

O fantasma no terceiro andar: como o gótico em *Jane Eyre* foi traduzido para o português brasileiro

The Ghost on the Third Floor: How the Gothic in Jane Eyre was Translated to Brazilian Portuguese

Giovanna Camila Campara

Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Curitiba | PR | BR

giovanna.campara@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-6720-4624>

Resumo: Definido por suas incontáveis particularidades, o gênero gótico literário é empregado em *Jane Eyre* de Charlotte Brontë de forma bastante característica. Além das temáticas e traços comuns ao gótico, Brontë subverte algumas das convenções do gênero e cria um enredo considerado vanguardista. À vista disso, é necessário entender como um dos pilares mais importantes e intrincados da obra foi adaptado e traduzido para o português brasileiro. Por isso, o presente artigo objetiva analisar como o aspecto gótico em *Jane Eyre* foi traduzido no Brasil, através de uma comparação entre duas diferentes traduções do romance, uma de 1942 de Sodrê Viana e outra de 2014 de Anna e Carlos Duarte. Nesse sentido, nós realizamos a pesquisa por meio de uma metodologia qualitativa, que se baseou numa investigação bibliográfica e uma análise de um *corpus* paralelo bilíngue. O estudo, portanto, foi alicerçado principalmente nos postulados de Toury (2012), Bezerra (2012), Cavallaro (2002), Lanzetti (2006) e Smith (2013). Assim, dispusemos ambas as traduções lado a lado e comparamos as abordagens utilizadas por cada tradutor. Desse modo, ao final do artigo, concluímos que a versão de 2014 preserva de maneira mais livre o aspecto gótico presente na obra de Brontë, já que há mais instâncias de manutenção e até mesmo intensificação. A tradução de 1942, por outro lado, provavelmente sofreu com limitações de sua época e teve uma parte do romance alterada, sacrificando certos aspectos do gótico.

Palavras-chave: gótico; *Jane Eyre*; tradução.



Abstract: Defined by its countless particularities, the literary Gothic genre is embedded in *Jane Eyre* of Charlotte Brontë in a very characteristic way. Besides the themes and features common to the Gothic, Brontë subverts some of the conventions of the genre and creates a narrative considered pioneer. In light of that, it is necessary to understand how one of the most important and intricate pillars of the book was adapted and translated to Brazilian Portuguese. Thereby, this present article aims to analyze how the Gothic aspect in *Jane Eyre* was translated in Brazil, by comparing two different translations of the novel, one from 1942 by Sodr  Viana and another from 2014 by Anna and Carlos Duarte. In that regard, we conducted the research using a qualitative methodology, which was grounded on a bibliographical investigation and an analysis of a bilingual parallel corpus. The study was, therefore, primarily based on the theories of Toury (2012), Bezerra (2012), Cavallaro (2002), Lanzetti (2006) and Smith (2013). Thus, we placed the translations side by side and compared the approaches utilized by each translator. Therefore, by the end of the article, we concluded that the 2014 version preserves the Gothic aspect present in Bront 's work more freely, since there are more instances of maintenance and even intensification. The 1942 translation, on the other hand, probably suffered with the limitations of its time and had a portion of the novel altered, sacrificing certain aspects of the Gothic.

Keywords: gothic; *Jane Eyre*; translation.

1 Introdu o

O campo científico dos estudos da tradu o   extremamente recente, o que de certa forma pode ser considerado ir nico, visto que a tradu o   uma das atividades mais antigas na história da civiliza o, que contribuiu de maneira extensa para a dissemina o do conhecimento ao redor do mundo e se constitui como um pilar inestimável da preserva o e longevidade do saber. De acordo com Joly (2003, p. 10), os tradutores agiram como elos entre sociedades separadas por barreiras linguísticas, de modo que pontes foram construídas através de na es, raças, culturas e continentes, entre o passado e o futuro, enriquecendo-os por meio do trabalho dos tradutores. Tendo isso em vista, este artigo tem como objetivo analisar duas tradu es do livro *Jane Eyre*, de Charlotte Bront  (Bront , 2016), uma de 2014 de Anna e Carlos Duarte (Bront , 2014) e outra de 1942 de Sodr  Viana (Bront , 2018), e atestar a maneira como

cada uma lidou com o aspecto gótico do romance e a transposição dele para a língua portuguesa e a adaptação para o público brasileiro.

Nesse sentido, o gótico literário, de acordo com De Sá (2010), se configura como um gênero que nasceu com o livro *O castelo de Otranto*, escrito por Sir Horace Walpole em 1765, derivado diretamente da arquitetura gótica que caracterizou o medievalismo europeu. O autor discorre sobre o movimento arquitetônico que inspirou, portanto, o estilo literário e o modo como sua estética foi empregada na literatura: “o estilo gótico (assim como o barroco) se alimenta de motivações religiosas e foi uma expressão artística de grande complexidade, simbolizando a integração da fé e da razão.” (De Sá, 2010, p. 49). A sua estética, sendo assim, é composta por elementos como contrafortes, arcos ogivais, gárgulas, abóbadas, nervuradas, torres, arcobotantes, vitrais coloridos, rendilhados e assim por diante, empregados nas nuances alegóricas da narrativa. Dessarte, a adjeção entre arquitetura e literatura se deu quando Sir Horace Walpole publicou pela segunda vez o seu romance *O castelo de Otranto* com o subtítulo *a Gothick Story* (uma história gótica), no qual incorporou os simbolismos e iconografias do movimento Gótico juntamente com temas obscuros e místicos, referenciando a chamada “Era das Trevas” dos tempos medievais e, por conseguinte, conforme De Sá, cunhando um novo gênero literário que seria perpetuamente definido e inspirado por sua obra.

Isso posto, é possível argumentar que *Jane Eyre* de Charlotte Brontë se dá como uma narrativa gótica bastante distinta, já que mistura os elementos clássicos empregados por Walpole num pano de fundo romântico. A protagonista é apresentada enquanto criança e constantemente sofre maus tratos da tia e primos por não aceitar suas regras abusivas e, nas palavras de sua família, apresentar um comportamento sinistro diretamente conectado ao sobrenatural, até o momento em que é enviada para um reformatório religioso para meninas chamado Instituto *Lowood*, onde fica até o aniversário de dezoito anos. Jane acaba sendo contratada como governanta para Adèle, uma menina que mora em Thornfield Hall, propriedade do responsável pela garota, o Senhor Rochester, um homem severo e enigmático que aparenta esconder algo. Lá, ela acaba experienciando eventos misteriosos e macabros que todos os outros empregados da mansão parecem ignorar, enquanto vagarosamente desenvolve uma relação amorosa com o Senhor Rochester. Assim, no dia de seu casamento com o patrão, Jane descobre que os incidentes fantasmagóricos na verdade haviam sido causados por uma mulher chamada Bertha Mason, a verdadeira esposa de Rochester, que ele mantinha presa no terceiro andar por ser considerada insana. A protagonista se sente desiludida e foge do casarão até ser encontrada pela família de um padre numa pequena vila e resgatada da morte por inanição. Num dado momento, ela descobre que possuía um parente distante que recentemente morrera e lhe deixara toda sua fortuna e, portanto, depois de vários meses, resolve procurar o Senhor Rochester de novo, apenas para descobrir que a louca Bertha Mason ateou fogo à mansão, que queimou completamente e deixou o antigo proprietário maneta e praticamente cego. Jane consegue localizá-lo em sua nova morada, onde o perdoa e por fim se casa com ele.

Assim, com a maior parte do enredo em mente, os principais pensadores cujas obras sustentaram a fundamentação teórica na questão do gótico neste trabalho foram Smith (2013), Ford (2002) e Cavallaro (2002), que discorrem sobre as temáticas centrais do gênero e a maneira como Brontë as subverteu para construir uma narrativa própria, com foco específico nas experiências femininas no contexto em que a autora estava inserida e no papel que Bertha Mason desempenha na obra. Além disso, este trabalho também contará com os postulados de Toury (2012) a respeito de tradução orientada para a cultura alvo, para analisar a maneira

como Anna e Carlos Duarte e Sodr  Viana lidaram com o aspecto gótico em suas tradu es, e as teorias de Bezerra (2012) no que tange o papel do tradutor como criador, com o propósito de estabelecer um estudo comparativo entre ambas as tradu es e o conteúdo criativo de cada uma. Ademais, Lanzetti (2006) será utilizado como fonte principal na análise técnica,   luz dos conceitos e abordagens envolvendo domestica o e estrangeiriza o delineadas pelo autor.

2 A tradu o e o gótico

Smith (2013), numa análise mais aprofundada de *O castelo de Otranto* examina as motiva es políticas do autor e as temáticas socioeconômicas que permeiam a obra e que, além da est tica sombria, também acabam se constituindo como pilares do gênero gótico, visto que o livro de Sir Horace Walpole estabelece um paralelo entre o medievalismo e a modernidade, retratando diversas das ansiedades daquele século. Smith discorre sobre os temas anti-medievais e extremamente passionais quanto   superioridade do movimento iluminista presentes do texto e, sobretudo, um nacionalismo inglês pungente que se manifesta diversas vezes como racismo e xenofobia, ao passo em que há uma estereotipa o e vilaniza o de qualquer figura estrangeira, outro fator que também seria integrado ao legado gótico. Isso posto, Cavallaro (2002) menciona algumas dicotomias ideológicas presentes nos principais trabalhos góticos iniciais, como “paganismo selvagem versus moralidade refinada”, “trevas medievais versus iluminismo”, “rispidez versus elegância” que exaltam todos os traços políticos mencionados por Smith e servem para mostrar ao leitor inglês como ele   afortunado por viver numa época tão avançada e civilizada, ao invés da bárbara Idade Média.

Outrossim, Cavallaro cita também alguns elementos psicológicos que caracterizam o gótico e o definem, por exemplo: terror, horror, o sublime, o sinistro, espectralidade, secretismo, obsessão, paranoia, psicose, melancolia, persegui o e claustrofobia, estes empregados de maneira singular em *Jane Eyre*. Assim, além da antagonista, Bertha Mason, que se configura como a principal autora dos eventos fantasmagóricos que Jane vivencia, também há atributos menores e cenários sombrios através do enredo que ajudam a consolidar a obra como gótica numa esférica est tica, como a experiência sobrenatural da protagonista enquanto criança no quarto vermelho, a institui o lúgubre e macabra onde vive até a maioridade e o luto que sente a todo momento. A própria escrita da obra também segue muitas das características estilísticas pontuadas por Cavallaro, como exagero, excesso ornamental, efeitos surrealistas, linguagem de sonhos e comédia sinistra. Além disso, como o livro   escrito em primeira pessoa, o leitor tem acesso a todos os pensamentos e reflexões de Jane, ou seja, seus medos e ansiedades estão por toda a obra, e o principal mistério que envolve a narrativa   vivenciado tanto pela protagonista quanto pelo público, considerando que os leitores só podem saber o que a própria Jane sabe, e nada mais.

  vista disso, Ford (2002) considera que Bront  utilizou o gótico como canal para forjar uma personagem que simbolizasse as aspira es feministas de sua época (enquanto uma mulher inglesa branca) e representasse as restri es incumbidas aos corpos femininos por meio do imagético de lugares fechados. “Numa era em que a cultura da classe média idealizava o lar e o papel da mulher enquanto seu centro moral, o gótico foi usado para revelar os

medos e horrores da vida doméstica cotidiana” (Ford, 2002, p. 44, tradução própria).¹ E devido aos constantes monólogos e até mesmo insistências por parte de Jane a respeito de sua própria liberdade e ao fato de que considera o Senhor Rochester como seu igual, Ford afirma que Brontë, portanto, expressa o desejo feminino do século por emancipação através da justaposição entre Bertha Mason e Jane Eyre e suas respectivas prisões.

Nesse sentido, Smith afirma que Charlotte Brontë apresentou um caráter gótico bastante vanguardista pois subverteu os elementos mais icônicos do gênero e os misturou com raça, classe e gênero. A vilã, que personifica praticamente todas as características de vilões góticos clássicos, como a loucura, a depravação sexual e a estrangeiridade, acaba realmente personificando um deles quando Jane a compara com o Vampiro alemão por conta de seus traços horripilantes e comportamento desvairado. Ou seja, a partir de todas as conjunturas que envolvem a personagem, é possível concluir que Bertha foi escrita para ser quase que instantaneamente reconhecida como vilã pelo leitor e, nessa linha, Brontë firma seu trabalho como inovador quando, conforme Smith (2013, p. 80), chega até mesmo a debochar do arquétipo de mulher louca usualmente retratado e demonstra a maneira como Bertha Mason e Jane Eyre são extremamente parecidas uma com a outra – a inquietação que mantém Jane acordada durante a noite, a conexão com o oculto que a fez ser enviada para o Instituto *Lowood* em primeiro lugar, a personalidade passional e impulsiva que ambas compartilham – e que, se a protagonista acabar se casando com o Senhor Rochester, pode terminar exatamente como a antagonista: insana e presa. Em outras palavras, a autora outorgou todas as características góticas vilanescas célebres sobre Bertha, para que o leitor saiba precisamente quem temer, apenas para no final expor o jeito como ela verdadeiramente foi a maior vítima da narrativa: cativa num casamento arranjado com um homem que, quando ela precisou de ajuda psicológica, a aprisionou no terceiro andar.

Há teóricos que defendem o *status* de Bertha inteiramente como vilã e nada mais, mas em todo caso, é um consenso geral que Brontë transformou a persona tradicional pela qual os antagonistas góticos eram baseados e caracterizados. Dessa forma, Smith chega inclusive a considerar que quando Bertha rasga o véu de casamento de Jane e o pisoteia, não está tentando amedrontar a protagonista, mas avisá-la de sua sina caso cometa o mesmo erro matrimonial que ela. Em conclusão, se torna claro que *Jane Eyre* não é uma simples narrativa gótica. Há diversas camadas pelas quais o livro se desdobra que podem complicar o trabalho do tradutor. Ou seja, será necessário lidar não apenas com os componentes intrínsecos e até mesmo pessoais da Inglaterra que se constituem como pilar do gênero gótico, como o patriotismo inglês, o imagético medieval e a repulsa a ele, a aversão e estereotipação contra estrangeiros, as manifestações políticas e socioeconômicas específicas e as paisagens e ares particulares da nação, que cumprem um papel não apenas de composição do cenário, mas também de válvula de escape para as emoções e angústias dos personagens, e portanto, se mostram essenciais ao enredo. Doravante, é preciso entender como Charlotte Brontë subverteu tais elementos para se moldarem a sua narrativa própria e à maneira como desejava contá-la, ao mesmo tempo em que pretendia expor as angústias femininas de sua época.

Dessarte, Toury (2012) disserta sobre a tradução orientada para a cultura alvo, na qual ele reforça a importância da contextualização e do papel que o texto traduzido desempenha

¹ “In an age when middle-class culture idealised the home, and the role of the woman as its moral centre, the Gothic was used to reveal the fears and horrors within everyday domestic life”.

na cultura e sociedade de chegada. O autor explica o modo como nas primeiras teorias da tradução o trabalho traduzido era tido apenas como uma extensão da cultura de chegada e o valor da língua alvo era limitado a detalhes linguísticos e a formas que poderiam ser melhor adaptados para propriamente ocupar o mesmo lugar do original. Todavia, Toury defende a ideia de que um texto traduzido pode existir em sua devida cultura como uma entidade própria com atribuições próprias e, ao mesmo tempo, “preencher o espaço” do texto fonte de maneira específica a sociedade em que é produzido. Tal conceito é apoiado por Benjamin (2013, p. 106), que em *A tarefa do tradutor*, afirma que a tradução existe como uma forma de arte independente no mesmo espectro que o texto original. Isto é, se a fonte é mutável e se transforma a todo momento dependendo do leitor que a consome e na conjuntura em que o faz, é apenas lógico que a sua tradução siga o mesmo padrão. Tendo isso em vista, de acordo com Bezerra (2012), o tradutor exerce o mesmo papel criativo que o escritor original já que, em concordância com Benjamin, considera a tradução, acima de tudo, arte. Assim, possui as mesmas capacidades do texto fonte de se estabelecer no espaço-tempo como um trabalho cultural autossuficiente, sendo que as alterações, adições e múltiplas interpretações atribuídas a ela são na verdade aperfeiçoamentos. Ele diz:

Portanto, traduzir uma obra não é repeti-la em outra língua, mas criar uma dessemelhança do semelhante na qual a obra é a mesma sendo diferente e vice-versa, recriando o conjunto de valores que sedimentaram o original na forma mais adequada ao melhor padrão estético possível da literatura da língua de chegada, plasmado no discurso empregado pelo tradutor (Bezerra, 2012, p. 51).

Assim sendo, é possível concluir que se faz necessário contemplar o gótico e o jeito como foi traduzido e adaptado para a realidade brasileira como uma obra artística autônoma que irá desempenhar papéis específicos e próprios na cultura brasileira, de acordo com o meio no qual será consumida. Além disso, é importante ressaltar que ambas as traduções analisadas neste trabalho foram forjadas em períodos de tempo extremamente distantes um do outro, ou seja, seus contextos criativos e particularidades do próprio público para o qual estavam sendo escritas são profundamente diferentes.

Agora, quanto à questão da tecnicidade da tradução, é necessário voltar para Lanzetti (2006), que discute os métodos e procedimentos passíveis de aplicação no processo tradutório, em específico: domesticação e estrangeirização. Nesse sentido, também subdivide estratégias menores particulares de cada técnica, sendo que um texto estrangeirizado, de acordo com o autor, é aquele que se desdobra como uma espécie de espelho dos aspectos e características do texto fonte, como a sintaxe, a escolha de palavras e referências culturais. Os métodos menores referentes à estrangeirização delineados por Lanzetti, portanto, são: “palavra por palavra” e “manutenção”. Usualmente, o tradutor opta por tal estratégia quando objetiva preservar o conteúdo fonte principal para que o leitor tenha a oportunidade de estar em contato com uma cultura e símbolos diferentes. Um texto domesticado, por outro lado, apresenta diversas mudanças no material fonte de modo que seja adaptado às estruturas sintáticas e lexicais da língua alvo, além de substituições de referências culturais que sejam estranhas ao público. Assim, tal como na estrangeirização, os procedimentos específicos da domesticação concebidos por Lanzetti são: transposição, modulação, equivalência (de expressões idiomáticas, ditados, provérbios ou funcional), sinonímia, paráfrase, omissão,

explicitação, generalização, especificação, compensação (*ibidem* ou *álibi*), reconstrução (sintática ou semântica), equivalência estilística, mudança de registro, mudança de complexidade/fluidez estilística, adaptação, transferência, explicação (intratextual ou paratextual) e ilustração. Geralmente, a técnica domesticadora é preferida quando o tradutor não pretende que o texto cause estranhamento ao leitor, facilitando que enxergue a si próprio e a cultura em que está inserido mais facilmente no trabalho que está consumindo.

Nessa lógica, Lanzetti enfatiza que a mesma tradução pode apresentar abordagens tanto domesticadoras quanto estrangeirizadoras, já que cada passagem é única e requer os pareceres individuais do tradutor. Ademais, tais metodologias não são inexoráveis: a mesma sentença pode exibir ambas as técnicas ao mesmo tempo, com diferentes intensidades. Os processos de domesticação e estrangeirização podem variar em ênfase e lógica, e, por muitas vezes, o tradutor se vê num beco sem saída em que não há para onde correr. Por exemplo, se o trabalho original contém alusões culturais distantes demais da cultura de chegada, é menos provável que o tradutor as mantenha sabendo que uma porcentagem muito baixa do público conseguirá entender, e não é incomum que editoras específicas não permitam notas de rodapé, o que poderia auxiliar o tradutor caso resolvesse estrangeirizar. Nesse caso, não lhe resta escolha a não ser domesticar.

Para finalizar, é imperativo enfatizar que apesar de diversas teorias e estudos de numerosos autores terem sido levados em consideração na idealização deste trabalho, quando se trata de um estudo dessa natureza, grande parte da análise é interpretativa. As razões por trás de cada escolha da autora original e dos tradutores foram seriamente influenciadas por seus valores e visões de mundo individuais e períodos de tempo nos quais estavam inseridos, e, por esse motivo, podem ser apenas inferidos. Os resultados encontrados neste trabalho podem não se configurar como um consenso para todos os leitores, justamente por conta da essência ambígua dos próprios materiais sob análise e pelo fato de que podem ser entendidos de maneiras diferentes. Sendo assim, as conclusões deste artigo também são um produto das noções e pareceres particulares da autora deste e, desse modo, são definitivamente passíveis de sofrer desacordos, contestações ou adições.

3 Análise

Sendo assim, objetivando cumprir com os intuitos deste trabalho, conforme Silva e Menezes (2005, p. 20) uma pesquisa qualitativa foi posta em prática por meio de uma investigação bibliográfica. Para tal, dois passos principais foram estabelecidos: o primeiro consiste na coleta de dados, na qual passagens e excertos da obra *Jane Eyre* e de ambas as traduções de Sodrê Viana e Anna e Carlos Duarte foram selecionadas de acordo com a focalização no aspecto gótico. Então, quadros foram elaborados, contendo os trechos originais de Charlotte Brontë e as respectivas traduções, formando um corpus paralelo bilíngue, que será analisado no que tange às considerações sobre o gótico literário de Cavallaro e Smith e a maneira como cada versão lidou com as particularidades do gênero tendo em vista as teorias de Toury, Bezerra e Lanzetti quanto ao processo tradutório. Dessa maneira, a visualização de cada técnica e estratégia empregada fica mais clara, já que o mesmo excerto pode ser contemplado e comparado lado a lado.

Portanto, o primeiro trecho consiste em um dos momentos mais emblemáticos do livro, quando Bertha estava do lado de fora do quarto de Jane durante a madrugada, gargalhando e tentando girar a maçaneta da porta trancada.

Quadro 1 – O fantasma gargalhante

Texto original: Charlotte Brontë (1847)	Tradução brasileira: Sodré Viana (1942)	Tradução brasileira: Anna e Carlos Duarte (2014)
The head of my bed was near the door, and I thought at first the <i>goblin-laughter</i> stood at my bedside, — or rather, crouched by my pillow. (Brontë, 2016, p. 210).	A cabeceira da cama ficava perto, e a princípio pensei que o <i>fantasma-gargalhante</i> estivesse ao meu lado, ou melhor: colado ao meu travesseiro. (Brontë, 2018, p. 154).	A cabeceira da minha cama ficava perto da porta, e de início pensei que a gargalhada fosse de um <i>duende</i> parado ao lado da minha cama, ou melhor, agachado em meu travesseiro. (Brontë, 2014, p. 265).

Fonte: Campara, 2024.

Para a análise desta passagem em particular, é preciso considerar as concepções de Briggs (1976) sobre o que a figura do *goblin* representa, visto que os considera como “espíritos malignos e maliciosos, geralmente pequenos e de aparência grotesca” (Briggs, 1976, p. 194, tradução própria).² Tendo isso em vista, é possível interpretar que o motivo pelo qual Brontë escolheu referenciar a figura do *goblin* neste contexto seria pelo fato de que, na situação extremamente aterrorizante na qual Jane se encontra, devido ao seu medo, acredita que quem ou o que está do lado de fora de sua porta possui intenções perversas. Levando em conta as considerações de Briggs quanto à índole dos *goblins*, com os quais a protagonista resolve estabelecer uma comparação, pode-se considerar que, acima de tudo, Jane entende a risada que ouve no corredor como má. Em ambas as traduções, contudo, houve algumas mudanças. Viana utilizou a expressão “fantasma-gargalhante” enquanto os Duartes optaram simplesmente pelo termo “duende”. Tais modificações ocorreram provavelmente porque não há criaturas no imaginário coletivo brasileiro que remetem ao *goblin* original das lendas inglesas, ou seja, fez-se necessário uma adaptação para que outra figura desempenhasse um papel similar na cultura de chegada (Toury, 2012, p. 21).

Assim, é possível notar a maneira como Viana aplicou métodos tanto estrangeirizadores quanto domesticadores em sua tradução: o primeiro sendo caracterizado pelo hífen aplicado por Brontë na expressão original do texto fonte, que foi mantido pelo tradutor, abordagem que Lanzetti define como “manutenção do estilo do texto fonte”, quando há a conservação de componentes lexicais presentes no trabalho de saída. Em contrapartida, também há a domesticação da realidade extralinguística, mais especificamente, uma transferência, que seria a substituição de um elemento cultural presente no texto fonte por algum outro componente da cultura de chegada que desempenharia um papel similar no contexto literário, ou seja, a substituição de *goblin* para fantasma. No entanto, na conjuntura em que a cena se desdobra, o possível *goblin* emite uma risada maligna pela qual é possível inferir que o ser misterioso dispõe de propósitos ruins, justificando o terror sentido pela protagonista: há algo atrás de sua porta que deseja seriamente machucá-la. Um fantasma, por outro lado,

² “evil and malicious spirits, usually small and grotesque in appearance”.

é uma figura muito mais espectral que possui uma natureza, de certo modo, mais austera, o que leva o aspecto gótico do maligno para o fantasmagórico. Agora, se há de fato um fantasma no corredor, os medos de Jane podem não ter sido desencadeados pelos intuitos da criatura, mas por causa de sua sobrenaturalidade inerente. Além disso, caso exista a consideração de que há um fantasma assombrando a mansão, mesmo que subconscientemente, é lógico concluir que ocorreu uma morte, o que da mesma forma leva o gótico para uma direção mais ascética (Cavallaro, 2002, p. 79). E já que um fantasma não possui corporalidade ou forma, a ameaça que representa também se configura como maleável e abstrata. Por isso, em suma, pode-se argumentar que um *goblin* extremamente mal-intencionado é mais intimidador que um fantasma incorpóreo.

Nesse sentido, na tradução de 2014, é possível identificar majoritariamente abordagens domesticadoras, a principal sendo paráfrase: foi optado por um alongamento da frase para que os elementos textuais fossem mais claramente transmitidos (Lanzetti, 2006), em vez de manter o hífen, por exemplo, como Viana optou. Porém, assim como na tradução de 1942, os Duartes igualmente substituíram a expressão *goblin* – também aplicando a técnica domesticadora da transferência delineada por Lanzetti –, escolhendo o termo *duende*. Nesse caso, um *duende* não é uma figura particularmente célebre nos folclores ou fábulas brasileiras, considerando que é até mesmo incerto de se obter um consenso sobre a natureza ou caráter da criatura, que pode, por exemplo, significar algo similar a um *leprechaun* ou um gnomo. Mas em todo caso, tipicamente se tem o *duende* como criaturas bastante pequenas, que gostam de pregar peças e enganar os humanos, mas não se constituem necessariamente como malignos, apenas travessos. Dessa forma, a sua risada pode ser interpretada como zombeteira, ao invés de malevolente como a de um *goblin*, ou seja, quem quer que esteja do outro lado da porta do quarto de Jane, nesse caso, não está rindo maquiavelicamente, e sim zombando dela. Assim, mesmo que o gótico tenha perdido o tom inicial presumivelmente intencionado por Brontë, ainda se mostra presente, apenas de outra forma. A risada irônica pode indicar que a criatura debochando de Jane sabe de algo que ela não sabe, o que conseqüentemente leva a protagonista e o próprio leitor a se perguntarem por que estão caçoando dela em primeiro lugar. Essa dúvida e atmosfera misteriosa podem não terem sido necessariamente intentadas pela escritora, mas certamente se compreende como gótica (Cavallaro, 2002, p. 85).

Portanto, pode-se concluir que as escolhas idealizadas pelos tradutores para acomodar os leitores brasileiros no enredo invariavelmente sacrificaram a principal atribuição que o termo *goblin* desempenhava num contexto gótico: expressar as intenções perversas do ser no corredor e ilustrar como o mal nunca dorme em Thornfield Hall. Entretanto, o gótico ainda se faz presente, apenas com nuances diferenciadas: na versão de Viana, se manifesta como fantasmagórico, sobrenatural e místico, enquanto na versão dos Duartes desdobra-se como misterioso, paranoico e enigmático. Assim, é interessante notar a maneira como a mudança de apenas uma palavra pode transformar completamente o caráter gótico de uma cena e o próprio motivo pelo qual ele existe, atestando o papel que o tradutor possui no que tange à produção de conteúdo criativo e o peso de suas escolhas no entendimento de uma obra literária (Bezerra, 2012, p. 52).

Desse modo, o próximo para ser analisado se refere à cena em que Bertha entra no quarto de Jane no meio da noite e rasga seu véu de noivado, feito que a protagonista narra para o Senhor Rochester no dia seguinte, descrevendo as vestimentas usadas pela antagonista.

Quadro 2 – Camisola, lençol ou mortalha

Texto original: Charlotte Brontë (1847)	Tradução brasileira: Sodré Viana (1942)	Tradução brasileira: Anna e Carlos Duarte (2014)
“I know not what dress she had on: it was white and straight; but whether gown, sheet, or shroud, I cannot tell (Brontë, 2016, p. 402).	Não sei que roupa vestia: <i>sei que era branca e justa</i> (Brontë, 2018, p. 300).	Não sei como ela estava vestida. Era uma roupa <i>branca e reta</i> . Mas <i>não poderia dizer se era uma camisola, um lençol ou uma mortalha</i> (Brontë, 2014, p. 490).

Fonte: Campara, 2024.

Nesta passagem, Jane se refere às roupas de Bertha como uma veste branca e reta, mas não consegue discernir se era um vestido, um lençol ou uma mortalha. Nesse sentido, o ato de enfatizar as diversas opções de vestimenta possivelmente usadas pela mulher misteriosa pode ter tido o objetivo de reforçar sua natureza estranha e incerta, especialmente quando menciona a mortalha: elemento que inegavelmente evoca a morte e aproxima a antagonista da atmosfera fantasmagórica e sobrenatural que constantemente a envolve, quase como se fosse até mesmo uma morta-viva. Além disso, é essencial manter em mente que este encontro com Bertha foi o primeiro em que Jane pôde verdadeiramente olhar para ela. No primeiro, a protagonista apenas escutou seus passos e risada, no segundo, simplesmente ouviu seus “barulhos caninos” e os sons abafados de luta emitidos pela antagonista e por Mason. Nesta ocasião estampada no quadro, ela finalmente pôs os próprios olhos na entidade misteriosa que vem assombrando seus sonhos e essencialmente toda a sua estadia em Thornfield Hall. E quando a mortalha é mencionada, basicamente se confirmam todas as expectativas construídas por Brontë que tanto o leitor quanto a própria Jane criaram: há de fato uma criatura tão horripilante atormentando a mansão que é impossível distingui-la de um fantasma ainda trajando as vestes em que foi enterrado.

Fator este que foi infelizmente apagado na tradução de Viana. As únicas palavras empregadas por ele ao descrever as roupas de Bertha se referem ao fato de que eram brancas e justas, assim aplicando a abordagem de omissão (Lanzetti, 2006, p. 13), já que houve simplesmente um corte do relato mais detalhado provido por Jane. Desse modo, o significado por trás do termo “mortalha” foi excluído, tal como o aspecto gótico que este dispunha, como foi apresentado no parágrafo anterior. No entanto, na versão de 2014, os Duartes preservaram o gótico ao conservar a oração original de Brontë, juntamente com certa mudança sintática para que haja mais sentido pragmático na língua portuguesa, ou seja, uma técnica domesticadora (Lanzetti, 2006, p. 9). Todavia, nota-se principalmente a abordagem estrangeirizadora que levou a preservação do estilo e, acima de tudo, da expressão em particular que sustentava o caráter gótico presente na passagem.

O próximo trecho a ser analisado neste artigo se refere à mesma cena exibida no último quadro, em que Jane narra o encontro direto que teve com Bertha no meio da noite, mas dessa vez não descreve suas vestimentas, e sim seu rosto.

Quadro 3 – Olhos vermelhos como sangue

Texto original: Charlotte Brontë (1847)	Tradução brasileira: Sodré Viana (1942)	Tradução brasileira: Anna e Carlos Duarte (2014)
This, sir, was purple: the lips were swelled and dark, the brow <i>furrowed</i> : the black eyebrows widely raised over the <i>bloodshot eyes</i> . (Brontë, 2016, p. 402).	— Este era purpúreo, senhor. Os lábios grossos e escuros. A fronte <i>enrugada</i> . As sobrancelhas pretas, largamente arqueadas sobre os <i>globos vermelhos</i> . (Brontë, 2018, p. 300).	— Senhor, esse era cor púrpura. Os lábios eram grossos e escuros. A testa era <i>peluda</i> . As sobrancelhas saíam dos <i>olhos vermelhos como sangue</i> . (Brontë, 2014, p. 490).

Fonte: Campara, 2024.

Nesse caso, Jane descreve a antagonista como alguém que possui a testa franzida e sobrancelhas negras envolvendo os olhos vermelhos. É interessante notar a forma como ambas as traduções transpuseram as expressões utilizadas por Brontë, especialmente os Duartes, no que diz respeito à adaptação do gótico. Para a primeira, Viana escolheu o termo “fronte enrugada”, que denota uma sobrancelha franzida tal qual ao trecho original, em que Bertha sustentava um semblante hostil. Ou seja, pode-se concluir que o tradutor optou pelo método de manutenção estrangeirizador (Lanzetti, 2006), preservando o estilo do texto fonte e, conseqüentemente, o sentido. Na versão de 2014, por outro lado, os Duartes traduziram a expressão *the brow furrowed* para testa peluda, e nesse caso, é preciso ressaltar novamente que as interpretações que moldam as conclusões e resultados deste trabalho são especulativas e, portanto, vivamente atreladas às visões particulares da autora, bem como a dos tradutores e da escritora original. A escolha feita pelos Duartes é bastante singular no sentido em que apela para o gótico de maneira mais intensa ao destacar os pelos corporais de Bertha, associando-a ainda mais a um animal selvagem e, assim, se aproximando dos subtons racistas que Smith teorizou a respeito. Quando se leva em conta que Bertha é uma mulher não branca e é constantemente desumanizada e animalizada ao longo da narrativa, a decisão de propositalmente transformar o termo original para destacar sua aparência animalesca e selvagem e distanciá-la ainda mais de sua própria humanidade é certamente intrigante. Independentemente das finalidades por trás de tal decisão, é definitivamente um exemplo da teoria de Bezerra quanto ao papel criativo do tradutor, visto que os Duartes modificaram as configurações da cena em questão e lhe outorgaram um caráter gótico que não estava originalmente presente, animalizando Bertha quando Brontë não o tinha feito em primeiro lugar.

Ademais, é curioso notar como Brontë optou pela palavra *bloodshot* (injetado de sangue) em específico, considerando que apenas dois parágrafos depois, Jane compara Bertha com o Vampiro alemão. É claro, trata-se de uma expressão bastante recorrente na língua inglesa e é geralmente associada à aparência avermelhada que a esclera assume quando há sangue fluindo para os olhos de maneira não natural, usualmente por conta de uma complicação médica ou uma lesão. Entretanto, quando Jane afirma que ela a lembrava de um vampiro, Brontë adiciona um elemento mais sinistro ao aspecto que envolve os olhos da antagonista e a vincula mais profundamente com a persona sobrenatural que havia estabelecido anteriormente. Agora, seus olhos pintados de sangue podem ser lidos não apenas como resultado de um ferimento como também um retrato de seu caráter vampírico que vêm sendo desenvolvido desde sua primeira aparição (Smith, 2013, p. 80). Assim, o gótico se faz extremamente presente na tradução dos Duartes pois adaptaram as palavras *bloodshot eyes* para “olhos vermelhos como sangue”, uma expressão bastante específica no português

brasileiro. Ao salientar o aspecto sangrento pela menção individual da palavra “sangue”, os tradutores irrevogavelmente a trouxeram para a mente do leitor e assim fizeram questão de estabelecer uma conexão entre a figura de Bertha e o arquétipo do vampiro com o qual ela foi posteriormente comparada.

Por esse motivo, é possível inferir que ambos os segmentos da tradução de 2014 presentes no quadro tiveram o aspecto gótico intensificado, o primeiro sendo pelo uso da liberdade criativa dos tradutores (Bezerra, 2012, p. 47) e o segundo por meio das estratégias de manutenção e transposição (Lanzetti, 2006, p. 8). Contudo, na tradução de 1942, Viana traduziu o termo para “globos vermelhos”, simplesmente se referindo a cor dos olhos de Bertha e não necessariamente estabelecendo uma correlação com sua forma vampírica tal qual o texto original e a tradução dos Duartes o fizeram. Por isso, pode-se concluir que o gótico foi atenuado, visto que Viana domesticou a expressão por meio de um hipônimo (Lanzetti, 2006, p. 14) e o transformou num vocábulo equivalente do português brasileiro que se encaixasse melhor com o léxico da língua, mas sacrificou o aspecto sangrento específico do contexto original.

O próximo exemplo foi retirado da cena em que durante a cerimônia de casamento entre o Senhor Rochester e Jane, Mason expôs o fato de que Rochester já era casado. Então, todos na festa retornaram à mansão para atestar se uma suposta Senhora Rochester realmente existia presa no terceiro andar.

Quadro 4 – Ela mordeu sua face

Texto original: Charlotte Brontë (1847)	Tradução brasileira: Sodré Viana (1942)	Tradução brasileira: Anna e Carlos Duarte (2014)
[...] the lunatic sprang and grappled his throat viciously, and <i>laid her teeth to his cheek</i> [...] (Brontë, 2016, p. 418).	A louca saltou, agarrou-o ferozmente pela garganta e <i>tentou morder-lhe o rosto</i> . (Brontë, 2018, p. 310).	A louca pulou, agarrou a garganta dele ferozmente e <i>mordeu sua face</i> . (Brontë, 2014, p. 508)

Fonte: Campara, 2024.

Por conseguinte, ao ser exposta para todos os presentes, Bertha atacou seu marido e, de acordo com a descrição de Brontë, mordeu sua bochecha, novamente estabelecendo um paralelo entre a antagonista e o Vampiro alemão, por conta de sua força quase sobrenatural – ao menos aos olhos de Jane, que narra a cena – e o comportamento animalesco e maluco (Smith, 2013). Sendo assim, é interessante notar como Viana mais uma vez atenuou o gótico, traduzindo a expressão *laid her teeth to his cheek* (enfiou os dentes em sua bochecha) para “tentou morder-lhe o rosto”. Desta maneira, o tradutor apagou seu feito original sinistro que envolvia a mordida e omitiu o gótico novamente, já que em sua versão, Bertha apenas tentou afundar os dentes no rosto do marido, mas não chegou a de fato fazê-lo. À vista disso, é possível considerar que ele aplicou a abordagem de omissão de Lanzetti e assumiu um papel criativo maior (Bezerra, 2012), já que tomou a liberdade para propositalmente alterar a ação original descrita no trecho a fim de que esta adotasse um outro significado e caráter, um pouco mais abrandado. Os Duartes, contudo, optaram pelo método estrangeirizador de manutenção de estilo (Lanzetti, 2006), e ainda que não houve a preservação dos detalhes originalmente oferecidos por Brontë, como a menção específica da palavra “dentes”, o tom gótico vampírico continua presente por meio da ação completa de Bertha em efetivamente morder a bochecha de Rochester, bem como a contraposição entre a vilã e o Vampiro (Cavallaro, 2002).

Por fim, o último exemplo retrata um momento no qual Jane considera a morte depois de passar o dia vagando pelos campos, depois de fugir de Thornfield Hall e descobrir a verdadeira identidade de Bertha, e não consegue conjecturar uma saída para sua própria miséria e melancolia.

Quadro 5 – O vento da noite varria a montanha

Texto original: Charlotte Brontë (1847)	Tradução brasileira: Sodré Viana (1942)	Tradução brasileira: Anna e Carlos Duarte (2014)
<p>And I sank down where I stood, and hid my face against the ground. I lay still a while: the night-wind swept over the hill and over me, and died moaning in the distance; the rain fell fast, wetting me afresh to the skin. <i>Could I but have stiffened to the still frost the friendly numbness of death it might have pelted on; I should not have felt it; but my yet living flesh shuddered at its chilling influence.</i> I rose ere long. (Brontë, 2016, p. 472).</p>	<p>Caí ali mesmo e escondi o rosto no chão. Permaneci assim durante muito tempo. O vento da noite soprava sobre a colina e sobre mim e morria gemendo na distância. A chuva tombava violenta, ensopando-me as roupas. Mais tarde levantei-me. (Brontë, 2018, p. 349).</p>	<p>Afundi-me ali mesmo onde estava e escondi o rosto no chão. Fiquei imóvel durante algum tempo. O vento da noite varria a montanha. Passava sobre mim e morria gemendo ao longe. A chuva caía com força e me molhava a alma. <i>Se eu ficasse rígida e fria, com a dormência amiga da morte, ela faria barulho ao bater em mim e eu não a sentiria. Mas a minha carne ainda viva tremia ao seu contato frio.</i> Levantei-me. (Brontë, 2014, p. 558).</p>

Fonte: Campara, 2024.

Quase morta de cansaço e inanição, Jane finalmente se depara com as luzes da casa de St. John, tropeça e cai, sentindo o vento vindo da montanha encharcando-a e fazendo-a contemplar a possibilidade e misericórdia da morte iminente. Desse modo, o caráter gótico nesse caso não se faz presente por meio da presença sombria de Bertha ou de suas aventuras ao longo da mansão, na verdade, o gótico aqui é melancólico (Cavallaro, 2002, p. 8). Jane está desorientada, sentindo uma profunda dor física e espiritual, sem nenhum lugar para ir, nenhum lar para voltar e nenhuma alma que possa lhe acolher, visto que tudo que conhecia e confiava desmoronou do dia para a noite, por isso momentaneamente abraça a ideia da morte. Algo que, pelo menos nesse contexto específico, lhe proporcionaria paz, finalmente um alívio para seu corpo machucado e coração partido.

Por conta disso, é intrigante o fato de que Viana fez um outro apagamento, mas dessa vez o fez com as ponderações da protagonista sobre o quão tranquila seria sua morte se ocorresse naquele momento. Na tradução de 1942, Jane apenas descreve sua queda e a sensação do vento passando por ela, entretanto, logo em seguida já se levanta e seu breve monólogo interno sobre o desejo de morrer não se faz presente. Dessarte, Viana decidiu empregar aqui o método de omissão de Lanzetti (2006, p. 13) e naturalmente, por conta dessa decisão, o gótico foi seriamente sacrificado, já que uma parte significativa do texto foi simplesmente excluída. Na tradução de 2014, em contrapartida, os Duartes mantiveram os pensamentos e fantasias mórbidas de Jane, ou seja, estrangeirizaram com base na manutenção de estilo (Lanzetti, 2006, p. 8), preservando o elemento gótico fúnebre da cena original (Cavallaro, 2002, p. 13). E mais uma vez, o método domesticador de transposição também foi necessário, visto que o excerto original estava escrito de modo muito particular ao léxico da língua inglesa e, por isso, uma reorganização sintática foi realizada para que se preservasse o sentido (Lanzetti, 2006).

4 Considerações finais

Em suma, tendo em vista o objetivo primário deste trabalho, de analisar o modo como cada tradução lidou com o aspecto gótico em *Jane Eyre* e o adaptou para os leitores brasileiros, fica claro a partir dos dados coletados que na tradução de 2014, o gótico foi mais preservado quando posto em comparação com a de 1942. Apesar de haver alterações na versão dos Duartes, considerando a maleabilidade do gênero, é possível concluir que os tradutores adaptaram com êxito o contexto no qual a obra foi escrita em primeiro lugar para o público brasileiro, preservando a maior parte do gótico (ainda que com outro tom) e até mesmo intensificando-o. Por outro lado, na tradução de Viana, houve mais sacrifícios e supressões, ou seja, pode-se inferir que o gótico foi apenas parcialmente preservado, possuindo muito mais instâncias de omissão e atenuação do que manutenção. Ao longo desta tradução em sua totalidade, há outros casos em que determinadas passagens foram simplesmente apagadas, a maioria, do mesmo modo que nos exemplos apresentados, também são a respeito da natureza assustadora de Bertha ou a pensamentos mórbidos de Jane.

Porém, é imperativo levar em conta as considerações de Toury no que concerne a interpretação de tais resultados, especialmente quando se analisa a tradução de Viana. O texto produzido por ele foi escrito em 1942, uma época em que os estudos tradutórios não eram tão avançados e, portanto, ainda não se sustentavam sozinhos na academia ou se configuravam como acessíveis para o tradutor, ou seja, seria simplesmente injusto nesse caso estabelecer um julgamento de valor quando se trata de seu trabalho e compará-lo com uma versão mais recente sem verdadeiramente entender o contexto no qual estava imerso. Como Toury afirmou, não levar a cultura do texto traduzido em consideração antes de analisá-lo é apenas um exercício mental que não leva a lugar algum: se a editora e os próprios leitores daquele tempo possuíam demandas diferentes do que as de hoje, é simplesmente óbvio que a tradução de Viana seria influenciada por elas. Estudando o padrão de omissão presente em seu trabalho, torna-se difícil acreditar que tais apagamentos foram meras coincidências, e não pedidos específicos pela empresa de edição. Ainda mais porque se o público-alvo de uma tradução não aprova monólogos sobre a morte, por exemplo, é apenas natural que seja requisitado um corte. Além disso, já que a obra original foi censurada em determinadas regiões e épocas (Reynolds *et al.*, 2023, p. 48), também não há como saber se o texto traduzido por Viana foi de fato o livro original e não uma cópia censurada. Isso posto, tais impedimentos não tiveram de ser enfrentados pelos Duartes. Se for feita uma comparação do avanço entre os estudos tradutórios de 1942 e 2014, há um progresso extraordinário que definitivamente alicerçou o trabalho dos Duartes.

Assim sendo, é possível concluir que a tradução de Viana pode não se configurar como ideal ou até mesmo suficiente para os leitores modernos e suas necessidades, mas talvez tenha bastado para o público de 1942. Mesmo com as falhas e limitações, ela possibilitou que a sociedade brasileira tivesse acesso à *Jane Eyre*. Como foi discutido na introdução, a tradução permite que a literatura se estabeleça não apenas no período em que foi escrita, mas também que se desdobre por incontáveis nações, povos, línguas e eras (Joly, 2003, p. 10). E, como a literatura, a tradução é uma refração da sociedade e cultura da época em que é forjada, portanto, a diversidade de experiências que pode prover a um leitor estrangeiro não é um defeito, mas um privilégio. Os leitores brasileiros sempre terão uma vantagem sobre os britânicos: a pos-

sibilidade de saborear *Jane Eyre* de múltiplas maneiras diferentes, olhando pelos olhos de incontáveis tradutores e tendo sua própria cultura impressa sobre eles por meio de cada palavra traduzida. E quem sabe? Talvez em 30 anos, a tradução dos Duartes também se revele como falha ou insuficiente para o público futuro, mas capturou perfeitamente a sociedade do século XXI na qual os leitores brasileiros estavam imersos e que tipo de demandas possuíam para uma tradução. Não é apenas uma ramificação do texto-fonte, é história. E como história, se torna datada, mas também se torna inestimável.

Referências

- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. p. 101-119.
- BEZERRA, Paulo. A tradução como criação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 47-56, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47538>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- BRIGGS, Katharine. *An Encyclopedia of Fairies: Hobgoblins, Brownies, Bogies, and Other Supernatural Creatures*. Nova York: Pantheon Books, 1976.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. São Paulo: Landmark, 2016.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Sodrê Viana. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Anna Duarte e Carlos Duarte. 5. ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.
- CAVALLARO, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Londres: Continuum, 2002.
- DE SÁ, Daniel Serravalle. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2010.
- FORD, Anne-Marie. Gothic legacies: Jane Eyre in Elizabeth Stoddard's New England. In: BEER, Janet; BENNETT, Bridget (Org.). *Special relationships: Anglo-American antagonisms and affinities 1854-1936*. Manchester: Manchester University Press, 2002. p. 42-64.
- JOLY, Jean-François. Prefácio. In: DELISLE, Jean; WOODSWORTH, Judith (Org.). *Os tradutores na história*. São Paulo: Ática, 2003. p. 9-12.
- LANZETTI, Rafael. *Domesticação e estrangeirização nas estratégias e procedimentos tradutórios de tradutores aprendizes*. 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado em Interdisciplinar Linguística Aplicada) – Departamento de Linguística e Filologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- REYNOLDS, Matthew *et al.* *Prismatic Jane Eyre: Close-Reading a World Novel Across Languages*. Cambridge: Open Book Publishers, 2023.
- SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. 4. ed. Florianópolis: UFSC, 2005.
- SMITH, Andrew. *Gothic Literature*. 2. ed. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.
- TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond: Revised Edition*. 2. ed. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2012.