1866, considerado pelo próprio Allan Kardec como o primeiro romance espírita (Antunes, 2021, p. 13), tem duas traduções lançadas no Brasil: a primeira em 1977 pela editora O Clarim com o título de *O ignorado amor*; e a segunda em 2021 pela editora EME sob o título de *Tão longe, tão perto*.

Caso interessante é o de *Le capitaine Fracasse*, publicado em 1863, que chegou ao Brasil apenas por meio de traduções adaptadas ao público juvenil, quase todas com o questionável título de *O capitão Fracasso* – “Fracasse” vem do verbo *fracasser*, que em francês

significa “quebrar”, “esmagar”, ou algo relacionado a um estrondo. Na obra, o protagonista, barão de Sigognac, um nobre financeiramente arruinado, resolve se juntar a uma trupe de comediantes itinerantes assumindo o papel do personagem cômico e espalhafatoso que dá título ao livro. A tradução de “Fracasse” como “Fracasso” provavelmente se deu – além da proximidade dos termos, dois “falsos irmãos” – por conta da condição de nobre arruinado do protagonista. Todavia, o personagem cômico se chama Fracasse por ser espalhafatoso, causar estardalhaço. Voltando às traduções, a primeira delas foi lançada em 1963 pela editora Itatiaia, adaptada por Maria Tostes Régis. Em 1972 a Ediouro lança a sua versão de *O capitão Fracasso*, desta vez adaptada por Hernâni Donato. No ano seguinte, em 1973, sai *O capitão Fracasso* pela editora Abril Cultural, adaptado por Myriam Campello, texto que seria relançado pela Nova Cultural em 1987. Além disso, em 2014 sai pela Del Prado uma adaptação em quadrinhos também com o título de *O capitão Fracasso*. A única edição que não utiliza o falso-cognato “fracasso” no título é também uma adaptação em quadrinhos, lançada pela Ebal em 1955 sob o título de *O capitão Estrondo* – esta sim uma tradução muito mais adequada para o título.

Ainda no campo das adaptações, porém, sem serem necessariamente voltadas ao público jovem, também temos *O romance da múmia*, lançado pela Ediouro em 1972 e adaptado por Rachel de Queiroz. Também pela Ediouro sai em 1975 *Mademoiselle de Maupin*. No ano de 1956, sai pelo Clube do Livro o romance *A paixão de Militona* seguido pelos contos “As mil e duas noites” e “O menino dos sapatinhos de pão”. A Cultrix lança em 1963 *Maravilhas do conto francês*, contendo a novela “Avatar”. Em 1957 a Saraiva publica *Avatar*, com a novela desta vez dando título ao livro, em que constam também o conto “O pé de múmia” e a novela “Jettatura”. A editora A Noite também publicaria a novela *Avatar*, em 1945.

É também da novela *Avatar* a primeira tradução de Gautier que pôde ser encontrada em nossa busca, publicada pela editora Garnier em 1875 e com tradução de Salvador de Mendonça. O mesmo Salvador de Mendonça traduziu para a Garnier a obra *Novellas*, contendo os contos e novelas “O Vellocinio”, “Omphalia”, “O cãesinho da marquezia”, “O ninho de rouxinóis”, “A amante d’além túmulo”, “A cadeia de ouro” e “Uma noite de Cleopatra”. Também pela Garnier saiu em edição única o livro com os romances *O rei Candaule e Fortunio*, por sua vez assinados como sendo “versão” de Salvador de Mendonça. Nestas duas últimas publicações não consta data de impressão. Todavia, considerando que nos frontispícios de ambos os livros consta o endereço da Editora Garnier como sendo na Rua do Ouvidor, 65, sabendo que no ano de 1878 a editora mudara seu endereço para o número 71 da mesma rua, e que no ano de 1875, quando da publicação de *Avatar*, o endereço ainda era erroneamente

indicado pelo número 69 (Hallewell, 1985, p. 128), estima-se que a publicação das *Novellas* e de *O rei Candaule* e *Fortunio* tenha ocorrido nesse ínterim, ou seja, entre 1875 e 1878.

Desta forma, vemos que, mesmo estando entre os grandes nomes da literatura francesa no século XIX, no Brasil, Théophile Gautier esteve sempre relegado a um plano menor, salvo as raras e esparsas edições de alguns poucos de seus romances ou novelas, aparecendo principalmente em compilações e antologias de literatura fantástica, mas raramente com um trabalho editorial buscando apresentar o autor ao público brasileiro. Conforme mencionamos anteriormente, mesmo sua poesia, tida como grande influência do parnasianismo, chegou ao Brasil sem tradução, lida diretamente em francês – que, no século XIX, era amplamente falado nos grandes centros urbanos por pessoas letradas.

Vamos agora ao terceiro capítulo. Nele, abordaremos o referencial teórico utilizado como base para o processo tradutório. Primeiro localizaremos Washington Irving e Théophile Gautier dentro de seus sistemas literários e veremos a importância da tradução para os movimentos que ocorrem nos polissistemas. Posteriormente, apresentaremos as teorias de tradução que nos serão úteis especificamente no ato de traduzir.

3 POLISSISTEMAS E TRADUÇÃO

Neste capítulo desenvolveremos alguns dos conceitos que servirão de base para o processo tradutório e a elaboração dos comentários de tradução. Em um primeiro momento, abordaremos a noção de sistemas literários, conhecida como “Teoria dos polissistemas”, de Even-Zohar (2013). Estas ideias servirão de base para entendermos a posição que Washington Irving e Théophile Gautier ocupam dentro dos sistemas literários no contexto da tradução. Washington Irving (1783-1859) e Théophile Gautier (1811-1872), como vimos anteriormente, são importantes representantes da literatura Romântica em seus respectivos sistemas literários. Veremos neste capítulo como a literatura produzida por Irving e Gautier influenciou os sistemas literários dos quais cada autor fazia parte.

Depois, serão apresentadas algumas das ideias acerca do processo tradutório com base nos pensamentos de Lawrence Venuti (2021), Antoine Berman (2013) e, sobretudo, Paulo Henriques Britto (2012). E, por fim, trataremos da exotização de um texto por meio da tradução apoiados especialmente em Venuti (2019). Estes textos nos guiarão na elaboração das traduções, bem como dos comentários acerca das escolhas e possibilidades de tradução, além de possíveis dificuldades encontradas ao longo do processo tradutório.

3.1 OS SISTEMAS LITERÁRIOS

As relações entre literaturas de diferentes partes do mundo e de diferentes épocas podem ocorrer das mais diversas formas. Em sua teoria dos polissistemas, Even-Zohar (2013) nos mostra como se dão essas relações. Primeiramente, os sistemas podem ser centrais ou periféricos, ou seja, que exercem ou sofrem maior influência uns dos outros. Já os repertórios não se tratam exatamente dos textos em si, mas de “um conjunto de leis e elementos (sejam os modelos isolados, ligados ou totais) que regem a produção de textos” (Even-Zohar, 2013, p. 10). Um bom meio de se demonstrar essas relações entre os polissistemas é tomar como exemplo países com tradição literária mais recente se comparados à Europa e Ásia, por exemplo. Frequentemente, países que se encaixam nesse espectro passaram por longos processos de colonização e subsequente destruição das culturas – letradas ou não – que ali existiam.

Nesse contexto, as reflexões de Even-Zohar (2013) sobre a teoria dos polissistemas nos ajudam a pensar sobre o lugar que a produção literária de um determinado país ocupa em diferentes línguas/culturas, a partir de diferentes expressões e formas de comunicação humana,

desde as artes plásticas à literatura. O autor coloca em destaque a instabilidade, movimentação e mudança que os diferentes sistemas de comunicação estabelecem entre si, e de como essa movimentação interfere nas obras que compõem esses sistemas:

Um polissistema, no entanto, não se deve pensar em termos de um centro apenas e somente uma periferia, posto que teoricamente se supõem várias dessas posições. Pode ter lugar um movimento, por exemplo, no qual certa unidade (elemento, função) transfira-se da periferia de um sistema à periferia do sistema adjacente dentro do mesmo polissistema, e nesse caso poderá logo continuar movendo-se, ou não, até o centro do segundo (Even-Zohar, 2013, p. 6).

Tomemos como exemplo a literatura fantástica. Em seu início, uma literatura periférica na Alemanha, e que chegou ao centro daquele sistema literário; foi aos poucos penetrando o sistema literário francês, tanto por meio de traduções, formando um sistema periférico, para, posteriormente, agora com obras de autores franceses, ganhar a forma, por sua vez, de sistema central naquela literatura. Autores como o próprio Théophile Gautier, além de Guy de Maupassant, Auguste Villiers de L'Isle Adam, Charles Nodier, Gérard de Nerval, escreveram inúmeras obras de teor fantástico e eram extremamente populares em seu tempo. Outros autores, que não tinham a literatura fantástica como sua principal expressão literária, também se lançaram ao gênero. Balzac, famoso por seus romances realistas e uma descrição acurada da sociedade de seu tempo, escreveu também literatura fantástica, como os contos “Melmoth reconciliado”, de 1835 – uma espécie de continuação de *Melmoth, the wanderer* (1820), do irlandês Charles Maturin –, e “O elixir da vida longa”, de 1846, além do romance *A pele de onagro*, de 1831, entre ainda outros. Alexandre Dumas, consagrado por seus romances de aventura, publicou, entre outras obras fantásticas, a compilação de contos *Os mil e um fantasmas*, de 1849.

Tomando a própria literatura fantástica como um sistema dentro de outros sistemas, há dentro dela autores, conceitos, temáticas, enfim, que ocupam posição central, bem como os que estão em posição periférica.

Sobre as movimentações dentro dos sistemas literários, diz Even-Zohar:

As dinâmicas dentro do polissistema criam pontos de virada, ou seja, momentos históricos onde os modelos estabelecidos já não são mais viáveis para uma geração mais jovem. Em momentos assim, mesmo em literaturas centrais, a literatura traduzida pode assumir uma posição central. Isso é ainda mais verdadeiro quando, num ponto de virada, nenhum item do estoque local é tido como aceitável, o que resulta num “vácuo” literário. Nesse vácuo, é fácil para que modelos estrangeiros se infiltrem, e a literatura traduzida pode, em consequência, assumir uma posição central (Even-Zohar, 2012, p. 6).

Even-Zohar se refere particularmente à literatura traduzida, contudo, o conceito é o mesmo aplicado a todas as formas como um sistema literário estrangeiro penetra outro, seja como adaptação, por influência ou mera inspiração. Sobre os fatores que possibilitam tais relações, segundo Even-Zohar, elas ocorrem:

(a) quando um polissistema ainda não se cristalizou, ou seja, quando uma literatura ainda é “jovem”, em processo de se estabelecer; (b) quando uma literatura é “periférica” (dentro de um grupo maior de literaturas correlatas), “fraca” ou as duas coisas; e (c) quando ocorrem pontos de virada, crises ou vácuos literários em uma dada literatura (Even-Zohar, 2012, p. 5).

Neste mesmo artigo, agora sim falando especificamente sobre o papel da tradução no contexto dos polissistemas literários, Even-Zohar afirma o seguinte:

O meu argumento é que as obras traduzidas estabelecem ao menos dois tipos de relações: (a) na maneira em que seus textos-fonte são selecionados pela literatura alvo, dentro de princípios da seleção que nunca deixam de ser relacionados com o co-sistema nativo da literatura-alvo (para se dizer da forma mais cuidadosa possível); e (b) na maneira em que adotam normas, comportamentos e políticas específicos – em suma, em seu uso do repertório literário – que resultam de suas relações com os outros co-sistemas nativos (Even-Zohar, 2012, p. 3).

Conectando ao exemplo anterior acerca do surgimento da literatura fantástica, sua entrada na França se deu primeiramente por meio de traduções de obras em língua alemã. A seleção dessas obras obviamente não foi arbitrária, havia um intuito em sua escolha: divulgar aquela nova literatura – e esse intuito não necessariamente era o mesmo dos autores e editores que anteriormente publicaram tais obras em suas literaturas de origem. As novas normas empregadas por tradutores e, posteriormente, autores – lembrando que estamos falando de como a tradução de obras implica em mudanças nos sistemas literários –, resultam em uma nova literatura. Dessa forma a literatura fantástica ganhou forma na França, por exemplo.

De maneira semelhante, mas não por meio de traduções, a literatura gótica inglesa, cujo auge ocorreu ao final do século XVIII, foi aos poucos perdendo força, até se tornar uma literatura menor, ocasionando um movimento, primeiro, de aproximação do centro do sistema literário, e depois, de afastamento, em direção à periferia. Já no início do século XIX, a literatura gótica chega aos Estados Unidos, onde, com Washington Irving, principalmente, passaria a ocupar uma posição de destaque naquele sistema literário. Nas décadas seguintes o gótico se solidificaria ainda mais com autores como Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne – especialmente Hawthorne.

Conectando a teoria dos polissistemas a nosso propósito de tradução, almejamos com nossas traduções auxiliar na inserção de Washington Irving e Théophile Gautier no sistema literário brasileiro. Como pudemos observar no capítulo 2 deste trabalho, mesmo ambos os autores tendo parte de suas obras publicadas em nosso país, de maneira geral, são sempre algumas poucas obras que acabam sendo recorrentemente publicadas, sem nenhum trabalho abrangente de compilação de suas obras. Desta forma, com os textos por nós aqui traduzidos sendo pouco conhecidos do público brasileiro, tanto no mercado editorial como no meio acadêmico, esperamos ampliar o escopo de obras de Irving e Gautier disponíveis em português brasileiro.

3.2 A POSIÇÃO DE IRVING NO SISTEMA LITERÁRIO ESTADUNIDENSE

Hoje um dos maiores produtores e exportadores de literatura do mundo, é curioso pensar que a história da literatura de ficção estadunidense é relativamente recente se comparada a outros países do Ocidente, em especial da Europa. Enquanto no período colonial os textos publicados variavam de compilações de cartas, memórias, relatos de viagem, entre outros, a ficção passou a florescer após sua independência, em 1776. Alguns desses primeiros romances foram *The power of sympathy*, publicado por William Hill Brown em 1789, e *Charlotte Temple*, de Susanna Rowson, em 1791. Todavia, nessa época os romances ainda seguiam muito da fórmula e estilo já estabelecidos pela literatura inglesa, em que tratavam de temas como histórias de amor e intrigas sociais (Homestead, 2008, p. 529). Ainda que em anos mais recentes tenha se retornado à literatura produzida nas décadas que seguiram a guerra de Independência dos Estados Unidos com outros olhos, o fato é que a literatura estadunidense ainda estava buscando por um espírito nacionalista (Homestead, 2008, p. 529-530).

Ao longo da primeira metade do século XIX, ocorreram algumas mudanças justamente em direção a essa busca por uma identidade nacional. Nesse período e contexto, começa a se destacar Washington Irving, com muitos de seus textos tratando do folclore local e dos primeiros colonizadores dos Estados Unidos. Irving cunhou o termo *Gotham* como apelido para Nova York em sua revista *Salmagundi*, em 1807 (Burrows; Wallace, 1999, p. 416); além de ter escrito *A history of New York*, de 1809, livro que, apesar de satírico, contém também fatos históricos, especialmente sobre os costumes nova-iorquinos (Burrows; Wallace, 1999, p. xii).

Essas mudanças de paradigma, todavia, só viriam a se concretizar na segunda metade do século XIX, quando foram publicadas algumas das maiores obras da literatura estadunidense, como *A letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne, em 1850, *Moby Dick*, de

Hermann Melville, em 1851, *A cabana do pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, em 1852, obras estas que tratavam da cultura e história dos Estados Unidos.

No início do século XIX, os Estados Unidos, com sua independência há pouco conquistada e uma cultura como nação ainda por se desenvolver, formavam um sistema periférico. Isso porque a literatura estadunidense sofria enorme influência da Europa, então centro cultural do mundo Ocidental, e em especial da Inglaterra, não apenas por compartilharem a mesma língua, mas também por sua ligação política – mesmo que não mais em uma relação de subserviência, como o era até 1776.

É nesse contexto que se encaixa Washington Irving, considerado um dos primeiros grandes escritores estadunidenses. Entre 1819 e 1820 publicou o volume de contos *The sketch book of Geoffrey Crayon, gent.*, em que constavam dois de seus textos mais famosos: “Rip Van Winkle” e “The legend of Sleepy Hollow”, até hoje lidos e largamente populares nos Estados Unidos. Durante esse período, Irving morava na Inglaterra. Lá, conheceu e ficou próximo de outros grandes escritores da época, os quais admirava e que também passaram a admirá-lo, como Walter Scott, Lord Byron e Percy Shelley.

A essa época, a Inglaterra ocupava posição central no polissistema literário Ocidental. Autores como o já citado Walter Scott, famoso por seus romances históricos, eram consagrados dentro desse sistema. Já Byron e Shelley eram jovens que ousaram enfrentar esse sistema estático buscando inspiração em outros sistemas literários.

Assim, podemos considerar a literatura estadunidense do início do século XIX como jovem ou periférica, por ainda estar em processo de formação, porém, com alguns autores como Washington Irving e James Fenimore Cooper começando a estabelecer alguns dos primeiros componentes do que viria a se tornar um sistema literário muito mais solidificado na segunda metade do século.

3.3 A POSIÇÃO DE GAUTIER NO SISTEMA LITERÁRIO FRANCÊS

Após os turbulentos anos da Revolução Francesa (1789), e depois, da Primeira República (1792-1804), bem como do Império de Napoleão (1804-1814 e 1815), a volta da monarquia não trouxe a esperada estabilidade. Foi apenas depois da Revolução de 1830, sob o reinado de Luís Filipe, que a França voltou a se desenvolver social e economicamente. Todos esses anos de instabilidade deixaram marcas também nas artes. Não havia muito espaço para literatura de ficção, já que os anseios populares exalavam indignação política.

Na década de 1830, no entanto, o cenário parecia mudar – e isso se refletiu na literatura. Ainda em 1830, Stendhal publica *O vermelho e o negro*, sua obra mais famosa. Em 1831, Victor Hugo publica *O corcunda de Notre-Dame*, seu primeiro grande romance de sucesso. Em 1833, Honoré de Balzac publica *Eugénie Grandet*, o primeiro romance da *Comédia humana* a fazer estrondoso sucesso.

Também na década de 1830 começavam a circular na França as primeiras obras de autores que fariam da literatura fantástica sua principal forma de expressão. Gérard de Nerval publica em 1832 *La main enchantée*, sua primeira novela fantástica. Em 1835, por sua vez, Théophile Gautier publica *Mademoiselle de Maupin*, seu primeiro romance, também já demonstrando gosto pelo fantástico.

À essa época, a literatura francesa exercia enorme influência sobre a cultura do mundo Ocidental, de modo que, segundo a teoria dos polissistemas de Even-Zohar (2013), a França ocupava posição central no polissistema Europeu e Ocidental como um todo, especialmente com o Romantismo se consagrando como movimento artístico e literário na França ao longo da década de 1820, e notadamente na virada para a década de 1830 com Victor Hugo (Carpeaux, 2012b, p. 300-302).

Théophile Gautier encontra-se justamente nesse período de grande efervescência criativa da literatura francesa. Um dos maiores expoentes do romantismo, especialmente com suas obras fantásticas, mas também o grande influenciador do movimento que mais tarde seria batizado de “Parnasse” – parnasianismo no Brasil –, Théophile Gautier ocupava posição central no sistema literário francês. Em vida, Gautier foi amigo e influenciou grandes figuras de seu tempo, como o já citado Gérard de Nerval, bem como Charles Baudelaire. Nas décadas seguintes, mesmo após sua morte, em 1872, Gautier continuou exercendo influência, notadamente na obra de Guy de Maupassant e Auguste Villiers de L’Isle Adam, os dois principais representantes da literatura fantástica na França na segunda metade do século XIX.

Apresentados os sistemas literários a que correspondem Washington Irving e Théophile Gautier e a importância de ambos dentro de seus respectivos sistemas, vamos agora às teorias de tradução que nos servirão de base para nossas traduções.

3.4 AS TEORIAS DE TRADUÇÃO

Como vimos na seção anterior apoiados por Even-Zohar (2012), a tradução é um dos principais meios pelos quais uma literatura penetra outro sistema literário. Foi assim que a literatura fantástica foi da Alemanha à França, e a literatura gótica da Inglaterra aos Estados

Unidos, ambos nas primeiras décadas do século XIX. As teorias dos polissistemas, de Even-Zohar, e de tradução – as quais serão devidamente apresentadas nesta seção –, se relacionam em nosso objetivo de apresentar e dar maior destaque à importância que tem para a história da literatura Washington Irving e Théophile Gautier por meio de nossas traduções.

Primeiramente, apresentaremos dois conceitos que foram – e ainda são, de certa forma – muito importantes para as teorias de tradução: a domesticação e a estrangeirização, de Venuti (2021), e o etnocentrismo, de Berman (2013), justamente porque as reflexões desses dois autores nos permitem pensar sobre como o outro – ou o exótico da literatura Romântica – é traduzido entre línguas e culturas.

As reflexões elaboradas por Berman e Venuti acerca da tradução, pode-se dizer, se complementam. Lawrence Venuti, em *A invisibilidade do tradutor* (2021), reflete sobre os conceitos de domesticação, que produz uma tradução fluente e que não causa estranhamentos ao leitor, isto é, uma tradução “transparente”, que busca não parecer uma tradução, mas sim o original (Venuti, 2021, p. 38-39); e estrangeirização, que coloca em relevo aspectos próprios da cultura representada na obra traduzida, evidenciando o estrangeiro, o “outro”.

De forma semelhante, Berman fala sobre o conceito de etnocentrismo:

[A tradução] que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura (Berman, 2013, p. 39).

Ainda segundo Berman, em *A tradução e a letra* (2013), a tradução realizada sob uma ótica etnocêntrica implica necessariamente em uma tradução hipertextual. Para Berman, o “hipertextual remete a qualquer texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio ou qualquer outra espécie de transformação formal, a partir de um outro texto já existente” (Berman, 2013, p. 40).

Vemos que a “tradução etnocêntrica” e “hipertextual” de Berman levam a uma tradução “domesticadora” de Venuti. Ambas as reflexões remetem na verdade a Schleiermacher e sua ideia de levar o leitor até o texto, ou trazer o texto ao leitor (Schleiermacher, 2007). Em *A prova do estrangeiro* (2002), Berman sintetiza este pensamento de Schleiermacher evidenciando a relação de alteridade nas duas formas de traduzir:

No primeiro caso, o tradutor obriga o leitor a sair de si mesmo, a fazer um esforço de descentramento para perceber o autor estrangeiro em seu ser de estrangeiro; no segundo caso, ele obriga o autor a se despojar de sua estranheza para se tornar familiar ao leitor (Berman, 2002, p. 263).

Como se vê, na primeira forma de traduzir é mantida e respeitada a relação de alteridade entre o leitor e o autor – e consequentemente também com a obra. Já na segunda, ao se tentar fazer parecer que o texto não se trata de uma tradução, mas sim que o leitor tem em mãos um texto originalmente escrito em sua própria língua, é severamente mitigada a relação de alteridade entre autor e leitor.

Berman (2002), portanto, advoga pela primeira forma, o que ele chama de tradução “não-etnocêntrica”, dizendo ser esta “uma tradução autêntica e [a outra] uma tradução inautêntica” (Berman, 2002, p. 264). A tradução inautêntica, de acordo com Berman, é “a tradução que se esforça para dar ao seu leitor um texto tal como o autor estrangeiro o teria escrito [em sua língua de chegada], porque nega a relação profunda que liga esse autor à sua própria língua” (Berman, 2002, p. 265).

Todavia, assim como o mundo real não é dividido apenas entre o certo e o errado, o preto e o branco, um lado ou outro, no mundo da tradução, não sendo uma ciência exata, existem nuances, que se entremeiam, se confluem e se confundem. A domesticação é, portanto, inevitável. Estamos transpondo o texto de uma língua estrangeira a uma língua doméstica. Em *Escândalos da tradução* (2019), o próprio Venuti diz que “a tradução, [...] inevitavelmente, domestica textos estrangeiros” (Venuti, 2019, p. 137). Isso se dá em todos os estágios, desde a escolha do texto a ser traduzido em detrimento de outros, a produção do livro, sua circulação no mercado editorial e subsequente recepção pelo público (Venuti, 2019). Portanto, texto traduzido é texto domesticado.

Deste modo, como nenhum dos contos aqui traduzidos por nós no Capítulo 5 tomam lugar no Brasil, há nomes de lugares e de pessoas que não nos são comuns; há a descrição de marcadores culturais que não são os mesmos dos daqui. Assim, procuramos manter nomes, costumes ou qualquer outra característica inerente e específica das culturas retratadas nos textos aqui traduzidos, para que o leitor saiba tratar-se de uma história que transcorre em outras terras.

Por exemplo, algo que nos propusemos a manter tal qual nos textos originais são os nomes de personagens. Durante muito tempo era algo completamente normal se deparar com nomes traduzidos em livros de literatura estrangeira. Tomemos como exemplo Émile Zola e seu romance *Germinal*, cujo protagonista, Étienne, foi durante muito tempo traduzido como Estevão. Em levantamento de Cláudia Poncioni (1999), das cinco traduções que o romance teve para o português brasileiro até o final dos anos 1990, quatro traziam o nome Estevão em lugar de Étienne (Poncioni, 1999, p. 70). O próprio autor durante muito tempo teve seu nome no Brasil grafado Emílio Zola – fato do qual também padeceu o próprio Théophile Gautier, em várias edições, especialmente mais antigas, chamado Teófilo Gautier.

Nas últimas décadas, no entanto, a tradução de nomes de personagens em obras literárias passou a não ser muito bem vista pelo público leitor. Usando como exemplo o próprio *Germinal*, de Zola, deparar-se com um mineiro do interior da França chamado Estevão é desconcertante e tira parte da imersão da obra e de todo o contexto histórico e cultural. A não ser que se tratasse de um brasileiro ou português – ou descendente de um ou de outro –, o nome lusófono nos tira do interior da França, ao mesmo tempo em que não nos traz ao Brasil, já que toda a ambientação continua a se desenrolar na França, deixando o leitor suspenso em um espaço que não lá nem cá, deslocado da trama.

A exceção parece ser a literatura infantil, em que a tradução de nomes de personagens – ou até mesmo a mudança completa do nome no caso da ausência de um correspondente lusófono – nunca foi um problema. Isso se dá por conta de diferentes estratégias tradutórias, já que com o público infantil há uma maior preocupação em familiarizar a criança com o texto, tornando-o de mais fácil assimilação. Daí casos como o de “Hänsel und Gretel” – diminutivos de Hans e Greta, respectivamente, por sua vez hipocorísticos de Johann ou Johannes e Margarete ou Margaretha, e demais variações de ambos –, clássico conto dos irmãos Grimm, historicamente traduzido no Brasil como “João e Maria”.

Há uma tendência até mesmo em não mais traduzir nomes de pessoas reais. Por exemplo, historicamente os reis britânicos de nome Charles eram traduzidos para Carlos, assim como James para Jaime. O atual rei britânico, no entanto, tem seu nome no Brasil mantido como Charles III. Sua mãe, Elizabeth II, era frequentemente também chamada Isabel II. No entanto, neste caso, a não tradução dos nomes tem mais a ver com a globalização do mundo, pois somos bombardeados por filmes, séries, documentários ou qualquer outro produto de massa, de modo que nos seria estranho, por exemplo, ler uma biografia do Príncipe William e logo após nos depararmos com uma matéria em algum noticiário sobre o Príncipe Guilherme – para então descobrirmos tratar-se da mesma pessoa.

No entanto, a não tradução de nomes de pessoas reais, sendo algo ainda muito recente, não costuma se aplicar a nomes de personagens históricos já estabelecidos, como Napoleão ou Carlos Magno, por exemplo.

Assim, neste específico aspecto, optamos por levar o leitor ao texto (Schleiermacher, 2007), ou seja, deixar evidente tratar-se de uma obra estrangeira que retrata costumes, culturas e nomes outros que não brasileiros.

Pelo mesmo motivo, toda e qualquer referência a demais elementos culturais, mesmo que, possivelmente, pouco conhecidos em nossa cultura, também foram mantidos – em alguns casos acompanhados por notas explicativas –, mais uma vez com a intenção de preservar a

cultura de origem e evitar o etnocentrismo descrito por Berman (2013). Voltaremos a essa questão no Capítulo 5, onde apresentamos nossas traduções.

Entretanto, na prática, obviamente, uma estratégia tradutória estrangeirizadora serve muito mais como um norte do que uma definição tão exata pode pressupor. Paulo Henriques Britto, em *A tradução literária* (2012), reforça a ideia de uma tradução que busque o meio termo entre a estrangeirização e a domesticação. Um dos mais consagrados e respeitados tradutores brasileiros, Britto verteu mais de cem obras do inglês ao português – em sua maioria textos literários, tanto em prosa como verso. Justamente por isso, Britto tem conhecimento prático em traduzir, não se limitando ao campo teórico da tradução.

Por isso, escolhemos o meio termo: uma tradução que ora domestica, ora estrangeiriza; que não quer se passar por um texto original, nem deixar o texto truncado para explicitar tratar-se de uma tradução. As traduções aqui apresentadas são, portanto, voltadas ao público leitor, e não pautadas em experimentalismos direcionados apenas à academia. Isso porque “as posições radicais de alguns teóricos, que causam frisson nos congressos acadêmicos, se aplicadas ao trabalho prático da tradução literária, levariam a imensa maioria dos leitores a rejeitar as traduções feitas com base nelas” (Britto, 2012, p. 27).

Para tanto, seguiremos alguns conceitos propostos por Britto, tais como: “(a) tradução e criação literária não são a mesma coisa; [...] (b) o conceito de fidelidade ao original é de importância central na tradução; [...] (c) não só podemos como devemos avaliar criticamente traduções com um certo grau de objetividade” (Britto, 2012, p. 27-28). Todos esses conceitos partem do pressuposto de que o tradutor interpreta o texto e traduz não apenas seu sentido – ou mais precisamente um conjunto de sentidos –, mas também seu espírito: àquilo que está explícito e implícito no texto; a forma e a ideia (Britto, 2012, p. 111).

Sobre a tradução ser muito mais que uma simples transposição de um texto de uma língua para outra, Britto advoga em defesa do uso do termo “correspondência” em lugar de equivalência (Britto, 2012, p. 19). Isso porque cada língua opera de maneira independente uma da outra, e sendo cada língua parte integrante de culturas específicas, não há como estabelecer valor de equidade entre diferentes línguas. Por isso, o dever do tradutor é encontrar o termo que melhor corresponda àquilo que esteja sendo traduzido.

Precisamos também deixar claro que nos referiremos à tradução como “texto traduzido” e ao texto de origem como “texto original”. Isso porque a tradução que se considera “original” não é uma tradução, mas qualquer outra coisa; não mais o “mesmo” texto, mas apenas “outro” texto – veremos mais sobre isso adiante no Capítulo 5. Tal nomenclatura, entretanto, não tem a intenção de colocar um texto acima do outro, apenas o de indicar que o

texto traduzido tem sua origem em outro texto. Para Britto, o texto traduzido não é “um texto original”, pois ele não pode ser dissociado do texto que originou a tradução; mas é sim “a mesma coisa” que o texto original, porém, em sua versão traduzida. Isto é, “o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como ‘a mesma coisa’ que o original” (Britto, 2012, p. 28). A “mesma coisa”, no entanto, não significa uma fidelidade absoluta – pois, mais uma vez, a tradução não é uma ciência exata, e, portanto, não trabalha com absolutos; mas a sua busca, mesmo sabendo-se inalcançável, deve ser o norte do tradutor.

Diz ainda Britto que “o tradutor responsável é aquele que, com os recursos de que dispõe e com as limitações a que não pode escapar, produz um texto que corresponda de modo razoável ao texto original” (Britto, 2012, p. 37). E ainda, “na impossibilidade de recriar na sua tradução todos os elementos do original, cabe ao tradutor hierarquizá-los e escolher quais deles deverão ser privilegiados” (Britto, 2012, p. 37), algo que permeia todo o processo tradutório. Quanto a essas escolhas, algo tão subjetivo, é o que torna cada tradução tão única. Veremos mais sobre tais questões adiante, nos comentários de tradução, notadamente em um trecho específico de “An unwritten drama of Lord Byron”.

Dessa forma, como um todo, é respeitado o texto de origem, ao se manter, por exemplo, representações culturais, bem como também é respeitado o leitor ao deixar o texto compreensível, e não truncado como o seria em uma tradução com foco unicamente na estrangeirização.

3.5 TRADUÇÃO E EXOTIZAÇÃO

Encontrar o equilíbrio entre domesticação e estrangeirização, entretanto, é um processo que pode provar-se delicado. Ao evidenciar o outro e sua cultura, deve-se tomar cuidado para não transformar o texto em uma tradução “exotizante” (Venuti, 2021). Isto é, não dar demasiado destaque a traços culturais distintos entre o texto de partida e a cultura de chegada, criando “um sentido superficial de indiferença que pode facilmente contribuir para estereótipos culturais e étnicos” (Venuti, 2021, p. 21). Trata-se de manter no texto aspectos – linguísticos, culturais, geográficos, enfim – que demonstrem ser aquele um texto de origem estrangeira, sem, todavia, dar a estes elementos traços de aberração.

Venuti (2019) argumenta que a maneira como um texto estrangeiro penetra outro sistema literário por meio de sua tradução é capaz de criar estereótipos da cultura estrangeira retratada no livro.

Acerca da estereotipação, diz Venuti: “ao criar estereótipos, a tradução pode vincular respeito ou estigma a grupos étnicos, raciais e nacionais específicos, gerando respeito pela diferença cultural ou aversão baseada no etnocentrismo, racismo ou patriotismo” (Venuti, 2019, p. 138).

Exemplo prático da estereotipação na tradução são os históricos casos de traduções de Mark Twain e John Steinbeck no Brasil. Tanto *As aventuras de Huckleberry Finn*, de Twain (Hanes, 2013), como *Ratos e homens*, de Steinbeck (Faria, 2012), apenas para citar dois exemplos, padeceram durante muito tempo do mesmo mal: ou os personagens tiveram as marcações orais completamente apagadas e substituídas por excessos formalísticos, ou tais marcações eram substituídas pelo “caipirês” tipicamente interiorano do Brasil. Felizmente, em anos mais recentes, tanto estes como outros textos que tenham como uma de suas principais características a variação linguística receberam tratamento mais condizente com o avanço das pesquisas nos estudos da tradução, de modo a buscar um correspondente em lugar de um equivalente (Britto, 2012).

Venuti, por sua vez, dá como exemplo as traduções de literatura japonesa em língua inglesa. Ao longo dos anos 1950 e 1960 – ou seja, logo após a Segunda Guerra Mundial –, autores como Jun’ichiro Tanizaki, Yasunari Kawabata e Yukio Mishima foram criteriosamente escolhidos para compor o cânone literário por serem considerados autores taciturnos e introspectivos. Dessa forma, criou-se nas culturas de língua inglesa o estereótipo de um povo japonês melancólico (Venuti, 2019, p. 146) – e consequentemente em outras culturas que publicavam literatura japonesa vertida de traduções do inglês, como foi por muito tempo o caso do Brasil, que apenas em anos mais recentes passou a publicar em maior número literatura japonesa com traduções diretas (Cunha, 2021, p. 122).

Levando em consideração que ambos os textos aqui traduzidos descrevem cenários estrangeiros, por sua vez, de maneira exótica, coube à tradução reproduzir estes efeitos, sem, de maneira alguma, dar ainda mais ênfase ao exotismo presente nos textos, ou muito menos apagá-lo por completo. Estamos, portanto, questionando apenas o papel da tradução como instrumento de exotização, enquanto adotamos uma prática tradutória em um meio termo entre a domesticação e a estrangeirização – conforme Britto (2012). No Capítulo 5, onde apresentamos as traduções comentadas, aprofundaremos essas discussões.

Isto posto, a maneira exótica como o “outro” é retratado tanto em “An unwritten drama of Lord Byron” como em “Le chevalier double” persiste em nossas traduções, pois esse exotismo é uma característica marcante do gótico, do fantástico, enfim, do Romantismo como um todo, e, mais ainda, do mito do duplo na literatura – em especial na literatura do século XIX,

como exposto no primeiro capítulo desse trabalho. Daí a importância em distinguir o exotismo literário – uma importante característica do Romantismo – da exotização por meio da tradução – o exacerbamento de características que distingam a cultura do texto de origem da cultura do texto de chegada. Desta forma, ao mesmo tempo em que buscamos manter o primeiro – o exotismo –, evitamos o segundo – a exotização. Ambos os movimentos pautados por um mesmo objetivo: nos manter mais próximos o possível dos textos de partida, sem diminuir ou acentuar quaisquer características que lhes são intrínsecas e inconfundivelmente típicas de seu tempo.

4 OS CONTOS

Neste capítulo faremos uma breve síntese de cada um dos contos, além de serem dadas informações pertinentes acerca de cada um deles, seja sobre sua criação, em relação a “An unwritten drama of Lord Byron”, e comentários sobre as traduções para o português brasileiro já lançadas, no caso de “Le chevalier double”.

As apresentações gerais dos contos serão seguidas por análises mais aprofundadas nas representações do mito do duplo em cada um dos contos, retomando conceitos anteriormente apresentados.

4.1 “AN UNWRITTEN DRAMA OF LORD BYRON”, DE WASHINGTON IRVING

A trama do conto, publicado pela primeira vez em 1835, gira em torno de uma sombra ou duplicação que persegue o protagonista da história. Esse duplo, como muito bem explicita Irving ao longo do conto, é a materialização da consciência de Alfonso, o protagonista. Assombrado pelo peso de suas ações, seus impulsos e excessos, Alfonso é perseguido pela culpa e pelo arrependimento transmutados neste ser encapuzado que se esconde e ao mesmo tempo quer ser visto, uma analogia a como vemos e não queremos ver nossas próprias faltas. A cisão do eu e o aparecimento do outro – o eu, familiar, dá origem ao outro, estranho, isto é, o familiar que se torna estranho –, encaixa-se perfeitamente na descrição do “infamiliar” de Freud ([1919] 2019) já discutido anteriormente por nós no Capítulo 1.

“An unwritten drama of Lord Byron” possui uma intertextualidade muito rica, especialmente nas várias referências a outros autores e obras, como Calderón, Shelley, Goethe e, claro, o próprio Byron; e a história por trás de sua gênese é não menos interessante.

Ao mudar-se para a Inglaterra, Washington Irving tornou-se amigo pessoal de Lord Byron. Considerado um grande subversor de seu tempo, Byron buscava inspiração na literatura espanhola do século XVII para compor boa parte de suas obras, como o poema *Don Juan*, baseado no texto de Tirso de Molina *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (c. 1630), porém, em que o personagem de Don Juan, em vez de sedutor, é seduzido e ludibriado. Assim, por influência de Byron, que havia publicado a primeira parte de sua (sub)versão de *Don Juan* em 1819, Irving passou então a compartilhar do interesse pela literatura espanhola do “século de ouro”.

Esse interesse cresce exponencialmente quando Irving conhece Thomas Medwin, também escritor, primo de Percy Shelley e amigo muito próximo de Byron. Esse encontro

mudaria a vida de Irving. Em seu diário – é aqui que começa nossa viagem paratextual –, Irving escreve no dia 16 de março de 1825:

Medwin tomou café da manhã comigo. [...] Falamos sobre literatura espanhola. [...] Ele falou sobre uma peça de Calderón chamada às vezes de *El Embozado* e outras vezes *El Capotado*. Lord Byron pensou em escrever sobre ela. Medwin prometeu enviar-me uma mensagem que havia escrito sobre o assunto²⁶ (Irving, 1970, p. 465).

No dia 24 de março, Irving escreve em seu diário: “Chamei Medwin. Ele me entregou o bilhete sobre *El Embozado*”²⁷ (Irving, 1970, p. 468). Mais tarde, no mesmo dia, escreve ainda: “Pensei hoje em um plano para um drama sobre a história de *El Embozado*”²⁸ (Irving, 1970, p. 469). No dia seguinte, 25 de março, Irving começa o esboço da peça, como aponta em seu diário: “Rascunhei *Embozado*”²⁹ (Irving, 1970, p. 469).

Sobre esse mesmo episódio escreve com maiores detalhes Ernest Lovell Jr. em sua biografia de Medwin:

Em 24 de março de 1825, [...] [Medwin] entregou a Irving suas anotações sobre o enredo de uma peça ou poema dramático, supostamente extraído de uma peça perdida de Calderón, que Byron havia “projetado”, mas nunca escrito. O personagem principal era um nobre espanhol constantemente atormentado pela presença de um estranho misterioso, que finalmente se revela como seu segundo eu, sua consciência. Levado ao desespero, esvaído todo o entusiasmo pela vida e com a própria existência se tornando um fardo byroniano, o nobre desafia o outro a um duelo, o que se prova fatal a este³⁰ (Lovell Jr., 1962, p. 148).

Irving passaria os próximos anos em uma busca frenética por esse livro. Na biografia de Shelley escrita por Medwin, ao falar sobre o fascínio que tal história produzia em todos que a conheciam – inclusive Shelley –, Medwin diz que a peça “é tão rara que Washington Irving me contou tê-la procurado, mas sem sucesso, em várias bibliotecas públicas da Espanha”³¹ (Medwin, 1913, p. 405). Sobre essa infrutífera busca de Irving também escreve seu biógrafo

²⁶ Medwin breakfasted with me. [...] Talked of Spanish literature. [...] Speaks of a play by Calderón called sometimes *El Embozado* and at other times *El Capotado*. L[or]d B[yron] thot of writing something on it. Med[wi]n promised to procure me a Ms. he had written on the subject.

²⁷ Called on Medwin. He gave me his note concerning *El Embozado*.

²⁸ Have thought this day of plan for dramatic work on Story of *El Embozado*.

²⁹ Sketched *Embozado*.

³⁰ On March 24, 1825, [...] [Medwin] gave to Irving his notes on the plot of a play or dramatic poem, supposedly drawn from a play of Calderón, which Byron had “projected” but never written. The main character was a Spanish nobleman plagued always by the presence of a mysterious stranger, who is finally revealed to be a second self, his conscience. Reduced to despair, all zest gone out of his life and existence itself become a Byronic burden, the nobleman challenges the other to a duel, which proves fatal to the latter.

³¹ It is so rare, that Washington Irving told me he had hunted for it, but without success, in several of the public libraries in Spain.

Stanley T. Williams: “A peça original Irving não foi capaz de encontrar, apesar de na Espanha ter contado com a ajuda de experientes colecionadores. Ele apenas ouviu falar, mas jamais viu a peça supostamente chamada *Embozado de Córdoba*”³² (Williams, 1935, p. 467).

Nota-se que os nomes dados à peça eram vários, o que possivelmente dificultou a sua busca. O fato de o interesse na obra ter surgido por meio de boatos, sem que Irving tenha realmente tido contato direto com a obra também era um fator complicador. O único que de fato lera a peça foi Shelley, que possuía uma cópia do livro – informação desconhecida por Medwin, como atesta a citação anterior em que se refere à busca de Irving nas bibliotecas da Espanha. Além disso, quando Medwin compartilha com Irving a ideia que Byron tinha, tanto Shelley quanto Byron já haviam morrido – o primeiro em 1822, este em 1824 –, de modo que Irving ouvira falar da peça unicamente por quem menos a conhecia.

Como se descobriu posteriormente, a peça em questão se chama *El purgatorio de San Patricio*, escrita por Pedro Calderón de la Barca em 1628 (Thorner, 1934, p. 150). A peça de Calderón, por sua vez, foi inspirada na obra *Vida y purgatorio de San Patricio*, de Juan Pérez de Montalbán, publicada no ano anterior, em 1627 (Dixon, 1976, p. 142-143). O texto de Montalbán, um drama em prosa, narra, em sua primeira parte, a trajetória de Patrício, e, em sua segunda metade, a queda, arrependimento e redenção de Ludovico Enio. No entanto, na obra de Montalbán não há nenhum duplo. Em certo momento, Ludovico tem um presságio de morte ao deparar-se com um bilhete assinado por ele mesmo dado como morto; é aí que ele se arrepende e parte em direção ao Purgatório de São Patrício, na Irlanda. Na peça de Calderón, em lugar do bilhete, Ludovico, possuído pela culpa, é assombrado por uma figura enigmática e encapuzada que posteriormente se revela seu duplo – o duplo como presságio de morte.

Apesar de não ter encontrado o texto de Calderón, o interesse de Irving no tema persistiria ainda por algum tempo. Além dos esboços mencionados em seu diário em março de 1825 (Irving, 1970, p. 469), Irving também fez alguns esboços sobre a peça em seu diário em setembro de 1825 (Irving, 1970, p. 519-521), além de outros esboços esparsos e sem data (Irving, 1970, p. 747-748). Nenhuma das versões, todavia, foi concluída.

Até que, em 1835, talvez como uma forma de se livrar do peso que arrastava consigo, sem conseguir dar a forma por ele tão almejada a uma ideia que o inquietava, Irving publica “An unwritten drama of Lord Byron”, uma versão trabalhada do esboço entregue a ele por Medwin dez anos antes. O texto, uma mistura de conto e ensaio, foi publicado em outubro de 1835 no anuário *The gift: a Christmas and New Year's present for 1836*.

³² The original play itself Irving was never able to find, although in Spain he enlisted the aid of able collectors. He merely heard of but never saw a play supposed to be called the *Embozado de Córdoba*.

Pois bem, nesta mesma edição do anuário *The gift*, Edgar Allan Poe publica o conto “Manuscript found in a bottle”. Este conto em si nada tem a ver com o mito do duplo. Contudo, o fato de o conto de Irving ter saído na mesma publicação possivelmente desperta em Poe o interesse pelo tema.

Na época ainda um escritor buscando seu lugar ao sol, Poe via em Irving tanto uma fonte de inspiração como alguém que pudesse ajudá-lo a deslancar sua carreira literária.

Ao final de 1839, já com alguns textos publicados de forma dispersa em jornais, revistas e anuários, Poe pensa em reuni-los em livro. Para tal, busca o apoio de não outro que o próprio Washington Irving. Começa então intensa troca de cartas entre ambos.

Em uma delas, datada do dia 12 de outubro de 1839, escreve Poe em um trecho:

Tomo a liberdade de enviar-lhe o número de outubro da *Gentlemen's Magazine*, incluindo o conto “William Wilson”. Este é o conto de que falei em minha carta anterior, o qual é baseado em um breve artigo seu na primeira publicação do *Gift* – o de 1836. Seu artigo se chama “An unwritten drama of Lord Byron”. Eu tenho esperança de que, tendo deste modo o direito de propriedade de meu “William Wilson”, você seja instigado a lê-lo – e também espero que, ao lê-lo, encontre nele algo que o agrade³³ (Poe, 2008, p. 198-199).

A carta anterior a que Poe faz alusão em ter falado sobre “William Wilson” está perdida. A resposta de Irving, no entanto, é datada de 6 de novembro de 1839. Segue um trecho:

Li seu pequeno conto “William Wilson” com muito prazer. É conduzido em um estilo deveras pitoresco, e o interesse singular e misterioso é bem sustentado do início ao fim. Repito o que eu havia dito em relação a um texto anterior que você fez o favor de me enviar, que penso apenas que uma série de artigos de mesmo estilo e qualidade seria extremamente bem recebida pelo público³⁴ (Poe, 1902, p. 54).

Dessa forma, Poe consegue aprovação para seu conto “William Wilson” de um escritor que, além de ser sua fonte de inspiração no texto, é também consagrado, o que o ajudou enormemente na publicação, no ano seguinte, em 1840, de seu primeiro livro de contos, *Tales of the grotesque and arabesque*.

³³ I take the liberty of sending you the Octo. No. of the Gents' Magazine, containing the Tale “William Wilson”. This is the tale of which I spoke in my former letter, and which is based upon a brief article of your own in the first ‘Gift’ — that for 1836. Your article is called “An Unwritten Drama of Lord Byron”. I have hoped that, having thus a right of ownership in my “William Wilson”, you will be induced to read it — and I also hope that, reading it, you will find in it something to approve.

³⁴ I have read your little tale of “William Wilson” with much pleasure. It is managed in a highly picturesque style, and the singular and mysterious interest is well sustained throughout. I repeat what I have said in regard to a previous production, which you did me the favor to send me, that I cannot but think a series of articles of like style and merit would be extremely well received by the public.

Em relação a ambos os contos de Irving e Poe e a influência de um sobre o outro, ao lê-los, tem-se a clara sensação de que o primeiro é de fato a principal inspiração do segundo – mesmo que a ideia original de Irving seria criar uma peça dramática, e não um conto, como o fez Poe. A ideia central está ali: um jovem impulsionado por seus desejos e assombrado pela consciência materializada na forma de seu duplo.

No entanto, há também diferenças. O protagonista, chamado Alfonso em Irving, é agora William Wilson, em Poe. E enquanto o drama de Irving toma lugar na Espanha, o conto de Poe transcorre na Inglaterra. Mudanças pequenas, mas que nem por isso deixam de ser importantes. Nota-se, inclusive, desde Calderón, a persistência da noção do exótico ligado ao estrangeiro – Calderón, espanhol, coloca a ação na Irlanda; Irving, estadunidense vivendo na Inglaterra, a põe na Espanha; Poe, também estadunidense, mas vivendo nos Estados Unidos, a coloca na Inglaterra.

O exotismo, aliás – conceito apresentado na primeira parte deste trabalho –, faz-se deveras presente no conto de Washington Irving. Mesmo que em idade adulta tenha se considerado um homem de livre pensamento e interessado por todas as religiões – lembremos que Irving havia escrito dois livros sobre o Islamismo –, sem, porém, ser seguidor de nenhuma religião específica, o autor fora criado em uma família de denominação presbiteriana (Williams, 1935, p. 6). Mais tarde, morou boa parte de sua vida adulta na Inglaterra, país cuja religião oficial do Estado é a Igreja Anglicana. Nesse período, escrevera boa parte de seus textos, inclusive “An unwritten drama of Lord Byron”. Portanto, é inegável que Irving não tenha sido influenciado, mesmo que de maneira indireta, pelo mundo de religiões protestantes que o cercaram por boa parte de sua vida, em especial nos anos de sua formação intelectual.

Denota-se, assim, a visão exótica em “An unwritten drama of Lord Byron”. A trama transcorre em um país historicamente de maioria católica – a Espanha; o protagonista é atormentado pelo peso da culpa de seus pecados – também tipicamente associado ao catolicismo; e, por fim, o texto é baseado em uma peça de um autor espanhol sobre um santo católico irlandês. Isso tudo sob uma ótica de estranhamento da perspectiva de um elemento externo – o autor – não católico escrevendo sobre questões comuns ao catolicismo, e que, justamente por isso, lhe eram alheias.

4.2 O DUPLO EM “AN UNWRITTEN DRAMA OF LORD BYRON”

“An unwritten drama of Lord Byron” explora o motivo do duplo em sua forma mais clássica – ou pelo menos naquilo que se tornaria sua forma mais comum e amplamente replicada

por autores dos mais variados gêneros desde então. Ao falar sobre o duplo em “William Wilson”, de Edgar Allan Poe – inspirado, como apontamos anteriormente, no conto de Irving aqui traduzido –, Otto Rank ([1925] 2013) argumenta que o duplo como materialização da consciência se tornou modelo para representações posteriores.

No romance *Os elixires do diabo*, um dos personagens de Hoffmann ([1815] 2022) sintetiza de forma irônica e certa o que é a consciência: “Nada mais é que a maldita faina de um condenado cobrador, fiscal-assistente ou sub-controlador-adjunto que instalou infame escritório na saleta do sótão e embirra a cada mercadoria que quer sair” (Hoffmann, [1815] 2022, p. 274). É, em suma, o que mantém nossas pulsões presas no mundo das pulsões, e não permite que se tornem o verdadeiro real de Rosset (2008), a realidade da qual se está fugindo ao criar seu duplo, conforme apresentado no Capítulo 1.

O protagonista do conto, Alfonso, é perseguido desde a juventude por sua consciência representada por seu duplo. Essa aparição, que quer ser vista, mas não o suficiente para ser reconhecida, torna-se uma espécie de sombra, seu “segundo eu”. Essa sombra aparece em momentos ligados ao prazer. Esse espectro, segundo o próprio Irving, é um ser alegórico, a materialização de sua consciência e de suas paixões.

Freud ([1919] 2019) argumenta ser isso a “negação da consciência”. Ao seguir apenas suas paixões, seus desejos, nega uma parte de si mesmo. Quer dizer, Alfonso se sente culpado por suas ações, mas insiste em negar a culpa. Mas negá-la, fechar os olhos e fazer de conta que não há consciência, não a faz desaparecer. Ao contrário: ao negar a culpa, sua culpa só aumenta.

Ao final do conto, já não resta outra coisa a fazer senão finalmente encarar sua consciência. É o que Alfonso faz – e na mais romântica de todas as formas imagináveis: em um duelo. Alfonso desfere o golpe, seu rival cai e exclama: “Está satisfeito?!”. E revela-se como seu duplo, seu outro eu. Ao matar sua consciência, morre também Alfonso.

4.3 “LE CHEVALIER DOUBLE”, DE THÉOPHILE GAUTIER

O conto “Le Chevalier Double” é um clássico enredo sobre o mito do duplo, tema amplamente explorado pela literatura fantástica do século XIX. Publicado pela primeira vez em 1840 no periódico *Musée des familles*, a história do conto toma lugar na Noruega, onde o protagonista Oluf, um jovem de linhagem nobre, carrega uma maldição a ele imposta por sua mãe: é assombrado e perseguido por seu duplo – ou pelo menos é nisso que ele próprio acredita. O conto é envolto por uma aura de misticismo por meio da representação de mitos, em sua maioria, oriundos de culturas germânicas e escandinavas, entremeados, porém, por elementos

do cristianismo, originando, assim, um curioso sincretismo. Todavia, mesmo com essa miscelânea, os elementos não cristãos são retratados de forma exótica, muitas vezes responsáveis por atos inexplicáveis provenientes de forças ocultas.

O exotismo, assim como no conto de Irving, também é elemento importante no conto de Théophile Gautier. E, assim como Irving, Gautier também considerava a si como um homem de pensamento livre e dizia até mesmo “acreditar em todas as religiões” (Perkins, 1887, p. 296-297). Este fato pode ser verificado pelo extenso leque de crenças e religiões retratados ao longo de sua obra – como *Spirite*, um romance espírita, e *Avatar*, com influência do hinduísmo, apenas para citar alguns exemplos.

Não foram encontradas informações específicas acerca da religiosidade do autor nem de sua criação, se fora inserido em alguma religião em tenra idade. O que se sabe, no entanto, é que a França em meados do século XIX era um país de maioria católica. No recenseamento feito em 1851 – o primeiro a conter questões sobre religião na França –, dos 35.783.000 habitantes, 34.931.000 eram católicos (Dargent, 2009, p. 215) – isto é, aproximadamente 97,6% da população francesa. O restante era composto por protestantes (775.000), judeus (74.000) e pessoas sem religião (3.000) (Dargent, 2009, p. 215-216).

“Le chevalier double” foi escrito em 1840, ou seja, onze anos antes da publicação destes dados. Podemos considerar, portanto, que a proporção de católicos em relação à população total da França deveria ser próxima ao do recenseamento de 1851. Assim sendo, Gautier vivia em um país de maioria católica. E, mesmo ele próprio, ao que tudo indica, não sendo católico praticante, estava invariavelmente cercado pelo universo da Igreja Católica.

Tal influência é facilmente percebida no conto “Le chevalier double”, seja em referências a santos – a Santíssima Virgem Maria e Saint-Euthbert – ou à culpa do pecado. É possível que isso se deva justamente ao olhar externo de Gautier para com algo que não lhe é inerente: a fé – mais uma vez, de acordo com informações encontradas a esse respeito.

Além disso, a influência do meio em que vivia – um país católico – possivelmente influenciou Gautier a inserir elementos da religião católica em um conto sobre mitos germânicos. Por isso a miscelânea entre Jesus Cristo e Odin, Virgem Maria e ciganos da Boêmia. Assim, pode-se dizer que a não religiosidade de Gautier permitiu que o autor descrevesse com características exóticas tanto elementos referentes ao catolicismo – personagens religiosos, o pecado – como a mitos germânicos – ciganos da Boêmia, deuses nórdicos.

Sobre outras traduções de “Le chevalier double”, foram encontradas duas publicadas no Brasil. A primeira consta no livro *Contos fantásticos*, da editora Primeira Linha, lançado em

1999, e com tradução de Geraldo Gerson de Souza. A outra, lançada em 2022 – aqui apresentada na edição de 2023 – pela editora Wish no livro *A morta apaixonada*, com tradução de Bruno Anselmi Matangrano.

As duas traduções, mesmo boas, diferem muito entre si. Na edição lançada pela editora Primeira Linha, o tradutor opta por traduzir o pronome “vous”, em francês, por “vós”, em português, e o pronome possessivo “votre” pelo português “vosso”. Vide o trecho: “Condessa Edwige, e vós, conde Lodbrog, duas influências presidiram o nascimento de vosso precioso filho” (Gautier, 1999, p. 95). Na edição da editora Wish, entretanto, o tradutor substitui o pronome pessoal pelo pronome de tratamento “senhor”; já o pronome possessivo “votre” foi traduzido como “seu”. Segue o mesmo trecho nesta tradução: “Condessa Edwige e senhor conde Lodbrog, duas influências presidiram o nascimento de Oluf, seu precioso filho” (Gautier, 2023, p. 109). Esse padrão se repete ao longo das duas traduções.

O termo *mire*, um médico místico medieval, na edição da Primeira Linha foi traduzido como “mago”, como no trecho: “O mago sobe à torre mais alta para fazer-lhe o horóscopo” (Gautier, 1999, p. 94). A edição da editora Wish, por sua vez, opta por manter o termo em francês acrescido de nota explicativa: “O *mire* sobre na mais alta torre para fazer-lhe o horóscopo” (Gautier, 2023, p. 109).

Pouco mais adiante, a situação se inverte. A edição da Primeira Linha mantém o francês no trecho: “uma imensa *corbeille* de filigrana” (Gautier, 1999, p. 99). Todavia, não há nenhuma nota explicativa do que se trata a “*corbeille*”. A edição da Wish opta por traduzir o termo: “uma imensa cesta de filigranas” (Gautier, 2023, p. 114).

Como é possível perceber, ambas as traduções também buscam manter um equilíbrio entre a estrangeirização e a domesticação do texto. A grande diferença entre as duas traduções é o uso dos pronomes: enquanto a edição da Primeira Linha procura manter-se mais próxima do texto de origem, a da editora Wish, talvez pensando em deixar o texto mais fluido ou palatável ao público atual, mudou as formas de tratamento para algo mais contemporâneo – e consequentemente descolado do período e contexto em que toma lugar a história do conto.

Mesmo com duas traduções no mercado editorial brasileiro, optou-se por realizar nova tradução de “Le chevalier double”, por se tratar, em primeiro lugar, de um conto pouco conhecido do público brasileiro; e, também, por ser um autor não muito publicado e estudado no Brasil. Nesse sentido, achamos necessário dá-lo a devida atenção, especialmente a este conto, por se encaixar perfeitamente dentro temática do duplo, mesmo não sendo muitas vezes lembrado como tal, considerando que o conto teve apenas duas traduções e é tema central de dois artigos – citados no capítulo introdutório deste trabalho. Por fim, por esta pesquisa não

focar no debate sobre questões de retradução, mas sim da tradução de um texto clássico pouco conhecido no Brasil, não seria a existência de outras traduções publicadas um impeditivo para a reflexão sobre a tradução do tema do duplo, o exotismo e a (re)configuração de polissistemas literários no processo tradutório. Além disso, vale notar que apesar de sabermos da existência das duas traduções citadas, optamos por fazer nossas traduções sem ler essas versões publicadas anteriormente, de modo a evitar interferências em nosso processo. As análises dos excertos traduzidos acima foram feitas após nossa própria tradução, de modo que as incluímos aqui de forma a contextualizá-las e apresentar algumas diferenças entre essas duas traduções publicadas no Brasil.

4.4 O DUPLO EM “LE CHEVALIER DOUBLE”

No conto “Le chevalier double”, o duplo funciona como uma espécie de aparição. Esse espectro, que assombra o protagonista desde o primeiro instante de sua vida, pode ser entendido como a materialização da culpa. Sua mãe, quando ainda estava grávida, dirige a um místico e sedutor estrangeiro vindo da Boêmia olhares não apropriados a uma mulher comprometida com seus votos matrimoniais. Esse olhar de fascínio àquela estranha e, por isso mesmo, sedutora figura, é o suficiente para rogar ao bebê, que então carregava em seu ventre, uma nefasta maldição. Oluf, o protagonista, jovem doce e de bom coração, nutre por uma jovem casto amor; seu duplo, por sua vez, traz nos olhos o mesmo fogo do pecado perpetrado por sua mãe. No decorrer do conto, não fica clara a distinção corpórea entre Oluf e seu duplo, se se trata de dupla personalidade, ou se seu duplo é a materialização de algum sentimento que pesa em sua consciência, semelhante ao conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe. E é justamente nessa incerteza, em não saber se Oluf é tão bom quanto mau, ou se está possuído pelo pecado de sua mãe, que reside o teor fantástico de “Le chevalier double”. Em suma, a hesitação conceituada por Todorov ([1970] 2012), elemento que serve de base para definir a literatura fantástica dentro do contexto do insólito ficcional.

Essa luta entre o bem e o mal é influenciada pela ótica maniqueísta do cristianismo impregnada no movimento romântico, do qual Gautier fazia parte. Aurora Gedra Ruiz Alvarez (2022) explora o tema do duplo em diferentes contextos históricos e literários, e salienta que “o aproveitamento do substrato folclórico foi muito profícuo para a literatura, particularmente dos séculos XVIII e XIX, quando muitos escritores resgataram esse material cultural primitivo para compor as suas obras”, o que pode ser percebido na forma como o tema do duplo é explorado por Gautier em “Le chevalier double”. Partindo para uma análise mais subjetiva e psicanalítica

do duplo, Alvarez (2022) expõe as ideias de Clément Rosset (1976, 2008, *apud* Alvarez, 2022) que “reflete longamente sobre o quanto o ser humano não se conhece e se afasta do verdadeiro eu – que habita o mundo das sombras – e atribui prevalência ao eu das representações sociais”. De forma complementar, Carla Cunha (2009, 2021, *apud* Alvarez, 2022) diz que: “o eu encontra no duplicado certos traços com os quais se identifica e outros dos quais se diferencia. Sobretudo as dessemelhanças podem gerar conflitos na relação entre os pares”. Dessa forma, o fenômeno do duplo pode ser entendido como uma não aceitação da natureza instável intrínseca ao ser humano – exatamente o que ocorre a Oluf, que não aceita os desejos carnavais por ele experimentados, e os vê como um outro ser, maléfico e odioso. Ao final do conto, Gautier deixa clara sua moral ao aconselhar que não nos deixemos levar por nossos desejos mais imediatos.

Como se pode observar, as reflexões de Freud ([1919] 2019) se alinham com as interpretações aqui expostas sobre a constituição do duplo em “Le chevalier double”, uma vez que o ser duplicado surge como o resultado de uma maldição, mas, acima de tudo, como aquele que representa – e materializa – os desejos e pulsões do protagonista, que reprime esses sentimentos a partir de sua “consciência moral”.

No próximo capítulo veremos nossas traduções dos dois contos de Washington Irving e Théophile Gautier aqui apresentados. Discutiremos excertos dos contos em suas respectivas línguas em que foram originalmente escritos acompanhados por suas traduções em português. Após cada trecho apresentado, realizaremos uma análise com base nos estudos teóricos anteriormente apresentados no Capítulo 3 deste trabalho. Também levantaremos questões sobre o Romantismo e o exotismo, apresentados no Capítulo 1.

5 AS TRADUÇÕES

As pesquisas em torno do que compreende uma tradução comentada são ainda, de certa forma, incipientes. Em consenso geral, trata-se de uma reflexão acerca do processo tradutório feita pelo próprio tradutor – comentar uma tradução de terceiro está mais para uma crítica de tradução, pois quem além do próprio tradutor pode refletir sobre suas escolhas?

Adriana Zavaglia (2015) verifica que “as traduções comentadas publicadas em forma de teses ou dissertações constituem peritextos variados, como apresentações, análises e notas” (Zavaglia, 2015, p. 336). Zavaglia diz ainda que esses comentários podem ser considerados como equivalentes a “prefácios, posfácios e notas de rodapé ou de fim de volume encontrados em traduções publicadas por editoras” (Zavaglia, 2015, p. 336). A autora argumenta, todavia, que enquanto em um livro destinado ao grande público pode-se escolher se quer ou não ler todo esse aparato de paratextos que giram em torno do texto traduzido, em um trabalho acadêmico, no entanto:

Os comentários não são complementos acessórios à tradução; ambos integram um mesmo conjunto e, embora algumas vezes independentes, são, no contexto da leitura, seja dos membros da banca julgadora, seja dos estudiosos interessados, componentes de igual importância, já que um não tem razão de ser sem o outro” (Zavaglia, 2015, p. 336).

Zavaglia (2015) complementa dizendo que esse destrinchamento da tradução por meio de comentários pode ser encarado como uma forma de traduzir a tradução.

Assim, segundo Zavaglia (2015), pode-se sintetizar uma tradução comentada como uma pesquisa dividida em três campos: o contextual – toda a pesquisa realizada sobre obra e autor; o tradutório – o texto traduzido em si acompanhado da reflexão sobre o processo de tradução; e o crítico – toda a fundamentação teórica e as respectivas análises realizadas com base nessas teorias.

É com base nesse tripé, portanto, que é ancorado este trabalho.

Primeiramente, há todo um esforço de contextualização: das literaturas gótica e fantástica, nas quais se inserem Washington Irving e Théophile Gautier, bem como do mito do duplo; de ambos os autores e suas obras e o período histórico em que se encontram, além de um breve levantamento de suas obras publicadas no Brasil. Posteriormente, apoiados por Even-Zohar, inserimos os autores e suas obras no sistema literário Ocidental e discutimos as teorias de tradução que seriam por nós consideradas no ato tradutório, nomeadamente Britto (2012), com sua visão prática de uma tradução voltada para o público leitor. Com o apoio das reflexões

de Venuti (2021), nos aprofundamos na discussão sobre a questão da exotização por meio da tradução, em oposição ao exotismo, característica marcante e intrínseca da literatura Romântica. Em seguida apresentamos os contos, analisando o enredo e as representações do duplo em ambos.

Todas essas etapas, como visto nas reflexões de Zavaglia (2015), compõe um trabalho de tradução comentada, preenchendo os campos crítico, tradutório e de contextualização.

Mauricio Mendonça Cardozo (2014) aprofunda a questão da tradução também como crítica, explicitando a relação que é desenvolvida no processo tradutório entre o texto original e o texto traduzido, isto é, o outro e eu. Ao apresentar-se como o “mesmo” texto, mas, na prática, ser “outro” texto – pois para uma tradução ser exatamente o mesmo texto que o original, cairíamos no paradoxo de Pierre Menard (Borges, 2001) –, diz Cardozo que “a tradução explicita aí sua inexorável alteridade e, nisso, sua condição de a um só tempo, *ser o mesmo* e *ser outro*” (Cardozo, 2014, p. 245).

A intrínseca relação de alteridade no processo tradutório ocorre entre tradutor e autor, e entre o texto traduzido e o texto original, e entre ambos e o leitor. Nessa via de várias mãos, portanto, o olhar para si e para o outro é inerente e inescapável ao ato de traduzir, pois pensa-se tanto no autor e no texto original como também no leitor.

Falando no leitor, as traduções aqui realizadas e apresentadas têm como alvo um público que goste de literatura clássica, isto é, um leitor especializado. Com isto queremos dizer que não é nosso intuito modernizar os textos. Pelo contrário, queremos que o leitor sinta estar lendo um texto escrito no século XIX. Isto se reflete em construções frasais e escolhas de vocabulário que podem não soar tão naturais para um leitor não acostumado com literatura clássica – mais uma vez o estranhamento para com o outro. Afinal, estamos lendo textos escritos há dois séculos, nada poderia ser mais natural do que a sensação de estranhamento, paradoxalmente.

Apenas para citar um exemplo de cada texto – pois nos alongaremos com mais detalhes adiante, nos comentários da tradução –, logo no início do conto de Washington Irving há uma menção a “estrear na sociedade”. Esta expressão poderia muito bem ter sido modificada, caso nossa intenção fosse a de modernizar o texto, para algo como “o início da vida adulta”. Mas desta forma estaríamos omitindo um costume muito característico da época, além de descaracterizar e domesticar o texto.

No conto de Théophile Gautier, por sua vez, há o extenso uso do pronome “vós” também como marcação de costume de época. Mais uma vez, neste caso também poderíamos modernizar o texto para “o senhor” ou “a senhora”, dependendo do contexto. Mas estaríamos

assim transpondo o texto para costumes modernos, o que claramente não é nosso objetivo com as traduções dos textos selecionados.

Voltando à ideia do “outro”, podemos traçar um paralelo entre a tradução e nosso objeto principal de estudo, o mito do duplo. Se o texto traduzido é o mesmo e também é outro, podemos afirmar que o texto traduzido é um duplo do texto original, pois funciona de maneira semelhante aos duplos dos contos aqui estudados, visto que são a um só tempo o mesmo e o outro de seus respectivos protagonistas. O texto traduzido, portanto, está relacionado ao texto original da mesma forma que o duplo está para o protagonista: não uma cópia, não um “irmão gêmeo” – pois estes, mesmo sendo iguais, seriam apenas o outro, e não o mesmo –, mas sim, mais uma vez, o mesmo e o outro.

Tal característica do texto traduzido revela a duplicidade que permeia todo o ato de traduzir: autor e tradutor; texto original e texto traduzido; cultura, época, contexto histórico da língua de origem e cultura, época, contexto histórico da língua de chegada; em suma, eu e o outro.

Para as traduções comentadas, apresentaremos primeiro a tradução completa de cada conto, seguida por trechos selecionados contendo os comentários de tradução. Serão expostos, nesta seção, algumas dificuldades encontradas no decurso do processo tradutório, como questões estilísticas, marcadores culturais, intertextualidade com outras obras, entre outras que serão devidamente esmiuçadas adiante. Os comentários serão pautados nos conceitos de tradução apresentados na seção anterior.

Especificamente neste capítulo, as notas de rodapé serão compostas unicamente por notas de tradução pensadas no público leitor em uma eventual publicação, apresentando contextualização a obras, autores ou personagens históricos mencionados no texto, ou ainda, elementos culturais ou de qualquer outra natureza que possam ser desta forma melhor compreendidos. Alguns dos trechos do texto aos quais se referem estas notas serão aprofundados em maiores detalhes no corpo do texto.

As notas de rodapé são consideradas um paratexto, e podem ser um importante elemento para a compreensão de um livro. Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982), classifica a paratextualidade como uma das cinco relações transtextuais – as outras quatro sendo a intertextualidade, a metatextualidade, a architextualidade e a hipertextualidade. Genette define o paratexto como tudo aquilo que está em torno do texto em um livro, como o nome do autor, título, capa, prefácio, notas e epígrafes, por exemplo. Em *Seuils* (1987), Genette sintetiza a ideia dizendo que “o paratexto é [...] aquilo que faz do texto um livro e se propõe como tal a seus

leitores, e, de maneira geral, ao público”³⁵ (Genette, 1987, p. 7). A definição de paratexto pode ser ainda dividida em dois grupos: o peritexto – aquilo que está fisicamente conectado ao texto, como o título, prefácio, notas, etc.; e o epitexto – que se encontra fora do espaço do livro, como entrevistas, conversas, correspondências, diários e outros (Genette, 1987, p. 10-11).

A intertextualidade é definida por Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982) como “uma relação de copresença entre dois ou mais textos, isto é, [...] pela presença efetiva de um texto dentro de outro”³⁶ (Genette, 1982, p. 14). Essa relação entre textos pode se dar de diversas formas: como citação, a mais comum; como plágio, uma cópia não declarada; e como alusão, isto é, uma referência implícita (Genette, 1982, p. 14).

Nos comentários de tradução veremos mais sobre como os paratextos – notadamente as notas de rodapé, em nosso caso – auxiliam em um melhor entendimento do texto. A intertextualidade, por sua vez, é um elemento importante em ambos os contos por nós traduzidos, e seu conceito também nos será de grande utilidade para posterior análise.

A edição usada como referência para a tradução de “An unwritten drama of Lord Byron”, de Washington Irving, é o anuário *The Gift*, de 1836, mas publicado na verdade em outubro de 1835. Esta é a publicação original do texto, que pode ser encontrada no site Archive.org (Irving, 1835). Todas as demais edições encontradas contêm o mesmo texto, de modo que, estando a edição original acessível, optamos por ela.

A tradução de “Le chevalier double”, de Théophile Gautier, foi feita com base na edição publicada em 1872 no volume *Romans et contes*. Em outras edições pesquisadas, o texto do conto é o mesmo, de forma que não houve razão especial para a escolha desta edição, a não ser seu fácil acesso. O volume encontra-se também digitalizado no site Archive.org (Gautier, 1872).

5.1 UM DRAMA NÃO ESCRITO DE LORD BYRON

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
An unwritten drama of Lord Byron	Um drama não escrito de Lord Byron

³⁵ Le paratexte est [...] ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.

³⁶ Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, [...] par la présence effective d’un texte dans un autre texte.

The reading world has, I apprehend, by this time become possessed of nearly every scrap of poetry and romance ever written by Lord Byron. It may be pleased, however, to know something of a dramatic poem which he did not write, but which he projected — and this is the story: —	A essa altura, creio eu, o mundo literário deve ter se apoderado de quase todos os fragmentos de poesia e romance já escritos por Lord Byron³⁷. Talvez seja de interesse, entretanto, conhecer algo acerca de um poema dramático que ele não escreveu – mas planejava fazê-lo. Esta é a história.
---	---

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
The hero, whom we will call Alfonso, is a Spanish nobleman, just entering upon the career of life. His passions, from early and unrestrained indulgence, have become impetuous and ungovernable, and he follows their impulses with a wild and heedless disregard of consequences.	O herói, a quem chamaremos Alfonso, é um nobre espanhol apenas iniciando a estrada da vida. Suas paixões, de uma precoce e arrebatadora indulgência, tornaram-se impetuosas e indomáveis, e ele segue seus impulsos com um selvagem e imprudente desprezo pelas consequências.

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
Soon after his entrance into the world, he finds himself followed, occasionally, in public places, by a person masked and muffled up so as to conceal both countenance and figure. He at first pays but little attention to the circumstance, considering the stranger some idle or	Logo após sua estreia na sociedade³⁸, vê-se ocasionalmente seguido, em locais públicos, por uma pessoa mascarada e encoberta de modo a não revelar sua aparência e forma. De início dá pouca atenção ao caso, imaginando ser o estranho algum desocupado ou malandro

³⁷ Lord Byron (1788-1824), poeta inglês autor de obras como *A peregrinação de Childe Harold* (1812-1218), *O corsário* (1814) e *Don Juan* (1824). Byron foi dos mais importantes poetas do movimento Romântico, famoso tanto por sua extensa obra com longos poemas e pela vida libertina que levava.

³⁸ Referência ao antigo costume de se introduzir uma pessoa jovem à sociedade, normalmente por meio de uma festa realizada em sua honra, demonstrando que esta pessoa está pronta para o convívio social, o que incluía o casamento.

impertinent loungeur about society. By degrees, however, the frequent intrusion of this silent and observant follower becomes extremely irksome.	socialmente inoportuno. Aos poucos, entretanto, a frequente indiscrição desse perseguidor silencioso e observador se torna extremamente irritante.
--	--

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
The mystery, too, which envelopes him, heightens the annoyance. Alfonso is unable to identify him with any of his acquaintance, — his name, his country, his place of abode; all are unknown, — and it is impossible even to conjecture his motives for this singular espionage. It is carried, by degrees, to such lengths, that he becomes, as it were, Alfonso's shadow — his second self. Not only the most private actions of the latter pass under the scrutiny of this officious monitor, but his most secret thoughts seem known to him. Speak of him, he stands by his side; think of him, he feels his presence, though invisible, oppress and weigh upon his spirits, like a troubled atmosphere.	Além disso, o mistério que o envolve aumenta o incômodo. Alfonso é incapaz de associá-lo a nenhum de seus conhecidos — seu nome, seu país, seu local de residência, são todos um mistério. E é impossível até mesmo de conjecturar os motivos dessa singular espionagem. Isso continua, e aos poucos, chega a tal ponto que ele se torna, por assim dizer, a sombra de Alfonso — seu segundo eu. Não apenas suas ações mais íntimas passam pelo escrutínio desse impertinente observador, como seus mais secretos pensamentos lhe parecem conhecidos. Quando fala dele, está ao seu lado; se pensa nele, sente sua presença, mesmo invisível, oprimir e pesar sobre seu espírito, como uma atmosfera turva.

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
Waking or sleeping, Alfonso has him in thought or in view. He crosses his path at every turn; like the demon in Faust, he intrudes in his solitude. He follows him in the crowded street, or the brilliant saloon;	Acordado ou dormindo, Alfonso o tem em pensamento ou em vista. Cruza seu caminho a cada esquina; como o demônio de Fausto ³⁹ , intervém em sua solitude. Ele o segue pelas ruas movimentadas ou nos

³⁹ Fausto (1808-1832), poema dramático de Goethe baseado na lenda de Johannes Georg Faust (1480-1540), alquimista alemão que supostamente fez um pacto de alma com o demônio em troca de seus poderes.

thwarting his schemes, and marring all his intrigues of love or of ambition. In the giddy mazes of the dance, in which Alfonso is addressing his fair partner with the honeyed words of seduction, he sees the stranger pass like a shadow before him; a voice, like the voice of his own soul, whispers in his ear; the words of seduction die from his lips; he no longer hears the music of the dance.	salões cintilantes; malogrando seus esquemas e minando suas intrigas de amor ou de ambição. Nos vertiginosos labirintos da dança, em que Alfonso se dirige a sua bela parceira com melífluas palavras de sedução, ele vê o estranho passar como uma sombra à sua frente; uma voz, como a voz de sua própria alma, sussurra em seu ouvido; as palavras de sedução morrem em seus lábios; ele não mais ouve a música da dança.
--	---

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
The hero of the drama becomes abstracted and gloomy. Youth, health, wealth, power — all that promised to give a zest to life, have lost their charm. The sweetest cup of pleasure becomes poison to him. Existence is a burthen. To add to his despair, he doubts the fidelity of the fair but frail object of his affection; and suspects the unknown to have supplanted him in her thoughts.	O herói do drama torna-se absorto e lúgubre. Saúde, juventude, prosperidade, poder – todas as promessas de deleite em sua vida perderam o encanto. A mais doce chávena de prazer torna-se para ele veneno. A existência é um fardo. Para agravar seu desespero, ele questiona a fidelidade do belo e delicado objeto de sua afeição, e suspeita que o desconhecido o tenha suplantado nos pensamentos dela.

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
Alfonso now thirsts only for vengeance, but the mysterious stranger eludes his pursuit, and his emissaries in vain endeavour to discover his retreat. At length he succeeds in tracing him to the house of his mistress, and attacks him with the fury of frantic jealousy, taxes him with	Alfonso agora tem sede apenas de vingança, mas o misterioso estranho evade à sua perseguição, e seus emissários em vão se empenham a descobrir seu retiro. Por fim, consegue localizá-lo na casa de sua amante e o ataca com a fúria de um ciúme desvairado, cobra-o por seus erros e

his wrongs, and demands satisfaction. They fight; his rival scarcely defends himself; at the first thrust he receives the sword of Alfonso in his bosom; and in falling, exclaims, "Are you satisfied!"	exige satisfação. Eles lutam; seu rival pouco se defende; à primeira estocada recebe a espada de Alfonso em seu peito; e ao cair, exclama: "Estás satisfeito?!"
---	---

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
The mask and mantle of the unknown drop off, and Alfonso discovers his own images — the spectre of himself — he dies with horror! The spectre is an allegorical being, the personification of conscience, or of the passions.	A máscara e o manto do desconhecido caem e Alfonso descobre sua própria imagem – o espectro de si mesmo – e morre de horror! O espectro é um ser alegórico, a personificação da consciência ou das paixões.

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
Such was the general plan of a poem which Lord Byron had in mind, several years since; and which he communicated, in conversation, to Captain Medwin, from whom I received it nearly in the foregoing words. The idea was taken from a Spanish play, called the Embozado, or the Encapotado*, and was furnished to Byron by Shelley, as his Lordship did not understand Spanish. The foregoing plan is evidently somewhat vague and immature, and would doubtless have undergone many	Tal era o plano geral do poema que Lord Byron tinha em mente desde vários anos, o qual comunicou, em uma conversa, a Captain Medwin⁴⁰, de quem o recebi quase nas palavras acima expostas. A ideia foi retirada de uma peça espanhola chamada "Embozado", ou "Encapotado"⁴¹, e foi fornecida a Byron por Shelley⁴², pois o nobre Lorde não compreendia espanhol. O plano acima exposto é evidentemente um tanto vago e imaturo, e teria sem dúvidas que passar por muitas

⁴⁰ Thomas "Captain" Medwin (1788-1869), primo de Percy Shelley e amigo próximo de Lord Byron. Escreveu *The life of Percy Bysshe Shelley* (1845) e *Conversations of Lord Byron* (1824).

⁴¹ Uma pessoa encoberta e disfarçada (N.A.).

⁴² Percy Bysshe Shelley (1792-1822), um dos mais importantes poetas Românticos ingleses, autor de obras como os poemas "Ozymandias" (1818), "Ode to the west wind" (1819), e o drama *Prometheus unbound* (1820). Amigo pessoal de Lord Byron e John Keats, os três juntos formaram a tríade consagrada da segunda geração do Romantismo inglês.

modifications in the progress of being brought out.	modificações durante o processo de criação.
*I.E., A person muffled and disguised.	

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
Lord Byron intended to treat it in the genuine spirit of Goethe, as displayed in his wild and extraordinary drama of Faust, and expected to make it very effective. It certainly afforded ample scope for the mystic, the misanthropic, the metaphysical, and the romantic, in which he so much delighted; and would have given him an opportunity of interweaving much of his own peculiar feelings and experience.	Lord Byron pretendia dar-lhe o autêntico espírito de Goethe ⁴³ , como demonstrado em seu fabuloso e extraordinário drama Fausto, e esperava fazê-lo de maneira deveras impactante. Certamente possibilitava amplo escopo para o místico, o misantrópico, o metafísico e o romântico, com os quais ele tanto se deleitava; e teria lhe dado oportunidade de entretecer muitos de seus próprios peculiares sentimentos e experiências.

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
How far the plan he had in view agreed with the Spanish original, I have not been able to ascertain. The latter was said to be by Calderon; but it is not to be found in any edition of his works that I have seen. My curiosity being awakened on the subject, I	Até que ponto o plano que ele tinha em vista estava de acordo com o original em espanhol, não pude determinar. Dizia-se este ser de Calderón ⁴⁴ , mas não pode ser encontrado em nenhuma edição de sua obra que eu tenha visto ⁴⁵ . Tendo sido

⁴³ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), poeta e romancista alemão, considerado um dos maiores autores da história da literatura Ocidental. Autor de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796) e *Fausto* (1808-1832).

⁴⁴ Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), poeta e dramaturgo espanhol do movimento Barroco. Um dos mais importantes autores do chamado Século de Ouro Espanhol. Extremamente prolífico, Calderón escreveu dezenas de peças, entre as quais se destacam *Vida é sonho* (1635), *O mágico prodigioso* (1637) e *O grande teatro do mundo* (1655).

⁴⁵ Trata-se na verdade da peça *El Purgatorio de San Patricio*, publicada em 1628, de autoria de Pedro Calderón de la Barca.

made diligent inquiry, while in Spain, for the play in question, but it was not to be met with in any of the public libraries, or private collections; nor could the booksellers give me any information about it. Some of the most learned and indefatigable collectors of Spanish literature informed me that a play of the kind, called the Embozado of Cordova, was somewhere in existence, but they had never seen it. The foregoing sketch of the plot may hereafter suggest a rich theme to a poet or dramatist of the Byron school.	despertada minha curiosidade no assunto, fiz diligente apuração, enquanto estava na Espanha, para a peça em questão, mas não pôde ser encontrada em nenhuma das bibliotecas públicas ou coleções privadas; nem os livreiros puderam dar-me qualquer informação. Alguns dos mais entendidos e infatigáveis colecionadores de literatura espanhola informaram-me que uma peça do gênero, chamada “Embozado de Córdoba”, existia em algum lugar, mas nunca a tinham visto. O esboço da trama acima exposta pode futuramente inspirar um valioso tema a um poeta ou dramaturgo da escola de Byron.
--	---

5.2 COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO DE “UM DRAMA NÃO ESCRITO DE LORD BYRON”

Uma das questões que usualmente resulta em dificuldades no ato tradutório é a tradução de referentes culturais. O texto de Washington Irving, embora relativamente curto, apresenta vários destes elementos, como nomes de autores, personagens e obras. No entanto, neste caso, não se trata exatamente de dificuldades de ordem tradutória, mas sim de contextualização, pois são nomes próprios, no caso dos autores, ou de obras e personagens com traduções já estabelecidas, como é o caso de *Fausto*, de Goethe. Estes elementos revelam uma forte intertextualidade com outras obras e autores – a começar pela menção a Lord Byron já no título.

Neste caso, as notas de rodapé são uma importante forma de contextualização da obra. Os autores mencionados por Irving, como Lord Byron, Percy Shelley, Captain Medwin, Goethe e Calderón, são apresentados em notas de rodapé para uma melhor compreensão do texto, situando o leitor no período e no contexto literário em que se insere o conto de Irving.

Além disso, outros desafios também se fizeram presentes, como questões de estilo ou linguísticas inerentes às diferenças entre o inglês e o português, construções frasais, bem como em relação a expressões datadas ou até mesmo antiquadas, como veremos adiante.

Partindo para a tradução em si, começamos pelo título. “An unwritten drama of Lord Byron” foi traduzido como “Um drama não escrito de Lord Byron”, uma tradução bastante direta. Por certo tempo cogitou-se usar o artigo definido “o” em lugar do artigo indefinido “um”, por acreditar que este dê a ideia de “um entre vários”, o que poderia ser dúbio. Porém, pensando exatamente nesta dubiedade e em manter a ideia e a estrutura do título original, decidiu-se pelo segundo, por se tratar de uma tradução mais direta e literal, e também por subentender-se ser esta uma possível referência ao fragmento composto por Byron em 1816, o qual acabou servindo de inspiração a John William Polidori na concepção de *The Vampyre*, de 1819 – episódio já relatado no Capítulo 1 deste trabalho, mostrando logo no título o primeiro indício de intertextualidade. Adiante veremos mais sobre estes elementos intertextuais.

O exotismo, no conto de Irving, se mostra presente no estereótipo do latino de sangue quente que se deixa levar por suas paixões. Alfonso, um nobre espanhol, é arrastado por seus insaciáveis desejos e perseguido pela culpa de seus pecados materializada na forma de seu duplo. Como vimos no Capítulo 4, parte da visão exótica do conto reside também na questão religiosa. A Espanha, local de origem do protagonista do conto, é um país de maioria católica; Washington Irving teve criação protestante, o que o conferia esse olhar de estranhamento para com a fé católica. Lembremos também, conforme apresentado no Capítulo 1, que era característica comum da literatura gótica inglesa apresentar personagens misteriosos e muitas vezes estranhos vindos de países de maioria católica, como a Espanha e a Itália.

Vamos agora analisar alguns trechos selecionados de nossa tradução em comparação ao texto original em inglês em que veremos algumas das questões teóricas anteriormente abordadas:

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
The reading world has, I apprehend, by this time become possessed of nearly every scrap of poetry and romance ever written by Lord Byron.	A essa altura, creio eu, o mundo literário deve ter se apoderado de quase todos os fragmentos de poesia e romance já escritos por Lord Byron.

(Irving, 1835, p. 166, grifos nossos)

Neste primeiro trecho optou-se por inverter a ordem de alguns elementos na frase, de modo a deixar o texto mais fluido na língua de chegada. A princípio buscou-se manter o texto traduzido o mais próximo possível do texto em inglês quanto à construção frasal. Porém, em vista de, neste caso, a tradução resultar em um texto truncado, foi preciso inverter as posições entre o sujeito – “o mundo literário” – e o adjunto adverbial de tempo – “a essa altura” –, resultando assim em uma maior legibilidade do texto.

A seguir veremos algumas expressões específicas que precisam ser contextualizadas:

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
Soon after his entrance into the world, he finds himself followed, occasionally, in public places, by a person masked and muffled up so as to conceal both countenance and figure. He at first pays but little attention to the circumstance, considering the stranger some idle or impertinent loungeur about society.	Logo após sua estreia na sociedade, vê-se ocasionalmente seguido, em locais públicos, por uma pessoa mascarada e encoberta de modo a não revelar sua aparência e forma. De início dá pouca atenção ao caso, imaginando ser o estranho algum desocupado ou malandro socialmente inoportuno.

(Irving, 1835, p. 167, grifos nossos)

A expressão “entrance into the world” pode se referir tanto ao nascimento quanto à introdução de certa pessoa à sociedade. Neste caso, por se tratar de alguém perseguido pela culpa de seus pecados, obviamente não estamos falando de um bebê recém-nascido. Essa “entrada na sociedade” era o costume – mais comum até o século XIX, mas não de todo extinto nas classes mais abastadas e conservadoras da sociedade atual – de realizar uma festa para apresentar certa pessoa e introduzi-la ao convívio social – daí a festa de debutante (do francês “début”, ou seja, “início”, “estreia”). Por ser uma prática de modo geral datada, no entanto, esta informação será acrescida em nota de rodapé.

O verbo frasal “muffled up”, do verbo “to muffle”, pode significar “abafar” (um som, por exemplo) ou “cobrir” (algo ou alguém com alguma coisa). Portanto, “muffled up”, neste caso, se refere a alguém usando uma veste com o intuito de se esconder, ou seja, uma pessoa encoberta. Nota-se aqui um dos grandes elementos das literaturas gótica e fantástica: um enigmático personagem encapuzado. O que hoje pode parecer apenas um simples clichê era

ainda no século XIX um importante artifício para auxiliar na criação do mistério presente nos textos.

Na frase “idle or impertinent lounge about society” optou-se por uma domesticação. O termo “lounger” pode significar um vagabundo, vadio ou malandro, seguido de “about society”, se refere a alguém que fica vagando pelos bailes da alta sociedade sem qualquer objetivo claro. Junto ao termo “idle”, que pode também ser traduzido como um vagabundo ou vadio, decidiu-se por malandro, por este soar mais complementar ao primeiro, e não apenas um sinônimo. Desta forma, traduziu-se o trecho como “desocupado ou malandro socialmente inoportuno”.

Vejamos a seguir uma expressão em inglês que é hoje considerada antiquada:

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
In the giddy mazes of the dance, in which Alfonso is addressing his fair partner with the honeyed words of seduction, he sees the stranger pass like a shadow before him.	Nos vertiginosos labirintos da dança, em que Alfonso se dirige a sua bela parceira com melífluas palavras de sedução, ele vê o estranho passar como uma sombra à sua frente.

(Irving, 1835, p. 168, grifos nossos)

A expressão “fair partner” – em que “fair” é sinônimo de “bela” – era na verdade uma variante da expressão “fair sex” – “o belo sexo” –, de uso muito mais comum até o século XIX, segundo o *Collins Dictionary* (Fair sex, 2025). Tal expressão era usada então como uma forma de exaltar a mulher, quando em realidade a reduzia a seus atributos físicos. Foi na virada do século XIX para o XX, com a ascensão do movimento feminista, que tal expressão passou a ser problematizada, até cair em desuso. Como não há termo histórico correspondente em português à expressão em inglês, optou-se pela tradução direta “bela parceira”.

Já o termo “honeyed” foi traduzido por “melífluas”, ou seja, que deriva do mel. Pensou-se também em “açucaradas” ou “melosas”, mas a primeira não remete diretamente ao mel, igual ao termo em inglês, e a segunda pode ter sentido pejorativo como algo cafona, o que não é o caso.

Neste trecho vemos a dubiedade do personagem Alfonso ao usar de artifícios para seduzir sua pretendente. Este é um dos momentos em que se evidencia a presença do duplo como a consciência do protagonista, pois é justamente quando este toma uma atitude reprovável para a sociedade da época – seduzir sua parceira – que a sombra de seu duplo aparece.

Abaixo veremos um jogo de palavras feito por Irving em que os elementos poéticos precisaram ser considerados ao traduzi-los:

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
The hero of the drama becomes abstracted and gloomy. Youth, health, wealth, power — all that promised to give a zest to life, have lost their charm. The sweetest cup of pleasure becomes poison to him. Existence is a burthen . To add to his despair, he doubts the fidelity of the fair but frail object of his affection; and suspects the unknown to have supplanted him in her thoughts.	O herói do drama torna-se absorto e lúgubre. Saúde, juventude, prosperidade, poder – todas as promessas de deleite em sua vida perderam o encanto. A mais doce chávena de prazer torna-se para ele veneno. A existência é um fardo . Para agravar seu desespero, ele questiona a fidelidade do belo e delicado objeto de sua afeição, e suspeita que o desconhecido o tenha suplantado nos pensamentos dela.

(Irving, 1835, p. 168, grifos nossos)

A sequência “youth”, “health” e “wealth” provou-se de início um problema para a tradução por conta da sonoridade e seu efeito poético. Por conta disso, foi preciso levar em consideração principalmente dois quesitos: as três palavras terminam com o mesmo som (th); a segunda e terceira palavras rimam; e além disso, as três palavras são também monossilábicas. Porém, encontrar três termos com sentido correspondente ao do original em inglês, que tivessem a mesma terminação, com o mesmo número de sílabas, e com dois dos termos contendo rimas, seria uma empreitada provavelmente infrutífera considerando as enormes diferenças entre as línguas inglesa e portuguesa. Portanto, quanto ao número de sílabas, optou-se por levá-las em consideração na disposição das palavras, reordenando-as da menor para a maior, *in crescendo* – ou seja, foram alteradas as posições dos dois primeiros termos na tradução –, criando um novo efeito na tradução, inexistente no texto original, que busca recriar a poeticidade da construção para o leitor brasileiro. Então chegamos ao resultado de “saúde”, “juventude” e “prosperidade”. As rimas, no texto em inglês localizadas na segunda e terceira palavras, foram transportadas para a primeira e segunda no texto de chegada. Quanto à terminação das palavras, por obviamente o som do inglês produzido por “th” não existir na língua portuguesa, encontrou-se na terminação “de” a solução mais próxima que mantivesse os efeitos poéticos e sonoros deste trecho.

Em seguida aparece o termo “burthen”, uma versão mais antiga de “burden”, de acordo com o *Collins Dictionary* (Burthen, 2025). Neste caso, por não haver termo correspondente no português antigo, traduziu-se o termo como “fardo”.

Esse fardo existencial foi um dos principais motivos explorados pela literatura Romântica. Esse artifício literário ficou famoso no período Romântico como “fardo byroniano”, justamente por ser extensivamente utilizado por Lord Byron na composição de suas obras.

Depois, vemos mais uma vez o termo “fair” usado no sentido de belo. E, como em sua aparição anterior, por não haver um correspondente histórico em português, optou-se por traduzi-lo como “belo”.

Abaixo veremos como Irving se refere aos supostos títulos da obra de Calderón que o influenciou:

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
The idea was taken from a Spanish play, called the Embozado , or the Encapotado *, and was furnished to Byron by Shelley, as his Lordship did not understand Spanish.	A ideia foi retirada de uma peça espanhola chamada “Embozado” , ou “Encapotado” *, e foi fornecida a Byron por Shelley, pois sua Senhoria não compreendia espanhol.
*I.E. A person muffled and disguised.	*Uma pessoa encoberta e disfarçada (N.A.).

(Irving, 1835, p. 169, grifos nossos)

Os termos em espanhol “embozado”, relativo a “embozo”, e “encapotado”, de “capote”, possuem significados muito parecidos. Tanto “embozo” (Embozo, 2025) quanto “capote” (Capote, 2025), ambos de acordo com o dicionário da Real Academia Española, são tipos de capas, apenas com pequenas diferenças entre si. Portanto, ambas podem ser traduzidas como “encapado” ou “encoberto”. Na tradução optou-se por manter os termos em espanhol, por se tratar de uma terceira língua que não a de partida do restante do texto nem a de chegada, mantendo assim o efeito causado por deparar-se com um termo estrangeiro no texto – efeito este que muito bem exemplifica o conceito de exotismo tratado no primeiro capítulo deste trabalho: o deparar-se com o outro, sua cultura e sua língua, não de forma natural, mas como um estranho, um intruso, um estrangeiro. A nota do autor foi traduzida, todavia sem a

abreviação da expressão em latim I.E. – *id est*, “isto é” –, muito usual até hoje na escrita em inglês, justamente por não ser de uso comum no português.

O elemento espanhol dentro do texto é um artifício típico da literatura Romântica, em especial das literaturas gótica e fantástica. É mais fácil encarar o outro como diferente, estranho, do que o próximo. Em suma, o exotismo de que falamos no primeiro capítulo deste trabalho.

A seguir, Irving menciona outra inspiração ao poema não escrito por Byron:

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
Lord Byron intended to treat it in the genuine spirit of Goethe , as displayed in his wild and extraordinary drama of Faust , and expected to make it very effective.	Lord Byron pretendia dar-lhe o autêntico espírito de Goethe , como demonstrado em seu fabuloso e extraordinário drama Fausto , e esperava fazê-lo de maneira deveras impactante.

(Irving, 1835, p. 170, grifos nossos)

Neste trecho vemos mais um exemplo de como o texto de Irving possui grande presença de intertextualidade – com base no conceito exposto por Genette (1987) na introdução deste capítulo –, além dos já citados Byron e Shelley.

Considerado um dos últimos grandes poemas da literatura clássica, *Fausto* é uma das mais influentes obras da história da literatura Ocidental. Grande poeta que também era, Byron, segundo atesta Irving, tencionava dar a seu poema os tratos goethianos do *Fausto*, ou seja, um poema dramático de grandes proporções.

A tradução de “Faust”, no inglês, para “Fausto”, em português, pode parecer contraditória em nosso propósito de não traduzir nomes próprios. No entanto, conforme apresentado no Capítulo 3 deste trabalho em relação a nomes de personagens e traduções já estabelecidas – como o uso de Napoleão no Brasil em lugar do francês Napoléon –, Fausto se encaixa nesse mesmo contexto. Uma das obras mais consagradas da literatura Ocidental, soaria no mínimo bastante estranho mantermos o nome do personagem “Faust” em lugar do já popular e estabelecido “Fausto”. Este é um bom exemplo da aplicação das teorias de tradução propostas por Britto (2012) – expostas no Capítulo 3 –, em que uma tradução não é totalmente domesticadora ou totalmente estrangeirizadora, mas uma constante negociação entre ambos, buscando sempre o equilíbrio entre a legibilidade e o estranhamento.

Ainda em vida, Byron conhecera apenas a primeira parte de *Fausto*, publicada em 1808 – Byron morreu em 1824. Portanto, era nela que Byron – e também Irving em seus esboços escritos logo após a morte de Byron – buscava inspiração. A segunda e mais longa parte do *Fausto* seria publicada em 1832, apenas alguns meses após a morte de Goethe, oito anos após a morte de Byron, mas três anos antes da publicação de “An unwritten drama of Lord Byron” por Irving.

A história da concepção de *Fausto*, inclusive, é similar à do duplo de Irving e Byron inspirado em Calderón. Primeiro publicado anonimamente e editado por Johann Spies na Alemanha em 1587 como *Historia von D. Johann Fausten*, o livro conta a história – supostamente verdadeira – do alquimista e astrólogo alemão da primeira metade do século XVI Johann Georg Faust e o pacto de alma que fez com o diabo em troca de poder e conhecimento. Alguns anos mais tarde, Christopher Marlowe, dramaturgo inglês, tomou conhecimento de tal história por meio de uma tradução para o inglês que começara a circular no país no início da década de 1590. Desse texto veio a inspiração para conceber a peça dramática *The tragical history of life and death of Doctor Faustus*, encenada ainda na mesma década, mas publicada em livro pela primeira vez apenas em 1604, onze anos após a morte de Marlowe. A mesma história circulou pela Europa pelos séculos seguintes nas mais diversas formas. Foi sob a pena de Goethe, no entanto, que o “pacto faustiano” alcançaria seu ápice. Com a primeira parte publicada em 1808 e a segunda em 1832, após a morte do autor, *Fausto*, de Goethe, moldou a cultura Ocidental como poucas obras o fizeram antes – ou desde então.

O próprio Byron havia composto poemas dramáticos ao estilo de *Fausto*, de Goethe, tais como, entre outros, *Manfred*, de 1817, e *Cain*, em 1821 – poemas estes que ajudaram a estabelecer o herói tipicamente byroniano assolado pela culpa e movido por dúvidas existenciais, personagem que marcou todo o movimento romântico e influenciou um sem número de obras. Desta forma, não seria de se estranhar Byron compor um poema dramático sobre o mito do duplo, estando o tema e a forma dentro de sua área de domínio e zona de interesse. Um poema dramático, lembremos, é um poema com falas de personagens ao estilo de uma peça dramática, que pode ou não ser concebido para encenação – tanto *Fausto* quanto *Manfred* e *Cain* foram compostos com o intuito de serem lidos, mas não encenados. *Manfred*, aliás, trata também de um pacto. Diferentemente de Fausto, entretanto, Manfred, em lugar de realizar um pacto com o diabo – ou Mefistófeles – em troca de conhecimento e poder, invoca espíritos do destino com o intuito de livrá-lo da culpa de um erro não revelado.

Abaixo veremos algumas questões de estilo de Irving, as quais procurou-se reproduzir na tradução:

Texto de Washington Irving	Tradução nossa
How far the plan he had in view agreed with the Spanish original, I have not been able to ascertain. The latter was said to be by Calderon; but it is not to be found in any edition of his works that I have seen. My curiosity being awakened on the subject, I made diligent inquiry, while in Spain, for the play in question, but it was not to be met with in any of the public libraries, or private collections; nor could the booksellers give me any information about it. Some of the most learned and indefatigable collectors of Spanish literature informed me that a play of the kind, called the Embozado of Cordova, was somewhere in existence, but they had never seen it. The foregoing sketch of the plot may hereafter suggest a rich theme to a poet or dramatist of the Byron school.	Até que ponto o plano que ele tinha em vista estava de acordo com o original em espanhol, não pude determinar. Dizia-se este ser de Calderón, mas não pode ser encontrado em nenhuma edição de sua obra que eu tenha visto. Tendo minha curiosidade sido despertada no assunto, fiz diligente apuração, enquanto estava na Espanha, para a peça em questão, mas não pôde ser encontrada em nenhuma das bibliotecas públicas ou coleções privadas; nem os livreiros puderam dar-me qualquer informação. Alguns dos mais entendidos e infatigáveis colecionadores de literatura espanhola informaram-me que uma peça do gênero, chamada “Embozado de Córdoba”, existia em algum lugar, mas nunca a tinham visto. O esboço da trama acima exposta pode futuramente inspirar um valioso tema a um poeta ou dramaturgo da escola de Byron.

(Irving, 1835, p. 170-171, grifos nossos)

Neste trecho, vemos quatro ocorrências do uso da voz passiva por Irving. Hoje em dia não tão bem visto por proporcionar uma leitura menos direta ao ponto, o seu uso era mais comum na literatura em língua inglesa do século XIX. Todavia, por ser uma questão de estilo, também foi usada a voz passiva na tradução em português. Com exceção do primeiro exemplo – “was said” em inglês, “dizia-se” em português –, em que é usada a voz passiva sintética por conta do verbo estar acompanhado do pronome “se”, os três casos seguintes – “to be found” em inglês, “ser encontrado” em português; “being awakened” em inglês, “sido despertada” em português; “to be met with” em inglês, “pôde ser encontrada” em português – são casos de voz

passiva analítica, pois o verbo principal está no particípio acompanhado pelo verbo auxiliar “ser”. Irving faz uso da voz passiva ao longo de todo o texto, este trecho é apenas um exemplo de tal característica de seu estilo que se procurou manter na tradução.

Também neste trecho vemos mais um suposto título dado ao texto de Calderón, inclusive com uma mistura de espanhol e inglês – “Embozado of Cordova”. Essa não preocupação com a representação de um texto em outra língua é mais um traço evidente do exotismo presente no texto. Em sua tradução, no entanto, por não se tratar exatamente do nome da obra, e por toda essa confusão de títulos, considera-se como relevantes apenas os termos “Embozado” e “Córdoba” – este acrescido de acento e com a letra “b” em lugar do “v”, sua grafia correta em espanhol. Deste modo, optou-se por traduzir a preposição “of” para seu correspondente em espanhol “de”.

Vamos agora ao conto de Théophile Gautier em tradução comparada ao texto em francês. Assim como na tradução do conto de Irving, as notas de rodapé do conto de Gautier são exclusivamente notas de tradução, pensadas no público leitor em uma possível edição impressa.

5.3 O CAVALEIRO DUPLO

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Le chevalier double	O cavaleiro duplo
Qui rend donc la blonde Edwige si triste ? que fait-elle assise à l'écart, le menton dans sa main et le coude au genou, plus morne que le désespoir, plus pâle que la statue d'albâtre qui pleure sur un tombeau ?	O que terá deixado a loura Edwige tão triste? O que faz ela sentada ao lado, o queixo apoiado à mão, o cotovelo sobre o joelho, mais soturna que o desespero, mais pálida que a estátua de alabastro chorando sobre o túmulo?

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Du coin de sa paupière une grosse larme roule sur le duvet de sa joue, une seule, mais qui ne tarit jamais ; comme cette goutte d'eau qui suinte des voûtes du rocher et qui à la longue use le granit, cette	Do extremo de sua pálpebra corre uma volumosa lágrima sobre a penugem de sua bochecha, uma única lágrima que jamais seca; como a gota d'água que flui sobre a rocha e ao longo do tempo desgasta o

seule larme, en tombant sans relâche de ses yeux sur son coeur, l'a percé et traversé à jour.	granito, esta única lágrima, vertendo incessantemente de seus olhos até ao coração, perfurou-o e atravessou-o fora a fora.
---	--

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Edwige, blonde Edwige, ne croyez-vous plus à Jésus-Christ le doux Sauveur ? doutez-vous de l'indulgence de la très sainte Vierge Marie ? Pourquoi portez-vous sans cesse à votre flanc vos petites mains diaphanes, amaigries et fluettes comme celles des Elfes et des Willis ? Vous allez être mère ; c'était votre plus cher voeu ; votre noble époux, le comte Lodbrog, a promis un autel d'argent massif, un ciboire d'or fin à l'église de Saint-Euthbert si vous lui donniez un fils.	Edwige, loura Edwige, não credes mais em Jesus Cristo, o doce Salvador? Duvidais da indulgência da Santíssima Virgem Maria? Por que carregais ao lado do corpo vossas mãozinhas diáfanas, finas e graciosas como as dos elfos e das <i>willis</i> ⁴⁶ ? Sereis mãe; era vosso maior desejo. Vosso nobre esposo, conde Lodbrog, prometeu um altar de prata maciça e um cibório de ouro fino à igreja de Saint-Euthbert ⁴⁷ se desse a ele um filho.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Hélas ! hélas ! la pauvre Edwige a le coeur percé des sept glaives de la douleur ; un terrible secret pèse sur son âme. Il y a quelques mois, un étranger est venu au château ; il faisait un terrible temps cette nuit-là : les tours tremblaient dans leur charpente, les girouettes piaulaient, le feu	Ai dela! Ai da pobre Edwige! Seu coração está atravessado por sete espadas de dor ⁴⁸ . Um terrível segredo pesa sobre sua alma. Há alguns meses, um estranho veio ao castelo. O tempo estava terrível naquela noite – as torres tremiam em suas estruturas; os cata-ventos assoviavam; o

⁴⁶ Criaturas pertencentes à mitologia eslava, as quais representam as noivas que morreram virgens. Por não terem tido seus desejos sexuais satisfeitos, seduzem aos cavaleiros.

⁴⁷ Possível erro de grafia. Trata-se de uma provável referência a Saint-Cuthbert, que viveu no reino da Nortúmbria no século sétimo da era cristã; ou a Saint-Ethelbert, também grafado Æthelberht ou Aethelberht, primeiro rei cristão de Kent, tendo vivido entre o final do século sexto e início do século sétimo da era cristã. Por se tratarem de dois santos anglo-saxões de origem germânica, é possível que Théophile Gautier estivesse se referindo a algum deles.

⁴⁸ Referência à diversas passagens bíblicas do Novo Testamento em que se narram as sete dores de Maria, mãe de Jesus, motivo pelo qual também é conhecida como Nossa Senhora das Dores.

rampait dans la cheminée, et le vent frappait à la vitre comme un importun qui veut entrer.	fogo se esgueirava pela chaminé; o vento batia à janela como um intruso querendo entrar.
---	--

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
L'étranger était beau comme un ange, mais comme un ange tombé ; il souriait doucement et regardait doucement, et pourtant ce regard et ce sourire vous glaçaient de terreur et vous inspiraient l'effroi qu'on éprouve en se penchant sur un abîme. Une grâce scélérate, une langueur perfide comme celle du tigre qui guette sa proie, accompagnaient tous ses mouvements ; il charmait à la façon du serpent qui fascine l'oiseau.	O estranho era belo como um anjo – mas como um anjo caído. Ele sorria delicadamente e olhava delicadamente, e ainda assim esse sorriso e esse olhar causavam arrepios de terror e inspiravam o medo que se sente ao se debruçar sobre um abismo. Uma graça infame e um langor pérfido como o do tigre à espreita de sua presa acompanhavam todos os seus movimentos. Ele encantava como a cobra fascina ao pássaro.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Cet étranger était un maître chanteur ; son teint bruni montrait qu'il avait vu d'autres cieux ; il disait venir du fond de la Bohême, et demandait l'hospitalité pour cette nuit-là seulement.	Esse estranho era um <i>maître chanteur</i> ⁴⁹ . Sua tez morena mostrava que ele havia visto outros céus; disse ter vindo das profundezas da Boêmia, e pediu por hospitalidade apenas para aquela noite.

⁴⁹ Termo em francês que pode ser dúbio. Da forma como está escrito no texto, sem hífen, é uma referência aos mestres cantores de origem germânica. O “meistersinger”, em alemão, era um músico e poeta lírico muito popular nos séculos XIV a XVI que normalmente fazia parte de grupos artísticos, as guildas. No entanto, o termo *maître-chanteur*, com hífen, refere-se a um chantagista. A ambiguidade do termo é uma referência à dubiedade do personagem.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Il resta cette nuit, et encore d'autres jours et encore d'autres nuits, car la tempête ne pouvait s'apaiser, et le vieux château s'agitait sur ses fondements comme si la rafale eût voulu le déraciner et faire tomber sa couronne de créneaux dans les eaux écumeuses du torrent.	Ficara naquela noite, e ainda outros dias e ainda outras noites, porque a tempestade não amainava, e o velho castelo se agitava sobre suas fundações, como se a rajada quisesse arrancá-lo e derrubar sua coroa de ameias nas águas espumosas da torrente.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Pour charmer le temps, il chantait d'étranges poésies qui troublaient le coeur et donnaient des idées furieuses ; tout le temps qu'il chantait, un corbeau noir vernissé, luisant comme le jais, se tenait sur son épaule ; il battait la mesure avec son bec d'ébène, et semblait applaudir en secouant ses ailes. – Edwige pâlisait, pâlisait comme les lis du clair de lune ; Edwige rougissait, rougissait comme les roses de l'aurore, et se laissait aller en arrière dans son grand fauteuil, languissante, à demi-morte, enivrée comme si elle avait respiré le parfum fatal de ces fleurs qui font mourir.	Para encantar o tempo, costumava cantar estranhas poesias que perturbavam o coração e enfureciam as ideias. Sempre que ele cantava, um corvo negro e brilhante, luzidio como o azeviche, pousava em seu ombro. Ele marcava o ritmo com seu bico de ébano, e parecia aplaudir batendo suas asas. Edwige empalidecia – empalidecia como o lírio ao brilho da lua; Edwige corava – corava como as rosas da aurora, e se deixava recostar em sua grande poltrona, lânguida, semi-morta, inebriada, como se tivesse inalado o perfume fatal de flores mortais.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Enfin le maître chanteur put partir ; un petit sourire bleu venait de déridar la face du ciel. Depuis ce jour, Edwige, la blonde Edwige ne fait que pleurer dans l'angle de la fenêtre.	Finalmente o <i>maître chanteur</i> pôde partir. Um leve sorriso anil acabara de alegrar a face do céu. Desde aquele dia, Edwige, a loura Edwige, apenas chora ao canto da janela.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Edwige est mère ; elle a un bel enfant tout blanc et tout vermeil. – Le vieux comte Lodbrog a commandé au fondeur l’autel d’argent massif, et il a donné mille pièces d’or à l’orfèvre dans une bourse de peau de renne pour fabriquer le ciboire ; il sera large et lourd, et tiendra une grande mesure de vin. Le prêtre qui le videra pourra dire qu’il est un bon buveur.	Edwige é mãe. Tem uma criança linda, branquinha e corada. O velho conde Lodbrog encomendou ao fundidor o altar de prata maciça; e ao ourives deu mil peças de ouro em uma bolsa de pele de rena para que fabricasse o cibório – será grande e pesado e guardará uma enorme quantidade de vinho. O padre que esvaziá-lo pode-se dizer que é um ótimo bebedor.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
L’enfant est tout blanc et tout vermeil, mais il a le regard noir de l’étranger : sa mère l’a bien vu. Ah ! pauvre Edwige ! pourquoi avez-vous tant regardé l’étranger avec sa harpe et son corbeau ?...	A criança é branquinha e corada, mas tem o olhar sombrio do estranho – a mãe bem o viu. Ah, pobre Edwige! Por que tanto olhastes o estranho com sua harpa e seu corvo?

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Le chapelain ondoie l’enfant ; – on lui donne le nom d’Oluf, un bien beau nom ! – Le mire monte sur la plus haute tour pour lui tirer l’horoscope.	O capelão batiza a criança – é dado a ele o nome de Oluf, um nome muito lindo! O <i>mire</i> ⁵⁰ sobe a mais alta torre para fazer seu horóscopo.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Le temps était clair et froid : comme une mâchoire de loup cervier aux dents aiguës et blanches, une découpure de montagnes couvertes de neiges mordait le bord de la robe du ciel ; les étoiles larges et pâles brillaient dans la crudité bleue de la nuit comme des soleils d’argent.	O tempo estava frio e claro. Como a mandíbula de um lince com seus dentes brancos e afiados, um corte nas montanhas cobertas de neve mordida a borda do manto celeste; as estrelas, grandes e pálidas, brilhavam na crueza azul da noite como sóis prateados.

⁵⁰ Na idade média, um médico com poderes místicos que faz cirurgias, poções, além de ser também astrólogo.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Le mire prend la hauteur, remarque l'année, le jour et la minute ; il fait de longs calculs en encre rouge sur un long parchemin tout constellé de signes cabalistiques ; il rentre dans son cabinet, et remonte sur la plate-forme, il ne s'est pourtant pas trompé dans ses supputations, son thème de nativité est juste comme un trébuchet à peser les pierres fines ; cependant il recommence : il n'a pas fait d'erreur.	O <i>mire</i> mede a altura, anota o ano, a hora e os minutos; faz longos cálculos com tinta vermelha em um longo pergaminho cravejado de sinais cabalísticos; retorna ao escritório e volta à plataforma, mas ele não se enganou em seus cálculos; seu estudo da natividade é preciso como uma balança a pesar pedras finas; mesmo assim ele recomeça – não cometeu nenhum erro.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Le petit comte Oluf a une étoile double, une verte et une rouge, verte comme l'espérance, rouge comme l'enfer ; l'une favorable, l'autre désastreuse. Cela s'est-il jamais vu qu'un enfant ait une étoile double ?	O pequeno conde Oluf tem dupla estrela: uma verde e uma vermelha – verde como a esperança, vermelha como o inferno; uma favorável, a outra desastrosa. Terá sido vista alguma vez uma criança com dupla estrela?

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Avec un air grave et compassé le mire rentre dans la chambre de l'accouchée et dit, en passant sa main osseuse dans les flots de sa grande barbe de mage :	Com ar grave e solene, o <i>mire</i> adentra ao quarto da mãe e diz, passando sua mão ossuda pelas ondas de sua enorme barba de mago:

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
« Comtesse Edwige, et vous, comte Lodbrog, deux influences ont présidé à la naissance d’Oluf, votre précieux fils : l’une bonne, l’autre mauvaise ; c’est pourquoi il a une étoile verte et une étoile rouge. Il est soumis à un double ascendant ; il sera très heureux ou très malheureux, je ne sais lequel ; peut-être tous les deux à la fois. »	“Condessa Edwige, e vós, conde Lodbrog, duas estrelas presidiram o nascimento de Oluf, vosso precioso filho: uma boa, outra má. Isso porque há uma estrela verde e uma vermelha. Ele é governado por um duplo ascendente: será muito feliz ou muito infeliz, não sei; talvez ambos ao mesmo tempo”.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Le comte Lodbrog répondit au mire : « L’étoile verte l’emportera. » Mais Edwige craignait dans son coeur de mère que ce ne fût la rouge. Elle remit son menton dans sa main, son coude sur son genou, et recommença à pleurer dans le coin de la fenêtre. Après avoir allaité son enfant, son unique occupation était de regarder à travers la vitre la neige descendre en flocons drus et pressés, comme si l’on eût plumé là-haut les ailes blanches de tous les anges et de tous les chérubins.	O conde Lodbrog respondeu ao <i>mire</i> : “A estrela verde será a mais forte”. Mas Edwige, em seu coração de mãe, receava que fosse a vermelha. Ela recostou o queixo em sua mão, o cotovelo sobre o joelho, e tornou a chorar ao canto da janela. Após amamentar o filho, sua única ocupação era olhar pela janela a neve caindo em flocos densos e pesados, como se lá de cima tivessem sido depenadas as asas brancas de todos os anjos e de todos os querubins.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
De temps en temps un corbeau passait devant la vitre, croassant et secouant cette poussière argentée. Cela faisait penser Edwige au corbeau singulier qui se tenait toujours sur l’épaule de l’étranger au doux regard de tigre, au charmant sourire de vipère.	De tempos em tempos um corvo passava em frente à janela, crocitando e sacudindo o pó prateado. Isso fez lembrar a Edwige do peculiar corvo que pousava sempre ao ombro do estranho com o doce olhar de um tigre e o encantador sorriso de uma víbora.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Et ses larmes tombaient plus vite de ses yeux sur son coeur, sur son coeur percé à jour.	E suas lágrimas caíam mais rápido de seus olhos sobre seu coração – sobre seu perfurado coração.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Le jeune Oluf est un enfant bien étrange : on dirait qu'il y a dans sa petite peau blanche et vermeille deux enfants d'un caractère différent ; un jour il est bon comme un ange, un autre jour il est méchant comme un diable, il mord le sein de sa mère, et déchire à coup d'ongles le visage de sa gouvernante.	O jovem Oluf é uma criança bem estranha: parece que há, sob sua tenra tez branca e vermelha, duas crianças de personalidades diferentes. Um dia ele é bom como um anjo; no outro dia é malvado como um diabo: morde o seio de sua mãe, e arranha a unhas o rosto da governanta.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Le vieux comte Lodbrog, souriant dans sa moustache grise, dit qu'Oluf fera un bon soldat et qu'il a l'humeur belliqueuse. Le fait est qu'Oluf est un petit drôle insupportable : tantôt il pleure, tantôt il rit ; il est capricieux comme la lune, fantasque comme une femme ; il va, vient, s'arrête tout à coup sans motif apparent, abandonne ce qu'il avait entrepris et fait succéder à la turbulence la plus inquiète l'immobilité la plus absolue ; quoiqu'il soit seul, il paraît converser avec un interlocuteur invisible ! Quand on lui demande la cause de toutes ces agitations, il dit que l'étoile rouge le tourmente.	O velho conde Lodbrog, sorrindo com seu bigode grisalho, diz que Oluf será um bom soldado com seu humor belicoso. O fato é que Oluf é um pequeno travesso insuportável: às vezes chora, às vezes ri; é caprichoso como a lua; fantasioso como uma mulher. Ele vai e vem, e para de chofre sem motivo aparente, abandona o que fazia, convertendo a turbulência mais inquieta pela imobilidade mais absoluta. Mesmo estando sozinho, ele parece conversar com um interlocutor invisível! Quando perguntamos a causa de toda essa agitação, ele diz que a estrela vermelha está o atormentando.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Oluf a bientôt quinze ans. Son caractère devient de plus en plus inexplicable ; sa physionomie, quoique parfaitement belle, est d'une expression embarrassante ; il est blond comme sa mère, avec tous les traits de la race du Nord ; mais sous son front blanc comme la neige que n'a rayée encore ni le patin du chasseur ni maculée le pied de l'ours, et qui est bien le front de la race antique des Lodbrog, scintille entre deux paupières orangées un oeil aux longs cils noirs, un oeil de jais illuminé des fauves ardeurs de la passion italienne, un regard velouté, cruel et doux comme celui du maître chanteur de Bohême.	Oluf tem quase quinze anos. Seu caráter se torna cada vez mais inexplicável; sua fisionomia, mesmo perfeitamente bela, tem uma expressão esquisita. É louro como a mãe, com todos os traços da raça do Norte; mas sob sua fronte branca como a neve que ainda não foi riscada pelos patins do caçador nem marcada pela pata do urso, que é exatamente a fronte da antiga raça dos Lodbrog, cintila entre duas pálpebras laranjadas um olho com longos cílios negros, um olho de azeviche iluminado pelo ardor felino da paixão italiana, um olhar aveludado, cruel e adocicado, como o do <i>maître chanteur</i> da Boêmia.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Comme les mois s'envolent, et plus vite encore les années ! Edwige repose maintenant sous les arches ténébreuses du caveau des Lodbrog, à côté du vieux comte, souriant, dans son cercueil, de ne pas voir son nom périr. Elle était déjà si pâle que la mort ne l'a pas beaucoup changée. Sur son tombeau il y a une belle statue couchée, les mains jointes, et les pieds sur une levrette de marbre, fidèle compagnie des trépassés. Ce qu'a dit Edwige à sa dernière heure, nul ne le sait, mais le prêtre qui la confessait est devenu plus pâle encore que la mourante.	Como os meses voam, e ainda mais rápido os anos! Edwige repousa agora sob os arcos tenebrosos do mausoléu dos Lodbrog, ao lado do velho conde, sorridente, em seu caixão, por não ver seu nome perecer. Ela já estava tão pálida que a morte pouco a alterou. Sobre o seu túmulo há uma bela estátua reclinada, de mãos juntas, e a seus pés uma galgo-fêmea de mármore, fiel companheira dos finados. Sobre o que disse Edwige em sua derradeira hora, ninguém o sabe, mas o padre que a confessou ficou ainda mais pálido que a moribunda.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Oluf, le fils brun et blond d'Edwige la désolée, a vingt ans aujourd'hui. Il est très adroit à tous les exercices, nul ne tire mieux l'arc que lui ; il refend la flèche qui vient de se planter en tremblant dans le coeur du but ; sans mors ni éperon il dompte les chevaux les plus sauvages.	Oluf, o filho moreno e louro de Edwige, a desolada, tem hoje vinte anos. É muito habilidoso em qualquer atividade. Ninguém atira melhor que ele com o arco; consegue partir a flecha que acabara de ser cravada, tremulando, no coração do alvo; sem rédeas ou esporas, é capaz de domar os cavalos mais selvagens.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Il n'a jamais impunément regardé une femme ou une jeune fille ; mais aucune de celles qui l'ont aimé n'a été heureuse. L'inégalité fatale de son caractère s'oppose à toute réalisation de bonheur entre une femme et lui. Une seule de ses moitiés ressent de la passion, l'autre éprouve de la haine ; tantôt l'étoile verte l'emporte, tantôt l'étoile rouge. Un jour il vous dit : « Ô blanches vierges du Nord, étincelantes et pures comme les glaces du pôle ; prunelles de clair de lune ; joues nuancées des fraîcheurs de l'aurore boréale ! » Et l'autre jour il s'écriait : « Ô filles d'Italie, dorées par le soleil et blondes comme l'orange ! coeurs de flamme dans des poitrines de bronze ! » Ce qu'il y a de plus triste, c'est qu'il est sincère dans les deux exclamations.	Jamais olhara impunemente a uma mulher ou jovem moça. Mas nenhuma das que o amaram foram felizes. O contraste fatal de seu caráter se opõe a qualquer concretização de felicidade entre uma mulher e ele. Apenas uma metade sente paixão, a outra sente ódio. Às vezes a estrela verde é mais forte; às vezes a vermelha. Um dia ele diz: “Ó, alvas virgens do norte, cintilantes e puras como o gelo do polo; pupilas do luar; bochechas tingidas pelo frescor da aurora boreal!”. E no outro dia exclama: “Ó, filhas da Itália, douradas pelo sol e louras como a laranja; corações de fogo em peitos de bronze!”. O mais triste é que ele é sincero em ambas as exclamações.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Hélas ! pauvres désolées, tristes ombres plaintives, vous ne l'accusez même pas, car vous savez qu'il est plus malheureux que vous ; son coeur est un terrain sans cesse foulé par les pieds de deux lutteurs inconnus, dont chacun, comme dans le combat de Jacob et de l'Ange, cherche à dessécher le jarret de son adversaire.	Ai de vós! pobres desoladas, tristes e queixosas sombras, nem mesmo o acusam pois sabem que ele é mais infeliz que vós; seu coração é um terreno incessantemente pisoteado pelos pés de dois lutadores desconhecidos, onde cada um, como na luta entre Jacó e o anjo, busca partir a perna de seu adversário ⁵¹ .

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Si l'on allait au cimetière, sous les larges feuilles veloutées du verbascum aux profondes découpures, sous l'asphodèle aux rameaux d'un vert malsain, dans la folle avoine et les orties, l'on trouverait plus d'une pierre abandonnée où la rosée du matin répand seule ses larmes. Mina, Dora, Thécla ! la terre est-elle bien lourde à vos seins délicats et à vos corps charmants ?	Se fôssemos ao cemitério, sob as grandes folhas aveludadas do verbasco e seus cortes profundos, sob o asfodelo e seus ramos verdes adoentados, entre a aveia selvagem e as urtigas, encontraríamos mais de uma pedra abandonada onde o orvalho da manhã derrama solitário suas lágrimas. Mina, Dora, Tecla ⁵² ! Estaria a terra por demais pesada sobre vossos seios delicados e vossos corpos encantadores?

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Un jour Oluf appelle Dietrich, son fidèle écuyer ; il lui dit de seller son cheval.	Certo dia, Oluf chama Dietrich, seu fiel escudeiro, e pede-lhe que sele seu cavalo.

⁵¹ Referência à passagem bíblica encontrada em Gênesis 32:25, em que um desconhecido, que mais tarde revela-se um anjo, desloca a perna de Jacó em uma luta corporal.

⁵² Provável referência a três personagens históricas do cristianismo. Mina trata-se possivelmente de Guilhermina da Boêmia (1210-1281) – em tcheco Vilemína, e em alemão Wilhelmina –, que chegou a ser venerada como santa por seus seguidores, mas postumamente declarada herege pela Igreja Católica em razão de se autoproclamar o Espírito Santo reencarnado. Dora é provavelmente uma referência à Santa Doroteia (sec. III-IV A.D.) – Dora é hipocorístico de Doroteia, ou Dorothee, em francês. Santa Tecla foi uma das primeiras seguidoras de Paulo, ainda no século I A.D.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
« Maître, regardez comme la neige tombe, comme le vent siffle et fait ployer jusqu'à terre la cime des sapins ; n'entendez-vous pas dans le lointain hurler les loups maigres et bramer ainsi que des âmes en peine les rennes à l'agonie ?	“Mestre, vede como a neve cai, como o vento assovia e faz curvar à terra a copa dos abetos; não ouvis ao longe uivando os lobos magros e bramindo como almas penadas as renas agonizantes?”

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
– Dietrich, mon fidèle écuyer, je secoueraï la neige comme on fait d'un duvet qui s'attache au manteau ; je passerai sous l'arceau des sapins en inclinant un peu l'aigrette de mon casque. Quant aux loups, leurs griffes s'émousseront sur cette bonne armure, et du bout de mon épée fouillant la glace, je découvrirai au pauvre renne, qui geint et pleure à chaudes larmes, la mousse fraîche et fleurie qu'il ne peut atteindre. »	“Dietrich, meu fiel escudeiro, sacudirei a neve como se faz com a penugem que se prende sobre o casaco; passarei sob o arco de abetos inclinando um pouco as plumas de meu elmo; quanto aos lobos, suas garras serão inúteis contra esta boa armadura; e com a ponta de minha espada vasculharei o gelo, e, à pobre rena, que geme e chora quentes lágrimas, descobrirei o musgo fresco e florido que não pode alcançar”.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Le comte Oluf de Lodbrog, car tel est son titre depuis que le vieux comte est mort, part sur son bon cheval, accompagné de ses deux chiens géants, Murg et Fenris, car le jeune seigneur aux paupières couleur d'orange a un rendez-vous, et déjà peut-être, du haut de la petite tourelle aiguë en forme de poivrière, se penche sur le balcon sculpté, malgré le froid et la bise, la jeune fille inquiète, cherchant à démêler dans la	O conde Oluf de Lodbrog – pois tal é seu título desde que o velho conde morrerá – parte em seu bom cavalo, acompanhado de seus dois cães gigantes, Murg e Fenris, pois o jovem senhor das pálpebras alaranjadas tem um encontro, e, quem sabe, do alto da pequena torre pontiaguda em forma de pimenteiro, inclinada sobre a varanda esculpida, malgrado o frio e o vento, a jovem inquieta, tenta distinguir na

blancheur de la plaine le panache du chevalier.	brancura da planície o penacho do cavaleiro.
---	--

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Oluf, sur son grand cheval à formes d'éléphant, dont il laboure les flancs à coups d'éperon, s'avance dans la campagne ; il traverse le lac, dont le froid n'a fait qu'un seul bloc de glace, où les poissons sont enchâssés, les nageoires étendues, comme des pétrifications dans la pâte du marbre ; les quatre fers du cheval, armés de crochets, mordent solidement la dure surface ; un brouillard, produit par sa sueur et sa respiration, l'enveloppe et le suit ; on dirait qu'il galope dans un nuage ; les deux chiens, Murg et Fenris, soufflent, de chaque côté de leur maître, par leurs naseaux sanglants, de longs jets de fumée comme des animaux fabuleux.	Oluf, montado em seu grande cavalo em forma de elefante, cujas ancas ele golpeia com as esporas, avança pelo campo; atravessa o lago, em que o frio formou apenas um único bloco de gelo, onde os peixes estão incrustados, as barbatanas estendidas, como se petrificados em uma camada de mármore; as quatro ferraduras do cavalo, armadas com travas, cravam-se firmemente à dura superfície; uma névoa, produzida por seu suor e sua respiração, o envolve e o segue, como se estivesse galopando em uma nuvem; os dois cães, Murg e Fenris, um de cada lado de seu dono, bafejam por suas narinas ensanguentadas longos jatos de vapor, como animais fantásticos.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Voici le bois de sapins ; pareils à des spectres, ils étendent leurs bras appesantis chargés de nappes blanches ; le poids de la neige courbe les plus jeunes et les plus flexibles : on dirait une suite d'arceaux d'argent. La noire terreur habite dans cette forêt, où les rochers affectent des formes monstrueuses, où chaque arbre, avec ses racines, semble couvrir à ses pieds un nid	Aí está o bosque de abetos, que, como espectros, estendem seus pesados braços cobertos por toalhas brancas; o peso da neve curva as árvores mais jovens e mais flexíveis, como uma fileira de arcos de prata. O negro terror habita esta floresta, onde as rochas adquirem formas monstruosas; onde cada árvore, com suas raízes, parece chocar a seus pés um ninho

de dragons engourdis. Mais Oluf ne connaît pas la terreur.	de dragões adormecidos. Mas Oluf não conhece o terror.
--	--

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Le chemin se resserre de plus en plus, les sapins croisent inextricablement leurs branches lamentables ; à peine de rares éclaircies permettent-elles de voir la chaîne de collines neigeuses qui se détachent en blanches ondulations sur le ciel noir et terne.	O caminho se estreita cada vez mais; os abetos cruzam inextricavelmente seus lastimáveis galhos; apenas algumas raras clareiras permitem ver a cadeia de colinas nevadas que se destacam em brancas ondulações contra o céu negro e opaco.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Heureusement Mopse est un vigoureux coursier qui porterait sans plier Odin le gigantesque ; nul obstacle ne l'arrête ; il saute par-dessus les rochers, il enjambe les fondrières, et de temps en temps il arrache aux cailloux que son sabot heurte sous la neige une aigrette d'étincelles aussitôt éteintes.	Felizmente, Mopse é um vigoroso corcel que carregaria, sem se curvar, Odin, o gigantesco. Nenhum obstáculo o detém: ele salta sobre as pedras, passa por cima de atoleiros, e de vez em quando arranca, com seus cascos, das pedrinhas sob a neve, uma nuvem de faíscas que imediatamente se extinguem.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
« Allons, Mopse, courage ! tu n'as plus à traverser que la petite plaine et le bois de bouleaux ; une jolie main caressera ton col satiné, et dans une écurie bien chaude tu mangeras de l'orge mondée et de l'avoine à pleine mesure. »	“Vamos, Mopse. Coragem! Tens apenas que atravessar a pequena planície e o bosque de bétulas. Uma bela mão acariciará teu colarinho acetinado, e em um estábulo bem quente comerás cevada descascada e aveia à vontade”.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Quel charmant spectacle que le bois de bouleaux ! toutes les branches sont ouatées d'une peluche de givre, les plus petites brindilles se dessinent en blanc sur l'obscurité de l'atmosphère : on dirait une immense corbeille de filigrane, un madrépore d'argent, une grotte avec tous ses stalactites ; les ramifications et les fleurs bizarres dont la gelée étame les vitres n'offrent pas des dessins plus compliqués et plus variés.	Que encantador espetáculo o bosque de bétulas! Todos os galhos estão cobertos por uma penugem de gelo, os ramos menores se destacam em branco contra a escuridão da atmosfera, como um imenso cesto de filigrana, uma madrépora prateada, uma gruta com todas suas estalactites. As ramificações e as estranhas flores com que o gelo toca as janelas não poderiam criar desenhos mais complicados e mais variados.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
« Seigneur Oluf, que vous avez tardé ! j'avais peur que l'ours de la montagne vous eût barré le chemin ou que les elfes vous eussent invité à danser, dit la jeune châtelaine en faisant asseoir Oluf sur le fauteuil de chêne dans l'intérieur de la cheminée. Mais pourquoi êtes-vous venu au rendez-vous d'amour avec un compagnon ? Aviez-vous donc peur de passer tout seul par la forêt ?	“Senhor Oluf, chegastes tão atrasado! Tive medo de que o urso da montanha o tivesse barrado o caminho, ou que os elfos o tivessem convidado a dançar”, disse a jovem castelã, fazendo sentar-se Oluf sobre a poltrona de carvalho no interior da lareira. “Mas por que viestes a um encontro de amor com um companheiro? Tivestes medo de passar sozinho pela floresta?”

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
– De quel compagnon voulez-vous parler, fleur de mon âme ? dit Oluf très surpris à la jeune châtelaine.	“De que companheiro falas, flor de minh'alma?”, disse Oluf, bastante surpreso, à jovem castelã.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
– Du chevalier à l'étoile rouge que vous menez toujours avec vous. Celui qui est né d'un regard du chanteur bohémien, l'esprit funeste qui vous possède ; défaites-vous du chevalier à l'étoile rouge, ou je n'écouterai jamais vos propos d'amour : je ne puis être la femme de deux hommes à la fois. »	“Do cavaleiro da estrela vermelha que sempre trazes consigo. Aquele que nasceu de um olhar do cantor cigano, o espírito funesto que vos possui. Desfazei-vos do cavaleiro da estrela vermelha, ou não escutarei jamais vossas propostas de amor: não posso ser esposa de dois homens ao mesmo tempo”.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Oluf eut beau faire et beau dire, il ne put seulement parvenir à baiser le petit doigt rose de la main de Brenda ; il s'en alla fort mécontent et résolu à combattre le chevalier à l'étoile rouge s'il pouvait le rencontrer.	Oluf poderia fazer ou falar o que quisesse, mas conseguiu apenas beijar o dedinho rosa da mão de Brenda. Partiu deveras infeliz e resoluta a combater o cavaleiro da estrela vermelha caso o encontrasse.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Malgré l'accueil sévère de Brenda, Oluf reprit le lendemain la route du château à tourelles en forme de poivrière : les amoureux ne se rebutent pas aisément.	Apesar da recepção inamistosa de Brenda, no dia seguinte Oluf retomou a rota do castelo com as torres em forma de saleiro – os amantes não se desanimam facilmente.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Tout en cheminant il se disait : « Brenda sans doute est folle ; et que veut-elle dire avec son chevalier à l'étoile rouge ? »	Enquanto prosseguia, dizia a si mesmo: “Brenda sem dúvidas está louca. O que terá ela querido dizer sobre o cavaleiro da estrela vermelha?”

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
La tempête était des plus violentes ; la neige tourbillonnait et permettait à peine de distinguer la terre du ciel. Une spirale de corbeaux, malgré les abois de Fenris et de Murg, qui sautaient en l'air pour les saisir, tournoyait sinistrement audessus du panache d'Oluf. À leur tête était le corbeau luisant comme le jais qui battait la mesure sur l'épaule du chanteur bohémien.	A tempestade era das mais violentas. A neve turbilhonava e mal permitia distinguir a terra do céu. Uma espiral de corvos – apesar dos latidos de Fenris e Murg, que saltavam no ar para pegá-los – circundavam sinistramente acima do penacho de Oluf. À frente do bando estava o corvo brilhante como azeviche que marcava o ritmo sobre o ombro do cantor cigano.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Fenris et Murg s'arrêtèrent subitement : leurs naseaux mobiles hument l'air avec inquiétude ; ils subodorent la présence d'un ennemi. – Ce n'est point un loup ni un renard ; un loup et un renard ne seraient qu'une bouchée pour ces braves chiens.	Fenris e Murg detiveram-se de súbito: suas narinas moviam-se farejando o ar com inquietude – farejam a presença de um inimigo. Não é um lobo nem uma raposa – a um lobo e uma raposa bastaria não mais que uma bocada a esses bravos cães.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Un bruit de pas se fait entendre, et bientôt paraît au détour du chemin un chevalier monté sur un cheval de grande taille et suivi de deux chiens énormes.	O som de passos se fez ouvir, e então aparece na curva do caminho um cavaleiro montado em um cavalo de grande porte seguido de dois enormes cães.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Vous l'auriez pris pour Oluf. Il était armé exactement de même, avec un surcot historié du même blason ; seulement il portait sur son casque une plume rouge au lieu d'une verte. La route était si étroite	Seria possível confundi-lo com Oluf. Estava armado exatamente da mesma forma, com uma sobreveste adornada com o mesmo brasão. A única diferença é que ele portava em seu capacete uma pluma vermelha em vez de uma verde. O caminho

qu'il fallait que l'un des deux chevaliers reculât.	era tão estreito que seria preciso que um dos dois cavaleiros recuasse.
---	---

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
« Seigneur Oluf, reculez-vous pour que je passe, dit le chevalier à la visière baissée. Le voyage que je fais est un long voyage ; on m'attend, il faut que j'arrive.	“Senhor Oluf, recue para que eu passe”, disse o cavaleiro com a viseira baixa. “A viagem que faço é uma longa viagem; estão me aguardando, tenho de chegar logo”.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
– Par la moustache de mon père, c'est vous qui reculerez. Je vais à un rendez-vous d'amour, et les amoureux sont pressés », répondit Oluf en portant la main sur la garde de son épée.	“Pelos bigodes de meu pai! sois vós quem deveis recuar. Vou a um encontro de amor, e os amantes têm pressa”, respondeu Oluf colocando a mão na guarda de sua espada.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
L'inconnu tira la sienne, et le combat commença. Les épées, en tombant sur les mailles d'acier, en faisaient jaillir des gerbes d'étincelles pétillantes ; bientôt, quoique d'une trempe supérieure, elles furent ébréchées comme des scies. On eût pris les combattants, à travers la fumée de leurs chevaux et la brume de leur respiration haletante, pour deux noirs forgerons acharnés sur un fer rouge. Les chevaux, animés de la même rage que leurs maîtres, mordaient à belles dents leurs cous veinés, et s'enlevaient des lambeaux de poitrail ; ils s'agitaient avec des soubresauts furieux, se dressaient sur leurs	O estranho desembainha a sua, e o combate começa. As espadas, em choque com as malhas de aço, faziam voar feixes de faíscas cintilantes; logo, embora fossem de têmpera superior, se partiram como serras. Seria possível tomar os combatentes, pelo vapor de seus cavalos e pela névoa de sua respiração arquejante, por dois ferreiros negros trabalhando ferozmente em um ferro em brasa. Os cavalos, movidos pela mesma ira de seus donos, cravaram os dentes em seus pescoços venenosos, arrancando pedaços um do peito do outro; agitavam-se com pinotes furiosos, erguendo-se em suas patas

pieds de derrière, et se servant de leurs sabots comme de poings fermés, ils se portaient des coups terribles pendant que leurs cavaliers se martelaient affreusement par-dessus leurs têtes ; les chiens n'étaient qu'une morsure et qu'un hurlement.	traseiras, e, usando seus cascos como se fossem punhos fechados, desferiam golpes terríveis, enquanto seus cavaleiros martelavam furiosamente a cabeça um do outro. Os cães se mordiam e uivavam.
---	--

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Les gouttes de sang, suintant à travers les écailles imbriquées des armures et tombant toutes tièdes sur la neige, y faisaient de petits trous roses. Au bout de peu d'instantes l'on aurait dit un crible, tant les gouttes tombaient fréquentes et pressées. Les deux chevaliers étaient blessés.	As gotas de sangue, escorrendo por sobre as escamas entrelaçadas das armaduras e caindo mornas sobre a neve, faziam pequenos buracos rosa. Dentro de poucos instantes parecia uma peneira, de tantas gotas caindo, frequentes e apressadas. Os dois cavaleiros estavam feridos.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Chose étrange, Oluf sentait les coups qu'il portait au chevalier inconnu ; il souffrait des blessures qu'il faisait et de celles qu'il recevait : il avait éprouvé un grand froid dans la poitrine, comme d'un fer qui entrerait et chercherait le coeur, et pourtant sa cuirasse n'était pas faussée à l'endroit du coeur : sa seule blessure était un coup dans les chairs au bras droit. Singulier duel, où le vainqueur souffrait autant que le vaincu, où donner et recevoir était une chose indifférente.	Curiosamente, Oluf sentia os golpes que desferira ao estranho cavaleiro; padecia com os ferimentos que fizera e com os que recebera: sentia um grande frio no peito, como de um ferro que entrasse e procurasse o coração, e, no entanto, sua armadura não estava em nada danificada na altura do coração; seu único ferimento fora um golpe nas carnes do braço direito. Singular duelo, onde o vencedor sofria tanto quanto o vencido, onde dar e receber era algo indiferente.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Ramassant ses forces, Oluf fit voler d'un revers le terrible heaume de son adversaire. – Ô terreur ! que vit le fils d'Edwige et de Lodbrog ? il se vit lui-même devant lui : un miroir eût été moins exact. Il s'était battu avec son propre spectre, avec le chevalier à l'étoile rouge ; le spectre jeta un grand cri et disparut.	Reunindo suas forças, Oluf fez voar para trás o terrível elmo de seu adversário. Que terror! O que vira o filho de Edwige e de Lodbrog? Vira a si mesmo diante dele próprio: um espelho teria sido menos preciso. Ele havia lutado com seu próprio espectro, com o cavaleiro da estrela vermelha. O espectro solta um profundo grito e desaparece.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
La spirale de corbeaux remonta dans le ciel et le brave Oluf continua son chemin ; en revenant le soir à son château, il portait en croupe la jeune châtelaine, qui cette fois avait bien voulu l'écouter. Le chevalier à l'étoile rouge n'étant plus là, elle s'était décidée à laisser tomber de ses lèvres de rose, sur le coeur d'Oluf, cet aveu qui coûte tant à la pudeur. La nuit était claire et bleue, Oluf leva la tête pour chercher sa double étoile et la faire voir à sa fiancée : il n'y avait plus que la verte, la rouge avait disparu.	A espiral de corvos retorna ao céu, e o bravo Oluf prossegue seu caminho. Ao voltar à noite ao castelo, levando na garupa do cavalo a jovem castelã, que desta vez se dispôs a ouvi-lo. Não estando mais lá o cavaleiro da estrela vermelha, ela decidiu deixar sair de seus lábios rosados, sobre o coração de Oluf, esta confissão que tanto custa ao pudor. A noite era clara e azul; Oluf ergue a cabeça, procurando por sua dupla estrela para mostrá-la a sua noiva: restava apenas a verde, a vermelha havia desaparecido.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
En entrant, Brenda, tout heureuse de ce prodige qu'elle attribuait à l'amour, fit remarquer au jeune Oluf que le jais de ses yeux s'était changé en azur, signe de réconciliation céleste. – Le vieux Lodbrog en sourit d'aise sous sa moustache blanche	Ao entrarem, Brenda, extremamente feliz por tal milagre que atribuía ao amor, observou ao jovem Oluf que o azeviche de seus olhos havia se transformado em azul, um sinal de reconciliação celeste. O velho Lodbrog sorri de prazer sob seu bigode

au fond de son tombeau ; car, à vrai dire, quoiqu'il n'en eût rien témoigné, les yeux d'Oluf l'avaient quelquefois fait réfléchir. – L'ombre d'Edwige est toute joyeuse, car l'enfant du noble seigneur Lodbrog a enfin vaincu l'influence maligne de l'oeil orange, du corbeau noir et de l'étoile rouge : l'homme a terrassé l'incube.	branco ao fundo de seu túmulo – porque, a bem da verdade, embora não tenha tido provas, os olhos de Oluf o deixavam por vezes pensativo. A sombra de Edwige está deveras feliz, pois o filho do nobre senhor Lodbrog enfim venceu a influência maligna do olho laranja, do corvo negro e da estrela vermelha – o homem derrotou o incubo⁵³.
---	---

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Cette histoire montre comme un seul moment d'oubli, un regard même innocent, peuvent avoir d'influence.	Esta história mostra como um momento de descuido, um olhar mesmo inocente, pode ser decisivo.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Jeunes femmes, ne jetez jamais les yeux sur les maîtres chanteurs de Bohême, qui récitent des poésies enivrantes et diaboliques. Vous, jeunes filles, ne vous fiez qu'à l'étoile verte ; et vous qui avez le malheur d'être double, combattez bravement, quand même vous devriez frapper sur vous et vous blesser de votre propre épée, l'adversaire intérieur, le méchant chevalier.	Jovens moças, não dirijis jamais os olhos sobre os <i>maîtres chanteurs</i> da Boêmia, que recitam poesias inebriantes e diabólicas. Vós, moças, confieis apenas na estrela verde. E vós, que tendes o infortúnio de ter um duplo, combateis bravamente, mesmo quando for preciso combater a si mesmo e vos ferir de vossa própria espada ao adversário interior, o malvado cavaleiro.

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Si vous demandez qui nous a apporté cette légende de Norvège, c'est un cygne ;	Se perguntarem quem haverá trazido tal lenda da Noruega, foi um cisne: um belo

⁵³ Figura demoníaca que, em busca de prazer sexual, invade os sonhos de mulheres. Sua versão feminina é a súcubo. A origem do mito remonta à Mesopotâmia, mas ganhou força na Europa cristã na Idade Média.

un bel oiseau au bec jaune, qui a traversé le Fiord, moitié nageant, moitié volant.	pássaro de bico amarelo, que atravessou o fiorde ⁵⁴ , metade nadando, metade voando.
---	---

5.4 COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO DE “O CAVALEIRO DUPLO”

Vamos agora aos comentários de tradução de “Le chevalier double”. Ao contrário do que sucede à mente do protagonista do conto, não há nenhuma dubiedade ou mistério quanto à tradução de seu título. Optou-se, portanto, por uma tradução simples e direta – e até mesmo óbvia: “O cavaleiro duplo”. O mesmo, entretanto, não se pode dizer em relação ao texto em si – o conto é repleto de referências culturais.

Assim como o texto de Irving possui como um de seus grandes elementos a intertextualidade, o conto de Gautier também faz uso deste elemento transtextual (Genette, 1982), embora não da mesma forma. Enquanto Washington Irving cita outros autores, obras e personagens, Théophile Gautier usa da intertextualidade com elementos do cristianismo, como nomes de santos, e da mitologia nórdica, além de referentes culturais germânicos para compor seu conto.

A seguir, veremos um quadro comparativo em que aparecem exemplificadas as questões teóricas anteriormente expostas, para, então, podermos nos aprofundar um pouco mais em cada uma delas:

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Edwige , blonde Edwige , ne croyez-vous plus à Jésus-Christ le doux Sauveur ? doutez-vous de l’indulgence de la très sainte Vierge Marie ? Pourquoi portez-vous sans cesse à votre flanc vos petites mains diaphanes, amaigries et fluettes comme celles des Elfes et des Willis ? Vous allez être mère ; c’était votre plus cher voeu ; votre noble époux, le comte Lodbrog, a	Edwige , loura Edwige , não credes mais em Jesus Cristo, o doce Salvador? Duvidais da indulgência da Santíssima Virgem Maria? Por que carregais ao lado do corpo vossas mãozinhas diáfanas, finas e graciosas como as dos elfos e das <i>willis</i> ? Sereis mãe; era vosso maior desejo. Vosso nobre esposo, conde Lodbrog, prometeu um altar de prata maciça e um cibório de

⁵⁴ Entrada no mar entre montanhas rochosas causada por erosão do gelo. Do norueguês *ffjord*.

promis un autel d'argent massif, un ciboire d'or fin à l'église de Saint-Euthbert si vous lui donniez un fils.	ouro fino à igreja de Saint-Euthbert se dessem a ele um filho.
---	---

(Gautier, 1872, p. 383-384, grifos nossos)

Primeiramente, nota-se a manutenção da grafia do nome da personagem Edwige. O *Oxford dictionary of first names* aponta Edwige como a grafia francesa do nome com origem no alemão antigo Hedwig (Hanks; Hodges, 2003, p. 96). Hedwig é composto pela junção de *hadu* (batalha) e *wig* (guerra) (Hanks; Hodges, 2003, p. 151). O mesmo dicionário aponta Hedvig como a grafia comum em países escandinavos (Hanks; Hodges, 2003, p. 151). Assim, para retratar uma personagem que vive na Noruega, Gautier utilizou a grafia francesa de seu nome. Essa aculturação do outro por meio da tradução do nome é uma clara forma do exotismo por nós tratado no Capítulo 1. Poderíamos ter feito o mesmo que o autor adaptando o nome para uma grafia latina, como Edvige, ou Edviges. No entanto, como apontamos no Capítulo 3, acreditamos que nosso papel na tradução é perceber as características de exotismo presentes no texto – apresentadas no Capítulo 1 deste trabalho – sem apagá-las, o que acarretaria em anacronismo, pois se tratam de características de seu tempo, nem, por outro lado, salientá-las, naquilo que chamamos de exotização através da tradução (Venuti, 2021).

Já no caso da tradução de Jésus-Christ e Vierge Marie por, respectivamente, Jesus Cristo e Virgem Maria, estamos mais uma vez lidando com traduções de nomes já estabelecidos, conforme vimos no Capítulo 3. Desta forma justificamos a domesticação dos termos em concordância com o proposto por Britto (2012) também no Capítulo 3, sendo o ato de traduzir uma constante negociação entre domesticação e estranhamento.

Mais adiante, aparecem duas referências a elementos da cultura germânica antiga: elfos e *willis*. Os primeiros, pequenas criaturas que realizam desejos, são provavelmente mais conhecidos em nossa cultura por suas inúmeras representações em filmes e desenhos animados. Já as *willis*, espíritos de jovens noivas que morreram antes de suas núpcias (Heine, 1860), por sua vez, são pouco conhecidas na cultura brasileira – daí a escassez de informações a seu respeito em língua portuguesa, motivo pelo qual optou-se inclusive por manter a mesma grafia do texto em francês. Gautier tomou conhecimento da lenda acerca das *willis* no livro *De l'Allemagne*, de Heinrich Heine (Valadares, 2018), publicado pela primeira vez em 1835 – do qual também tomou inspiração para escrever o libreto do balé *Giselle, ou Les Willis*, em 1840.

Também, dentre as várias referências a elementos da cultura cristã presentes ao longo de todo o trecho – formando o sincretismo religioso e a intertextualidade anteriormente

referenciados –, um deles possivelmente trata-se de um erro de grafia. Todas as referências encontradas a “Saint-Euthbert” remetem unicamente ao conto “Le chevalier double”, sem qualquer informação sobre quem possa ser tal santo. No entanto, há duas possibilidades: pode se tratar de Saint-Cuthbert ou de Saint-Ethelbert – também grafado Æthelberht ou Aethelberht –, ambos nomes próximos de “Euthbert”. O primeiro, conhecido como São Cuthberto em português brasileiro, viveu no então reino da Nortúmbria, na região nordeste da atual Grã-Bretanha, durante o século sétimo da era cristã (Blair, 1962). O segundo, conhecido como Santo Etelberto em português brasileiro, foi rei de Kent, no sudeste da Inglaterra, entre o final do século sexto e início do século sétimo da era cristã. Ethelberht foi o primeiro rei britânico cristão, convertido por Agostinho em 597 (Blair, 1962). Por serem ambos santos anglo-saxões, ou seja, de origem germânica, é possível que Gautier estivesse se referindo a algum deles. Todavia, o fato de todas as versões do texto original de “Le chevalier double” em francês manterem o nome “Saint-Euthbert” sem qualquer nota explicativa sobre um possível erro de grafia, nos fez tomar a decisão de também manter o nome tal qual Gautier o havia escrito, porém, com a adição de uma nota explicando tratar-se de um possível erro.

Agora veremos mais algumas personagens históricas do cristianismo citadas por Gautier:

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Mina, Dora, Thécla ! la terre est-elle bien lourde à vos seins délicats et à vos corps charmants ?	Mina, Dora, Tecla ! Estaria a terra por demais pesada sobre vossos seios delicados e vossos corpos encantadores?

(Gautier, 1782, p. 390, grifos nossos)

Com relação à Mina, primeiramente pensou-se tratar de Santo Menas, também chamado de Santo Mina, um santo egípcio que viveu entre o final do século III e início do IV A.D. Porém, como o trecho logo a seguir se refere a “vossos seios delicados e vossos corpos encantadores”, Gautier necessariamente teria que ter se confundido ao citar Mina como uma mulher. Após mais aprofundada pesquisa, pensamos tratar-se de uma referência à Guilhermina da Boêmia (1210-1281), também conhecida como Vilemína, em tcheco, ou Wilhelmina, em alemão. Na Itália, onde passou boa parte de sua vida adulta e onde morreu, ficou conhecida como Guglielma (Newman, 2005). Foi venerada como santa, arrebanhando um culto fiel de seguidores que, após sua morte, pediam por sua canonização (Newman, 2005, p. 13). No entanto, por conta do culto voltado à força feminina, inclusive dizendo ser ela própria,

Guilhermina, o Espírito Santo reencarnado (Newman, 2005, p. 10), a Igreja Católica a condenou postumamente de heresia juntamente a seus seguidores pela Inquisição em 1300 (Newman, 2005, p. 4). No entanto, o culto a Guilhermina continua vivo na Itália, onde é em algumas localidades conhecida como Santa Guglielma – é inclusive padroeira da cidade de Brunate, onde, na Igreja de San Andrea, há uma imagem em honra a Santa Guglielma, e onde é comemorado seu dia todo quarto domingo do mês de abril (Newman, 2005, p. 1-2).

Ao contrário de Guilhermina, as outras duas personagens citadas por Gautier são oficialmente canonizadas pela Igreja Católica. Dora é um hipocorístico de Doroteia – ou Dorothee, em francês –, portanto, uma referência a Santa Doroteia, que viveu na região da Capadócia entre os séculos III e IV A.D (Giorgi, 2006, p. 84). Por fim, Tecla foi uma santa que viveu ainda no século I A.D. e foi seguidora de Paulo (Giorgi, 2006, p. 560) – há inclusive um evangelho apócrifo chamado “Atos de Paulo e Tecla” (Festugière, 1968).

Nos dois trechos acima mostrados vemos também outro importante elemento a ser considerado durante o processo tradutório: o uso dos pronomes pessoais e sua devida conjugação verbal. O pronome em francês *vous* foi traduzido como “vós”, ou seja, ambos na segunda pessoa do plural, porém, usados tanto como meio formal de se dirigir apenas a um interlocutor, ou de maneira geral a vários interlocutores. Levemos em consideração que a história de “Le chevalier double” toma lugar em algum tempo no passado – isto é, em um período anterior a sua publicação original, em 1840 –, ou seja, pelo menos no início do século XIX, ou, mais possivelmente, em tempos ainda mais antigos, dado que muitos dos referenciais culturais e históricos apresentados em seu enredo datam da idade média. Além disso, os personagens do conto fazem parte da nobreza, por isso a forma polida de tratamento. Assim, essa escolha se deu por “vós” como correspondente a *vous*, já que era de comum uso entre membros da nobreza. Por outro lado, a forma “você”, hoje de uso mais comum, até o século XVIII ainda era pouco usada pelas classes mais altas da sociedade, sendo mais comum em pequenos burgueses (Faraco, 2017).

A única exceção, em todo o texto, ao uso do pronome “vós” se dá no trecho a seguir, em que o protagonista, Conde Oluf de Lodbrog, fala com seu cavalo, Mopse:

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
« Allons, Mopse, courage ! tu n’ as plus à traverser que la petite plaine et le bois de bouleaux ; une jolie main caressera ton col	“Vamos, Mopse. Coragem! Tens apenas que atravessar a pequena planície e o bosque de bétulas. Uma bela mão

satiné, et dans une écurie bien chaude tu mangeras de l’orge mondée et de l’avoine à pleine mesure. »	acariciará teu colarinho acetinado, e em um estábulo bem quente comerás cevada descascada e aveia à vontade”.
--	---

(Gautier, 1872, p. 392, grifos nossos)

O uso da forma “tu”, tanto no francês como em português, denota duas coisas: primeiro, uma relação hierárquica entre amo – conde Lodbrog – e servo – Mopse, o cavalo; e segundo e em consequência do primeiro, um maior grau de intimidade entre humano e animal – ou seja, uma relação que não requer distanciamento e polidez, e, consequentemente, dispensa o uso da forma “vós”, elementos os quais eram necessários na vida cotidiana entre os membros da nobreza.

A seguir, discutiremos acerca de alguns termos culturais específicos que aparecem diversas vezes ao decorrer do texto e que necessitaram de considerável reflexão para suas respectivas escolhas tradutórias. O primeiro deles exemplifica muito bem o exotismo apresentado no Capítulo 1 deste trabalho:

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Celui qui est né d’un regard du chanteur bohémien , l’esprit funeste qui vous possède.	Aquele que nasceu de um olhar do cantor cigano , o espírito funesto que vos possui.

(Gautier, 1872, p. 392, grifos nossos)

O termo *bohémien* em francês refere-se aos povos ciganos. Em uma primeira tradução optamos pelo termo “boêmio”. No entanto, como em português “boêmio” também pode se referir a algum indivíduo de vida desregrada, não necessariamente um cigano vindo da região da Boêmia, na atual República Tcheca, decidimos pelo termo “cigano”.

Ambos os termos, *bohémien* e cigano, remetem ao exotismo por nós tratado no Capítulo 1 deste trabalho, isto é, uma visão distorcida do outro. Estes termos se referem na verdade ao povo romani, também chamados de rom ou roma, vindos da Índia em direção ao Ocidente pelo menos desde o século IX (Liégeois, 1987, p. 14). Conforme Liégeois (1987), um desses grupos estava estabelecido na Boêmia desde o século XIV, e ao deixarem o reino por volta de 1417, o rei Sigismund os deu um salvo-conduto para poderem transitar livremente pelos demais reinos da Europa. Quando esse grupo romani chegou à França, os franceses

acreditaram que a origem daquele povo era boêmia, daí os chamarem de *bohémien* (Liégeois, 1987, p. 14-15). O termo português “cigano”, por sua vez, tem origem no grego-bizantino “atsinganos” ou “atsinkanos” (intocáveis), nome dado a outro grupo étnico vindo da Ásia Menor à região do Império Bizantino que supostamente tinha poderes mágicos e de clarividência – por isso eram “intocáveis” –, com os quais um grupo romani foi confundido em algum momento em torno da virada do século X para o XI (Liégeois, 1987, p. 13-14). Tem a mesma origem o termo francês *tsigane* (Liégeois, 1987, p. 14), todavia, é menos usual. Os termos em inglês *gypsy*, em espanhol *gitano*, e também em francês *gitane*, têm origem no Império Bizantino, na região da Grécia, no século XIV. Grupos de romani por ali avistados eram normalmente chamados de egípcios por serem vistos como povos extremamente férteis, característica esta atribuída aos antigos povos egípcios (Liégeois, 1987, p. 14). Em confusão, os próprios romani passaram a se apresentar como vindos do Egito em suas passagens pelo continente europeu ao longo dos séculos XV e XVI (Liégeois, 1987, p. 15-16).

Como é possível perceber, a visão equivocada acerca de um grupo étnico ocasionou diferentes distorções em diversas línguas europeias. Na literatura, esse exotismo foi perpetuado em personagens femininas extremamente sensualizadas – o estereótipo da fertilidade que fez os bizantinos os chamarem de egípcios – como Esmeralda, a cigana de *O corcunda de Notre-Dame* (1831), de Victor Hugo, e a protagonista da novela *Carmem* (1845), de Prosper Mérimée, a qual se tornou ainda mais famosa com a ópera homônima de Georges Bizet, em 1875.

Como visto anteriormente, o elemento estrangeiro era um artifício bastante comum na literatura Romântica, pois ver alguém de uma cultura distante e diferente como estranho é muito mais fácil de compreender se comparado a alguém cujos costumes são mais próximos ou idênticos aos nossos. As literaturas gótica e fantástica tinham quase como regra trazer elementos exóticos em suas narrativas, conforme apresentamos no Capítulo 1.

Vejamos agora outro termo com fortes traços culturais que demandou considerável reflexão para decidirmos por sua tradução:

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Le chapelain ondoie l'enfant ; – on lui donne le nom d'Oluf, un bien beau nom ! – Le mire monte sur la plus haute tour pour lui tirer l'horoscope.	O capelão batiza a criança – é dado a ele o nome de Oluf, um nome muito lindo! O mire sobe a mais alta torre para desenhar seu horóscopo.

(Gautier, 1872, p. 385-386, grifos nossos)

Segundo o dicionário da Academia Francesa (Mire, 2025), *mire* era o nome pelo qual eram chamados médicos e cirurgiões em geral na França durante a Idade Média. Além disso, o *mire* comumente também possuía conhecimentos em astrologia, daí o fato do *mire* tanto realizar o parto da criança como também desenhar seu mapa astral no início do conto. Durante o processo tradutório foi adotado, em um primeiro momento, o termo “curandeiro” como correspondente a *mire*. Isso porque, até o início do século XIX, antes da abertura dos primeiros cursos oficiais de medicina no Brasil, a prática do curandeirismo era equivalente à medicina. Tal cenário mudou, entretanto, em 1828, com um decreto que tornava curandeiros não mais reconhecidos como médicos (Pimenta, 2019). Todavia, como o curandeirismo continua existindo até os tempos atuais no Brasil – mesmo que sua prática não seja mais equivalente à medicina, tanto sob os olhos da lei como da população em geral, sendo mais comum em áreas onde o acesso à medicina convencional é mais difícil –, enquanto tanto o nome quanto a prática do *mire* fazem parte de um longínquo passado da história da França, esta diferença nos fez decidir por manter o termo *mire* no texto traduzido, acrescido de nota explicativa, dadas suas especificidades culturais.

Outro termo específico relativo a um referencial cultural é *maître chanteur*, visto no trecho adiante:

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Cet étranger était un maître chanteur ; son teint bruni montrait qu’il avait vu d’autres cieux ; il disait venir du fond de la Bohême, et demandait l’hospitalité pour cette nuit-là seulement.	Esse estranho era um maître chanteur . Sua tez morena mostrava que ele havia visto outros céus; disse ter vindo das profundezas da Boêmia, e pediu por hospitalidade apenas para aquela noite.

(Gautier, 1872, p. 384, grifos nossos)

O termo *maître chanteur* pode ser dúbio. Atualmente, a expressão *maître-chanteur* (com hífen) é sinônimo de chantageiro. Já o termo *maître chanteur* (sem hífen), de acordo com a Enciclopédia Britannica (Meistersinger, 2025), deriva do alemão *meistersinger*, como eram chamados músicos e poetas germânicos pertencentes à guildas nos séculos XIV a XVI. Segundo o dicionário Larousse (Maître-chanteur, 2025), a diferenciação entre os termos reside justamente no hífen. Em uma primeira versão, chegou-se a traduzir o termo para seu correspondente em português “mestre cantor”. Entretanto, dada a natureza misteriosa e dúbia que envolve o personagem do mestre cantor em “Le chevalier double”, optou-se por manter o

termo em francês acrescido de nota, explicando quem de fato eram esses mestres cantores e fazendo menção à dubiedade do termo em francês. Manter a dubiedade da expressão foi um fator crucial nesta decisão, tanto por ser uma característica semântica do texto, como pela temática do conto ser o mito do duplo.

Outro importante elemento presente no conto são as marcações rítmicas e poéticas ao longo de todo o texto, com pausas e repetições de palavras, bem como descrições imagéticas carregadas de poesia. No trecho a seguir vemos um exemplo:

Texto de Théophile Gautier	Tradução nossa
Il resta cette nuît , et encore d’autres jours et encore d’autres nuits , car la tempête ne pouvait s’apaiser, et le vieux château s’agitait sur ses fondements comme si la rafale eût voulu le déraciner et faire tomber sa couronne de créneaux dans les eaux écumeuses du torrent.	Ficara naquela noite , e ainda outros dias e ainda outras noites , porque a tempestade não amainava, e o velho castelo se agitava sobre suas fundações, como se a rajada quisesse arrancá-lo e derrubar sua coroa de ameias nas águas espumosas da torrente.

(Gautier, 1872, p. 384, grifos nossos)

Vê-se neste trecho o emprego de repetições de palavras entremeadas por vírgulas como marcações de pausas, ambas usadas como artifícios poéticos, efeito levado em consideração na tradução: “nuît”, “nuits”, em francês; “noite”, “noites”, em português. A repetição de “encore” no trecho em francês também é reproduzida na tradução com a repetição de “ainda”. No mesmo trecho se vê a construção poética de Gautier ao descrever o vento se chocando contra o castelo, sabidamente uma construção firme e resistente, denota a força incomensurável da natureza. O lirismo de Gautier se mostra ainda mais forte na criação de imagens como a “coroa de ameias” e as “águas espumosas da torrente” – a delicadeza do belo nas palavras em contraste à fúria e ao caos da cena descrita.

5.5 CONCLUSÃO DAS TRADUÇÕES

Vimos em nossas traduções dos contos de Washington Irving e Théophile Gautier várias das questões teóricas anteriormente discutidas. Por serem textos pertencentes ao movimento Romântico, há uma forte presença do exotismo: o protagonista espanhol Alfonso carregando a culpa de seus pecados em “Um drama não escrito de Lord Byron”; a mistura de

mitos germânicos e cristianismo, além do misterioso “cigano da Boêmia” em “O cavaleiro duplo”.

Questões de estilo também foram observadas em ambas as traduções. No conto de Irving, o constante uso da voz passiva, característica comum da literatura de língua inglesa do século XIX, e notadamente uma característica do autor. Ainda no conto de Irving vimos como a sequência de monossílabos “youth, health, wealth” foi traduzida como “saúde, juventude, prosperidade”. A impossibilidade de manter ritmo de três monossílabos em inglês na tradução fez com que optássemos por uma sequência crescente na quantidade de sílabas dos termos, mantendo o conteúdo semântico e a repetição do som ao final das palavras. No conto de Gautier questões de estilo podem ser observadas nas construções poéticas do autor, como no trecho em que se repete o som em “nuit” e “nuits”, e duas vezes “encore”, traduzido como “noite”, “noites” e “ainda”. Ainda no conto de Gautier, vê-se reproduzido o uso do pronome “vous” em francês como “vós” na tradução, bem como a breve mudança para o uso do pronome “tu” na cena em que Oluf conversa com seu cavalo Mopse, mantido no português.

Outras questões concernentes à tradução puderam ser vistas nas constantes negociações entre termos estrangeirizantes e domesticadores (Britto, 2012). No conto de Irving, vê-se isto notadamente na manutenção ou tradução de nomes. O protagonista Alfonso teve seu nome mantido tal qual no texto original em inglês; em contrapartida, Fausto, protagonista do poema homônimo de Goethe, é a tradução de Faust, no original em inglês. Isto porque, como argumentamos no Capítulo 3, trata-se de uma tradução estabelecida. O mesmo acontece no texto de Gautier, com a manutenção dos nomes de todos os personagens do conto, mas em que foram traduzidos, por exemplo, Virgem Maria e Jesus. Outras manutenções de termos em francês ocorreram com *mire* e *maître chanteur*, termos estes muito específicos e sem correspondentes na língua portuguesa. Além disso, no caso da expressão *maître chanteur*, há também a dubiedade do termo por sua semelhança a *maître-chanteur* (com hífen), que significa chantagista, podendo gerar essa dupla interpretação em relação ao misterioso personagem que lança a maldição à mãe de Oluf – por isso a manutenção do termo em francês na tradução acrescido de nota explicativa.

Pudemos ver também a intertextualidade (Genette, 1987) presente em ambos os textos. Em Irving com a presença de nomes de outros autores e obras, como Lord Byron, Percy Shelley, Calderón, Goethe e *Fausto*. No conto de Gautier a intertextualidade se faz presente na espécie de sincretismo criada pelo autor nas referências a figuras do cristianismo, como Jesus, Virgem Maria e outros santos, junto a mitos germânicos e nórdicos, como as *willis* e Odin.

As notas de rodapé, conceituadas como paratexto segundo Genette (1987), também foram de suma importância para ambas as traduções para a contextualização das obras em geral, esclarecimento de termos estrangeiros mantidos na tradução – como *mire* e *maître chanteur* –, entre outras questões que consideramos pertinentes e passíveis de esclarecimento.

Com isso, cremos ter realizado traduções que respeitem os marcadores culturais, mantendo inclusive características do exotismo Romântico, e traduzindo naquilo que se convencionou a chamar de domesticação. Desta forma, mantemos o equilíbrio entre uma tradução domesticadora e estrangeirizadora, em conformidade com o proposto por Britto (2012), sem também incorrerem em uma possível exotização por meio da tradução (Venuti, 2021).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução, a nosso ver, pode servir como um meio de levar novos textos a uma determinada cultura, ou de trazer novas perspectivas sobre um texto já conhecido – mesmo que pouco. Além disso, a tradução de um texto que trata da experiência com o outro, da alteridade, serve para amplificar ainda mais a reflexão sobre nós e os outros, o lugar que ocupamos no mundo, e sobre as representações culturais como um todo. Para tal, traçamos um percurso pela literatura Romântica, o gótico e o fantástico; pelos sistemas literários e a tradução; pela obra de Washington Irving e Théophile Gautier; e nos aprofundamos em uma análise literária e contextual através da tradução para o português brasileiro dos contos “An unwritten drama of Lord Byron” e “Le chevalier double”.

Primeiro, vimos como a constante busca pela razão do movimento Iluminista, após predominar no pensamento filosófico dos séculos XVII e XVIII, e também nas artes por meio do Classicismo, foi, ao longo do século XVIII, dando vasão a uma contracorrente que valorizava o sentimentalismo. Esse movimento contrário teve o seu primeiro grande marco com os “Graveyard Poets” em meados do século XVIII: um grupo não organizado de poetas de expressão anglófona cujos poemas tratavam de temas mórbidos, como a finitude da vida, a melancolia, tendo como cenário cemitérios e velhas igrejas (Carpeaux, 2012). Também por volta desse mesmo período, Edmund Burke ([1757] 1990) publica seu tratado estético acerca do sublime e o belo: o que causa espanto e gera o medo, e o que enleva a alma e evoca a paz de espírito, respectivamente. É no século XVIII, portanto, que ocorre uma mudança de paradigma, em que o medo passa a ocupar espaço central na composição de obras literárias (Praz, 1992). Essa mudança deu origem à literatura gótica que, com seus castelos assombrados e criaturas medonhas resgatadas de mitos medievais, explora a beleza do horrendo (Vasconcelos, 2002).

A literatura gótica, por sua vez, desencadeou, alguns anos mais tarde, na literatura fantástica, que passou a explorar o lado psicológico do medo por meio da incerteza (Todorov, [1970] 2012). Dentro da literatura fantástica, vimos que um dos temas amplamente explorados foi o mito do duplo, tema central dos dois contos aqui traduzidos e comentados de Washington Irving e Théophile Gautier, e sobre o qual escreveram os psicanalistas Rank ([1925] 2013), Rosset (2008) e Freud ([1919] 2019). Também por meio da teoria do gosto de Burke ([1757] 1990), que diz sermos atraídos por aquilo em que vemos alguma semelhança, conseguimos relacionar tal pensamento ao mito do duplo, pois é justamente a semelhança que veem entre aqueles que os perseguem a si mesmos que perturba os protagonistas dos contos. Vimos como o exotismo, oriundo tanto do estranhamento com o outro, seja com os indígenas americanos, os

povos africanos, ou culturas orientais (Todorov, 1988), bem como de divergências religiosas ocasionadas principalmente pela Reforma Protestante (Brüseke, 2004), foi uma força motriz do movimento Romântico, e também especificamente da literatura que trata do mito duplo. Nos dois contos aqui apresentados e traduzidos isso é claramente perceptível por serem textos de escritores que tratam de culturas que não as suas próprias: Washington Irving, estadunidense, escreveu sobre a Espanha católica; Théophile Gautier, francês, sobre a cultura nórdica. Esse exotismo é também fortemente ligado ao próprio mito do duplo, isso porque o duplo é o estranhamento consigo mesmo, é sair de si, fazer do eu o outro. Portanto, uma relação de alteridade consigo mesmo.

Em seguida, apresentamos os autores e contextualizamos o período em que ambos se inserem. Falamos também sobre suas principais obras e suas traduções para o português brasileiro. Suas obras, apesar de presentes no mercado editorial brasileiro, abrangem apenas uma pequena porção de sua obra total. Isso é percebido pela recorrente publicação de alguns textos específicos de ambos os autores, como “The legend of Sleepy Hollow” e “Rip Van Winkle”, e, mais recentemente, “The devil and Tom Walker”, de Washington Irving, e *La morte amoureuse*, “Le pied de momie” e adaptações juvenis de *Le capitaine Fracasse*, de Théophile Gautier, em detrimento de outros.

Apoiados na teoria dos polissistemas de Even-Zohar (2013), entendemos como funcionam as dinâmicas dentro dos sistemas literários, como tendências, temas, autores, enfim, se movem da periferia para o centro de um sistema, penetram outros sistemas, seja dentro da mesma língua, ou por meio de traduções em outras culturas. Depois, analisamos as posições ocupadas por Washington Irving e Théophile Gautier dentro dos sistemas literários de seus países – a ser, respectivamente, Estados Unidos e França –, bem como seu legado dentro da literatura Ocidental. Por meio da visão ampla dos polissistemas literários, percebemos a importância em se ter uma literatura diversa, que respeita a posição do outro por meio das relações de alteridade. Estas noções foram aprofundadas com a ajuda de Venuti (2021) e Berman (2013) e suas reflexões sobre as representações culturais presentes na literatura, e, em especial, na tradução. Com a ajuda destes dois autores discutimos os conceitos de tradução etnocêntrica e não-etnocêntrica (Berman, 2013), e domesticadora e estrangeirizadora (Venuti, 2021), sendo ambos conceitos próximos um do outro. Para então, apoiados por Britto (2012), entendermos que a tradução não é uma escolha entre dois extremos, mas sim uma prática permeada por nuances, que hora domestica, hora estrangeiriza, sendo esta a visão que nos guiou na elaboração das traduções neste trabalho apresentadas. O exotismo, o olhar para o outro como um estranho, presente no movimento Romântico, e sobretudo nas literaturas gótica e fantástica,

ganham aqui uma nova perspectiva: a “exotização” (Venuti, 2021), isto é, um exagero, um realce nas características que distinguem o eu do outro. A tradução, a nosso ver, tem o papel de respeitar as representações culturais tal qual são encontradas no texto, procurando sempre não as atenuar ou exacerbar. Os dois conceitos, exotismo e exotização, embora estejam obviamente relacionados um ao outro, foram aqui expostos e denominados de modo a serem distinguidos da seguinte forma: o primeiro, exotismo, é pura e simplesmente o estranhamento para com o outro (Todorov, 1988), característica esta presente nos dois textos aqui traduzidos; o segundo, a exotização, é o exacerbamento de determinados elementos culturais do texto por meio da tradução de modo a ampliar o distanciamento entre o outro e eu (Venuti, 2021), algo que procuramos evitar em nossas traduções. Também vimos como a tradução pode ser vista como um duplo do texto original, levando em consideração que a texto traduzido é igualmente o mesmo texto que o original, isto é, é a um só tempo o mesmo e o outro (Cardozo, 2014).

No Capítulo 5, pudemos ver em maiores detalhes os contos traduzidos: “An unwritten drama of Lord Byron”, de Washington Irving, e “Le chevalier double”, de Théophile Gautier. Depois de apresentar cada um dos contos, refletimos sobre a forma como ambos representam o mito do duplo, buscando algumas das ideias anteriormente elaboradas com o apoio de Rosset (2008) e Freud ([1919] 2019), além de discutir os elementos exóticos (Todorov, 1988) presentes no texto com base em dados tanto das obras como dos autores.

Por último, apresentamos as traduções completas dos contos “An unwritten drama of Lord Byron” e “Le chevalier double”, seguidos, cada qual, por uma reflexão acerca das escolhas e dificuldades tradutórias, junto a excertos dos contos comparando os textos em suas respectivas línguas em que foram originalmente escritos e as traduções para o português brasileiro. O primeiro, em tradução inédita no Brasil, agora intitulado “Um drama não escrito de Lord Byron”, e o segundo, “O cavaleiro duplo”, pouco publicado e pouco estudado no Brasil.

Este trabalho é, portanto, permeado pela duplicidade: o mito duplo é o tema central dos dois contos aqui traduzidos, cada qual escrito originalmente em duas diferentes línguas estrangeiras, aqui vertidos para o português brasileiro; a tradução pode ser considerada como um duplo do texto original, pois é o mesmo texto apresentado sob outra forma, assim como o duplo é o outro em relação ao eu.

Com este trabalho pudemos concluir que o mito do duplo, amplamente explorado pela literatura Romântica, bem como as literaturas gótica e fantástica, que dela fazem parte, está fortemente ancorado na ideia do exotismo, pois ver a si mesmo como um outro é uma relação de alteridade e, mais que isso, de estranheza consigo mesmo. Por meio das traduções dos contos de Washington Irving e Théophile Gautier, aqui apresentadas, respectivamente, como “Um

drama não escrito de Lord Byron” e “O cavaleiro duplo”, esperamos lançar luz sobre estes dois importantes textos destes dois grandes autores representantes do movimento Romântico e das literaturas gótica e fantástica no século XIX.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. Duplo – contemporaneidade. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Felipe; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022a. Disponível em: <<https://www.insolitificcional.uerj.br/duplo-contemporaneidade/>>. Acesso em: 2 fev. 2024.
- ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. Duplo – origem e constituição. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Felipe; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito ficcional (e-DDIF)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022b. Disponível em: <<https://www.insolitificcional.uerj.br/duplo-origem-e-constitucao/>>. Acesso em: 2 fev. 2024.
- ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. Duplo – século XIX e início do século XX. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Felipe; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022c. Disponível em: <<https://www.insolitificcional.uerj.br/duplo-seculo-xix-e-inicio-do-seculo-xx/>>. Acesso em: 2 fev. 2024.
- ANTUNES, Isabella Daemon Oliveira. *Do fantástico ao “realismo espírita”: amor e morte em Théophile Gautier*. 100f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2021.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1857.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres; Mauri Furlan; Andreia Guerini. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BLAIR, Peter Hunter. *An introduction to Anglo-Saxon England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRÜSEKE, Franz Josef. Romantismo, mística e escatologia política. In: *Revista Lua Nova*, n. 62, 2004, p. 21-44.
- BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford: Oxford University Press, [1757] 1990.
- BURROWS, Edwin G.; WALLACE, Mike. *Gotham: a history of New York City to 1898*. Nova York: Oxford University Press, 1999.
- BURTHEN. *Collins Dictionary*. Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/burthen>>. Acesso em: 27 ago. 2025.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. El purgatorio de San Patricio. In: *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1872, p. 149-166.

CAPOTE. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. Disponível em: <<https://dle.rae.es/capote>>. Acesso em: 27 ago. 2025.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. Tradução como prática e crítica de uma razão relacional. In: *Cadernos de Tradução*, jul./dez. 2014. Florianópolis: UFSC, 2014, p. 235-250.

CARPEAUX, Otto Maria. *O Iluminismo e a Revolução por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012a.

CARPEAUX, Otto Maria. *O Romantismo por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012b.

CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e Ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 157-166.

CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie José Corti, 1951.

CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*. Paris: Éditions Mille et Une Nuits, 2002.

CUNHA, Andrei Santos; ZITTO, Bruno Costa. Subsídios para uma história da literatura japonesa em tradução no Brasil. In: FERREIRA, Rony Márcio Cardoso; SÁ, Michele Eduarda Brasil de (Org.). *Escritores e tradutores na literatura brasileira: perspectivas contemporâneas*. Campo Grande: Editora UFMS, 2021, v. 1, p. 104-143.

DARGENT, Claude. L'État et la difficile saisie statistique de la religion : L'Exemple des protestants dans les recensements en France au XIXe siècle. *Population*, v. 64, n. 1. Paris: INED, 2009, p. 215-232.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 2023.

DIXON, V. F. Saint Patrick of Ireland and the dramatists of Golden-Age Spain. In: *Hermathena*, n. 121, 1976, p. 142-158.

DORE, Gladys Helen. *Magical hues and shapes: fable and history in Washington Irving's "Rip Van Winkle"*. 1992. 73 f. Dissertação (Mestrado em Letras). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba.

DOUGLASS, Paul. *Lady Caroline Lamb, a biography*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2004.

EMBOZO. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. Disponível em: <<https://dle.rae.es/embozo>>. Acesso em: 27 ago. 2025.

EVEN-ZOHAR, Itamar. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. In: *Translatio*, n. 3. Tradução de Leandro de Ávila Braga. Porto Alegre: UFRGS, 2012, p. 3-10.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. In: *Translatio*, n. 5. Tradução de Luis Fernando Marozo; Carlos Rizzon; Yanna Karlla Cunha. Porto Alegre: UFRGS, 2013, p. 1-21.

FAIR SEX. *Collins Dictionary*. Disponível em:

<<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/fair-sex>>. Acesso em 27 ago. 2025.

FARACO, Carlos Alberto. O tratamento você em português: uma abordagem histórica. In: *LaborHistórico*, v. 3, n. 2, jul./dez. 2017. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017, p. 114-132.

FARIA, Johnwill Costa; HATJE-FAGGION, Válmí. O problema da oralidade em três traduções de “Of mice and men”, de John Steinbeck. In: *Cadernos de tradução*, vol. 1, n. 29, set. 2012. Florianópolis: UFSC, 2012, p. 53-71.

FERNANDES, Ana Laura de Souza; NICOLETI, Giovana Ribeiro; SHUMISKI, Tamar Naline. A importância das obras clássicas com temas atuais: intertextualidade entre Fernando Pessoa e “Cavaleiro duplo”, de Théophile Gautier. In: *REUNI - Revista Científica do Centro Universitário de Jales*, n. 14, v. 2, UNIJALES, 2024, p. 99-110.

FESTUGIÈRE, André-Jean. Les enigmes de sainte Thècle. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, v. 112, n. 1, jan./mar. 1968, p. 52-63.

FRATUCCI, Amanda Assenza. *Morte e delírio em Théophile Gautier e Villiers de L'Isle Adam*. 113 f. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 2015.

FRATUCCI, Amanda Assenza. O sonho como figuração fantástica em Théophile Gautier. In: *Re-UNIR – Revista do Centro de Estudo da Linguagem da Fundação Universidade Federal de Rondônia*, v. 4, n. 2, UNIR, 2017, p. 81-98.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar* [Das Unheimliche]. Tradução de Ernani Chaves; Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1919] 2019.

GARCÍA, Flavio. Insólito ficcional. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: <<https://www.insolitificcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

GAUTIER, Théophile. *A morta apaixonada*. Tradução de Bruno Anselmi Matangrano. São Caetano do Sul: Wish, 2023.

GAUTIER, Théophile. *Contos fantásticos*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Primeira Linha, 1999.

GAUTIER, Théophile. Le chevalier double. In: *Romans et contes*. Paris: Charpentier et Cie., 1872, p. 383-396. Disponível em: <<https://archive.org/details/romansetcontes00gaut/page/382/mode/2up>>. Acesso em: 31 ago. 2025.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

GESSNER, Bruno Ricardo; ARAGÃO, Sabrina Moura. O duplo traduzido: tradução comentada do conto “Le chevalier double”, de Théophile Gautier. In: *Revista Criação & Crítica*, n. 39, USP, 2024, p. 258-281.

GIORGI, Rosa. *Le petit livre des saints*. Traduzido para o francês por Sylvie Lacroix; Marc Baudoux. Paris: Larousse, 2006.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos; Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz; EDUSP, 1985.

HANES, Vanessa Lopes Lourenço. A tradução de variantes orais da língua inglesa no português do Brasil: uma abordagem inicial. In: *Scientia Translationis*, n. 13, ago. 2013, UFSC, p. 178-196.

HANKS, Patrick; HODGES, Flavia. *Oxford dictionary of first names*. Nova York: Oxford University Press, 2003.

HEINE, Heinrich. *De l'Allemagne*. Paris: Michel Lévy Frères, 1860.

HENRIQUES, Nicolas Alves. *Um estudo sobre o parnasianismo francês: Théophile Gautier, Leconte de Lisle e José-Maria de Herédia*. 2022. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

HOFFMANN, E. T. A. *Os elixires do diabo*. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, [1815] 2022.

HOMESTEAD, Melissa J. The beginnings of the American novel. In: *The Oxford handbook of early American literature*. Kevin J. Hayes (Ed.). Nova York: Oxford University Press, 2008, p. 527-576.

IRVING, Washington. An unwritten drama of Lord Byron. In: *The gift: a Christmas and New Year's present for 1836*. Miss Leslie (Ed.). Filadélfia: E. L. Carey & A. Hart, 1835, p. 166-171. Disponível em: <<https://archive.org/details/giftchristmasa00leslgoog/page/n192/mode/2up>>. Acesso em: 31 ago. 2025.

IRVING, Washington. *Journals and notebooks*. Volume III, 1819-1827. Madison: The University of Wisconsin Press, 1970.

LIÉGEOIS, Jean-Pierre. *Gypsies and travellers*. Strasbourg: Council of Europe, 1987.

LLOYD-SMITH, Allan. *American gothic fiction, an introduction*. Nova York: Continuum, 2004.

LOVELL, JR., Ernest J. *Captain Medwin: friend of Byron and Shelley*. Austin: University of Texas Press, 1962.

MAÎTRE-CHANTEUR. *Larousse*. Disponível em: <<https://larousse.fr/dictionnaires/francais/maître-chanteur/48739>>. Acesso em: 27 ago. 2025.

MARCONDES, Danilo. Montaigne, a descoberta do Novo Mundo e o ceticismo moderno. In: *Kriterion*, v. 53, n. 126, dez. 2012. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 421-433.

MEDWIN, Thomas. *The life of Percy Bysshe Shelley*. Londres: Oxford University Press, 1913.

MEISTERSINGER. *Britannica*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/meistersinger>>. Acesso em: 27 ago. 2025.

MENACHE, Sophia. The King, the Church and the Jews: some considerations on the expulsions from England and France. In: *Journal of Medieval History*, v. 13, n. 3. Reino Unido: Taylor & Francis, 1987, p. 223-236.

MIRE. *Dictionnaire de l'Académie Française*. Disponível em: <<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2310>>. Acesso em: 27 ago. 2025.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MOORE, Doris Langley. *The late Lord Byron*. Filadélfia: J. B. Lippincott Company, 1961.

MUSSET, Alfred de. La nuit de Décembre. In: *Œuvres complètes*. Paris: Charpentier et Cie., 1889, v. 1, p. 346-352.

NEWMAN, Barbara. The heretic saint: Guglielma of Bohemia, Milan and Brunate. In: *Church History*, v. 74, n. 1, mar. 2005. Nova York: Cambridge University Press, 2005, p. 1-38.

NOVISKI, Anita Waingort. *Viver nos tempos da Inquisição*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

PEREIRA, Maria da Luz Alves. O duplo: um espectro no caminho de William Wilson. In: *Entheoria: Caderno de letras e humanas*, v. 2, n. 1. Recife: UFRPE, 2015, p. 31-45.

PERKINS, James Breck. Théophile Gautier. In: *The Atlantic*, v. LIX, mar. 1887. Cambridge: The Riverside Press, 1887, p. 290-299.

PIMENTA, Tânia Salgado. Médicos e cirurgiões nas primeiras décadas do século XIX no Brasil. In: *Almanack*, Guarulhos, n. 22, ago. 2019, p. 88-119.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *O corvo*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 57-73.

POE, Edgar Allan. *The collected letters of Edgar Allan Poe*, Vol. I: 1824-1846. Editado por John W. Ostrom; Burton R. Pollin; Jeffrey A. Savoye. Nova York: The Gordian Press, 2008.

POE, Edgar Allan. *The complete works of Edgar Allan Poe*. Vol. XVII – Letters. Editado por James Albert Harrison. Nova York; Filadélfia; Chicago: John D. Morris and Company, 1902.

PONCIONI, Cláudia. *Émile Zola em português: Um Estudo das Traduções de Germinal no Brasil e em Portugal*. São Paulo: Annablume, 1999.

PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura Romantica*. Florença: Sansoni Editore, 1992.

PREARO, Paula Aline. *Uma leitura política dos contos “Rip Van Winkle” (1819) e “A lenda do cavaleiro sem cabeça” (1820), de Washington Irving*. 2023. 115 f. Dissertação (|Mestrado em Estudos de Literatura). Universidade Federal de São Carlos, 2023.

PUNTER, David. *The literature of terror*. Nova York: Routledge, 2013.

RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Tradução de E. L. Schultz. Porto Alegre: Dublinense, [1925] 2013.

REEVE, Clara. *The old English baron*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacob. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jacob (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 261-274.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RUSSELL, Bertrand. *História da filosofia Ocidental*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957, v. 1.

RUSSELL, Bertrand. *História da filosofia Ocidental*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968, v. 4.

RUSO, Ethan B. Cognoscenti of cannabis I: Jacques-Joseph Moreau (1804-1884). In: RUSSO, Ethan B.; GROTENHERMEN, Franjo (Eds.). *Handbook of Cannabis Therapeutics: From Bench to Bedside*. Nova York: Routledge, 2010, p. 13-16.

SANTOS, Adilson. Um périplo pelo território duplo. In: *Revista Investigações*, v. 22, n. 1. São Paulo: UNESP, 2009, p. 51-101.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de traduzir. In: *Princípios*, v. 14, n. 21, jan./jun. 2007. Tradução de Celso R. Braida. Natal: UFRN, 2007, p. 233-265.

SWITZER, Richard. Lord Ruthven and the vampires. In: *The French Review*, vol. 29, n. 2, dez. 1955, p. 107-112.

THORNER, Horace E. Hawthorne, Poe and a literary ghost. In: *The New England Quarterly*, vol. 7, n. 1. Norwood: The Plimpton Press, 1934, p. 146-154.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, [1970] 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

VALADARES, Verônica. Giselle, um conto gótico no balé, in: *Circulação, tramas & sentidos na literatura*. XVI Congresso Internacional ABRALIC 2018, Uberlândia, p. 1115-1126.

VASCONCELOS, Sandra. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VENUTI, Lawrence. *A invisibilidade do tradutor*. Tradução de Laureano Pelegrin; Lucinéia Marcelino Villela; Marileide Dias Esqueda; Valéria Biondo. São Paulo: Editora UNESP, 2021.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: Por uma Ética da Diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin; Lucinéia Marcelino Villela; Marileide Dias Esqueda; Valéria Biondo. São Paulo: Editora UNESP, 2019.

WALPOLE, Horace. *The castle of Otranto*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

WILLIAMS, Stanley T. *The life of Washington Irving*. Nova York: Oxford University Press, 1935.