

CENTRO UNIVERSITÁRIO SAGRADO CORAÇÃO - UNISAGRADO

GLORIA CASTAGNINO

*WITH MY DOG-EYES*: UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO PARA O INGLÊS DE COM OS  
MEUS OLHOS DE CÃO, DE HILDA HILST

BAURU

2021

GLORIA CASTAGNINO

*WITH MY DOG-EYES*: UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO PARA O INGLÊS DE COM OS  
MEUS OLHOS DE CÃO, DE HILDA HILST

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como parte dos requisitos para obtenção do  
título de Bacharel em Letras-Tradutor - Centro  
Universitário Sagrado Coração.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Patrícia Viana Belam

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Valéria Biondo

BAURU

2021

GLORIA CASTAGNINO

*WITH MY DOG-EYES: UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO PARA O INGLÊS DE COM OS  
MEUS OLHOS DE CÃO, DE HILDA HILST*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como parte dos requisitos para obtenção do  
título de Bacharel em Letras-Tradutor - Centro  
Universitário Sagrado Coração.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Patrícia Viana Belam

Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Valéria Biondo

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_.

Banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Patrícia Viana Belam (Orientadora)

Centro Universitário Sagrado Coração

---

Prof.<sup>a</sup> Ma. Valéria Biondo (Coorientadora)

Centro Universitário Sagrado Coração

---

Prof. Dr. Carlos Eduardo dos Santos Zago

Centro Universitário Sagrado Coração

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

C346w	<p>Castagnino, Gloria</p> <p>With my Dog-Eyes: uma análise da tradução para o inglês de Com os meus Olhos de Cão, de Hilda Hilst / Gloria Castagnino. -- 2021. 25f. : il.</p> <p>Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Patrícia Viana Belam Coorientadora: Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Valéria Biondo</p> <p>Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras-Tradutor) - Centro Universitário Sagrado Coração - UNISAGRADO - Bauru - SP</p> <p>1. Tradução Literária. 2. With my Dog-Eyes. 3. Análise comparativa. 4. Domesticação e estrangeirização. 5. Resíduo. I. Belam, Patrícia Viana. II. Biondo, Valéria. III. Título.</p>
-------	---

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>6</b>
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA .....</b>	<b>9</b>
<b>4</b>	<b>DISCUSSÃO E RESULTADOS .....</b>	<b>10</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>21</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>21</b>

## **WITH MY DOG-EYES: UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO PARA O INGLÊS DE COM OS MEUS OLHOS DE CÃO, DE HILDA HILST**

Gloria Castagnino<sup>1</sup>; Patrícia Viana Belam<sup>2</sup>; Valéria Biondo<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Área de Ciências Exatas, Humanas e Sociais – Centro Universitário Sagrado Coração (UNISAGRADO) – Bauru/SP – gloria\_castagnino@hotmail.com

<sup>2</sup>Área de Ciências Exatas, Humanas e Sociais – Centro Universitário Sagrado Coração (UNISAGRADO) – Bauru/SP – patricia.belam@unisagrado.edu.br

<sup>3</sup>Área de Ciências Exatas, Humanas e Sociais – Centro Universitário Sagrado Coração (UNISAGRADO) – Bauru/SP – vbiondo@unisagrado.edu.br

### **RESUMO**

Este estudo teve como objetivo observar como a tradução para a língua inglesa *With my Dog-Eyes* (2014), de Adam Morris, lida com os desafios impostos pelo estilo de linguagem da obra *Com os meus Olhos de Cão* (1986), de Hilda Hilst. Para tanto, verificamos as soluções tradutórias quanto às estratégias adotadas – se tendem à domesticação ou estrangeirização –, identificamos os procedimentos tradutórios utilizados e examinamos as possíveis diferenças interpretativas resultantes do processo de tradução, considerando os resíduos liberados pelas escolhas do tradutor (VENUTI, 2019). Por meio de uma análise comparativa, foram contrastados quatro trechos dos dois objetos de estudo, à luz das estratégias de domesticação e estrangeirização, bem como o conceito de resíduo, propostos por Venuti (2019), os conceitos de tradução literária e poética por Britto (2020, 2017) e os procedimentos tradutórios por Barbosa (2020). A partir das análises, depreendemos que o tradutor, por meio de suas escolhas estrangeirizantes, tendeu à manutenção do modo de dizer de Hilst, e que tal tendência se alinha melhor com a fidelidade relativa defendida por Britto (2020). Os procedimentos tradutórios empregados também convergem para essa tendência de Morris à fidelidade. O tradutor, atento à liberação dos resíduos, emprega-os a seu favor para estabelecer uma relação de correspondência, semântica e formalmente, entre os textos. O uso de tais procedimentos permite ao leitor de língua inglesa sentir que leu *Com os meus Olhos de Cão*, não obstante alguns desvios observados.

Palavras-Chave: Tradução Literária. *With my Dog-Eyes*. Análise comparativa. Domesticação e estrangeirização. Resíduo.

### **ABSTRACT**

This study aimed to observe how the English translation *With my Dog-Eyes* (2014), by Adam Morris, deals with challenges posed by the language style of *Com os meus Olhos de Cão* (1986), by Hilda Hilst. Thus, we verified the translation solutions regarding the strategies adopted – if they tend to domestication or foreignization –, identified the translation procedures, and examined the possible interpretative differences resulting from the translation process, considering the residues caused by the translator's choice (VENUTI, 2019). By means of a comparative analysis, four excerpts of the two study objects were contrasted, in light of the domestication and foreignization strategies, as well as the concept of residue proposed by Venuti (2019), the concepts of literary and poetic translation by Britto (2020, 2017), and the translation procedures by Barbosa (2020). We concluded that the translator tended to maintain Hilst's expressive style with his foreignizing choices, and such tendency aligns best with the relative fidelity advocated by Britto (2020). The translation procedures employed also

converged to Morris' tendency to fidelity. The translator, attentive to residues, employs them in his favor to establish a relation of correspondence, both semantically and formally, between the texts. The use of such procedures enables the English-speaking reader to feel he has read *Com os meus Olhos de Cão*, despite some deviations observed.

Keywords: Literary translation. Hilda Hilst. *With my Dog-Eyes*. Comparative analysis. Domestication and foreignization.

## 1 INTRODUÇÃO

Traduzir literatura é um ato complexo, instigador da incessante curiosidade do “como”. Por qual método se torna possível transpor um texto literário de uma língua, com suas características próprias de linguagem e estilo, para outra? Como recriá-lo nessa outra língua? Pois as dificuldades do processo tradutório não se limitam às diferenças lexicais e estruturais das línguas, visto que elas não existem isoladas, mas fazem parte do todo da cultura. Dessa maneira, retirar uma obra literária de seu local e transportá-la para outro transforma-se, então, em um jogo de equilíbrio, buscando, entre manutenções e adaptações, atingir uma correspondência dos sentidos e das formas dos textos, sem esquecer da possibilidade de perda quando não é possível atingir essa relação. Se esse processo, ou jogo, é de todo praticável, origina debates entre os teóricos da tradução, com cada um deles definindo a tradução de uma forma e apontando um caminho diferente para sua realização. Ainda há alguns que afirmam a literatura e, principalmente, a poesia, serem intraduzíveis.

Talvez porque, quando a língua é manipulada por um escritor, as palavras adquirem plurissignificação, as regras instituídas pelas gramáticas podem ser ignoradas e entram em cena as figuras de linguagem. Características que, nas mãos Hilda Hilst, adquirem um teor caleidoscópico, configurando um estilo próprio e (re)combinando-se de acordo com a perspectiva adotada. Nesse tubo espelhado, os fragmentos que formam as imagens podem vir da filosofia, da matemática, de outras línguas, do uso dos diferentes gêneros e do emprego de palavras raras, formais e informais ao mesmo tempo. Poderíamos continuar, pois Hilst bebeu de várias fontes para compor a sua obra literária, considerada complexa de ler e compreender. No entanto, tal complexidade se fez necessária para uma autora que mirou a representar o processo da existência humana, seus anseios e medos, como explica a própria:

Quando me perguntam por que escrevo dessa forma que as pessoas não entendem, e por que é tão complexo tudo, então eu digo, mas, meu Deus, é o processo da vida que é tão complexo! Eu não saberia simplificar esse processo para ser mais compreensível, é o meu próprio processo dificultoso de existir que faz com que venha essa avalanche de palavras, umas assim barrocas demais, e que tudo seja misturado. Porque eu acho que a vida transborda, não existe uma xícara arrumada para conter a vida!  
(HILST, 1986 *apud* DINIZ, 2013, p. 88-90)

Transbordando a medida da escrita e desafiando as expectativas dos leitores, talvez Hilst também se aproxime da impossibilidade de tradução. Não foi o caso, pois algumas de suas obras foram traduzidas enquanto a autora vivia, como as ocorridas na década de 90, para o francês, o italiano, o espanhol e o alemão. A tradução para a língua inglesa iniciou com alguns poemas e recortes dos livros – como “Agda”, parte de **Fluxo-Floema** (1970), publicado em uma coletânea de escritoras brasileiras organizada pela *Indiana University Press*, em 1992. Porém, a tradução de obras em prosa completas para o inglês ganhou fôlego a partir dos anos 2000, com a publicação de *The Obscene Madam D*, em 2012, *Letters from a Seducer*, em 2014, e **Fluxo-**

**Floema** – que, curiosamente, manteve o título da obra em português –, em 2018. Do mesmo ano, *Of Death. Minimal Odes*, a única coletânea de poemas traduzida integralmente<sup>1</sup>.

Uma delas, e objeto deste estudo, é *With my Dog-Eyes* (2014), a tradução para a língua inglesa de **Com os meus Olhos de Cão** (1986), que foi publicada em Nova York pela editora *Melville House Publishing*. O tradutor responsável foi Adam Morris, ganhador do prêmio de tradução literária pela Fundação Susan Sontag, em 2012, com um excerto dessa tradução. Além disso, ele traduziu a obra em questão na Casa do Sol, a residência da autora em Campinas. Admirador fervoroso do trabalho de Hilst, o que teria motivado a escolha por traduzi-la, o tradutor parece impassível às dificuldades de estilo ou até de uma aparente intraduzibilidade, “O trabalho do tradutor é transmitir significado [...] Sempre há uma forma – múltiplas formas, é claro – de representar o que se encontra na página.” – tradução nossa de “*The translator’s job is to convey meaning [...] There’s always a way — multiple ways, of course — to render what is found on the page*” (MORRIS, 2021).

Das múltiplas formas de se escrever e de se traduzir, de representar e recriar, a autora e o tradutor optaram por uma cada um. Portanto, investigar se e como a atividade humana da tradução atingiu o objetivo da leitura do texto traduzido substituir a do original é, conforme Britto (2020), uma das principais finalidades da análise crítica de traduções. Justifica-se, dessa maneira, este estudo, além de considerarmos importante observar como a produção hilstiana se estende para fora do Brasil, já que o sentido usual das traduções é o inverso, do inglês para o português, e uma boa tradução pode consolidar a reputação do autor. Ponto de vista compartilhado por Morris (2021), que ainda destaca o papel do tradutor no processo de entrada de obras brasileiras no círculo literário norte-americano, pois as pequenas editoras que publicam essas traduções optam dentre as propostas apresentadas por tradutores independentes, os quais seriam, então, o primeiro filtro do que seria traduzido ou não.

O objetivo deste estudo é, observando-se como o tradutor lida com as especificidades de estilo da linguagem literária da autora, realizar uma análise comparativa entre a tradução para a língua inglesa *With my Dog-Eyes* e o texto de partida **Com os meus Olhos de Cão**, de Hilda Hilst. Especificamente, verificaremos as soluções tradutórias adotadas, se seguem uma estratégia de estrangeirização ou de domesticação; identificaremos os procedimentos tradutórios utilizados; e examinaremos se há possíveis diferenças interpretativas resultantes do processo de tradução, buscando os resíduos liberados nas escolhas realizadas (VENUTI, 2019). Para tanto, consideramos as estratégias de domesticação e estrangeirização, bem como o conceito de resíduo, propostos por Venuti (2019), a discussão da tradução literária e poética por Britto (2020, 2017) e a categorização dos procedimentos tradutórios de Barbosa (2020).

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A tradução comunica uma interpretação, a leitura realizada pelo tradutor do texto de partida, de acordo com Lawrence Venuti (2019), e há duas formas de se realizar esse processo: seguindo uma estratégia domesticadora ou uma estrangeirizante. Embora indique o uso da segunda, esse autor reconhece que uma domesticação parcial do texto é inevitável durante a tradução, devido à adequação a um meio cultural e a um sistema linguístico diferentes. No entanto, a estratégia de domesticação à qual se opõe Venuti (2019) caracteriza-se pelo objetivo de fluência ao recriar um texto, camuflando, substituindo e, às vezes, eliminando os aspectos e efeitos da língua e cultura estrangeiras, pois tais elementos poderiam anular a ilusão de transparência pretendida na tradução, se mantidos. Contrapõe-se a essa apropriação do texto a estrangeirização, que, segundo esse autor, é uma estratégia por meio da qual os textos traduzidos mantêm o seu caráter de outro, ampliando e enriquecendo o par de línguas

---

<sup>1</sup> Traduções respectivas de **A Obscena Senhora D** (1982), **Cartas de um Sedutor** (1990), **Fluxo-Floema** (1970) e **Da Morte. Odes Mínimas** (1980).



envolvidas ao tentar captar, na língua de chegada, as potencialidades e recursos da língua de partida (VENUTI, 2019).

Tentativa passível do extremo da inserção proposital, por parte do tradutor, de arcaísmos ou outros recursos capazes de despertar uma sensação de estranhamento no leitor doméstico em sua própria língua, como defende Venuti (2019). Será esse o principal ponto de discórdia com Britto (2020), e sua compreensão da possibilidade de a tradução literária ser fiel e bela, desde que tenhamos em vista uma meta relativizada de fidelidade – a impossibilidade de atingir uma fidelidade absoluta não deveria impedir a tentativa. A saída apontada é priorizar as características que têm de ser recriadas, ao mesmo tempo considerando quais delas podem, de fato, ser recriadas – tanto pela capacidade do tradutor quanto pelas possíveis restrições linguísticas e culturais. No que concerne à inserção de anacronismos proposital, Britto a entende como uma postura antiética do tradutor, uma violação de seu compromisso básico: se esforçar para o leitor poder afirmar que leu a obra literária por meio de sua tradução.

Portanto, Britto entende que a tradução literária “[...] visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literariedade seja, na medida do possível, preservada.” (BRITTO, 2020, p. 47), isto é, preservar o que o distingue enquanto texto literário, ir além do plano do significado e do enredo, e tentar manter a sintaxe, o vocabulário, o grau de formalidade – o plano do significante ou o modo de dizer. Estabelecer-se-ia, assim, uma relação de correspondência entre o texto de partida e o traduzido – a qual, assim como a meta da fidelidade, também é relativa.

No caso da poesia, conforme Britto (2020), há ainda características estruturais a serem consideradas, como a contagem de sílabas, a organização das palavras em versos e estrofes, a distribuição de acentos, vogais e consoantes e os recursos rítmicos, como rimas, aliterações e assonâncias. Devido a essas características, a poesia estabelece uma ligação profunda entre forma e sentido, o que teria levado muitos teóricos da tradução a defender a impossibilidade de traduzir e de analisar esse gênero literário objetivamente. Discordando de ambas as posições, Britto (2017) argumenta a possibilidade de se analisar objetivamente a tradução de poesia. Para tal análise, indica primeiro determinar os componentes formais e semânticos do poema, e então compará-los com suas contrapartes na tradução utilizando os conceitos de correspondência e perda. Na visão da tradução poética desse autor, a correspondência entre os componentes do poema se dá em níveis de exatidão – quanto mais alto o nível de generalidade em que ela ocorre, maior a perda. Por fim, quanto maior a perda, menor será a correspondência entre o poema de partida e o traduzido.

Para tentar uma recriação do texto literário de partida e atingir a correspondência no de chegada, Britto indica ao tradutor um princípio e um caminho. O primeiro refere-se ao princípio estabelecido por Meschonnic, tradutor francês, “de traduzir o marcado pelo marcado e o não-marcado pelo não-marcado” (MESCHONNIC, 1999, p. 343 *apud* BRITTO, 2020). Por exemplo, perceber em quais momentos a estranheza é um recurso utilizado pelo autor para mantê-la na tradução, pois “[...] um texto considerado difícil, espinhoso, idiossincrático e estranho em sua cultura de origem deve ser um texto que provoque as mesmas reações de perplexidade e estranhamento no público da cultura para o qual foi traduzido [...]” (BRITTO, 2020, p. 48). Já o segundo é a adoção do caminho intermediário entre a domesticação e a estrangeirização, pois Britto acredita não formarem uma oposição do tipo “tudo ou nada”, reconhecendo a domesticação inevitável do texto traduzido, que passou por uma “operação radical de reescrita” (BRITTO, 2020, p. 61-67). Outro contraste com o defendido por Venuti (2019), que é a favor da estrangeirização, embora ambos concordem em um movimento inicial de domesticação na tradução.

O embate dessas duas formas de ver a tradução nos interessa, pois pode ser configurado como um movimento duplo de fidelidade – isto é, manifestando-se como uma “fidelidade estrangeirizante”, na vontade de manutenção do modo de dizer do autor e do caráter estrangeiro

do texto, ao mesmo tempo em que se efetua uma domesticação às características e estruturas da língua e da cultura. Vontade que também é compartilhada por Adam Morris: “Eu quero ser um canal tão claro para a voz do autor quanto eu possa ser. Então, quando alguém me diz que consegue ouvir minha voz em uma tradução, sinto a decepção do fracasso. Eu quero ser um ventríloquo tão convincente que o leitor se esqueça de que estou lá” (MORRIS, 2021, tradução nossa)<sup>2</sup>. Entretanto, a “voz indelével” – tradução nossa de “[...] *indelible voice* [...]” (MORRIS, 2021) – de Hilda Hilst e a fidelidade que, como tradutor, sente dever ao texto literário, tiveram de ser conformadas às estruturas e normas da língua inglesa, ou a domesticação inevitável já comentada.

Para tanto, realizou escolhas que classificaremos segundo a proposta de categorização de treze procedimentos tradutórios elaborada por Barbosa (2020), dentre os quais serão detalhados alguns necessários à análise deste estudo. Como a “Tradução Literal”, que realiza todas as modificações necessárias para produzir um texto aceitável para a língua de chegada, porém, sem se afastar muito do de partida. A “Omissão vs. Explicitação”, no qual se omitem elementos repetitivos ou desnecessários, como pronomes pessoais, ao passo que a explicitação realiza o procedimento inverso, adicionando elementos, conforme necessário. A “Compensação”, que desloca os recursos estilísticos no texto de chegada, quando não é possível recriá-los no mesmo lugar em que estão no de partida. Por fim, um dos procedimentos mais extremos da tradução, conforme essa autora, é a “Adaptação”, ou quando uma situação referida no texto de partida inexistente na realidade extralinguística dos falantes da língua de chegada, sendo substituída por uma forma culturalmente equivalente.

Procedimentos e escolhas tradutórias que buscam recriar, na língua inglesa, a obra **Com os meus Olhos de Cão**, de Hilda Hilst, publicada em 1986. Nela, acompanhamos os acontecimentos na vida de Amós Kéres, matemático e professor universitário, sobretudo após um evento, uma visão transformadora, cuja síntese é de tê-lo enchido de “significado incomensurável” (HILST, 2018, p. 69). Justapondo passado e presente em sua enunciação, o professor começa a se afastar das atividades consideradas civilizadas e se aproxima de um estado de aparente insanidade em sua incessante busca de voltar ao momento de compreensão. Procura que também envolve uma maneira de tentar representar o evento vivido, e quando a linguagem verbal parece falhar-lhe, o enunciador utiliza-se das formas de dizer, dos diferentes gêneros literários, de conceitos matemáticos e de línguas outras que não o português. O processo de afastamento parece culminar com a sugestiva transformação em cão ou dissolução de seu protagonista, pois o final aberto da obra nos nega a certeza do destino de Amós Kéres.

Da fortuna crítica da produção ficcional de Hilda Hilst, selecionamos os olhares que versam sobre aspectos da linguagem da autora e suas temáticas, que, de forma alguma, esgotam essas discussões, porém auxiliam a embasar as análises deste estudo. Sobre a linguagem de Hilst, Ribeiro (1999) destaca o atravessamento de seus textos por premissas filosóficas e religiosas, além das referências, creditadas ou não, a outros autores. O crítico literário aponta também a dificuldade de estilo da autora, a criação de neologismos e a mistura proposital de formais orais e dialetais com o português culto. Cabe ressaltar a “anarquia dos gêneros” operada pela autora, conforme proposto por Pécora (2018), pois tal operação é responsável pela mistura proposital dos diferentes gêneros literários em uma obra só, incluindo versos e poemas nos textos, concedendo ritmo à prosa ou construindo diálogos dramáticos em suas obras de ficção.

Ainda da linguagem da autora na produção ficcional, a crítica literária Nelly Novaes Coelho destaca o seu caráter metafórico, limítrofe com o alegórico, a sátira e a força que possui, enveredando, então, por uma das principais temáticas desenvolvidas por Hilst, a busca do eu:

---

<sup>2</sup> Do inglês: “*I want to be as clear a conduit for the writer’s voice as I can be. So, when someone tells me they can hear my voice in a translation, I feel the disappointment of failure. I want to be such a convincing ventriloquist that the reader forgets I’m there.*” (MORRIS, 2021).

Entregando-se à invenção febril de uma linguagem metafórica (ou alegórica) forte, satírica e contundente, a ficcionista aprofunda sua sondagem do *eu* situado no mundo, em face do *outro* e do *mistério* cósmico/divino que o limita. Agora essa busca do autoconhecimento cava mais fundo. Rompe violentamente as exterioridades da vida cotidiana, para investigar o fundo do poço: o *eu-desconhecido*, que há em cada um de nós, à espera (ou com medo) de ser descoberto.  
(COELHO, 1999, p. 73, grifos da autora)

Tal busca do “eu-outro” seria limitada pelos mistérios, ou enigmas, que se configuram em diversas faces como a da existência, da morte, de Deus e da finitude (COELHO, 1999). Em **Com os meus Olhos de Cão**, após o momento de compreensão, a busca de Amós Kéres ocorre pelo abandono gradativo das atividades consideradas civilizadas ou racionais, pela rejeição e afronta dos costumes e pela possibilidade da vida experienciada como vivência animal (PÉCORA, 2006). E o enigma que limita essa personagem, segundo esse autor, é a figura divina, embora percebamos também as questões da existência e da finitude humanas, e seu fim universal, a morte, tematizadas na obra.

Voltamos a Venuti (2019) para resgatar o conceito de “resíduo” proposto por ele, referindo-se às variações imprevisíveis em qualquer uso da linguagem,

[...] que ultrapassam qualquer controle individual e complicam os sentidos pretendidos. O resíduo tipicamente doméstico, que o processo tradutório acrescenta ao texto em língua estrangeira, intensifica essa imprevisibilidade, ultrapassando a intenção do escritor estrangeiro bem como a do tradutor.  
(VENUTI, 2019, p. 219)

Ou seja, o texto traduzido não comunica o texto em português de Hilst, mas, sim, a interpretação e as escolhas tradutórias de Morris que podem abalar tanto a forma quanto o conteúdo da obra. Portanto, ler buscando esse resíduo é considerar como o tradutor reconstruiu as ideias do autor ao realizar uma interpretação mais literária, focada na forma de dizer de ambos os profissionais da linguagem.

Apresentadas as bases teóricas desta pesquisa, será descrita, a seguir, a metodologia utilizada a fim de cumprirem-se os seus objetivos.

### 3 METODOLOGIA

Este estudo exploratório, de cunho qualitativo e fundamentado em uma revisão bibliográfica, foi desenvolvido por meio de uma análise comparativa entre a obra em português brasileiro **Com os meus Olhos de Cão** (1986), de Hilda Hilst, e a sua tradução para a língua inglesa *With my Dog-Eyes* (2014), por Adam Morris.

Primeiramente, foi realizada a leitura integral do texto de partida em português e da sua respectiva versão em inglês, os quais estavam disponíveis no formato de livro impresso. O critério de seleção dos excertos foi representarem um desafio tradutório no que se refere aos quesitos estilísticos e culturais.

Para a verificação de sentidos das palavras comuns e raras, utilizadas por Hilst e Morris, utilizamos dicionários monolíngues em língua portuguesa do Brasil e língua inglesa, respectivamente. Para o português, em específico, contamos com o Grande Dicionário Houaiss (HOUAISS, c2020), em sua versão on-line. Para a língua inglesa, consultamos o *Longman Dictionary of Contemporary English* (LDOCE, c1996-2021) em sua versão on-line, visto o tradutor ser de origem norte-americana; e o *Oxford English Dictionary* (OED, 1989), quando se tratava de palavras raras. Outros dicionários foram consultados conforme a necessidade.

A análise comparativa identificou os procedimentos tradutórios adotados por Morris, conforme descritos por Barbosa (2020), verificando se se tratava de uma escolha domesticante

ou estrangeirizante, segundo Venuti (2019), bem como considerou o entendimento de fidelidade e de tradução literária e poética, por Britto (2020, 2017). Buscando, principalmente, analisar como o tradutor lidou com o estilo da autora ao levar em consideração os possíveis resíduos liberados durante o processo tradutório, conceito proposto por Venuti (2019), que podem influir na interpretação do texto literário.

#### 4 DISCUSSÃO E RESULTADOS

Hilst afirmou, em uma entrevista, ser necessário saber a própria língua de uma maneira absoluta, depois esquecê-la e começar tudo de novo, para ser capaz, então, de dar um “passo novo” na língua, comparando sua escrita a um processo contínuo de construir e destruir (HILST, 1989, p.119 *apud* DINIZ, 2013). No encaicho do “passo novo” dado por Hilst na língua e o (des)construir efetuado pela autora na sua escrita, temos Morris tentando recriá-los na língua inglesa. Por fim, o presente estudo, que persegue a ambos ao comparar os dois textos, analisa quatro excertos de **Com os meus Olhos de Cão**, de Hilda Hilst, o texto na língua de partida (LP), e suas contrapartes na tradução para o inglês **With my Dog-Eyes** de Adam Morris, a língua de chegada (LC), iniciando com uma contextualização do primeiro excerto.

Ouvindo a meias sua mulher falar da falta que ela sente de uma vida social ativa, Amós Kéres começa a questionar a origem dos sentimentos e sua natureza, como se esvaem sem deixar vestígios. Desaparecimento que não ocorreria, segundo o professor, nem com a morte, pois as lembranças permanecem, bem como vestígios físicos, fios de cabelo caídos ou dentes arrancados. No entanto, inquieto com a constatação de que, no corpo, os dentes apodrecem, enquanto guardados duram para sempre, Amós Kéres decide se livrar de seu dente de leite:

Quadro 1 – Excerto 1

LP	LC
Vou até a privada. Puxo a descarga. Vai indo pelos canos, presumo, vai indo, depois na <u>fossa</u> ? Para sempre na <u>fossa</u> ? Ou fica roído como se ficasse na <u>boca</u> ? <u>Fossa-boca</u> . O que você fez, Amós? <u>Boca-fossa</u> . <u>Cossa</u> . (HILST, 2018, p.71, grifo nosso)	<i>I go to the toilet. I flush. It winds its way down through the pipes, I presume, winds its way down, and then to the sewer? Forever in the sewer? Or will it get all worn down as it would in a mouth? Sewer-mouth. What did you do, Amós? Mouth-sewer. Mewer.</i> (HILST, 2014, p. 12, grifo nosso)

Fonte: Elaborado pela autora.

Na tradução de Morris, percebemos a configuração de uma tradução literal (BARBOSA, 2020), começando no nível lexical – os verbos, “vou”, “presumo”, “fica/ficasse” e “fez”, cujos correspondentes em inglês estão em: *go, presume, will/would* e *do*; e os substantivos “privada”, “canos”, “fossa”, “boca” e “cossa”, os quais encontram seus correspondentes no inglês em: *toilet, pipes, sewer, mouth* e *mewer*. Aparentes exceções são a ação completa “puxo a descarga”, sintetizada no verbo *flush*, o qual tem o sentido exato de limpar o vaso pelo movimento da água – paráfrase nossa da definição “[...] *if you flush a toilet, or if it flushes, you make water go through it to clean it*” (FLUSH, c1996-2021) –, e o adjetivo “roído”, traduzido pelo verbo frasal *worn down* que, caracterizando o possível desgaste do dente, também cumpre a função de adjetivo. Apenas aparentes, no entanto – ainda se trata de uma tradução literal, pois, embora realize algumas adequações no nível morfossintático, mantém a fidelidade com o campo dos sentidos (BARBOSA, 2020). Curiosamente, o par “cossa” e *mewer* divergem justo nesse último campo, cujas repercussões serão detalhadas abaixo.

Outro caso interessante do nível lexical é a da locução verbal “vai indo” sugerindo o possível caráter de infindo do dente, questionado no trecho, e de seu movimento perpétuo pelos

canos, por seu verbo principal estar no gerúndio e pela repetição na oração – cuja tradução é *winds its way down*. A junção do verbo *wind*, que pode vir acompanhado de *its way* ou não, com um advérbio ou preposição é uma expressão da língua inglesa, significando algo longo e com várias curvas, que termina (em) ou segue (por) algum lugar, como um rio ou estrada – paráfrase nossa de “[...] *if a road, river etc winds somewhere, it has many smooth bends and is usually very long*” (WIND, c1996-2021). No caso, canos – e, ao completar a expressão com o advérbio *down*, indicando a direção para baixo, a escolha do tradutor libera um resíduo que ultrapassa o sentido pretendido pela expressão, com um resultado similar ao da autora (VENUTI, 2019). Pois, ao utilizar uma expressão que enfatiza o movimento, mas para o qual não vemos um final, sugere-se que esse movimento do dente seja interminável, assim como sua existência.

A proporção de correspondência nas formas lexicais entre o texto de partida e o de chegada é bastante alta, compensando-se as aparentes exceções no plano do significado. Correspondência também apreciável na sintaxe, já que Morris efetua uma construção de períodos análogos aos de Hilst, provável reflexo da fidelidade ao modo de dizer da autora, defendida pelo tradutor e por Britto (2020). Segundo Barbosa (2020), as adequações à língua de chegada ocorrem na forma da explicitação dos sujeitos nas três primeiras orações com o uso dos pronomes *I* e *It* – “*I go to the toilet. I flush. It winds its way down through the pipes, I presume, winds its way down, and then to the sewer?*” (HILST, 2014, p. 12) –, operação necessária no inglês, pois nessa língua não há uma desinência verbal que determine a pessoa à qual se refere.

Indo além das questões lexicais e sintáticas, a tentativa de fidelidade aproxima-se mais da manutenção do belo e da literariedade, como proposto por Britto (2020), ao manter a repetição das palavras destacadas no excerto, pois tal repetição concede ritmo à prosa hilstiana (PÉCORA, 2018). “Boca” e “fossa”, ambas paroxítonas, são marcadas pela assonância dos sons vocálicos /o/ e /a/, características compartilhadas por “cossa” – com a adição da semelhança do som consonantal sibilante /s/, presente nas duas últimas. Destaca-se a questão sonora, também, na criação dos neologismos “fossa-boca” e seu inverso “boca-fossa”, nos quais Hilst parece unir o questionamento da (in)finitude humana, ou o mistério da morte e do que permaneceria após tal ocorrência, nos possíveis destinos do dente de Amós Kérés. (COELHO, 1999; RIBEIRO, 1999). O neologismo “boca-fossa”, ao preceder a frase formada unicamente por “cossa” – “Boca-fossa. Cossa.”, potencializa a consonância de sons vocálicos e consonantais entre as duas últimas palavras do trecho (HILST, 2018, p.71).

A forma encontrada pelo tradutor para manter essa estrutura rítmica foi a adoção de *sewer, mouth* e *mewer* e a criação dos neologismos “*sewer-mouth*” e “*mouth-sewer*” (HILST, 2014). Como no português, de certa forma a mais distante, sonoramente, das outras duas palavras é *mouth*, pois tem uma só sílaba e apresenta o som vocálico longo do ditongo /aʊ/ – como vemos na transcrição fonética /maʊθ/. Já *sewer* e *mewer* virão a corresponder ao efeito fonético das suas contrapartes no texto de chegada porque são paroxítonas e possuem o som longo /u:/ – como observamos nas respectivas transcrições fonéticas /'su:ər/ e /'mju:ər/. Ligam-se, dessa forma, ao som final de /u/ do ditongo em *mouth* e (re)criam a assonância do texto de partida no de chegada.

Como visto, *mouth* e *sewer* correspondem, morfológica e semanticamente, às escolhas da autora; entretanto, não ocorre tal correspondência com *mewer* no campo dos sentidos. Tal palavra não aparece dicionarizada no *Longman Dictionary of Contemporary English* (LDOCE), porém, sim, no *Oxford English Dictionary* (OED), que a classifica como uma palavra obsoleta, significando tanto aquele que mia, um gato, quanto aquele que assobia ou vaia, desaprovando o ouvido ou visto – tradução nossa de “*Obs. [obsolete] One who mews; a cat. Also, one who catcalls.*” (MEWER, 1989, p. 705). O primeiro significado não nos diz muito em relação ao texto hilstiano; porém, o segundo se aproxima de “cossa”, do substantivo “acossamento”, pois

resgata a ideia, de certa forma, de provocar incômodo ou sofrimento a alguém, embora se perca o sentido da agressão física e o ato ou efeito de perseguir (ACOSSAMENTO, c2021), presentes na escolha da autora. Podendo configurar-se como uma perda, se considerarmos essa última acepção, pois Amós Kéres busca retornar ao momento de compreensão de forma incessante.

Cabe ressaltar, contudo, a liberação de um resíduo no quesito da imprevisibilidade de sentidos na escolha tradutória por *mewer*, pois tal palavra tem uma acepção mais coloquial, segundo o *Urban Dictionary* (UD), de pessoa que vaga indefinidamente por aí, sob a influência de algum entorpecente, sem propósito claro para a sua vida – tradução nossa de “*A person who tends to roam aimlessly around, drinking and drugging with no general direction in life*” (MEWER, c1999-2021; VENUTI, 2019). O curioso é que veremos Amós Kéres, impulsionado pelo seu afastamento das atividades “civilizadas”, agir nesse sentido: “Bêbado vou indo. Alguém descobrirá em parte o meu trajeto se aplicar aquela Lei da Desordem (ainda conservo o sorriso), vomito na sarjeta (o sorriso foi-se), mijo encostado ao poste.” (HILST, 2018, p. 87-88). Valendo-se da polissemia da palavra *mewer* e recriando os recursos rítmicos, nesta instância Morris sucede na tentativa de conformar o estilo de Hilst ao inglês pelos meios possibilitados por essa língua de chegada.

As escolhas tradutórias parecem indicar, assim, uma tendência à estrangeirização no sentido descrito por Venuti (2019), com a utilização de palavras obsoletas e da manutenção da forma de dizer da autora – lexical e sintaticamente. No entanto, recorda-nos, e se aproxima mais expressivamente, do caminho intermediário entre domesticação e estrangeirização proposto por Britto (2020), porque a utilização de *mewer* foi uma solução para um desafio tradutório, não uma inserção proposital de uma palavra estranha, mas, sim, uma forma de fidelidade ao modo de dizer da autora, assim como a manutenção léxico-sintática. Isto é, trata-se da meta de fidelidade relativizada, também defendida por Britto (2020), de se aproximar ao máximo do autor a ser traduzido, dentro dos limites e das potencialidades de sua própria língua.

Continuam, no próximo excerto, a manutenção dos períodos quase analogamente a como foram escritos na língua de partida, excerto o qual é bem próximo ao anterior. Supostamente tendo se livrado do dente, Amós Kéres examina a possibilidade de tentar explicar o que compreendeu em palavras, de “verbalizar hemorragicamente” (HILST, 2018). A descrição parece violenta para o ato de falar, porém o professor tem dificuldades para se expressar, considerando as palavras incoerentes e “teias finíssimas” a serem arrancadas de dentro de si. Teias que não sobreviveriam ao processo, pois se desmanchariam. Se lembra, então, de quando frequentava um bordel, aos vinte anos de idade, levando consigo os livros de matemática:

Quadro 2 – Excerto 2

LP	LC
Que calma aqui de manhãzinha. E ali havia também Libitina que era rara. E a dona, Maria Ancuda: pode ficá meu lindo, fica, fica, fica estudando, só que depois tu dá uma mãozinha praquela meu contador que é uma besta. (HILST, 2018, p. 71)	<i>Such a tranquility there in the morning. There was also the very strange Libitina. And the madam, Maria Ancuda: you can stay here, gorgeous, stay stay, stay here studying, as long as afterward you give me a little hand with that beast of an account book.</i> (HILST, 2014, p. 13)

Fonte: Elaborado pela autora.

Notável, nesse excerto, a manutenção dos nomes próprios das outras personagens – Libitina, prostituta, e Maria Ancuda, dona do bordel –, pois o que identificamos como uma fidelidade, que seria um ponto positivo na perspectiva do tradutor e de Britto (2020), ou uma escolha estrangeirizante, que encorajaria o contato entre culturas, gera perda (VENUTI, 2019).

Não é o caso de Libitina, que, em português formal, significa morte e remete à deusa romana cuja função era assegurar o cumprimento dos deveres para com os mortos (KURY, 2009; LIBITINA, c2021). Relação também encontrada no inglês: na religião romana, era a deusa dos funerais; a palavra Libitina passou, então, a ser utilizada para as agências funerárias, os serviços funerários e, pelos poetas, para nomear a própria morte – tradução nossa de “[...] *in Roman religion, goddess of funerals. [...] The word Libitina thus came to be used for the business of an undertaker, funeral requisites, and, by poets, for death itself*” (BRITANNICA, c2021). Uma convergência tão exata do sistema linguístico, do estilo e da realidade extralinguística, que justifica essa tradução literal, pois libera o mesmo resíduo, em ambos os textos, de um termo formal, com ascendência mítica, que se liga com a morte (BARBOSA, 2020; VENUTI, 2019).

Não só no significado do nome, essa convergência também ocorre em uma conversa entre Libitina e Amós Kéres, logo após o trecho citado, na qual o porquê do nome da personagem feminina é posto em questão. Libitina começa afirmando que se tratou de uma confusão, pois sua mãe lhe dera o nome crente de que se relacionava com a palavra “paixão”, quando Amós pergunta se não era com a palavra “libido”. No final, a prostituta revela que um primo procurara nos livros e descobrira seu nome ter origem na “[...] velha que tomava conta dos presentes que a gente faz pros mortos. Micologia.” (HILST, 2018, p. 71) – então, o professor volta a questionar se não seria “mitologia”. Confusão que se estende do motivo do nome às palavras, pois Hilst, por meio do equívoco de Libitina, realiza um jogo de palavras entre “mitologia”, a real razão do nome, e “micologia”, ou o estudo dos fungos (MICOLOGIA, c2021). Novamente observamos a convergência, descrita acima, a favor do tradutor, que é capaz de recriar as confusões ocasionadas pela razão do nome de Libitina literalmente, traduzindo-as por: *passion, libido, mycology* e *mythology*.

Contudo, a perda ocorre no caso de Maria Ancuda, já que tal sucesso da literalidade parece não se repetir com esse nome. Um provável apelido, de qualquer forma o “ancuda”, o possuir quadris largos, se perde para o leitor de língua inglesa. É, talvez, uma perda menor em consideração aos resultados já alcançados por Morris, mas que tem sua relevância para a história e como marca estilística. Ser caracterizada pelas ancas grandes a ponto de tornar-se parte de seu nome, sugere a relação dessa mulher com sua ocupação na prostituição, uma certa conotação de sexualidade inerente ao seu corpo, ao mesmo tempo em que a aproxima dos animais, já que “anca” é também, a denominação para tal parte do corpo desses seres, como os cavalos. Também se perde o contraste entre o mitológico Libitina e o corporal Maria Ancuda, entre uma origem em um português formal e um mais coloquial (RIBEIRO, 1999).

Perda que poderia não ter ocorrido caso Morris houvesse optado por traduzir o nome da personagem, explicitando o sentido ao leitor de língua inglesa. Uma possibilidade seria Maria *Big Hips*, qualificando como grande uma das duas partes de cada lado do seu corpo entre a parte de cima da perna e a cintura – tradução nossa de “*One of the two parts on each side of your body between the top of your leg and your waist.*” (HIP, c1996-2021). Ou, ainda, como Maria *Big Rump*, já que tal palavra pode ser aplicada aos animais e aos seres humanos, pois significa tanto a parte das costas de um animal justo acima de suas patas quanto a parte do seu corpo na qual você se senta – tradução nossa de “[...] *the part of an animal’s back that is just above its legs*” e “*the part of your body that you sit on [...]*” (RUMP, c1996-2021).

Outro desafio tradutório neste trecho é o uso dos diminutivos por Hilda Hilst – “Que calmaria aquilo de manhãzinha” e “[...] só que depois tu dá uma mãozinha [...]” (HILST, 2018, p. 71) – tais marcas de estilo, do grau do substantivo, que marcam um certo tom irônico, são perdidas na tradução. Porém, não por responsabilidade do tradutor, já que a língua inglesa não possui esse recurso, a menos que se empregue um adjetivo ou se trate de um grau de comparação. Assim, ao adotar somente *morning* na primeira instância – “*Such a tranquility there in the morning*” (HILST, 2014, p. 13) –, perde-se o sentido de início da manhã, o momento de aurora do dia.

Torna-se curiosa, então, a solução tradutória encontrada para a expressão informal “dar uma mãozinha”, isto é, “*give me a little hand*” (HILST, 2014, p. 13). Curiosa porque a expressão padrão é *give (somebody) a hand*, advinda do inglês falado, com o significado de ajudar alguém a fazer algo – tradução nossa de “(*spoken*) *to help someone do something*” (GIVE SOMEBODY A HAND, c1996-2021). Portanto, embora ambas tenham o mesmo sentido, na expressão da língua inglesa não há esse *little*, e é a inserção desse adjetivo que cria um estranhamento ao desviar-se da forma padrão. No entanto, ainda pode ser compreendida e entendida como um trocadilho de *give (one) a big hand*, que significa aplaudir alguém de forma intensa, geralmente como uma demonstração de aprovação ou apreciação – tradução nossa de “*To applaud one extensively, often as a show of approval or appreciation*” (GIVE A BIG HAND, c2015). Trata-se, dessa maneira, de uma compensação, porque, ao não poder utilizar o adjetivo para “pequeno” no caso da “manhã” – uma “pequena manhã” causa estranhamento também no português e, virtualmente, inexistente no inglês – o tradutor desloca esse recurso estilístico para outro ponto no texto de chegada (BARBOSA, 2020).

O maior desvio verificado até o momento das tendências de fidelidade nesta tradução, não justificável pelo viés de uma estrangeirização, que são as tendências do tradutor, e tampouco pelo da domesticação (VENUTI, 2019), que elimina as particularidades no texto de chegada, é o efetuado em “*as long as afterward you give me a little hand with that beast of an account book.*” (HILST, 2014, p. 13). Porque, se traduzirmos de volta para o português, encontramos que, na versão de Morris, Maria Ancuda pede a Amós Kéres para realizar a contabilidade do bordel: “desde que depois você me dê uma mãozinha com a besta daquele livro de contabilidade” (tradução nossa); em vez de auxiliar o contador: “[...] só que depois tu dá uma mãozinha praquele meu contador que é uma besta.” (HILST, 2018, p. 71), como escrito por Hilst. Transformou, assim, a pessoa em um objeto e, ao mudar o foco, ameniza a provocação ao transferir o recipiente do qualificativo “besta” do contador para o livro de contabilidade. Somente conseguimos classificar tal escolha como arbitrária, já que não há motivos para o tradutor não ter mantido essa forma de expressão, pois é uma opção de linguagem da personagem e da autora. Se foi a intenção de Morris amenizar a ofensa, esse não é o papel do tradutor nem em sua própria concepção de tarefa tradutória, considerando que ele traduz bastante preso ao texto de partida e visa a ser um canal para a voz autoral.

Ao escolher a manutenção dos nomes dos personagens – explorando as inusuais convergências quando elas se dão ao máximo de seu potencial, como em Libitina, e reconhecendo as perdas, como em Maria Ancuda – e lidar com as imposições da própria língua – a falta do diminutivo –, o tradutor evidencia o caráter estrangeirizante de suas decisões, pois mantêm ou incluem termos estranhos à LC (VENUTI, 2019). Por outro lado, pode também possuir como meta a fidelidade, contudo, relativizada, pois não há como atingir uma fidelidade total. Morris, tal como dito por Britto (2020), reconstruiria então, da melhor maneira, o que lhe parece mais importante no texto de partida, com a clara e arbitrária exceção da última parte analisada do segundo excerto.

Adentrando-nos um pouco mais na obra, Amós Kéres se questiona como irá equacionar a compreensão obtida no topo da colina com a sua vida cotidiana, e considera entre as opções de viver desregradamente ou abandonar a esposa e o filho. Compondo futuros cenários hipotéticos de como tais opções se dariam, o professor se recorda de seu amigo Kadek, estudioso da matemática, cujas últimas palavras foram “[...] alado e ocre pássaro da sorte [...]” (HILST, 2018, p. 80). O excerto a seguir é a resposta do homem, que presenciou a morte de Kadek, à pergunta de Amós Kéres e Isaiah, outro amigo do professor e matemático também, de se havia um pássaro voando ou não:



Quadro 3 – Excerto 3

LP	LC
<p>Não vi não, seos doutô, a bem da verdade vi dois anus preto mas muito lá. Lá onde? Bem lá no cu do céu seos dotô. (HILST, 2018, p. 80)</p>	<p><i>I didn't see one, professorsirs, well to tell the truth I did see two black cuckoos, but way over there. Over where? Way over in the ass-end of the sky, professorsirs.</i> (HILST, 2014, p. 27)</p>

Fonte: Elaborado pela autora.

Na escrita de Hilda Hilst, percebemos uma marca de oralidade, parte de seu estilo, na expressão “seos doutô”, utilizada como forma respeitosa de tratamento, que, na tradução de Adam Morris, se torna *professorsirs* (RIBEIRO, 1999). Na criação desse neologismo, ocorre a fusão de *professor*, que se refere, especificamente, a um professor de universidade ou centro universitário – tradução nossa de “[...] *a teacher at a university or college.*” (PROFESSOR, c1996-2021) –, e *sir*, palavra utilizada quando se fala com um homem a fim de ser educado ou demonstrar respeito – tradução nossa de “[...] *used when speaking to a man in order to be polite or show respect.*” (SIR, c1996-2021). Ao fundir duas palavras do inglês para tentar recriar a marca de oralidade hilstiana, o tradutor realiza uma adaptação, porque obteria uma impressão diferente do leitor de língua inglesa se optasse por uma tradução mais literal neste caso (BARBOSA, 2020). Liberando, dessa forma, um resíduo similar ao da autora, de coloquialismo e de uma forma não-dicionarizada da língua, e com um sentido semelhante, pois vincula um título acadêmico a uma forma de tratamento respeitosa (VENUTI, 2019).

A utilização de um português mais coloquial por Hilst (RIBEIRO, 1999) marca de forma mais expressiva este trecho, aparecendo, também, nas construções que se ligam pelo advérbio “lá” – “[...] muito lá. Lá onde? Bem lá [...]” (HILST, 2018, p. 80). Para tentar corresponder a essa marca estilística, o tradutor repete o advérbio *over* – “[...] *way over there. Over where? Way over [...]*” (HILST, 2014, p. 27). No LDOCE, encontramos nada menos que 23 acepções e aplicações dessa palavra, entre elas, o sentido de um lugar que está do outro lado de um espaço ou local – tradução nossa de “[...] *a place that is on the other side of a space or area.*” (OVER, c1996-2021), dessa forma traduzindo o “lá”. A escolha por *way* como intensificador do *over*, correspondendo ao “muito lá” e ao “bem lá”, é um uso informal dessa palavra, característico do inglês norte-americano – tradução nossa de “*American English: informal; very.*” (WAY, c1996-2021) – que também aponta a distância presente no texto de partida, o “bem lá”. Continua a evidenciar-se, assim, o compromisso do tradutor com uma fidelidade, conforme defendida por Britto (2020), ao texto da autora no quesito do estilo.

Uma linguagem metafórica forte caracteriza a escrita hilstiana, isto é, capaz de construir imagens como a do pássaro, presente no excerto (COELHO, 1999). O anu-preto se revela uma escolha potente da autora, pois, como relata Cascudo (2012), o *Crotophaga ani* é um pássaro cínico, imperturbável; augúrio de infelicidades e amigo da morte, pois sabe das escolhas dessa que é o destino inescapável dos homens. Sinal da morte, dessa questão universal humana, o anu-preto, pela sua semelhança gráfica com a palavra ânus, liga-se, semanticamente, com a expressão “cu do céu” (HILST, 2018). Chocando e confluindo os opostos, tal ligação mistura, pela linguagem, o elevado com o obscuro (SAAVEDRA, 2018) – neste caso, o elevado da morte, uma das grandes questões filosóficas humanas, com o baixo do ânus, o qual é raramente discutido ou referenciado no convívio social humano.

Como se não fosse instigante o suficiente, a expressão criada pela autora também remete à maneira grosseira de se referenciar a um lugar muito distante de onde se está, “cu de judas” (CU, c2021) – reforçando o discutido sobre o choque do alto com o baixo, da mistura das “palavras de dicionário, mas também das palavras do dia a dia, de um português mastigado” (SAAVEDRA, 2018, p. 427) em sua escrita. Outro desafio complexo para Morris, que deveria,

então, considerar como traduzir o contraste entre a simbologia do pássaro e a dupla aparição do baixo, o termo “cu” em si e a expressão à qual Hilst faz referência, ambos considerados, geralmente, grosseiros.

Partindo do pássaro, observamos que o tradutor optou por *black cuckoo*, um pássaro da mesma família do anu-preto, a *Cuculidae* (PAYNE; KIRWAN; BOESMAN, 2021). Ambos são bastante parecidos:

Fotografia 1 - Anu-preto (à esquerda) e Cuco-preto (à direita)



Fonte: (DANIELS, 2021; SAIBA..., c2022).

No entanto, há duas diferenças significativas entre eles que justificam a adaptação de um pelo outro no texto de chegada: seu nome e significado. (BARBOSA, 2020). Em inglês, o anu-preto é conhecido como *smooth-billed ani*, ou “anu do bico liso” em tradução nossa. A escolha de uma tradução literal, assim, ocasionaria a perda da referência à coloração preta, geralmente associada ao mau agouro, e do significado cultural, pois o anu não parece ser associado a um sentido na cultura norte-americana. Por isso, a opção pelo cuco, do qual procedem profusas superstições, incluindo uma que o aproxima do anu-preto, pois seria um pássaro misterioso, que tem segunda vista<sup>3</sup>; pelo seu canto te conta quanto tempo ainda tens para viver – tradução nossa de “*The cuckoo is a mysterious bird and has second sight. He will tell you by his cries, how long you have to live.*” (DANIELS; STEVENS, 2003, p. 611). E não por qualquer cuco, mas um cuco-preto, mantendo a coloração que reforça os significados sugeridos pela escolha da autora. Morris, então, parece ter realizado uma domesticação na sua acepção mais branda, a que auxilia o leitor a compreender o texto, e tenta transpor as ideias de Hilst, adotando símbolos com significados equivalentes na cultura de chegada, seguindo com sua tendência à fidelidade (BRITTO, 2020; VENUTI, 2019).

Voltamo-nos, agora, para o baixo, a expressão “cu do céu” (HILST, 2018), traduzida como “*ass-end of the sky*” (HILST, 2014). A tradução literal de “cu” pelo termo *ass* carrega o mesmo resíduo de informalidade e impolidez verificado na LP, reforçando a tendência de Morris à fidelidade (BARBOSA, 2020; BRITTO, 2021; VENUTI, 2019), pois poderia ter optado por versões mais aceitáveis, como *bottom* ou *backside*. Ao passo que também se associa a uma expressão idiomática cristalizada da língua inglesa considerada grosseira, *ass end of nowhere*, a qual significa uma localidade extremamente remota ou fora do caminho, hiperbólica e sarcasticamente identificada como o ponto mais distante de tudo – tradução nossa de “a

<sup>3</sup> Segundo Allan Kardec, o responsável por codificar a corrente religiosa do Espiritismo, a dupla ou segunda vista consiste na capacidade de ver o que não se pode com a visão comum, podendo resultar em pressentimentos e na presciência do porvir (KARDEC, 2019).

*location that is extremely remote or out of the way, hyperbolically and sarcastically identified as the farthest point away from anything.*” (ASS END OF NOWHERE, c2015).

A domesticação praticada por Morris parece ser a do grau de tornar o texto compreensível para o leitor de língua inglesa, mas acaba prevalecendo a estrangeirização, a preservação do modo de dizer da autora (VENUTI, 2019). Parece traduzir, assim, observando o princípio de Meschonnic de transpor o marcado pelo marcado, com a meta de preservar a singularidade de **Com os meus Olhos de Cão** (MESCHONNIC, 1999 *apud* BRITTO, 2020). Neste caso, o uso do registro informal em português por um correspondente em inglês, uma alteração em uma expressão da LP por uma similar em uma da LC e, quando a tradução literal não basta, adapta formas de dizer o texto de partida no de chegada. Isto é, segue o caminho intermediário entre a domesticação e a estrangeirização proposto por Britto (2020).

Poemas que surgem em meio aos textos em prosa são uma das singularidades estilísticas de Hilda Hilst, a mistura consciente dos gêneros descrita como uma “anarquia dos gêneros” por Pécora (2018), que não emergem por acaso, pertencendo à enunciação da trajetória de Amós Kéres, de seu abandono das atividades “civilizadas”. Os conceitos e temas manipulados por Hilst, como vimos, desdobram-se em múltiplas camadas de possíveis sentidos, fenômeno que só pode ser potencializado ao ser aliado a uma forma, como ocorre nos poemas. Configuram-se, assim, os textos líricos como uma dificuldade de estilo hilstiana para a leitura em português e, por consequência, para a tradução (RIBEIRO, 1999). Considerado impossível, veremos como Morris respondeu ao desafio de traduzir poemas selecionando um presente na obra, de suposta autoria do professor, quando ele vai visitar o amigo Isaiah com o intuito de conversar sobre a visão transformadora de “significado incomensurável” (HILST, 2018, p. 69):

Quadro 4 – Excerto 4.

LP	LC
Empalideço, Atlanta.	<i>I blanch, Atlanta</i>
Um Vivien vento	<i>A Vivien wind</i>
Varrendo a anca.	<i>Sweeping the flank</i>
Amós Kéres	<i>Amós Kéres</i>
Amor Kéres?	<i>Amós Kéres?</i>
<i>Trembla de viño</i>	<i>Tremored de viño</i>
<i>Mi cuerpo de destemor.</i>	<i>Mi cuerpo of fearlessness.</i>
(HILST, 2018, p. 86, grifo da autora)	(HILST, 2014, p. 36)

Fonte: Elaborado pela autora.

Seguindo o proposto por Britto (2017), começaremos a análise a partir da forma do poema. Na versificação inglesa, conforme Britto (2020), contamos agrupamentos de duas ou três sílabas chamados pés (separados pelo símbolo |), nos quais tipicamente uma das sílabas é acentuada (/) e a outra, ou outras duas, são átonas (-). Para a escansão em português, são separadas as sílabas poéticas marcando a alternância de sílabas fortes e fracas, podendo juntar ou separar as palavras pelo ritmo ditado na leitura, geralmente mantendo juntos os sons vocálicos que estão um ao lado do outro, e a contagem termina na última sílaba tônica (GOLDSTEIN, 2005). Por tais meios, escandimos os poemas na língua de partida e na de chegada, cujos resultados podem ser vistos no quadro a seguir.

Nele, a primeira coluna numera os versos; a segunda apresenta a escansão do poema na LP, para a qual adotamos o símbolo / como separador das sílabas poéticas, e os destaques da caixa alta e do negrito como marca das fortes, seguida pelo esquema rítmico, que tem o número total de sílabas poéticas e, entre parênteses, indica as fortes. Encerra o quadro a terceira coluna, com a escansão do poema na LC, para a qual utilizamos os símbolos propostos por Britto, e o número total de pés por verso:

Quadro 5 – Análise estrutural do poema (excerto 4).

Verso	LP		LC	
1	Em / pa / li / <b>DE</b> / çoa / <b>TLAN</b> / ta.	ER: 6(4-6)	- /   - /   - I blanch, Atlanta	2 pés binários
2	Um / <b>VI</b> / vien / <b>VEN</b> / to	ER: 4(2-4)	- /   - / A Vivien wind	2 pés binários
3	Va / rren / doa <b>AN</b> / ca.	ER: 3(3)	/ -   - / Sweeping the flank	2 pés binários
4	A/mós / <b>KÉ</b> / res	ER: 3(3)	/ -   / - Amós Kéres	2 pés binários
5	A / mor / <b>KÉ</b> / res?	ER: 3(3)	/ -   / - Amós Kéres?	2 pés binários
6	<b>TREM</b> / bla / de / <b>VI</b> / ño	ER: 4(1,4)	/ -   - /- Tremored de viño	2 pés binários
7	Mi / <b>CUER</b> / po / de / des / te / <b>MOR</b> .	ER: 7(2,7)	- /   - -   / -   - Mi cuerpo of fearlessness.	3 pés binários
(HILST, 2018, p. 86)			(HILST, 2014, p. 36)	

Fonte: Elaborado pela autora.

Formalmente, os versos curtos 2, 3, 4, 5, 6 e o médio 7 da LP são traduzidos em tamanhos correspondentes, com a exceção do 1, que, de mediano, passou a ser curto. A assonância da vogal tônica entre os versos 1 e 3 (atlAnta e Anca) é correspondida na LC nos mesmos versos pelo som vocálicoônico /æ/ presente em *Atlanta* e *flank* – a tradução literal do termo “anca” –, também criando uma fortuita rima interna com *blanch* – a tradução literal do termo “empalideço”. Embora o jogo de palavras com o nome do professor não ocorra na tradução, a repetição, que de certa forma compõe uma rima, sim. Temos, até este ponto, uma taxa de correspondência bastante alta entre os poemas. No entanto, um desvio arbitrário ocorre na pontuação, a qual divide o texto lírico da autora em quatro períodos nos versos 1, 3, 5 e 7; já no do tradutor há apenas dois sinais, nos versos 5 e 7. Não parece haver um motivo para justificar a falta dessa pontuação, já que Morris realiza as acomodações sintáticas necessárias, como a explicitação do sujeito (BARBOSA, 2020) no primeiro verso com o pronome *I* – “*I blanch, Atlanta [...]*” (HILST, 2014, p. 36). E, no segundo e terceiro versos, a ligação por *enjambement* propicia o sujeito “Vivien vento” à ação de varrer a anca em ambas as línguas.

Destaca-se, ainda, no poema de Hilst, que todos os versos, com a exceção do último, são encerrados por palavras paroxítonas, o que não ocorre no poema traduzido de Morris, pois os versos 2 e 3 terminam em oxítonas e o final em uma proparoxítona. Um elemento regular no poema, diz Britto (2017), deveria ser recriado na tradução, visto essa alteração na forma poder ter gerado uma perda semântica. Retornando ao texto, observamos que, no primeiro verso, o “eu” é desinencial – “Empalideço, Atlanta.” (HILST, 2018, p. 86) – depois, esse “eu” desaparece, ao ponto de ele dizer Amós Kéres como se fosse outro, e não ele.

Voltará a aparecer o “eu” marcadamente justo no último verso, que é o que tem a sonoridade diferente, na forma do possessivo *mi*, ou “meu” em espanhol. A busca do “eu”, de compreender-se, é incessante para Amós Kéres que, a despeito de suas tentativas, não consegue voltar ao centro, ao momento de compreensão; o seu “eu” dissolve-se ou transforma-se em cão (COELHO, 1999). Alinhando-se, assim, de certa forma, com a interpretação desse poema, no qual temos um vislumbre do “eu”, o perdemos e, neste caso, o reencontramos ao final. Podemos dizer, então, que certa perda no campo semântico-formal do poema ocorreu na LC, e que a falta

de pontuação no poema traduzido agrava o caráter da perda, pois ela marca justamente os momentos descritos acima.

Contudo, há outros elementos semânticos e lexicais no poema, como referências culturais, jogos de palavras e o uso de línguas diferentes, os quais motivaram a escolha deste excerto. Do primeiro, os versos 1 e 2 aludem ao filme **...E o vento levou** (1939), que segue a vida da protagonista Scarlett O’Hara, interpretada pela atriz Vivien Leigh, seus amores e a sua luta para manter a plantação no sul Estados Unidos durante uma época de transição nesse país, a Guerra Civil (**GONE WITH THE WIND**, c1990-2021). Um dos lugares visitados pela protagonista é Atlanta, capital do estado da Geórgia, estado onde também se encontra a sua plantação no longa. Famosa nos Estados Unidos e em vários outros países, tal referência não deve ter sido um desafio para o tradutor, que optou por mantê-la, já que uma tentativa de a adaptar (BARBOSA, 2020), substituindo o filme por um brasileiro, seria complexo, tanto na forma do poema quanto no campo semântico<sup>4</sup>. Temos um curioso caso, então, no qual a estrangeirização e a fidelidade – a manutenção do modo de dizer da autora, convergem, de certa forma, a uma domesticação, pois tornam o texto mais claro a um público-leitor norte-americano, que, provavelmente é mais familiarizado com o filme e o contexto histórico aludido (BRITTO, 2020; VENUTI, 2019).

Nos versos 4 e 5, “Amós Kéres / Amor Kéres?” (HILST, 2018, p. 86), os quais já não apresentam a subjetividade marcada, Hilda Hilst cria um jogo de palavras valendo-se do nome da personagem, Amós, e amor. Também parte do jogo, o sobrenome Kéres, ou Queres, que vem da mitologia grega, dos espíritos perversos e causadores de infortúnios, podendo significar a morte e sua causa ou o destino, sempre com uma conotação desfavorável (KURY, 2019) – recorre a temática da morte, nos dentes, no anu-preto e agora no nome da própria personagem. Parece que nada escapa à escrita de Hilst, pois esse sobrenome dobra de função, pela sonoridade e pela segunda grafia, podendo ser entendido como o verbo querer conjugado na segunda pessoa do singular no presente, indagando assim esse “outro”: Amós Kéres, o que tu queres? E se é amor, ou o próprio Amós, o que esse enunciador quer, não temos como saber com certeza.

Seja amor a resposta, ou não, trata-se de outro desafio para Morris, que opta por repetir o nome “Amós Kéres / Amós Kéres?” (HILST, 2014, p. 36), liberando um resíduo similar ao da autora (VENUTI, 2019). Pois, na tradução, também temos o momento de perda do sujeito enunciador, mas quando repete o nome no lugar de criar o trocadilho, há um reforço desse sentimento ambíguo, de quem é Amós Kéres – dessa busca incessante pelo “eu” (COELHO, 1999). O procedimento tradutório mais próximo seria a adaptação, embora não pareça circunscrever a criatividade exibida aqui por Morris, de reconhecer uma marca temática e estilística hilstiana, recriando-a da melhor forma possível em sua tradução (BARBOSA, 2020).

Chegamos, então, aos dois últimos versos do poema “*Trembla de viño / Mi cuerpo de destemor.*” (HILST, 2018, p. 86, grifos da autora), os quais são compostos por palavras de diferentes línguas românicas: do francês, *trembla*; do galego, *viño*; do espanhol, *mi cuerpo*; e, do português, *destemor* (CUERPO, c2021; DESTEMOR, c2021; TREMBLER, 2021?; VIÑO, c2012). A presença dessas línguas logo após as indagações, como uma espécie de resposta ao

---

<sup>4</sup> Cabe ressaltar que podemos sugerir um paralelo do filme com a obra **Com os meus Olhos de Cão**. Nos créditos de abertura do longa, que se passa desde o começo da Guerra Civil norte-americana até o seu final, uma voz comenta como a civilização do Sul fora levada pelo vento e que somente poderia ser vista nesse momento nos livros, já que os estados sulinos perderam a guerra, e sua população sofreu transformações sociais profundas, incluída a protagonista (**GONE WITH THE WIND**, c1990-2021). No poema analisado, temos “Um Vivien vento / varrendo a anca” (HILST, 2018, p. 86), o que pode sugerir um vento similar, de transformação social e pessoal, passando pela obra hilstiana. Amós Kéres, em uma busca incessante que o faz se voltar das convenções sociais e de suas instituições, essas últimas as quais critica logo no começo da obra, ao compará-las com os prostíbulos “Prostíbulos Igreja Estado Universidade. Todos se pareciam. Cochichos, confissões, vaidade, discursos, paramentos, obscenidades, confraria.” (HILST, 2018, p. 65), pode, talvez, almejar a chegada desse vento.

que quer Amós Kéres, e marcando a volta do eu, revela também as lacunas da linguagem, sugerindo que um só idioma não seria capaz de representar o humano e suas aspirações.

Os termos que sofreram alterações no processo tradutório serão o foco desta análise; porém, cabe ressaltar que um possível motivo para o tradutor não transpor todas as palavras ao inglês é causar um efeito de estranhamento no leitor de língua inglesa similar ao do de português. Devido à semelhança das línguas, o último deles não teria tanta dificuldade em compreender, focando seus questionamentos no porquê do uso dessas línguas, e não no que se pretende dizer. Se fossem mantidos, literalmente, os versos, o leitor do inglês teria uma dificuldade maior, o que poderia interferir com a leitura. Dá-se, portanto, que *viño* foi mantido, provavelmente, por causa de sua semelhança com a expressão informal em inglês para vinho, *vino* – tradução nossa de “*Informal; wine.*” (VINO, c1996-2021) – e *cuervo* pelo fato de que o espanhol é bastante reconhecido pelos norte-americanos.

O primeiro dos que foram traduzidos é o verbo em francês *trembla*, que, curiosamente, nos indica a presença da terceira pessoa pela desinência, convergindo com a interpretação do poema quanto à ausência do “eu” e seu retorno no último verso. Dito isso, a clara domesticação do termo em francês revela-se uma estrangeirização, pois será fonte de um estranhamento similar ao experienciado com o uso de diversas línguas no poema de Hilst (BRITTO, 2020; VENUTI, 2019). Morris poderia ter escolhido *tremble* no lugar de *tremor* já que, ambos termos se originando no latim, liberariam um resíduo que ecoa o da autora (VENUTI, 2019). O verbo *tremble*, com os seus significados de agitar-se ligeiramente de um modo que você não consegue controlar e estar preocupado ou assustado com algo – tradução nossa de “*To shake slightly in a way that you cannot control [...]*” e “[...] *to be worried or frightened about something [...]*” (TREMBLE, c1996-2021) – parece ser uma tradução literal do verbo em francês (BARBOSA, 2020). Pois tal verbo pode significar tanto ter o corpo agitado por pequenos movimentos musculares, intensos e involuntários quanto sentir muito medo, uma emoção forte – tradução nossa de “*Avoir le corps agité de petits mouvements musculaires, vifs et involontaires.*” e “*Éprouver une grande crainte, une vive émotion.*”, respectivamente (TREMBLER, 2021?).

Entretanto, ao ser um verbo, poderia ser conjugado na terceira pessoa sem dificuldade, o que apagaria totalmente o estranhamento causado pelo uso de outras línguas do texto de partida no de chegada (BRITTO, 2020). Por isso, talvez, a opção pelo substantivo *tremor*, o qual perde um pouco no campo semântico, correspondendo à primeira acepção de *trembla*. Isto é, significa um leve movimento de agitação no seu corpo que você não consegue controlar, especialmente porque está doente, fraco ou aborrecido – tradução nossa de “*a slight shaking movement in your body that you cannot control, especially because you are ill, weak, or upset.*” (TREMOR, c1996-2021). Se perde no sentido, ganha em construção, pois o tradutor cria uma forma verbal a partir do substantivo, com o sufixo -ed, uso que não é recorrente ou dicionarizado na língua inglesa. Ao adaptar os recursos de sua língua para tentar transpor o texto de partida, Morris realiza o movimento de estrangeirização e de fidelidade já observado, visando a preservação do modo de dizer de Hilst (BARBOSA, 2020; BRITTO, 2020; VENUTI, 2019).

Por fim, de volta ao português, com a última palavra do poema, “destemor”, que significa a ausência de temor (DESTEMOR, c2021). Morris realiza uma tradução literal para o inglês, servindo-se da palavra *fearlessness*, que significa a qualidade de não ter medo – tradução nossa de “[...] *the quality of having no fear.*” (BARBOSA, 2020; FEARLESSNESS, c2021). Após esse percurso pelos dois últimos versos, tornou-se notável a predominância da estrangeirização no texto de chegada, sugerindo o compromisso do tradutor com a manutenção do estilo da autora e a atenção com os resíduos liberados por suas escolhas, ao mesmo tempo em que se atenta à legibilidade do texto traduzido (VENUTI, 2019). Parte que reflete o todo, pois a tendência, ou preferência, do tradutor pela estrangeirização (VENUTI, 2019), que se aproxima e confunde com a fidelidade (BRITTO, 2020), marca a tradução para a língua inglesa *With my Dog-Eyes*, de Adam Morris, da obra **Com os meus Olhos de Cão**, de Hilda Hilst.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo procurou observar como a tradução lida com um texto estilisticamente complexo, verificar como ela o reproduz, se por um viés domesticador ou estrangeirizante, e identificar os procedimentos tradutórios. Bem como observar se ocorreram diferenças interpretativas resultantes do processo de tradução, buscando os resíduos liberados nas escolhas realizadas pelo tradutor, ao comparar **Com os meus Olhos de Cão**, de Hilda Hilst, e sua versão em língua inglesa **With my Dog-Eyes**, de Adam Morris (VENUTI, 2019).

A partir dos excertos selecionados, depreendemos a aspiração do tradutor a manter o estilo da autora, realizando escolhas e encontrando soluções tradutórias nesse sentido. Assim, prevalecem as estratégias estrangeirizantes; todavia, não ocorreram inserções de arcaísmos ou outros recursos propositalmente, com a finalidade de marcar o caráter de estrangeiro do texto traduzido (VENUTI, 2019). Portanto, constatamos que a forma de traduzir de Morris se alinha com a postura de fidelidade relativa defendida por Britto (2020); em outras palavras, o caminho intermediário entre a domesticação e a estrangeirização, do qual a solução tradutória de *trembla* por *tremored* é exemplar. Ocorre a domesticação inevitável para tornar o texto legível e compreensível ao público-alvo da tradução (VENUTI, 2019; BRITTO, 2020).

Em relação aos procedimentos tradutórios empregados houve uma predominância da tradução literal, o que seria esperado de um tradutor ávido de ser um canal para a voz autoral, embora surpreendam as convergências entre os sistemas do par de línguas encontradas por Morris, como no nome Libitina e nos termos da conversa que segue a apresentação dessa personagem. As ocasionais adaptações e compensações convergem para a já apontada tendência de fidelidade de Morris à forma de dizer hilstiana, de transmitir as ideias e os recursos utilizados pela autora. As raras explicitações do sujeito são acomodações às regras sintáticas da língua inglesa, das quais o tradutor não pode se evadir.

Quanto aos resíduos liberados durante o processo tradutório, Morris parece atento a eles, pois há várias instâncias em que os utiliza a seu proveito, como na adaptação do jogo de palavras e das origens etimológicas dos termos estrangeiros, ambas do poema (VENUTI, 2019). Até quando são resíduos provavelmente imprevisíveis, como a polissemia de *mewer*, que acaba ligando mais profundamente com os eventos transcorridos na obra, ao mesmo tempo que cumpre seu papel de recriar a repetição de sons do texto de partida.

No geral, avaliamos que a tradução para o inglês **With my Dog-Eyes** cumpre o seu papel de recriar **Com os meus Olhos de Cão**, pois acreditamos que um leitor de língua inglesa poderia sentir ter lido a obra por meio da tradução. As soluções tradutórias de Morris convergem, dessa forma, com o seu ponto de vista do que seria tradução, de ser um “ventríloquo” para o estilo de Hilst. Vale apontar, no entanto, o único ato potencialmente censurável do tradutor, o desvio verificado no segundo excerto.

Por fim, cabe ressaltar que o presente trabalho não pretende esgotar o assunto, pois, como o final aberto de **Com os meus Olhos de Cão**, há ainda lacunas a serem preenchidas em estudos futuros.

## REFERÊNCIAS

ACOSSAMENTO. In: HOUAISS: Grande Dicionário Houaiss. [S.l.]: Light: Lei de Incentivo a Cultura, c2021. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v5-4/html/index.php#3](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#3). Acesso em: 25 out. 2021.

ASS END OF NOWHERE. *In: The Free Dictionary: Farlex Dictionary of Idioms.* [S.l.]: Farlex, Inc, c2015. Disponível em: <https://idioms.thefreedictionary.com/ass+end+of+nowhere>. Acesso em: 07 nov. 2021.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos Técnicos da Tradução: uma nova proposta.** Campinas: Pontes, 2020.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. Libitina. *In: Encyclopedia Britannica.* [S.l.]: Encyclopedia Britannica, c2021. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Libitina>. Acesso em: 31 de out. 2021.

BRITTO, Paulo Henriques. **A Tradução Literária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. **Eutomia**, Recife, v. 1, n. 20, p. 226-242, dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/issue/view/2574/showToc>. Acesso em: 24 out. 2021.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Coisas que o Povo Diz.** São Paulo: Global, 2012. *E-book*.

COELHO, Nelly Novaes. Da Poesia. *In: Cadernos de Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 8, p. 66-79, out. 1999.

CU. *In: HOUAISS: Grande Dicionário Houaiss.* [S.l.]: Light: Lei de Incentivo a Cultura, c2021. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v5-4/html/index.php#3](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#3). Acesso em: 07 nov. 2021.

CUERPO. *In: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española.* [S.l.]: Real Academia Española, c2021. Disponível em: <https://dle.rae.es/cuerpo?m=form>. Acesso em: 08 nov. 2021.

DANIELS, Cora Linn; STEVENS, Charles McClellan. **Encyclopædia of Superstitions, Folklore, and the Occult Sciences of the World.** Honolulu, Hawaii: University Press of the Pacific, 2003. vol. 2. Disponível em: [encurtador.com.br/fsNV2](http://encurtador.com.br/fsNV2). Acesso em: 10 nov. 2021.

DANIELS, Richard. Cuculidae Family. *In: Avibirds.* [S.l.], 2021. Disponível em: <https://avibirds.com/cuculidae-family/#CuckooBlack>. Acesso em: 10 nov. 2021.

DESTEMOR. *In: HOUAISS: Grande Dicionário Houaiss.* [S.l.]: Light: Lei de Incentivo a Cultura, c2021. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v5-4/html/index.php#3](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#3). Acesso em: 07 nov. 2021.

DINIZ, Cristiano (org.). **Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst.** São Paulo: Globo, 2013.

FEARLESSNESS. *In: CAMBRIDGE: Cambridge Dictionary.* [S.l.]: Cambridge University Press, c2021. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fearlessness>. Acesso em: 08 nov. 2021.



FLUSH. *In*: LDOCE: Longman Dictionary of Contemporary English. [S.l.]: Pearson English, c1996-2021. Disponível em: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/flush>. Acesso em: 23 out. 2021.

GIVE SOMEBODY A HAND. *In*: LDOCE: Longman Dictionary of Contemporary English. [S.l.]: Pearson English, c1996-2021. Disponível em: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/give-somebody-a-hand>. Acesso em: 23 out. 2021.

GIVE A BIG HAND. *In*: THE FREE DICTIONARY: Farlex Dictionary of Idioms. [S.l.]: Farlex, Inc, c2015. Disponível em <https://idioms.thefreedictionary.com/give+a+big+hand>. Acesso em: 07 nov. 2021.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2005.

GONE WITH THE WIND. *In*: International Movie Database (IMDB). [S.l.]: IMDb.com, Inc., c1990-2020. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0031381/>. Acesso em 13 nov. 2021.

HILST, Hilda. Com os meus Olhos de Cão. *In*: HILST, Hilda. **Da Prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. vol. 2. p. 58-101.

HILST, Hilda. **With my Dog-eyes**. Tradução de Adam Morris. New York: Melville House Publishing, 2014.

HIP. *In*: LDOCE: Longman Dictionary of Contemporary English. [S.l.]: Pearson English, c1996-2021. Disponível em: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/hip>. Acesso em: 30 out. 2021.

KARDEC, Allan. **O livro dos espíritos**. Tradução de Guillon Ribeiro. Brasília, DF: Federação Espírita Brasileira (FEB), 2019. Disponível em: <https://www.febnet.org.br/portal/2021/09/02/obras-de-allan-kardec-3/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LIBITINA. *In*: HOUAISS: Grande Dicionário Houaiss. [S.l.]: Light: Lei de Incentivo a Cultura, c2021. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v5-4/html/index.php#3](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#3). Acesso em: 31 out. 2021.

MEWER. *In*: SIMPSON, J. A.; WEINER, E. S. C. **Oxford English Dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1989. vol. 20. p. 705.

MEWER. *In*: Urban Dictionary. [S.l.]: Urban Dictionary, c2021. Disponível em: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Mewer>. Acesso em: 25 out. 2021.

MICOLOGIA. *In*: HOUAISS: Grande Dicionário Houaiss. [S.l.]: Light: Lei de Incentivo a Cultura, c2021. Disponível em: [https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol\\_www/v5-4/html/index.php#3](https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#3). Acesso em: 02 nov. 2021.

MORRIS, Adam. The Translator Relay: Adam Morris. [Entrevista cedida a] WWB - Words Without Borders. **WWW Daily**, New York, 10 maio 2021. Disponível em: <https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/the-translator-relay-adam-morris>. Acesso em: 25 out. 2021.

OVER. *In*: LDOCE: Longman Dictionary of Contemporary English. [S.l.]: Pearson English, c1996-2021. Disponível em: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/over>. Acesso em: 07 nov. 2021.

PAYNE, Robert B.; KIRWAN, Guy M.; BOESMAN, Peter F.D. Black Cuckoo (*Cuculus clamosus*), version 1.1. *In*: **Birds of the World**. Ithaca, NY, USA: Cornell Lab of Ornithology, 2021. Disponível em: <https://birdsoftheworld.org/bow/species/blacuc1/cur/introduction>. Acesso em: 10 nov. 2021.

PÉCORA, Alcir. Nota do Organizador. *In*: HILST, Hilda. **Com os meus Olhos de Cão**. São Paulo: Globo, 2006. p. 5-10.

PÉCORA, Alcir. Posfácio – Cinco pistas para a prosa de ficção de Hilda Hilst *In*: HILST, Hilda. **Da Prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. vol. 2. p. 407-417.

PROFESSOR. *In*: LDOCE: Longman Dictionary of Contemporary English. [S.l.]: Pearson English, c1996-2021. Disponível em: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/professor>. Acesso em: 30 out. 2021.

RIBEIRO, Leo Gilson. Da Ficção. *In*: **Cadernos de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n. 8, p. 80-96, out. 1999.

RUMP. *In*: LDOCE: Longman Dictionary of Contemporary English. [S.l.]: Pearson English, c1996-2021. Disponível em: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/rump>. Acesso em: 30 out. 2021.

SAAVEDRA, Carola. Posfácio – A palavra deslumbrante de Hilda Hilst *In*: HILST, Hilda. **Da Prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. vol. 2. p. 419-432.

SAIBA tudo sobre o anu-preto. *In*: Casa dos Pássaros. [S.l.]: Casa dos Pássaros, c2022. Disponível em: <https://casadospassaros.net/anu-preto/>. Acesso em: 10 nov. 2021.

SIR. *In*: LDOCE: Longman Dictionary of Contemporary English. [S.l.]: Pearson English, c1996-2021. Disponível em: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/sir>. Acesso em: 30 out. 2021.

TREMBLER. *In*: LAROUSSE: Dictionnaire de Français. [S.l.]: Société Éditions Larousse, [2021?]. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trembler/79379>. Acesso em 13 nov. 2021.

TREMBLE. *In*: LDOCE: Longman Dictionary of Contemporary English. [S.l.]: Pearson English, c1996-2021. Disponível em: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/tremble>. Acesso em: 30 out. 2021.

TREMOR. *In*: LDOCE: Longman Dictionary of Contemporary English. [S.l.]: Pearson English, c1996-2021. Disponível em: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/tremor>. Acesso em: 30 out. 2021.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**: por uma ética da diferença. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

VINO. *In*: LDOCE: Longman Dictionary of Contemporary English. [S.l.]: Pearson English, c1996-2021. Disponível em: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/vino>. Acesso em: 07 nov. 2021.

VIÑO. *In*: Real Academia Galega: Dicionario da Real Academia Galega. A Coruña: Real Academia Galega, c2012. Disponível em: <https://academia.gal/dicionario/-/termo/busca/vi%C3%B1o>. Acesso em 08 nov. 2021.

WAY. *In*: LDOCE: Longman Dictionary of Contemporary English. [S.l.]: Pearson English, c1996-2021. Disponível em: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/way>. Acesso em: 07 nov. 2021.

WIND. *In*: LDOCE: Longman Dictionary of Contemporary English. [S.l.]: Pearson English, c1996-2021. Disponível em: <https://www.ldoceonline.com/dictionary/wind>. Acesso em: 25 out. 2021.