



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

LUIZ GUSTAVO TEIXEIRA

**COLOCAÇÕES CRIATIVAS PRESENTES NO CORPUS
LITERÁRIO PARALELO *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS*
*CUBAS SOB A PERSPECTIVA DE UM NOVO OLHAR***

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2016

Luiz Gustavo Teixeira

Colocações criativas presentes no corpus literário paralelo *Memórias
Póstumas de Brás Cubas* sob a perspectiva de um novo olhar

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos (Área de concentração: Linguística Aplicada).

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Adriane Orenha Ottaiano

São José do Rio Preto
2016

Teixeira, Luiz Gustavo.

Colocações criativas presentes no corpus literário paralelo Memórias Póstumas de Brás Cubas sob a perspectiva de um novo olhar / Luiz Gustavo Teixeira. -- São José do Rio Preto, 2016
108 f. : il., tabs.

Orientador: Adriane Orenha-Ottaiano

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Linguística aplicada. 2. Análise linguística (Linguística) 3. Tradução e interpretação. 4. Assis, Machado de, 1839-1908 - Memórias Póstumas de Brás Cubas. 5. Linguística de corpus. I. Orenha-Ottaiano, Adriane. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 41

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca doIBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Luiz Gustavo Teixeira

Colocações criativas presentes no corpus literário paralelo *Memórias Póstumas de Brás Cubas* sob a perspectiva de um novo olhar

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos (Área de concentração: Linguística Aplicada).

Comissão Julgadora

Titulares

Prof^ª Dr^a Adriane Orenha Ottaiano
UNESP – São José do Rio Preto
Orientador

Prof^ª Dr^a Angela Maria Tenorio Zucchi
USP – São Paulo

Prof^ª Dr^a Marilei Amadeu Sabino
UNESP – São José do Rio Preto

Suplentes

Prof^º Dr. Odair Nadin
UNESP – Araraquara

Prof^º Dr^º Gentil Luiz de Faria
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
29 de julho de 2016

Aos meus amáveis pais e irmãos, e a ternura das palavras que sustentam este trabalho.

Aos meus queridos amigos Diego, Bruno e Fábio (em ordem aleatória) e o ensinamento de que a amizade é o laço mais constante em nossas vidas.

À minha namorada Carla, e o seu segredo de enxergar o horizonte em meio às águas tortuosas em que navegamos.

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, Prof^a Dr^a Adriane Orenha-Ottaiano, pela paciência, seriedade, amizade e indescritíveis qualidades que refletem o meu maior exemplo profissional.

Às professoras que compõem a banca examinadora, Prof^a Dr^a Marilei, cujos imprescindíveis apontamentos durante o Exame de Qualificação foram norteadores nessa dissertação, e à Prof^a Dr^a Angela Maria Tenorio Zucchi, que aceitou pelo convite, sem hesitação.

Agradeço, de maneira especial, ao Prof^o Dr^o Gentil Luiz de Faria e a sabedoria que emana de suas palavras, palavras estas que permearam a composição deste trabalho.

À Prof^a Dr^a Deise Prina Dutra pelos direcionamentos realizados na Sessão de debates durante o VII Selin.

Aos Professores e amigos de longa data, Prof. Dr^o Lauro Maia Amorim e Prof^a Dr^a Paula Tavares Pinto, pelos ensinamentos e intermináveis incentivos à carreira acadêmica.

Às amigas consolidadas ao longo desses dois anos de pesquisa, sobretudo no que diz respeito às sessões de terapia e incentivo das amigas: Aline Cantarotti, Taísa Robuste, Bianca Coelho e do querido “cabra da peste” Emílio Soares Ribeiro.

Ao Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim pelas inúmeras conversas (in) formais ao longo desses dois anos de cantina.

Ao querido amigo, Prof. Dr. Marcelo Ferreira (UFTM), pelas experiências e ensinamentos durante sua estada em Rio Preto.

À CAPES, pelo auxílio financeiro prestado durante esses dois anos de pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo a análise das traduções das colocações criativas presentes em um corpus literário paralelo, constituído pela obra originalmente escrita em português, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (TO), de Machado de Assis e de suas três versões para língua inglesa: *Epitaph of a Small Winner* (TT¹), de Grossman (1953), *Posthumous Reminiscences of Braz Cubas* (TT²), de Ellis (1955) e, *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* (TT³), de Rabassa (1997). Como fundamentação teórica e metodológica, apoiamo-nos nos pressupostos teóricos da Linguística de Corpus e de sua interface com os Estudos da Tradução Baseados em Corpus e a Literatura, no conceito de colocações criativas, bem como nos estudos machadianos, de Bosi (1999, 2006) e Schwarz (1990), mostrando como o olhar do defunto autor é retratado pelos olhos dos personagens, nas passagens selecionadas. Para o levantamento das palavras de maior índice de chavicidade, utilizamos o programa *WordSmith Tools* (SCOTT, 2012), o qual nos possibilitou realizar uma análise mais abrangente e dinâmica dos dados. Como corpora de referências em inglês e português, usamos respectivamente o *Brown Corpus* e o corpus *Lácio-Ref*. O levantamento das palavras-chave apontou a significativa chavicidade dos nódulos “olhos”, no texto original (TO) e de *eyes*, nos textos traduzidos (TT¹, TT², TT³), a partir dos quais extraímos e analisamos as colocações criativas relacionadas aos referidos nódulos. Tanto o levantamento das palavras-chave quanto a análise das traduções das colocações criativas, nas passagens selecionadas, mostram-nos que, apesar de todos os tradutores repetirem as traduções de algumas colocações criativas, Grossman (TT¹) as repete com mais frequência e, portanto, não explora a criatividade presente no estilo machadiano. A análise também nos sugere que em determinadas passagens, os tradutores não absorvem o sentido das colocações criativas originalmente empregadas, revelando a dificuldade de tradução do estilo machadiano.

Palavras-Chave: Colocações Criativas, Estudos da Tradução Baseados em Corpus, Corpus Literário Paralelo, Memórias Póstumas de Brás Cubas.

ABSTRACT

This study aims to analyze the creative collocations in a literary parallel corpus comprised of the original text in Portuguese *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, by Machado de Assis (1891), and its three translations into English *Epitaph of a Small Winner* (TT¹), by Grossman (1953), *Posthumous Reminiscences of Braz Cubas* (TT²), by Ellis (1955) and, *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* (TT³), by Rabassa (1997). The theoretical and methodological approach was based on Corpus Linguistics and its relations with Corpus-based Translation Studies and Literature, on the study of creative collocations, and some literary concepts from Alfredo Bosi (1999, 2006) and Schwarz (1990), trying to show the implications of the dead Brás Cubas' looks on the characters in the selected fragments. In order to extract the most significant key words, we used the computer program WordSmith Tools (SCOTT, 2012) which allowed us to accomplish a broader analysis of data. As reference corpora we used the *Brown Corpus* in English and the *Lacio-Ref* corpus in Portuguese. The extraction of the keywords has shown a significant keyness value of the nodes "olhos" in the original text (TO) and *eyes* in translated texts (TT¹, TT², TT³) and thus the creative collocations related to these nodes were analyzed. Both the extraction of keywords and the analysis of the translations of creative collocations, in the selected fragments, show us that in spite of the translators repeating the translation of some creative collocations, Grossman (TT¹) did it more frequently, and did not explored the creativity that Machado's writing entails. The analysis also suggests that in some fragments the translators do not render the very sense of the collocations, revealing how difficult the task of translating Machado's style is.

Key-words: Creative Collocations, Corpus-Based Translation Studies, Literary Parallel Corpus, Memórias Póstumas de Brás Cubas.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - As colocações criativas a partir do vocábulo *olhos* no TO

Quadro 2: Corpus Literário Paralelo

Quadro 3: As linhas de concordância para o vocábulo *olhos* no TO

Quadro 4: As colocações criativas no TO e suas respectivas traduções

Quadro 5: “Olhos estúpidos, a boca entreaberta”

Quadro 6: “Olhos rutilantes como o sol”

Quadro 7: “Olhos súplices”

Quadro 8: “Os olhos do delírio”

Quadro 9: “Olhos babavam-se-lhe de orgulho”

Quadro 10: “Olhos moles e úmidos, ou vivos e cálidos”

Quadro 11: “Os olhos de Vilaça”

Quadro 12: “Os olhos espraivavam-se”

Quadro 13: “Os olhos chamejantes”

Quadro 14: “Olhos vivos e resolutos”

Quadro 15: “Olhos cobiçosos”

Quadro 16: “A felicidade dos olhos”

Quadro 17: “Olhos úmidos”

Quadro 18: “Olhos que passeavam”

Quadro 19: “Olhos no horizonte”

Quadro 20: “Olhos estúpidos”

Quadro 21: “Olhos às sardas e espinhas”

Quadro 22: “Olhos fúlgidos; Olhos de diamante”

Quadro 23: “Recreio dos olhos”

Quadro 24: “Olhos pretos e tranquilos; Um pouco turvados”

Quadro 25: “Olhos tão lúcidos”

Quadro 26: “Eram os olhos a melhor parte do vulto”

Quadro 27: “Olhos chisparam”

Quadro 28: “Marcela lançou os olhos para a rua”

Quadro 29: “Os olhos me contavam”

Quadro 30: “Olhos travessos e murchos”

Quadro 31: “Concentração de luz nos olhos”

Quadro 32: “Olhos em nós”

Quadro 33: “Relanceei os olhos”

Quadro 34: “Falara a outro com os olhos”

Quadro 35: “Concentrada nos meus olhos”

Quadro 36: “Os olhos tinham um resto da expressão de outro tempo”

Quadro 37: “Olhos cintilantes de cobiça”

Quadro 38: “Tornara-me aos olhos o passado”

Quadro 39: “Molestes os olhos dos outros”

Quadro 40: “Grandes e belos olhos”

Quadro 41: “Derramando os olhos de um modo distraído”

Quadro 42: “Fascinando os olhos de todos” e “brilhantes, menos luzidios que os olhos dela”

Quadro 43: “Os olhos luziam de muita vida e saúde”

Quadro 44: “verdadeira floresta de olheiros e escutas”

Quadro 45: “traziam aos olhos constantemente a nossa duplicidade”

Quadro 46: “Levantou os olhos” e “falava-me com eles baixos”

Quadro 47: “queimava os olhos ao candeeiro”

Quadro 48: “os olhos fixos no centro, e as almas debruçadas das pupilas”

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Convencionalidade, Fraseologismos e Colocações

Figura 2: A lista de palavras no TO

Figura 3: A lista de palavras-chave no TO

Figura 4: as linhas de concordância para o vocábulo olhos no TO

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. MACHADO DE ASSIS: CARACTERÍSTICAS LITERÁRIAS DE SUA OBRA E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TRADUÇÕES	16
1.1 Características literárias da obra machadiana	16
1.2 Memórias Póstumas de Brás Cubas: O enigma através dos olhos	18
1.3 Machado traduzido: algumas considerações	21
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	27
2.1 Linguística de Corpus	27
2.2 Estudos da Tradução baseados em Corpus	31
2.3. Linguística de Corpus e Literatura	34
2.3 Fraseologia e colocações da língua geral	37
2.4 Colocações criativas na literatura	41
3. CONSTITUIÇÃO DO CORPUS E METODOLOGIA	46
3.1 Corpora envolvidos na pesquisa	46
3.2 Procedimentos metodológicos	47
4. LEVANTAMENTO DAS COLOCAÇÕES CRIATIVAS E ANÁLISE DE SUAS TRADUÇÕES	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	103

INTRODUÇÃO

Passado mais de um século após sua publicação, seria muito difícil afirmar que algum aspecto literário ou mesmo linguístico não tenha sido contemplado pelos estudos machadianos, no que diz respeito à obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Sendo assim, quais são os motivos que nos levaram a debruçar sobre tal obra mais uma vez? Eagleton (2006) afirma que as obras literárias parecem conservar seu valor através do tempo, devido ao fato de que sempre as interpretamos à luz de nossos próprios interesses, mesmo porque, somos incapazes de interpretá-las de outra maneira. Deve ser essa mesma a razão que nos faz voltar à obra-prima machadiana, a fim de lançar um novo olhar para aquilo que já foi analisado sob diversos pontos de vista. Numa espécie de revisita ao que já foi habitado, no entanto, o presente trabalho, sob a ótica dos Estudos da Tradução baseados em Corpus e da Fraseologia, tem como objetivo a análise das traduções das colocações criativas presentes em um Corpus literário paralelo (CLP), constituído pela obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Texto Original - TO), de Machado de Assis (1891) e por três traduções em inglês: *Epitaph of a Small Winner* (Texto Traduzido 1- TT¹), de Grossman (1953), *Posthumous Reminiscences of Brás Cubas* (Texto Traduzido 2 - TT²), de Ellis (1955) e *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* (Texto Traduzido 3 - TT³), de Rabassa (1997).

Para realizar essa investigação, nos apoiamos também nos pressupostos teóricos da Linguística de Corpus e a sua interface com a Literatura. No que concerne às colocações, focaremos nos estudos sobre as colocações criativas, que segundo Hori, (2004, p. 57) são as “colocações únicas ou incomuns” e, por serem criativas, são encontradas com maior frequência na literatura. Em relação aos aspectos literários, nos pautaremos nos estudos machadianos de Alfredo Bosi (1999, 2006) e Schwarz (1990), mostrando como o olhar do narrador é retratado pelos olhos dos personagens, ou seja, como o olhar do defunto autor recai sobre os olhos de tais personagens.

As colocações selecionadas para a análise seguiram dois critérios. Primeiramente, foi realizado um levantamento a partir das palavras-chave presentes no TO e nos TTs (TT¹, TT², TT³), por meio do programa WordSmith Tools (2012), versão 6.0. O referido levantamento apontou a significativa chavicidade do vocábulo “olhos” no TO e de *eyes* nos TTs. Posteriormente, o levantamento das colocações criativas relacionadas a este vocábulo nos mostrou a criatividade que permeia a constituição destas no estilo machadiano. Sendo assim, buscamos na literatura, especialmente em

Bosi (1999, 2006) e Schwarz (1990) aspectos literários que corroboram a importância das colocações criativas formadas pelo vocábulo “olhos”, sobretudo no que diz respeito à caracterização do olhar de Brás Cubas, uma vez que seu olhar é refletido nos olhos das personagens da obra, formando uma espécie de enigma contínuo, devido a sua mobilidade, pois, como afirma Bosi: “O olhar ora é abrangente, ora é incisivo. O olhar ora é cognitivo e, no limite, definidor, ora é emotivo ou passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar, diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento.” (BOSI, 1999, p.10).

Nota-se, desse modo, o caráter interdisciplinar deste estudo, uma vez que o arcabouço teórico-metodológico dos Estudos da Tradução baseados em Corpus, bem como o uso da ferramenta computacional *WordSmith Tools* (SCOTT, 2012), nos proporcionará a exploração do estilo machadiano e do estilo dos tradutores, ao propiciar o levantamento das colocações criativas no TO, e respectivos TTs. Por sua vez, o arcabouço literário no qual nos apoiamos nesta investigação tornará possível a realização de uma análise mais aprofundada das colocações extraídas nas passagens selecionadas e, o embasamento da Fraseologia nos proporcionará subsídios teóricos suficientes para a compreensão das colocações criativas.

Por conseguinte, ao assumirmos os pressupostos dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus, partimos de uma perspectiva descritiva da tradução, possibilitando um maior interesse não apenas sobre os conhecimentos do tradutor nas línguas de partida e de chegada, mas também sobre o que o tradutor faz na língua de chegada. Dessa maneira, nota-se uma tendência de privilegiar tradução *per se*, considerando que os corpora de textos traduzidos e textos originais fornecem informações valiosas para análises linguísticas da tradução. Tais estudos, segundo Baker (1996), contribuíram para uma mudança de paradigma na área, haja vista que possibilita “a identificação de tipos de comportamento linguístico que são específicos em textos traduzidos [...] os quais são gerados pelo processo de mediação durante a tradução” (BAKER, 1996, p. 178).

Ao partimos de uma perspectiva interdisciplinar, esperamos revelar o que Steiner alega ser um dos aspectos observados pelo comparatista, no que diz respeito à tradução: “a eterna disputa entre a ‘letra’ e o ‘Espírito’ do texto” (STEINER, 2001, p.159), mostrando ao leitor todo o estilo dos tradutores ao traduzir Machado, principalmente no que diz respeito às colocações criativas que caracterizam o olhar de

Brás Cubas. Nesse sentido, a análise literária ganha importância, pois esclarece a ambivalência do seu olhar, implícita nas entrelinhas, formado por gestos, olhares, juízos de valor e acontecimentos no interior dos personagens aliados aos acontecimentos externos da história.

Com base no arcabouço teórico-metodológico apresentado, bem como nas características de nosso corpus paralelo de estudo, os objetivos desta investigação são:

- Levantar os vocábulos de maior índice de chavidade na obra original e nas três versões de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (TO, TT¹, TT², TT³);
- Levantar as colocações criativas em português, a partir de um dos vocábulos de maior índice de chavidade, o vocábulo “olhos”;
- Levantar as colocações criativas traduzidas a partir do vocábulo “olhos”, com foco em *eyes*, uma das opções tradutórias nos TTs (TT¹, TT², TT³);
- Analisar comparativamente as colocações criativas traduzidas a partir do vocábulo “olhos” e suas traduções a partir do vocábulo correspondente em inglês *eyes*, abordando os efeitos de sentido criados com base em determinadas escolhas colocacionais feitas pelos tradutores.

Tendo assim delimitados os objetivos da pesquisa, traçamos como perguntas de pesquisa:

- Quais são as colocações criativas, a partir do vocábulo “olhos”, mais frequentemente empregadas pelo autor?
- Quais são as escolhas colocacionais feitas pelos tradutores nos TTs (TT¹, TT², TT³), a partir de um dos vocábulos correspondentes, *eyes*? Com qual frequência os tradutores empregam este vocábulo correspondente?
- Quais são os efeitos de sentido criados a partir de determinadas escolhas colocacionais feitas pelos tradutores? Tais escolhas recuperam o estilo machadiano nas respectivas versões?

A presente dissertação é dividida em quatro capítulos. Na Introdução, apresentamos a justificativa da escolha da obra, bem como os objetivos que pretendemos alcançar com esta pesquisa e as obras que constituem o nosso corpus de estudo. No primeiro capítulo, *Machado de Assis: Características literárias de sua obra e algumas considerações sobre as traduções*, apontamos alguns dados e comentários sobre as obras que constituem nosso corpus de estudo. Como poderá ser observado, trataremos de alguns aspectos literários que compõem as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, especialmente no que diz respeito à caracterização do olhar de Brás Cubas,

corroborando a escolha dos vocábulos para a conseguinte análise e alguns aspectos relevantes que permearam a produção das três versões em inglês e seus respectivos tradutores. No segundo capítulo, *Fundamentação Teórica*, apresentamos o arcabouço teórico-metodológico no qual nossa pesquisa se fundamenta, atentando-nos aos Estudos da Tradução Baseados em Corpus, à Linguística de Corpus e à Fraseologia, apresentando importantes conceitos no âmbito desta pesquisa. No terceiro capítulo, *Constituição do Corpus e Metodologia*, tratamos das ferramentas que compõem o programa computacional *WordSmith Tools* versão 6.0 (SCOTT, 2012), que nos auxiliaram no levantamento das colocações criativas no corpus literário paralelo. Detalhamos, também, a constituição dos corpora envolvidos nessa pesquisa, tanto do corpus de estudo quanto de referência, assim como os procedimentos utilizados para a análise de dados. No quarto capítulo, *Levantamento das colocações criativas e análise de suas traduções*, analisamos as traduções das colocações criativas a partir dos vocábulos “olhos” e *eyes*, por terem apresentado significativo índice de chavidade, e por sua importância na caracterização do olhar de Brás Cubas, buscando responder às questões elencadas nesta Introdução. No que concerne às *Considerações Finais*, algumas reflexões acerca das escolhas tradutórias dos três tradutores serão tecidas.

1. MACHADO DE ASSIS: CARACTERÍSTICAS LITERÁRIAS DE SUA OBRA E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TRADUÇÕES

Neste capítulo, apresentaremos algumas características que constituíram a obra de Machado de Assis, os aspectos literários que compõem as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a partir dos estudos de Alfredo Bosi (1999, 2006), sobretudo no que diz respeito ao olhar ambivalente do defunto autor, Brás Cubas. Na tentativa de contextualizar melhor a produção das traduções, *Epitaph of Small Winner*, de Grossman (1953), *The Posthumous Reminiscences of Braz Cubas*, de Ellis (1955) e *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, de Rabassa (1997), obras que constituem o nosso corpus de estudo, trataremos de alguns aspectos que permearam suas publicações, bem como as críticas que tais traduções repercutiram.

1.1 Características literárias da obra Machadiana

Embora a magnitude da obra de Machado de Assis seja de difícil classificação, a crítica geralmente a divide em duas fases: a romântica, que tem como marco a publicação do seu primeiro romance, *Ressureição* (1872), e a fase realista, que tem como marco inicial a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), romance que proporcionou novos rumos literários a sua carreira.

A compreensão desta guinada realista que a obra de Machado toma, passa também pela sua produção como crítico literário. Em *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*, publicado originalmente no jornal *O Novo Mundo*, revista periódica publicada em Nova York, dirigida por José Carlos Rodrigues, em 1873, Machado, ao se posicionar sobre o romantismo brasileiro ainda muito atrelado a questões coloniais muito ligadas ainda ao arcadismo português, antecipa algumas ideias que permearam sua nova fase como escritor: o universalismo e o interesse por temas que o consagrou como mestre da literatura brasileira. Em uma das passagens, Machado posiciona-se sobre o estado da arte na sua época, criticando o romance indianista, carregado de cor local:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor

antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1994, p. 3)

Nota-se, em tal passagem, a preferência do autor por temas universais, mesmo que estes sejam permeados pela cor local. Podemos tomar *Memórias Póstumas* como um exemplo que ilustra bem tal pensamento. Embora trate de temas universais de uma maneira peculiar, a cor local está presente na obra. Deparamo-nos com os costumes da sociedade fluminense do fim do segundo reinado, composta, de maneira geral, por proprietários, funcionários, agregados e escravos. Bosi (1999) chama atenção para o fato de que a crítica sociológica já tenha esgotado os aspectos sociais que a obra permeia. Críticos como Pereira (1991), Faoro (1974) e Schwarz (1977, 1990) são representantes dessa abordagem sociológica. Sobre esta, Bosi atenta que “a leitura psicológica trouxe contribuições relevantes para a construção da imagem de um Machado brasileiro” (BOSI, 2006, p.40). Nesse processo de construção da imagem de Machado, o trabalho de Pereira analisa a psicologia das personagens, a fim de representarem as classes sociais em que elas se situam, e que contribuem para a compreensão do movimento histórico a que pertencem, “eis aí uma boa chave para a compreensão das íntimas conexões que existem entre a obra de Machado de Assis e a história social que ela reflete” (PEREIRA, 1991, apud BOSI, 2006, p.41). Bosi (2006), com relação ao estudo de Faoro (1974), observa que o autor “desenvolveu um estudo em torno da ideia de um Brasil entre patriarcal e capitalista, tradicional mas já em vias de modernização: uma sociedade ainda em formação, onde as classes proprietárias aspiravam a ocupar também as camadas altas na hierarquia dos estamentos.” (BOSI, 2006, p. 36). Nesse quadro de aspirações, podemos observar, como exemplo na obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, as figuras de Brás, que sonha em se tornar ministro de Estado, Lobo Neves, que sonha em se tornar marquês, e Virgília em obter o título de marquesa. Lobo Neves, assim como Cotrim, não mede esforços para manter sua fortuna, advinda do comércio de escravos.

Roberto Schwarz (1990) mostra como as características centrais da obra de Machado são identificadas com a ideologia de um personagem burguês, inserido em um contexto escravista e patriarcal. Bosi (2006) nota que o caráter volúvel de Brás, “seria, antes condicionado pelo quadro histórico em que se formou o protagonista: uma nação que, no entanto, adotava ‘disparatadamente’ o ideal liberal europeu” (BOSI, 2006, p.37).

O quadro social pintado pelos críticos acima citados reproduz a cor local, citada por Machado como integrante no processo literário. Porém, segundo o mestre, o que torna o escritor homem de seu tempo é a sua preocupação com assuntos remotos no tempo e espaço, daí a sua preocupação em explorar a condição humana. Logo no prólogo da terceira edição, Machado se refere a alguns dos mestres que inspiraram a composição da obra: Xavier de Maistre, Sterne, e Almeida Garret. No entanto, o escritor pondera: “Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos. É taça que pode ter labores de igual escola, mas leva outro vinho” (ASSIS, 1994, p. 2). Bosi (1999), em *Machado de Assis: o enigma do olhar*, faz um levantamento de algumas obras que contribuem para a compreensão da composição desse vinho. No capítulo intitulado “Materiais para uma genealogia do olhar machadiano”, o autor revisita alguns escritores, a fim de reconstituir o olhar machadiano:

Para reconstituir esse modo de olhar seria preciso entender os encontros e desencontros do moralismo clássico e jansenista (severo até o limite do pessimismo) e a concepção liberal-capitalista da natureza humana, que tentou, pela voz dos precursores da Economia Política, conciliar o cinismo do interesse individual com a hipocrisia da burguesia ascendente que celebrava como progresso do gênero humano a prosperidade da sua classe. (BOSI, 1999, p. 168)

Nesse processo de reconstituição, Bosi (1999) faz um apanhado de fragmentos de pensadores com o intuito de compreender as balizas do pensamento que Machado nos mostra de maneira peculiar, revelando as assimetrias sociais das figuras que povoam seus romances, sempre julgadas por um juízo de valor cuja compreensão passa diretamente pelas complexas variantes que constituem o olhar machadiano.

1.2 Memórias Póstumas de Brás Cubas: O enigma através dos olhos

No que diz respeito ao personagem Brás Cubas, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Bosi (2006, p. 22) comenta: “Rememorando ações sem grandeza e armando cabriolas de uma consciência mutável, Brás desenvolve uma tática narrativa que não tem precedentes na história do nosso romance”.

Esta citação já pode antecipar a complexidade do romance escrito por Machado. A tática narrativa adotada, totalmente diferente das técnicas romanescas que a

precedeu, dá ao narrador um caráter totalmente bizarro. Além da vida, Cubas agora pode narrar o que quiser e como quiser, julgando ou justificando atitudes que às vezes parecem ser boas, às vezes parecem ser más, mas nunca ingênuas. Segundo Bosi (1999), o objeto principal na obra machadiana é o comportamento humano, daí a importância do olhar, pois este revela valores e ideais da sociedade fluminense do século XIX, por meio de palavras e silêncio. O autor, ao explorar o romance, lança seu olhar para as diferentes formas de comportamento, ora enfatizando ora amenizando acontecimentos na tessitura da obra.

Entender o olhar machadiano, então, pressupõe entender o foco narrativo de Brás Cubas, sobretudo entender o distanciamento que este guarda em relação a cada personagem, característica inerente a um olhar bifocal, pois ao mesmo tempo em que relata em primeira pessoa o que presenciou enquanto vivo, se distancia enquanto defunto. Bosi se refere a esse movimento bifocal como “o outro fora e dentro do eu” (BOSI, 2006, p.9), uma vez que o defunto-autor lança a sua póstuma interpretação sobre aquilo que realmente viveu, narrando “as manhas de um tipo social, aquele Brás que ele foi, enquanto vivo; e em baixo contínuo profere o seu julgamento póstumo, pois quem fala é o Brás defunto que, agora, ele é.” (BOSI, 2006, p. 21). Nada escapa ao olhar do defunto, que se move de uma posição para outra, de um sistema filosófico ao outro, julgando, ou deixando de julgar, quando lhe é conveniente, todas as atitudes das personagens que o cerca. Suas interpretações póstumas revelam a assimetria social e natural de Brás em relação a outros personagens. Se por um lado seu olhar póstumo revela toda a riqueza, virilidade e esperteza de um Cubas, que desde criança até a vida adulta não sabia o que era ser punido, fazia tudo o que desejava deliberadamente, em contrapartida, seu olhar, quando lançado às personagens pobres, revela suas vulgaridades, tentando nivelar por baixo o comportamento que é inerente à sua condição social.

O olhar do defunto autor exprime seus paradoxos. Como numa gangorra, o defunto narrador olha as personagens por cima e por baixo, acusando e atenuando, revelando seus interesses e os escondendo quando estes lhe são em comum. Todo esse contraste revela um humor corrosivo, formado por paradoxos e doses de melancolia de um defunto-autor que possui uma posição privilegiada na tessitura dos acontecimentos.

Num movimento de vai-e-vem, seu olhar ora se distancia ora se penetra nas personagens, revelando o que lhes é peculiar, como a pobreza de Eugênia, o triste destino de D. Plácida, a riqueza de Brás Cubas, a cobiça de Marcela, a ganância de

Cotrim, o interesse na manutenção do status social de Virgília, entre outros aspectos reinantes no mundo observado por Brás.

A ambivalência do olhar de Cubas é retratada pelos olhos dos personagens, ou seja, o olhar do defunto autor recai sobre os olhos das personagens. A fim de exemplificar essa caracterização, apresentamos algumas análises ou situações presentes na obra que ilustram a assimetria social no encontro entre o narrador e Eugênia, o embrulho misterioso e todos os olhares que o cerca, o famoso “olhar da opinião pública” e os infinitos esforços de Virgília na manutenção do seu status social e, ao mesmo tempo o adultério.

Com relação à descrição de Eugênia, nota-se o distanciamento do narrador para com a pobre e manca. O autor afirma que seu olhar não era manco, e seus “olhos tão lúcidos”. Entretanto, esses “olhos tão lúcidos” não são capazes de mudar em nada a sua percepção em relação à moça, ao invés disso, fazem com que o distancie mais ainda, revelando a natureza do seu caráter. Parece que esse é o momento ideal de olhar por baixo a pobre manca, que parecia estar ciente do que o destino lhe guardara. Nas palavras de Bosi: “Na economia implacável do romance, o olhar imperioso de Eugênia não a pouparia do destino de acabar os seus dias em um cortiço, onde Brás irá reencontrá-la encarando com a mesma seca dignidade.” (BOSI, 2006, p. 14).

No capítulo intitulado “O Embrulho Misterioso”, Brás considera como uma merecida recompensa o tal embrulho, já que consistia em cinco contos de réis, diferentemente da meia dobra que o mesmo tinha devolvido à polícia, num ato heroico de não se apropriar do que é alheio. Ao se deparar com esse embrulho, Brás relanceia os olhos, com medo de ser visto por alguns moleques que estavam ao redor. Mas o medo de ser visto o acompanha até abrir o embrulho em sua casa, “os olhos dos moleques pareciam falar um com os outros como se tivessem surpreendido o sinhô contando o dinheiro” (BOSI, 2006, p. 18). O mesmo embrulho termina em sua conta no Banco do Brasil, já que merecera um ato de boa ação.

Nas descrições das passagens relacionadas à Virgília, nota-se o desejo de aliar o “amor e a consideração pública”. Manter-se distante “do olho da opinião pública” é um trabalho árduo, “daí o adultério às meias, jamais inteiramente assumido, aparecer como saída recorrente. Confessá-lo seria perder tudo quanto já se obteve, não raro com muito engenho e arte: matrimônio e o patrimônio” (BOSI, 1999, p. 26).

Virgília não é a única que sofre com “o olho da opinião pública”. Tal olhar vivia a espreitar os outros dois personagens envolvidos na sua engenhosa tarefa de aliar

o matrimônio e o patrimônio. Havia uma “floresta de olheiros e escutas” que sabia do romance entre Brás e Virgília, ao passo que seu marido não poupava esforços para fugir desse olhar que se materializava por meio de cartas, plateias do teatro e agregados. Nesse movimento de fuga parece que a solução sempre é buscar a privacidade, seja numa casinha em Gamboa ou mesmo nos corredores dos teatros.

Tais passagens ilustram como o narrador Brás Cubas se desdobra como “ator e espectador no processo das relações de força entre sujeitos” (BOSI, 2006, p. 9) e projeta o seu olhar na população observada, a fim de vasculhar seu interesse mais secreto, seu comportamento público, sua sórdida intenção.

1.3 Machado traduzido: algumas considerações

A primeira aparição de Machado em língua inglesa foi no livro intitulado *Brazilian tales*, o qual incluía a tradução de três contos de Machado de Assis: *O enfermeiro* (*The attendant's confession*), *Viver* (*Life*), e *A cartomante* (*The fortune-teller*), traduzidos por Isaac Goldberg em 1921. O livro foi publicado originalmente nos Estados Unidos, e atualmente possui uma versão disponível on-line no site do Project Gutenberg¹. Embora esta seja ainda uma versão pioneira em língua inglesa, haja vista que a obra machadiana já tinha sido traduzida em espanhol, francês e italiano, Goldberg mostra muita propriedade ao traduzir Machado. Em suas “Notas preliminares informais”, pautado num estudo do crítico José Veríssimo, o autor faz importantes considerações sobre a literatura brasileira, sobretudo no que se refere ao caráter universal dos romances machadianos, característica também encontrada nos três contos traduzidos.

No ano seguinte, Goldberg apresenta um estudo da literatura brasileira ilustrado pela tradução do primeiro capítulo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O livro intitulado *Brazilian Literature* retrata o estado da arte da literatura brasileira no início do século XX. Com relação à obra machadiana, o autor o considera como um dos principais nomes da literatura mundial:

¹ Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/21040/21040-h/21040-h.htm>

Isto é mais do que um comentário sobre livros, é, no mínimo, uma filosófica atitude de vida, é, até onde se pode apurar o trabalho de alguém, isto era a atitude de Machado de Assis. Ele era tipicamente um cético, e se pode ver, o quanto que o ceticismo não é mais suave do que supostamente o doce temperamento dos irmãos que vivem na graça perpétua das certezas da vida. (GOLDBERG, 1922, p. 160 apud NOGUEIRA, 2011, p.104).

Nota-se a importância dos estudos e das traduções de Goldberg acerca de Machado e da literatura brasileira. O tradutor continua, nos anos posteriores, a escrever sobre literatura brasileira, tornando-se o precursor dos estudos literários da América Portuguesa.

Apesar dos esforços de Goldberg em voltar os olhos à produção literária brasileira, é somente a partir dos anos de 1950 que a obra machadiana voltaria a habitar terras norte-americanas. A primeira tradução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, publicada em São Paulo, em 1951. Entretanto, por motivos comerciais², a obra chegaria aos Estados Unidos em 1952 e, na Inglaterra, em 1953 com o título *Epitaph of a Small Winner* traduzida por William L. Grossman. Posteriormente, em 1990, a tradução foi reeditada e ganhou um novo prefácio da famosa crítica literária Susan Sontag.

Por ser a primeira tradução de um romance machadiano em língua inglesa, a tradução floresceu na crítica as mais diversas reações, a começar pelo título, uma alusão explícita ao fato de o defunto narrador não ter tido filhos em sua passagem pela terra, já o configuraria como um “pequeno vencedor”. No prefácio da tradução, Grossman se justifica:

Entretanto, no capítulo final, ao calcular os lucros na sua vida, ele os julga como zero – até se lembrar que, pelo fato de não ter tido filhos, não deixou a ninguém o legado da miséria humana. Portanto, conclui que está um pouco à frente no jogo, um pequeno vencedor³ (GROSSMAN, 1953, p. 5).

Além de justificar a escolha pelo título, o tradutor no prefácio procura mostrar a temática machadiana, procedimentos estilísticos, considerações sobre a vida do autor e

² Segundo informações encontradas na tese de Doutorado intitulada *Teorias Textuais nas Estratégias Tradutórias das Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Maria das Graças de Castro Nogueira (PUC Minas), e no artigo intitulado *The Reception of Machado de Assis in The United States during the 1950s and 1960s*, de Earl Fitz, publicado na *Luso-Brazilian Review*.

³ “Yet in the final chapter, when he comes to calculate the net profit in his life, he finds it to be zero — until he remembers that, having had no children, he has handed on to no one the misery of human existence. And so he concludes, he is a little ahead of the game, a small winner”. [Todas as traduções são de nossa autoria].

alguns procedimentos quanto à tradução de algumas palavras com diferentes significados, pronomes de tratamento e unidades de valor monetário. Estas considerações tornaram o prefácio um atrativo ao leitor, até então não familiarizado com o estilo machadiano.

Ainda em relação à crítica, Rabassa (2005), tradutor renomado nos Estados Unidos, minimiza a tradução de Grossman. Para ele, essa primeira versão é mais um resumo, uma espécie de sumário, do que uma tradução propriamente dita. Nessa mesma linha de pensamento, Bloom (2003) julga a primeira tradução como inadequada.

Outros autores se mostraram favoráveis à tradução do professor. France (2000) atesta que a tradução de Grossman conservou muito da ironia e do humour machadiano. Fitz (2009) alega que Grossman foi o percussor e mais habilidoso tradutor de Machado. Por sua vez, Gledson (2013) aponta os esforços do tradutor para manter a ironia machadiana.

Embora toda essa repercussão acerca de *Epitaph of a Small Winner*, Fitz (2009) aponta que a recepção de Machado na América do Norte foi escassa nos anos de 1950 e 1960. O autor aponta para o fato de que, durante os anos de 1950, Os Estados Unidos desfrutavam do poderio econômico consequente da recente vitória sob a Alemanha nazista, Japão imperial e a Itália facista e, portanto, não voltavam os olhos para a produção literária dos países sul-americanos, uma espécie de isolamento cultural que influenciou na falta de interesse na produção machadiana. Mesmo durante o *boom* da literatura latina americana nos anos de 1960, a partir do qual algumas obras latinas foram traduzidas em inglês, Machado não obteve a devida atenção. Fitz ainda ressalta que durante essa época, o autor que melhor representava a cultura brasileira nos Estados Unidos foi Jorge Amado, uma vez que seus personagens, estereotipados, foram eleitos pela crítica americana como aqueles que representavam a cultura brasileira.

Com relação às outras duas traduções de *Memórias Póstumas*, estudadas nessa dissertação, *Posthumous Reminiscences of Braz Cubas* (1955) é a de que menos se obteve informação. A tradução foi fomentada pelo Instituto Nacional do Livro (INL), órgão criado pelo governo Vargas em 1937, com o objetivo de auxiliar a manutenção de bibliotecas públicas ao longo de todo território nacional, bem como promover obras raras e preciosas nacionais. A versão traduzida pelo professor Ellis, datada de 1955, não obteve muita repercussão no âmbito crítico. O prefácio, redigido pelo poeta Augusto Meyer, então diretor do INL, salienta que a obra foi a primeira a ser traduzida para o inglês, sendo parte de uma série que contaria ainda com textos de José Veríssimo, João

Ribeiro, Gilberto Freire e Sérgio Buarque de Holanda, entre outros. Sobre a repercussão da referida versão, Nogueira (2011) afirma que por ter sido fomentada pelo INL, a tradução foi encarada mais como expressão da sociedade brasileira e uma estratégia de marketing do Instituto para promovê-la, dado o contexto de sua publicação.

Publicada em 1997 pela *Oxford University Press*, como parte da coleção *Library of Latin America*, *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, traduzido pelo tradutor Gregory Rabassa, é a versão mais recente da obra em língua inglesa. Acompanhando a tradução seguem o prefácio escrito por Enylton de Sá Rego, professor do departamento de Espanhol e Português na Universidade do Texas em Austin e o posfácio de autoria de Gilberto Pinheiro dos Passos, professor de Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Ambos os textos auxiliam a introdução do leitor no universo machadiano. O prefácio é escrito em forma de carta, com o título bem cativante: *Warning: Deadly Humor at Work* e enfatiza o humor e a ironia machadiana, o contexto social brasileiro monárquico de 1880, bem como alguns capítulos que representam toda a inventividade da escrita machadiana, como o capítulo LV “O diálogo entre Adão e Eva”, CXXXVI “Inutilidade”, e CXXXIX “De como não fui ministro de estado”. Quanto ao posfácio, intitulado *Cosmopolitan Strategies in The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, ressalta o legado francês presente na obra, assim como o ponto-de-vista ambivalente e irônico do narrador perante a sociedade fluminense e o caráter universal da obra machadiana. Esses textos auxiliam o leitor a compreender a obra traduzida, preparam o seu mergulho nas profundas águas machadianas.

Em relação ao premiado tradutor, Rabassa é considerado por muitos o maior tradutor de língua espanhola e portuguesa nos Estados Unidos. Em *If This Be Treason* (2005) (“Se for traição”), livro de memórias escritas pelo tradutor, Rabassa conta a sua trajetória de professor e tradutor, bem como seu contato com as línguas espanhola e portuguesa desde a graduação em Columbia, na qual optou por estudar língua espanhola e portuguesa até se tornar tradutor renomado. Iniciou carreira acadêmica na mesma universidade, estudando Miguel Unamuno durante o mestrado, seguida por uma tese de doutorado sobre a presença do negro na ficção brasileira, intitulada: *The Negro in Brazilian fiction since 1888*, a qual se tornara um livro publicado no Brasil pela editora *Tempo Brasileiro* em 1965. Tornou-se professor de português na mesma universidade, recebendo uma bolsa de estudos para viajar ao Brasil para aprimorar sua fluência em Língua Portuguesa e comprar alguns livros para a Universidade de Columbia. Foi nessa época que estabeleceu contato com alguns escritores brasileiros e, retornando a

Columbia, recebe o convite para realizar a sua primeira tradução, *Rayuela* de Júlio Cortázar, que em inglês ganhou o nome de *Hopscotch*. A partir de então traduziu mais de 25 autores para o inglês, todos brasileiros e latino americanos, sendo considerado um dos maiores responsáveis pela difusão da literatura latino-americana nos Estados Unidos. Em 1970 realiza a tradução de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, tradução que alavanca a sua carreira de tradutor, sendo a mais publicada, a mais vendida e a que mais repercutiu entre jornais como o *The New York Times* e *Los Angeles Times*. O tradutor foi, inclusive, elogiado pelo próprio García Márquez. O escritor afirmou ter gostado mais da versão em inglês do que da versão original em espanhol, ao ponto de afirmar que o livro deveria ter sido escrito em inglês, e que Rabassa estava apenas corrigindo esse equívoco.

A crítica, porém, nem sempre foi generosa em relação ao célebre tradutor. Exemplo disso é o caso de *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*. Apesar de a tradução ter sido elogiada por Bloom (2003, p. 688): “houve um tempo em que a obra do mais original dos romancistas brasileiros estava disponível em língua inglesa em tradução inadequada, situação felizmente agora remediada pela eloquente versão de Rabassa, *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* (1997).” (NOGUEIRA, 2011, p.107). A mesma tradução, no entanto, não foi elogiada professor e tradutor Gledson (2013). Em um artigo intitulado “Traduzindo Machado de Assis”⁴, Gledson critica enfaticamente a tradução de Rabassa, alegando que a versão de Grossman é boa, legível, enfatizando os esforços deste para manter a ironia da obra original. As críticas de Gledson não se aplicam somente ao tradutor em si, ele critica também o projeto da Oxford como um todo, projeto no qual o próprio tradutor se insere com a tradução de *Dom Casmurro* (1997):

Enquanto que, em vários aspectos, a Library of Latin America tem sido um projeto louvável, não posso dizer que a minha experiência foi de todo satisfatória; mais importante que isso, contudo, as traduções de Rabassa são inadequadas, infestadas de erros, em um inglês sofrível, com frases deselegantes, desrespeito à pontuação de Machado e assim por diante. A explicação parece estar primeiramente no descuido e na preguiça pura e simples. Isto foi comprovado na edição original de capa dura por inúmeros erros tipográficos, alguns grotescos: In Praise of Folly [Elogio da loucura] de Erasmo virou In Praise of Polly, “statues” [estátuas] viraram “statutes” [estatutos], “hard” [duro] virou “heard” [escutado] e assim por diante. Ficou claro

⁴ *Translating Machado de Assis*, tradução de Luana Ferreira de Freitas.

que tanto o tradutor quanto o editor acreditaram ser suficiente revisar o texto com o corretor ortográfico, esquecendo-se que este dispositivo lida com palavras do léxico, sem considerar o contexto. A culpa, óbvio, cabe aos dois e a preguiça pode ser vista de outras maneiras: da parte da editora, pelo desleixo com a capa, que, na versão de capa dura, realçou “de Assis” ao invés de “Machado de Assis”, e, o que é mais grave, no caso do tradutor, uma miríade de erros e falhas de natureza das mais variadas, o que torna a leitura do livro uma experiência frustrante. (GLEDSON, 2013, p. 19)

Rabassa, por sua vez, não compartilha da mesma opinião de Gledson. Além de elogiar a iniciativa da Library of Latin America em abrir os olhos para a produção brasileira, Rabassa, em seu memorial (2005), aponta os esforços em digerir o estilo machadiano, desde as leituras de Lawrence Sterne até o ceticismo pirronista presente em sua obra. O tradutor também reitera os esforços na compreensão do personagem principal, Brás Cubas, e toda a sua ambivalência narrativa criada por Machado, que não deixa clara a forma em que o defunto tornou-se autor. Rabassa afirma que Cubas se divide em duas personagens: um morto, sem futuro, que já tinha experimentado “a hora da verdade” e que já não possuía mais nenhum objetivo de vida, e o Cubas vivo, que não passava de um personagem medíocre e, por vezes, vagaroso. Daí a sua preferência pelo Cubas morto, que por sua vez, carrega em si todo o estilo machadiano, como atesta o próprio tradutor: “Nesse ponto, espero que eu tenha encarnado e escarnado os dois devidamente”⁵ (RABASSA, 2005, p.160).

Acreditamos que as informações elencadas neste capítulo são de suma importância tanto para uma melhor compreensão da obra machadiana quanto para a contextualização das traduções que constituem o nosso corpus literário paralelo, assim como uma justificativa para a escolha da obra e de suas traduções. Passamos, então, a nos deter na fundamentação teórica que sustenta nossa dissertação.

⁵ “At this point I can only hope that I got the incarnation and the excarnation both rightly placed”

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Como fundamentação teórica, nossa pesquisa baseia-se no arcabouço teórico da Linguística de Corpus (AIJMER; ALTENBERG, 2013; BIBER, 1998; McENERY et al, 2006; MEYER, 2004; TOGNINI-BONELI, 2001), bem como em sua interface com os Estudos da Tradução (BAKER, 1993, 1995, 1996; BERNARDINI, 2007; LAVIOSA, 2007; OLOHAN, 2004) e com a Literatura (BIBER, 2011; GONÇALVES, 2008; HO, 2011, MAHLBERG, 2007). No que concerne à Fraseologia, focaremos as combinações de palavras, sobretudo as colocações da língua geral (NESSELHAULF, 2005; ORENHA-OTTAIANO, 2009, 2012; SINCLAIR, 1991) e colocações criativas (BAKER, 1992; HORI, 2004; PARTINGTON, 1995).

2.1 Linguística de Corpus

Segundo Aijmer e Altenberg (2013), a Linguística de Corpus pode ser descrita como o estudo da língua com base em corpora textuais. Embora o uso de textos como exemplos de uso autêntico remetam a uma longa tradição, sobretudo a inglesa, há uma vasta expansão de seu uso e sua aplicação na área de Linguística, ao longo das últimas três décadas. Desde o advento da utilização de ferramentas computacionais, o uso de vastos corpora tem se provado como uma excelente fonte para uma variada gama de pesquisas. As pesquisas com base em corpora têm colaborado para a constituição de fundamentos linguísticos mais realistas, uma vez que, por se pautarem em uma abordagem descritiva da língua, com base em uma variedade de textos, contribuem para os mais diversos tipos de pesquisa linguística, tais como o estudo do léxico, da sintaxe, do discurso, da prosódia, etc. Além disso, as pesquisas baseadas em corpora têm se constituído em um repertório frutífero de estudos comparatistas entre as mais diversas línguas, por explorar aspectos quantitativos e qualitativos relacionados às línguas.

Um exemplo nítido do caráter descritivo que a Linguística de Corpus assume pode ser constatado ao analisarmos os pressupostos de Halliday (1991), os quais encaram a língua como probabilidade e não possibilidade. Nesse contexto, o corpus ganha importância, devido à sua extensão e facilidade de armazenamento de dados, ou seja, partindo do caráter probabilístico da língua, quanto maior o corpus, maior a frequência de determinados padrões dentro de um contexto. No que diz respeito aos

estudos que envolvem o léxico, é possível diferenciar as palavras entre aquelas que são mais frequentes e as de menor frequência. Dessa maneira, para que haja probabilidade de palavras de ocorrência rara figurarem no corpus, é necessário incorporar uma quantidade grande de palavras. Portanto, quanto maior a quantidade de palavras, maior a probabilidade de ocorrência de palavras de baixa frequência.

Ainda em relação aos benefícios das pesquisas baseadas em corpora, Aijmer e Altenberg (2013) atentam que a maioria das pesquisas que tomam o texto como base, o faz por intermédio de corpora computadorizados. Esse fato contribui para uma aproximação entre as pesquisas linguísticas tradicionais com a linguística computacional, o que torna a Linguística de Corpus uma área cada vez mais interdisciplinar. A esse respeito, podemos tomar como exemplo nossa pesquisa que, a partir do uso da ferramenta computacional *WordSmith Tools* (SCOTT, 2012), será possível a exploração do estilo machadiano e do estilo tradutório dos tradutores, ao propiciar o levantamento das colocações criativas no TO, e respectivos TTs. Por sua vez, o arcabouço literário no qual nos apoiamos nesta investigação tornará possível a realização de uma análise mais aprofundada das colocações criativas extraídas nas passagens selecionadas e, o embasamento teórico da Fraseologia nos proporcionará subsídios teóricos suficientes para a compreensão das colocações criativas.

Com relação à definição de corpus, McEnery *et al* (2006) atestam que, embora haja várias definições, há, ultimamente, um consenso entre os pesquisadores de que o corpus é uma coleção de textos que podem ser processados pelo computador, compostos por textos autênticos (incluindo o gênero escrito e oral da língua) que podem ser utilizados como amostras representativas de uma variedade linguística ou de uma determinada língua.

Entre as características que compõem um corpus, a mais importante é o fato de que estes possam ser processados pelo computador, em razão de os dados poderem ser manuseados e manipulados de maneira rápida e fácil, principalmente com o auxílio de ferramentas computacionais que identificam características textuais que são difíceis de serem identificadas manualmente. Os softwares de concordância, por exemplo, podem classificar e organizar dados de uma maneira em que possamos observar os padrões recorrentes em um determinado corpus.

Outros requisitos importantes, no que concerne à compilação de um corpus, são a sua representatividade e a extensão do mesmo, que estão relacionados à necessidade de o pesquisador de delimitar os objetivos do corpus a ser compilado.

Sendo assim, o pesquisador deve sempre estar ciente do que deve compilar um corpus que se enquadre às características almejadas para sua investigação. Nesse contexto, Tognini-Bonelli (2001) atenta que, no contexto da Linguística de Corpus, a famosa frase de Saussure: “é o ponto de vista que cria o objeto” (SAUSSURE, 1973, p.15) pode ser reinterpretada, já que é o método que define a pesquisa. A pesquisadora vai além, quando defende que os estudos baseados em corpora têm colaborado para uma mudança de domínio, devido ao potencial de pesquisas baseadas em computador que antes não eram possíveis.

Biber (1998) ressalta a contribuição do uso de computadores para as pesquisas baseadas em corpus. Segundo o autor, os computadores tornam possíveis a identificação e a análise dos padrões linguísticos, pois permitem o armazenamento e a análise de uma base de dados linguísticos significativamente maior do que aqueles manejados manualmente. Por mais que tal potencial evidencie o caráter quantitativo das pesquisas baseadas em corpus, o autor não descarta as análises qualitativas em tais pesquisas, ressaltando que os padrões quantitativos evidenciados a partir das pesquisas baseadas em corpus devem ser interpretados e analisados qualitativa e funcionalmente.

De maneira resumida, o autor aponta algumas características de uma pesquisa baseada em corpus:

- Possui caráter empírico, analisando os padrões reais de uso em textos naturais.
- Pauta-se em coleções de textos naturais, conhecidos como “corpus”, como base para análises.
- Faz o uso extensivo de computadores para as análises, utilizando técnicas automáticas e interativas.
- Depende de técnicas analíticas quantitativas e qualitativas. (BIBER, 1998, p. 4)⁶

O autor ressalta, ainda, que um corpus, quando devidamente explorado, pode fornecer informações sobre o uso da língua, evidenciando padrões de associação ligados a traços linguísticos e não linguísticos, e como tais padrões interagem entre si. Por exemplo, um estudo baseado em corpus pode mostrar as associações lexicais, pautado apenas nas associações entre as palavras em si, ou pode revelar a sua distribuição em diferentes dialetos, registros, períodos históricos, etc.

⁶ -it is empirical, analyzing the actual patterns of use in natural texts;
 - it utilizes a large and principled collection of natural texts, known as a “corpus”, as the basis for analysis;
 - it makes extensive use of computers for analysis, using both automatic and interactive techniques;
 - it depends on both quantitative and qualitative analytical techniques.

Ao traçar um histórico das pesquisas baseadas em corpus, Meyer (2004) relata que o uso de corpora em pesquisas linguísticas no início dos anos 60 não foi aceito, devido à corrente gerativista preponderante em pesquisas linguísticas na época. Tais pesquisas possuíam caráter teórico e não descritivo: partindo do pressuposto de que a língua era inata, portanto uma faculdade natural, a teoria da gramática gerativa, objeto de estudo chomskyano, consiste em um sistema de regras e princípios radicados em última instância na mente humana, e não em propriedades linguísticas. Para traçar tais pressupostos universais, os gerativistas consideravam apenas o falante ideal, situado em uma comunidade homogênea e, portanto, desconsideravam tudo o que era “periférico”, ou seja, variações linguísticas consequentes do contato desse falante com o ambiente que o cerca.

Se, por um lado, os estudos gerativistas possuem um caráter teórico, são voltados, primeiramente, à descrição da forma de construções linguísticas, usando tais descrições para a construção de asserções sobre a Gramática Universal, por outro lado, os linguistas de corpus entendem a complexidade e a variação como inerente à linguagem e, desse modo, o que é considerado “periférico” pelos gerativistas, passa a ser o principal objeto de estudo das pesquisas linguísticas baseadas em corpus.

Meyer (2004) também ressalta que, apesar de as pesquisas gerativas não priorizarem pesquisas linguísticas baseadas em corpus, há, recentemente, a inclinação de algumas pesquisas gerativistas ao uso de corpus. É o caso da pesquisa conduzida por Aarts (1992), na qual o autor soluciona algumas controvérsias relacionadas a pequenas frases sintaticamente independentes no contexto acadêmico, utilizando o *London Corpus*, assim como a pesquisa conduzida por Haegeman (1987) a qual, mesmo não sendo baseada em corpus, faz o uso da análise de dados comumente encontrados em corpora.

Embora nem todas as pesquisas baseadas em corpus possuam uma natureza funcionalista, como o caso das pesquisas citadas acima, Meyer (2004) alega que a maioria das pesquisas baseadas em corpus é, em sua essência, funcionalista, pois os corpora consistem em textos que proporcionam ao linguista a contextualização da análise em língua. Tais análises têm como fim não apenas a descrição formal da língua, mas, pautam-se, sobretudo, na descrição do uso da língua em si, como uma ferramenta comunicativa.

Devido ao caráter funcionalista em sua essência, as pesquisas baseadas em corpora têm contribuído para diversas áreas, como a Lexicografia e a compilação de

dicionários, o desenvolvimento de gramáticas de referência, os estudos voltados às variações linguísticas, a Linguística Histórica, o Processamento de Linguagem Natural, a Pedagogia e aquisição de língua e a interface dos Estudos da Tradução com a Linguística de Corpus.

2.2 Estudos da Tradução Baseados em Corpus

A compilação de corpora paralelos facilita a análise contrastiva entre línguas diferentes e contribui tanto para o avanço das teorias da tradução quanto para a melhoria no ensino de língua estrangeira. Meyer (2004) cita, como exemplo, o corpus paralelo *English-Norwegian Parallel Corpus* (JOHANSSON; EBELING, 1996), um dos pioneiros. Os corpora, formados por textos de gênero de ficção e não-ficção, proporcionaram diversas possibilidades de estudo, tais como: as diferenças de gênero (ficção) entre o inglês e o norueguês, análises contrastivas tradutórias entre as duas línguas, e diferenças estruturais relacionadas aos gêneros ficção e não-ficção escritos originalmente em norueguês e traduzidos do inglês.

As descobertas provenientes de um estudo conduzido por Hasselgard (1997), baseado no referido corpus inglês-norueguês, mostraram uma tendência comumente referida na área de Tradução como “tradutês”, ou seja, os textos traduzidos mostraram características mais semelhantes à língua fonte do que à língua de chegada. Estudos como este mostram a relevância dos Estudos da Tradução Baseados em Corpus, pois partem de uma perspectiva descritiva da tradução, possibilitando um maior interesse não apenas sobre os conhecimentos do tradutor nas línguas de partida e de chegada, mas também, e principalmente, sobre o processo tradutório. Dessa maneira, nota-se uma tendência de privilegiar a tradução *per se*, para a qual os corpora de textos traduzidos e textos originais fornecem informações valiosas tanto no que diz respeito às análises estritamente linguísticas, quanto ao ato tradutório em si.

Sobre a gênese da disciplina, Laviosa (2004) ressalta que os Estudos da Tradução baseados em Corpus, propostos no início dos anos 90, nasceu no âmago dos Estudos Descritivos da Tradução, bem como da Teoria dos polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1978; TOURY, 1980; LEFEVERE, 1992), vertentes estas que se tornaram tendência nos anos 80. As ligações entre ambas vertentes se deram graças a um conjunto de preocupações em comum, decorrentes de uma perspectiva empírica: ambos

os campos de investigação privilegiam o estudo da linguagem a partir de amostras autênticas de uso, em vez de dados idealizados ou intuitivos.

Dessa forma, regularidades linguísticas são consideradas como normas probabilísticas do funcionamento de uma língua ao invés de regras prescritivas. Além disso, esses padrões da língua estão intimamente relacionados com as variáveis sócio-culturais, na medida em que eles refletem e reproduzem uma determinada cultura. Tanto a Linguística de Corpus quanto os Estudos Descritivos da Tradução adotam modelos de pesquisas comparativas, a partir dos quais hipóteses descritivas sobre a generalidade probabilística de um dado fenômeno linguístico são apresentadas e textos são examinados por meio de corpora.

Assim, exemplos de uso da língua traduzida podem ser comparados a exemplos da língua não traduzida, textos originais podem ser contrastados com suas traduções, diversos tipos de textos podem ser comparados na mesma língua, e assim por diante. Dessa maneira, o mesmo paradigma empírico entrelaça tanto a abordagem histórico-descritiva orientada pelo texto, desenvolvida por Toury (1990), quanto a abordagem descritiva da Linguística de Corpus, apresentada por Baker (1993).

O acesso a grandes corpora oferece, na verdade, a oportunidade de analisar traduções, tendo como subsídios referenciais os dados e as informações extraídas de corpus; assim, possibilita observar uma diversidade de textos traduzidos, contando com a oportunidade de acessar exemplos autênticos de dados.

Partindo de uma perspectiva situacional e de uso da língua que privilegia o contexto, Baker (1993), elegendo a Linguística de Corpus como quadro metodológico no qual a língua passa a ser observada de forma empírica a partir de uma grande quantidade de dados, lança a sua proposta de Estudos da Tradução Baseados em Corpus. Nesse contexto, a tradução passa a ser considerada objeto de pesquisa *per se* na qual se constitui a partir de análises baseadas em corpus, abarcando um grande número de textos.

Com relação ao tipo de corpus a ser investigado, o corpus paralelo, por exemplo, Baker (1995, p.230) o define como sendo um corpus “composto de textos originais (TO) em uma determinada língua (língua de origem) e suas respectivas traduções (TT) em outra língua (língua de tradução)”. Para a autora, esse tipo de corpus permite “pesquisar traduções consagradas de certos itens lexicais ou estruturas sintáticas, peculiaridades de determinado(s) tradutor(es), diferenças entre traduções do mesmo texto, produzidas em períodos diversos, normas tradutórias, etc”.

Ainda sobre esse tipo de corpus, Bernardini (2007) atesta que estes são mais apropriados para a análise de estratégias tradutórias, tais como: explicitação (ØVERÅS, 1998), normalização, ou seja, a tendência de selecionar expressões habituais da língua alvo para reproduzir frases criativas na língua fonte (KENNY, 2001), assim como nas escolhas tradutórias com implicações para uma descrição do estilo tradutório (MALMKJÆR, 2004; MARCO, 2004).

Os estudos realizados por Baker (1993, 1995, 1996) permitiram à pesquisadora propor generalizações mediante a constatação de traços recorrentes que, na maioria das vezes, se apresentavam mais nos TTs do que nos TOs. Dessa forma, as tendências observadas em TTs podem ser notadas, por exemplo, a partir da razão forma/item (*Type/token ratio*), a qual permite examinar o uso de padrões linguísticos próprios do tradutor e do escritor nos corpora. Essa relação forma/item é calculada, tradicionalmente, pela divisão do número de formas (*types*) pelo número de itens (*tokens*). Dessa maneira, os resultados da razão forma/item revelam manifestações lexicais, semânticas e estruturais que são recorrentes ao ato tradutório em si. Essas análises possibilitam a abertura para outras investigações referentes aos estilos do tradutor, diversas áreas de especialidades, diferentes tipologias textuais, o uso preferencial por determinadas colocações, como é o caso da investigação em textos literários realizada neste trabalho.

Pautado nesses pressupostos, os estudos da tradução a partir de corpora eletrônicos são de considerável importância para área de Tradução, tanto por partirem de um conceito teórico de pesquisa descritiva baseada na língua em uso, quanto por conceberem os princípios da Linguística de Corpus como metodologia.

Em relação aos princípios teórico-metodológicos empregados nos Estudos da Tradução, Olohan (2004) formula alguns pontos de orientação descritiva básicos para a pesquisa em Estudos da Tradução Baseados em Corpus:

- Interesse nos estudos descritivos da tradução;
- Interesse no estudo da língua como produto da tradução, oposta ao estudo da língua na linguística contrastiva, voltada ao sistema linguístico em si;
- Interesse em investigações que revelem o que é provável e típico em tradução e, por meio de tais investigações, interpretar o que é incomum.
- Combinação de análises descritivas qualitativas e quantitativas, as quais podem privilegiar (a combinação de) o léxico, a gramática, sintaxe e traços discursivos;

- Aplicação da metodologia a diferentes tipos de tradução, bem como a tradução em diferentes cenários socioculturais, modos, etc. (OLOHAN, 2004, p.16)⁷

Cabe ressaltar a importância de alguns desses princípios no âmbito do nosso trabalho. Por se tratar de uma pesquisa baseada em um corpus literário paralelo, ao investigarmos as colocações criativas, faremos uma análise qualitativa, que evidenciará o estilo machadiano bem como as escolhas colocacionais dos respectivos tradutores de Machado. Dessa forma, o levantamento e a análise destas nos fornecerão dados que não apenas comprovam o que é provável e comum no estilo machadiano, mas, sobretudo, nos possibilitarão observar aspectos que poderão nos mostrar características que o tornam único, especialmente no que tange ao emprego de determinadas colocações criativas.

2.3 Linguística de Corpus e Literatura

Devido ao potencial das pesquisas baseadas em corpus, uma vez que padrões associativos da língua em uso podem ser revelados a partir do corpus selecionado para pesquisa, Biber (2011) aponta que muitas investigações, na última década, se voltaram aos estudos literários baseados em corpus. Estes priorizam o estudo científico da língua, tais como distribuições de palavras, expressões lexicais, formas gramaticais, variações, etc. Entre essas pesquisas, há uma tendência em se priorizar a distribuição de palavras para identificar traços característicos de certos autores e até mesmo de personagens. Esses estudos, mencionados como “Estilística de Corpus” (MAHLBERG, 2007; WYNNE, 2006) priorizam três diferentes tipos de abordagens metodológicas: análise de palavras-chave; identificação de frases lexicais estendidas e análises colocacionais.

⁷ - an interest in the descriptive study of translations as they exist;
 - an interest in language as it is used in the translation product; as opposed to the study of language in a contrastive linguistic; i.e. system oriented, sense;
 - an interest in uncovering what is probable and typical in translation, and through this, in interpreting what is unusual;
 - a combining of quantitative and qualitative corpus-based analysis in the description, which can focus on (a combination of) lexis, syntax and discursal features;
 - application of the methodology to different types of translation, i. e. translation in different sociocultural settings, modes, etc.

Mahlberg (2007) atenta que, utilizando o quadro teórico-metodológico desenvolvido pela Linguística de Corpus, a Estilística de Corpus investiga a relação entre forma e conteúdo, uma vez que essa relação é um traço em comum tanto da Linguística de Corpus quanto da Estilística. Enquanto a Estilística volta a atenção aos desvios das normas linguísticas, proporcionando a criação de efeitos artísticos, a Linguística de Corpus tem como foco, principalmente, a identificação dos usos repetidos e típicos por meio de ferramentas computacionais.

Ho (2011) alega que a relação comum entre a Estilística e a Linguística de Corpus se dá porque ambas enfatizam a importância de evidências linguísticas e exigem uma análise mais objetiva e científica. A estilística tem o intuito de descrever, de modo mais preciso possível, os elementos e as características presentes nos trabalhos literários e seus efeitos resultantes. O fato de que, no âmbito literário, podemos encontrar a língua em sua forma mais concreta possível, a aplicação das mais sofisticadas ferramentas e métodos de análise disponíveis pode favorecer sua investigação. Por meio das vantagens de utilizar corpora e ferramentas computacionais para o estudo da língua em geral, os estilistas têm se tornado mais cientes das possibilidades oferecidas pelos recursos de corpora e técnicas e, conseqüentemente, a Estilística de Corpus está se tornando o maior atributo de investigação linguístico-literária nos últimos anos.

Em relação aos pressupostos teórico-metodológicos da Linguística de Corpus, Mahlberg (2007) atenta que os linguistas de corpus defendem que as colocações constituem fenômeno mais recorrente do que as descrições gramaticais podem sugerir e que ferramentas computacionais descritivas foram desenvolvidas para caracterizar essa recorrência. Um exemplo desses estudos é o estudo conduzido por Sinclair (2004) que descreve os padrões de ocorrência de itens lexicais em categorias como colocação, coligação, preferência semântica e prosódia semântica em volta de um núcleo fixo. No entanto, o próprio autor atesta que essas inovações descritivas, que vêm sendo produzidas no âmbito da Linguística de Corpus, também podem ser aplicadas aos estudos literários (2004, p.51):

Literatura é o primeiro exemplo da língua em uso, nenhum aparato sistemático pode alegar a descrição de uma língua se este não levar em conta a literatura; e não como um desenvolvimento anormal, mas uma especialização natural de categorias que necessitam de um sistema

descritivo. Além disso, literatura deve ser descrita em consonância com as prioridades dos críticos literários⁸. (MAHLBERG, 2007, p.4)

A citação se mostra significativa no âmbito do nosso projeto, pois, além de pautarmos nos fundamentos teórico-metodológicos da Linguística de Corpus para levantar as colocações criativas recorrentes no corpus literário paralelo, o arcabouço literário no qual nos apoiamos nesta investigação tornará possível a realização de uma análise mais aprofundada das colocações extraídas nas passagens selecionadas.

Quanto aos estudos realizados pelos pesquisadores dessa nova área, a Estilística de Corpus, Biber (2011) destaca os que se baseiam nas análises das palavras-chave, comparadas a um corpus de referência, que permite a identificação de palavras distintas utilizadas nos textos literários. É o caso dos trabalhos de Scott e Tribble (2006), que analisam os itens lexicais mais recorrentes na peça *Romeu e Julieta* de Shakespeare, comparados a um corpus constituído de todas as peças de Shakespeare. Também podemos citar o trabalho, de Culpeper (2009), que analisa as palavras-chave de cada personagem também em *Romeu e Julieta*. Seu estudo mostra que, enquanto os itens lexicais *amor* e *beleza* estão ligados ao personagem Romeu, a conjunção subordinativa *se* aparece como uma das palavras-chave relacionadas ao discurso de Julieta. O levantamento do léxico evidencia a diferença entre as personagens.

Por mais contributivas que essas pesquisas de cunho estilístico sejam, o autor nos chama atenção para a integração de pesquisas que se baseiam em dados estatísticos e análises literárias. Seguindo essa linha, Gonçalves (2008) conduz uma pesquisa na qual combina o potencial analítico da Linguística de Corpus com o arcabouço teórico dos estudos literários em um corpus de estudo constituído pela obra *Dubliners*, de James Joyce, e um corpus de referência constituído por contos de autores contemporâneos a Joyce – Virginia Woolf, Katherine Mansfield e D.H. Lawrence. O levantamento das palavras-chave revelou tendências estilísticas e temáticas do autor. Por exemplo, entre as palavras-chave, vários pronomes de tratamento formais, de chavidade positiva como *Mr.* e *Mrs.* e pronomes possessivos informais como *her* e *herself*, de chavidade negativa, revelam a formalidade e o subsequente distanciamento entre os personagens da referida obra, corroborando as hipóteses da autora. Quanto à

⁸ “Literature is a prime example of language in use; no systematic apparatus can claim to describe language if it does not embrace the literature also; and not as a freakish development, but as a natural specialization of categories which are required in other parts of the descriptive system. Further, the literature must be describable in terms which accord with the priorities of literary critics.”

temática de *Dubliners*, a análise das palavras-chave indicou a alta referência musical, referência essa outrora não considerada como central na obra de Joyce, e que passa a ser observada pela autora, a qual explicita, por meio de análises literárias, a relação entre a música e os personagens, os ambientes e o ritmo da narrativa.

Ho (2011), por sua vez, enfatiza a necessidade da existência de um equilíbrio entre as pesquisas qualitativas e quantitativas, uma vez que as pesquisas quantitativas podem destruir a essência literária dos textos, por priorizarem uma abordagem mecanicista da literatura. Nesse tocante, o autor atenta sobre os perigos que permeiam o fato de as pesquisas literárias voltarem seus esforços para os procedimentos computacionais de descoberta, em detrimento da textualidade e de significados presentes na literatura.

Nesse ponto, é importante realçar a natureza interdisciplinar de nossa pesquisa, que busca, assim como Ho (2011), um equilíbrio entre os aspectos quantitativos e qualitativos, uma vez que o uso da ferramenta computacional *WordSmith Tools* (SCOTT, 2012), versão 6.0, nos proporcionará a exploração do estilo machadiano e do estilo tradutório dos tradutores, ao propiciar o levantamento das colocações criativas no TO, e respectivos TTs e, por sua vez, o arcabouço teórico da Fraseologia e o literário, no qual nos apoiamos nesta investigação, tornará possível a realização de uma análise mais aprofundada das colocações criativas extraídas nas passagens selecionadas.

2.4 Fraseologia e colocações da língua geral

A Fraseologia ocupa-se de pesquisas linguísticas voltadas para os estudos das combinações recorrentes da língua. A área de estudo se insere nas abordagens teóricas que concebem a língua como arbitrária e convencional.

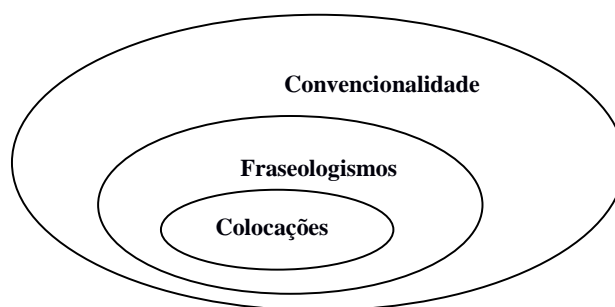
O termo convencionalidade foi utilizado por Fillmore (1979) para designar “o conjunto dos elementos linguísticos, cuja ocorrência não é explicada sintática ou semanticamente, mas sim pelo uso” (FILLMORE, 1979, p.88). Ainda acerca da convencionalidade dos fraseologismos, Saussure (1973) explica que estes são transmitidos pela tradição, não são improvisados, pertencem à língua e não à fala (ORENHA-OTTAIANO, 2009).

Dessa maneira, o falante nativo constrói um repertório de combinações mais ou menos fixas e armazena em seu léxico mental, resgatando-as de maneira automática quando discursa. Sobre esse aspecto, Ter-Minassova (1992) defende esse mesmo ponto

de vista. Segundo a autora, as unidades fraseológicas têm a mesma função das palavras no discurso, já que, no processo da fala, não juntamos meramente as palavras separadas, em uma sucessão linear, mas, sim, utilizamos “blocos pré-fabricados”, isto é, unidades fraseológicas que funcionam como única palavra no discurso (ORENHA-OTTAIANO, 2009).

Mediante esses pressupostos, as unidades fraseológicas, por serem mais ou menos estabilizadas e recorrentes, abrangem as colocações, as coligações, expressões idiomáticas, binômios, provérbios, entre outros. Dessa maneira, as colocações, nosso objeto de estudo, estão inseridas na Fraseologia que, por sua vez, insere-se na Convencionalidade, como podemos notar na figura abaixo:

Figura 1: Convencionalidade, Fraseologismos e Colocações. (ORENHA-OTTAIANO, 2004, p.13)



Nesselhauf (2005) afirma que as colocações se referem a “um tipo de relação sintagmática entre as palavras” (NESSELHAULF, 2005, p.11, apud ROCHA; ORENHA-OTTAIANO, 2012, p. 298). Segundo a autora, os estudos sobre as colocações são feitos a partir de dois pontos de vista. Por um lado, a abordagem baseada em frequência, (*frequency-based approach*) que tem em Firth (1951), Halliday (1966) e Sinclair (1991) seus principais pesquisadores, baseia-se na análise computacional das relações sintagmáticas. Por outro lado, a abordagem fraseológica (*phraseological approach*), representada por Cowie (1998) e Hausmann (1984), volta-se para as áreas de Lexicologia e Pedagogia. A primeira vertente, a abordagem baseada em frequência, define colocação como a coocorrência de palavras a certa distância e, conseqüentemente, as distingue daquelas que não as são pela relativa frequência. De acordo com a abordagem fraseológica, a segunda vertente, o que distingue as colocações de outras combinações é o seu grau de fixidez. Assim, enquanto as colocações possuem um certo grau de fixidez, as expressões idiomáticas apresentam um grau maior.

Em relação a essas abordagens, Bernardini (2007) alega que, segundo a abordagem fraseológica, as colocações são vistas como entidades abstratas, com uso demonstrado nos textos, sendo o foco principal a competência do usuário. Por outro lado, os autores que se baseiam na frequência mostram uma menor preocupação com a classificação das colocações, ocupando-se da identificação destas nos textos.

No que concerne à abordagem baseada em frequência, Firth (1957), em seu artigo *Modes of Meaning*, já enfatizava a importância de estudos voltados ao léxico. É dele a famosa frase: “you shall judge a word by the company it keeps” (= uma palavra é conhecida por aquelas que a acompanham) (FIRTH, 1957, apud ORENHA-OTTAIANO, 2009, p.32).

A partir dos estudos de Sinclair (1987, 1991), o objeto de estudo tomou grandes proporções. De acordo com o autor, “colocação é a ocorrência de duas ou mais palavras distantes umas das outras num pequeno espaço de texto” (SINCLAIR, 1991, p. 170). Ele parte do princípio de que o nível lexical não está separado do nível gramatical e, portanto, nega a existência de uma gramática que possa explicar certas escolhas lexicais. Dessa maneira exige uma restrição combinatória entre esses elementos regida pela convenção que lhes foi imposta.

O autor propõe dois princípios: o princípio da livre-escolha (*the open choice principle*) e o princípio idiomático (*the idiom principle*). No que diz respeito ao primeiro, o princípio segue o modelo *slot-and-filler*. Assim, o texto é observado como uma série de lacunas (*slots*), que podem ser preenchidas com unidades lexicais que satisfaçam tais restrições. Qualquer palavra pode ocorrer nas chamadas *slots* (lacunas) no eixo paradigmático, sendo a gramaticalidade a única restrição para tal escolha. Entretanto, apenas esse princípio não é o suficiente para dar conta das colocações, daí a proposta do outro princípio, o idiomático, que vem explicar as restrições do primeiro. Este princípio preconiza que o usuário da língua tem a seu dispor um grande número de expressões “semi-pré-construídas” que não podem ser explicadas pela gramaticalidade (ORENHA-OTTAIANO, 2004). Assim, a organização da linguagem, convencionalizada, é permeada por tal princípio, uma vez que se dá por meio de um conjunto de formas convencionais que exprimem modos preferenciais de se dizer algo.

Laviosa (2004), em relação a esses princípios apontados por Sinclair (1991), atesta que, enquanto o princípio idiomático é norma na língua geral, desfrutando de um alto nível de probabilidade, o princípio da livre escolha é a exceção, operando apenas em textos de tipos específicos, em textos de alto nível de criatividade, por exemplo, ou

ainda quando o falante altera deliberadamente os padrões da língua geral, introduzindo alguns “pontos de mudança” (*switch points*), com a finalidade de atingir alguns efeitos especiais como ironia, humor, contraste, ênfase empatia, etc.

Baker (1992) alega que as diferenças em padrões colocacionais entre as línguas não são apenas uma questão de uso como, por exemplo, a ocorrência de um verbo com um dado substantivo. Segundo a autora, estas escolhas envolvem formas totalmente diferentes de retratar eventos. Padrões colocacionais refletem as preferências de comunidades linguísticas específicas em relação ao modo de expressão e configuração linguística. Assim, as colocações raramente refletem alguma ordem inerente no mundo que nos cerca. No entanto, Baker atenta que isto não significa que as colocações não reflitam o conjunto cultural no qual elas estão inseridas. Algumas colocações são, de fato, uma reflexão direta do ambiente material, social ou moral em que ocorrem.

Com relação à abordagem fraseológica, podemos notar em Hausmann (1985) certa proximidade ao princípio idiomático proposto por Sinclair (1987, 1991). Partindo do pressuposto que os usuários da língua apenas “reutilizam” os “produtos semiacabados” da língua quando utilizam as colocações, Hausmann propõe a delimitação e taxonomia das colocações. Segundo o autor, as colocações são formadas por uma base e por um colocado. A base é o elemento que determina, enquanto o outro, o colocado, é o elemento que é determinado.

Resumidamente, a base é um elemento independente; semanticamente autônoma; traduzível, independentemente de seu uso na colocação; determina padrões lexicais que podem combinar com ela. Enquanto o colocado funciona como um modificador; é semanticamente interpretável somente dentro da colocação; sua tradução depende do uso na tradução; é escolhido por uma dada base para formar uma colocação (HEID *et al.*, 1991).

Quanto às características que diferenciam as colocações de outras combinações colocadas, Tagnin (1999) resume-as da seguinte maneira:

1. Recorrência – há a necessidade de que a combinação seja recorrente (ter frequência superior a 1);
2. Não-idiomaticidade – seu significado é composicional, ou seja, o sentido da combinação pode ser deduzido do significado de cada um dos seus elementos;
3. Coesão – é necessário que haja uma ligação muito forte entre seus elementos, muito mais forte do que se espera de uma combinação qualquer;

4. Restrição contextual – deve haver uma probabilidade de que ocorra dentro de um contexto específico;
5. Coocorrência arbitrária entre seus elementos, ou seja, não há razão semântica que explique tal coocorrência. (ORENHA-OTTAIANO, 2009, p. 36)

Consoante à quarta propriedade das colocações, a restrição contextual, é importante notar que, devido ao fato de que nossa pesquisa se detém de um corpus literário paralelo, a probabilidade de que as colocações ocorram dentro de um contexto específico, nesse caso o contexto literário, é muito maior do que no âmbito da língua geral. A restrição contextual, assim, permite que colocações como “olhos cintilantes de cobiça”, “olhos estúpidos”, “olhos travessos e murchos” ocorram em uma frequência maior do que na língua geral.

Orenha-Ottaiano (2004) diferencia as colocações das expressões idiomáticas. As expressões idiomáticas são relativamente opacas e possuem significado metafórico. Por exemplo, a expressão *to kick the bucket* (bater as botas), cujo significado é “morrer”. Com relação às colocações, estas não são tão fixas quanto as expressões idiomáticas e tampouco podem ser consideradas combinações livres. A pesquisadora atenta ainda que, segundo Hill (2000), as colocações ainda possuem outras classificações. Estas podem ser consideradas fortes (*strong*) como em *moved to tear*, (“cair em lágrimas”), *ulterior motives* (“segundas intenções”); ou podem ser caracterizadas como médias, como em *heavy smoker* (“fumante inveterado”), *hold a conversation* (“manter uma conversa”); ou, ainda, são consideradas como fracas (*weak*): *have lunch* (“almoçar”), *nice day* (“bom dia”), *red car* (“carro vermelho”). Há aquelas consideradas únicas (*unique*), as quais não são utilizadas de outra forma por um falante nativo, por exemplo: *foot the bill* (“pagar a conta”).

Tendo em vista as considerações acerca das colocações da língua geral, e de suas diferentes abordagens, passamos agora a nos atentar ao domínio literário, nosso objeto de estudo, mais especificamente às colocações criativas e às diferenciações em relação às colocações comuns.

2.5 Colocações na literatura

Hori (2004) chama a atenção ao fato de que apenas um dos aspectos propostos por Firth (1957) é contemplado pela maioria das pesquisas acerca das colocações: o

estudo das colocações pautados em dados estatísticos e quantitativos. O autor aponta que, mesmo não sendo uma prática tão recente, a maioria das pesquisas baseadas em corpus, no seu início, focavam apenas dados quantitativos e estatísticos, ao passo que apenas uma pequena quantidade de pesquisas contemplavam aspectos estilísticos e qualitativos, principalmente no que diz respeito ao nosso objeto de estudo, as colocações criativas.

Hori define colocações como “a relação habitual de coocorrência entre palavras”⁹ (HORI, 2004, p.23). Nota-se a preferência por palavras em colocação ao invés de lemas (como no dicionário), pois, segundo o autor, a forma de uma palavra no singular pode modificar um colocado da sua forma no plural. O autor também expande o conceito de colocados no escopo do seu trabalho: “os colocados de uma palavra são compostos de quatro ou cinco itens lexicais de cada lado do nóculo”¹⁰ (HORI, 2004, p.24). Tais definições evidenciam a magnitude do seu trabalho que abrange não apenas as colocações, mas também as palavras que ocorrem numa certa proximidade e as relações sintático-semânticas entre as palavras e seus colocados.

Quanto à definição de colocações criativas, o autor as define como “colocações únicas ou incomuns”¹¹ (HORI, 2004, p.57). O autor observa que, segundo Firth (1957), essas são colocações únicas e pessoais e não são encontradas nos textos de outros autores, expressando, dessa maneira, originalidade, o que torna um determinado autor único. Ainda sobre essas colocações, McIntosh (1966) afirma que, além de únicas, essas colocações nos lançam a um problema, à medida que as confrontamos, devido ao fato de que fogem à nossa experiência. Assim, presenciamos o nascimento de colocações que farão parte de um inventário de colocações de uso geral, tais como algumas frases adotadas de Shakespeare e da bíblia. Nesse ponto, podemos tomar como exemplo o próprio Machado de Assis, na colocação criativa “olhos de ressaca”, empregada na obra *Dom Casmurro*, evidenciando a criatividade que permeia o estilo machadiano e que passou a ser empregada por outros autores ou em textos mais ligados à área acadêmica.

Hori (2004) ainda observa que, em relação às colocações únicas ou incomuns, Firth (1957) concebia a língua com uma atividade criativa. Portanto, a compreensão da língua, em seu contexto de produção, é delineada pelos atos criativos dos falantes.

⁹ “a relationship of habitual co-occurrence between words”.

¹⁰ “Generally, collocates of a word are regarded as composed of the four or five lexical items to either side of a node”.

¹¹ “unique or unusual collocations”.

Paralelamente, apreende-se que, em contextos literários, a compreensão da magnitude de uma obra literária e suas particularidades também é moldada pela compreensão das colocações criativas.

Como exemplo destas constatações, Hori (2004) afirma que, em contextos literários, as personagens geralmente repetem colocações particulares, que podem ser entendidas como as características linguísticas que são únicas e pessoais de cada personagem.

No âmbito da nossa pesquisa, o estudo destas colocações revelará como o personagem Brás Cubas descrevia as personagens que compõem as “memórias póstumas”, revelando como o seu olhar ambivalente se materializa nas descrições das personagens; a assimetria social em seu encontro com Eugênia; os fantasmas que o circundam ao encontrar o embrulho misterioso, tornando latente todo o seu medo do “olhar da opinião pública” que, por sua vez, também permeia os esforços de Virgília em manter seu status social e ao mesmo tempo o adultério; os “olhos de cobiça” de Quincas Borba, mostrando o espírito do pobre filósofo, os olhos de Marcela, que costumavam a reluzir o brilho dos diamantes responsáveis por manter acesa a chama de seus amores; o olhar baixo de D. Plácida, que pareciam antecipar seu triste fim; ou mesmo os olhos rutilantes de Pandora, revelando a natureza implacável que o cerca.

Outra pesquisadora que se deteve sobre os estudos das colocações na literatura é Baker (1992). A autora defende dois conceitos relacionados às colocações: o princípio da “gama colocacional” (*collocational range*) e de “marcação colocacional” (*collocational markedness*). Quanto ao primeiro conceito, a autora parte do pressuposto de que cada palavra, em uma dada língua, possui uma gama de itens compatíveis, ou seja, outros colocados (palavras), que são tipicamente associadas com a palavra em questão. Algumas palavras possuem uma gama colocacional muito mais ampla que outras. Como exemplo, a autora utiliza o verbo *to shrug* que, em inglês, possui uma gama colocacional estrita. O verbo ocorre tipicamente com *shoulders* e não possui uma forte ligação com nenhuma outra palavra em inglês, ao passo que o verbo *to run* possui uma vasta gama colocacional, tendo apresentado alguns dos colocados mais comuns, como: *company, business, show, car, stockings, tights, nose, wild, debt*, etc. Dois principais fatores podem influenciar a gama de um item. O primeiro é o nível de especificidade: quanto mais a palavra pertencer ao âmbito geral, maior será a sua gama colocacional. O segundo fator que determina a gama colocacional de um item é o

número de sentidos que ele possui. A maioria das palavras que possuem diversos sentidos tende a atrair um diferente conjunto de colocados para cada sentido.

Durante a discussão apresentada em seu livro, a autora deixa claro que, diferentemente das afirmações geralmente tecidas sobre regras gramaticais, as asserções sobre as colocações devem ser feitas em termos de colocações típicas e atípicas, ao invés de admissíveis ou inadmissíveis. Isto significa, portanto, que no âmbito das colocações, não existem colocações impossíveis. Dessa maneira, colocações novas e incomuns ocorrem frequentemente e não as rejeitamos, não as consideramos necessariamente como inaceitáveis. Isso se dá pelo fato de que as gamas colocacionais não são fixas. As palavras atraem novos colocados a todo o tempo e o fazem por processos de analogia, naturalmente, ou por motivos propositais.

Em relação à “marcação colocacional”, a autora argumenta que “uma colocação marcada, por ser uma colocação incomum de palavras, desafia nossas expectativas enquanto leitores ou ouvintes”¹² (BAKER, 1992, p.51). Isso pode significar que, criamos colocações criativas deliberadamente, ampliando suas gamas colocacionais, por meio de inversões, criando novos sentidos, novas imagens, em contraste com os padrões já estabelecidos pela língua.

Para Partington (1995), o poder das colocações geralmente passa despercebido. Colocação, como o autor atesta, é “a cola invisível do texto”¹³ (PARTINGTON, 1995, p.1) e, dessa maneira, a colocação só é percebida quando o seu real sentido desaparece. Assim, o humor e a literatura investigam e exploram a estrutura que essas colocações possuem na língua comum.

Por meio da análise de algumas frases constantemente empregadas nos gêneros literários e humorísticos, o autor propõe a “relexicalização” das colocações (*Relexicalization*). Ele parte do pressuposto que, ao produzirmos um discurso, um falante ou escritor pode aplicar o princípio da livre escolha (SINCLAIR, 1987) mesmo sobre frases ou construções “semi-pré-construídas”. Dessa forma, se os itens que as constituem podem ser analisados quando separados em unidades menores, então, pode-se fazer o uso desses itens com o intuito de construir frases de extrema complexidade. Assim, o processo de “relexicalização” defendido pelo autor ocorre quando se enfatiza um dos itens que compõe uma combinação, fazendo com que a atenção recaia sobre a

¹² “a marked collocation being an unusual combination of words, one that challenges our expectations as readers or hearers”.

¹³ “It is the invisible glue of text”.

frase “semi-pré-construída” como um todo. O autor enfatiza que pode haver ainda um outro tipo de relexicalização quando aplicamos uma frase “semi-pré-construída” fora de seu contexto, a fim de causar estranheza no receptor, que precisa, então, quebrar a frase em suas partes constituintes, de modo a alcançar o sentido proposto pelo seu locutor.

Por se tratar de colocações criativas, a prosa e a ficção são um campo fértil para seu nascimento e florescimento. Para exemplificar, selecionamos algumas colocações criativas, a partir do nódulo *olhos* no TO:

Quadro 1: As colocações criativas a partir do vocábulo *olhos* no TO

rto, concordava meu pai; e os olhos babavam-se-lhe de orgulho
a, dava um pulo, circulava os olhos chamejantes , dizia-nos o
enas lhe dirigi a palavra. Os olhos chisparam e trocaram a e
ei-lha. Ele recebeu-ma com os olhos cintilantes de cobiça . L
tiva, ou levantou para mim os olhos cobiçosos . De todas poré
percorrem o campo visual dos olhos enfermos ou cansados . Ia

Nota-se, no quadro acima, a criatividade e o estilo machadianos a partir das colocações criativas extraídas e que serão analisadas em sua devida seção.

Mediante esses pressupostos, nosso trabalho, ao enfatizar uma perspectiva que preconiza a língua em sua modalidade literária, em especial as colocações criativas, esperamos contribuir para uma formação mais sólida e crítica do estudante e futuro profissional de Tradução, para que este profissional possa também transmitir esse conhecimento e competência colocacional para seus próprios alunos. Além disso, os resultados do nosso trabalho poderão contribuir para outras pesquisas, visto que, seus resultados evidenciarão colocações criativas e marcadas, de âmbito literário, bem como os efeitos de sentidos criados nas traduções literárias.

Tendo discorrido sobre as definições de colocações criativas, passamos, a seguir, a tratar dos aspectos metodológicos que serão contemplados no âmbito desse trabalho.

3. CONSTITUIÇÃO DO CORPUS E METODOLOGIA

Nesta Seção, apresentaremos o corpus literário paralelo investigado neste trabalho, bem como as principais ferramentas do programa *Wordsmith Tools* (SCOTT, 2012), versão 6.0, principalmente as ferramentas *WordList*, *KeyWords* e *Concord*, as quais nos possibilitarão o levantamento das colocações criativas. Dessa maneira, a partir de dados estatísticos, proporcionados pelo programa, poderemos analisar as colocações criativas que compõem nosso corpus de estudo sob uma perspectiva qualitativa.

3.1 Corpora envolvidos na pesquisa

Para a realização deste trabalho, compilamos um corpus literário paralelo, constituído pelo *subcorpus* TO, contendo o texto originalmente escrito em português, “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis (1891), bem como pelos *subcorpora* de textos traduzidas da mesma obra, a saber: TT¹: *Epitaph of a Small Winner*, de William L. Grossman (1953), pelo *subcorpus* TT² - *Posthumous Reminiscences of Braz Cubas*, de E. Percy Ellis (1955) e, pelo *subcorpus* TT³ - *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, de Gregory Rabassa (1997), conforme mostra quadro abaixo:

Quadro 2: Corpus Literário Paralelo

TO: Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis (1891)	TT ¹ : Epitaph of a Small Winner, de William L. Grossman (1953)
	TT ² : The Posthumous Reminiscences of Braz Cubas, de E. Percy Ellis (1955)
	TT ³ : The Posthumous Memoirs of Brás Cubas, de Gregory Rabassa (1997)

Enquanto o subcorpus TO já se encontrava digitalizado em versão *.pdf* disponível em domínio público, os *subcorpora* TT¹, TT², e TT³ estavam em versão impressa e, desse modo, tiveram que passar por processo de digitalização. Após a digitalização de todas as obras em *.pdf*, os textos foram convertidos para o formato “texto sem formatação” (*.txt*), padrão de arquivo lido pelo programa *Wordsmith Tools*. Paralelamente, foi criado um arquivo texto (formato *.doc*), com o alinhamento manual

dos quatro textos em colunas, com a intenção de facilitar a leitura e a observação dos vocábulos selecionados para análise.

Além do corpus de estudo, utilizamos dois corpora de referência, um de língua portuguesa e um de língua inglesa, os quais serviram para gerar as listas de palavras-chave. Selecionamos, entre os corpora disponíveis para pesquisa em língua portuguesa, o *Lacio Ref*, compilado pelo NILC (Núcleo Interinstitucional de Linguística Computacional), desenvolvido na USP de São Carlos, o qual está disponível para pesquisadores da área, cujo objetivo principal é divulgar e disponibilizar, de maneira livre e gratuita, vários corpora do português brasileiro contemporâneo, além de ferramentas linguístico-computacionais. Como corpus de referência em língua inglesa, utilizamos o *Brown Corpus*, composto de aproximadamente um milhão de palavras de diferentes tipos de textos.

3.2 Procedimentos metodológicos

Após o processo de compilação do corpus literário paralelo, foram empregadas três ferramentas disponíveis pelo programa *Wordsmith Tools*, versão 6.0:

1. WordList: produz listas de palavras em ordem de frequência ou alfabética, contendo todas as palavras dos arquivos selecionados. Tal lista fornece informações que podem ser usadas na análise vocabular contrastiva, uma vez que fornece dados estatísticos que possibilitam a comparação da ocorrência de palavras em arquivos diferentes. A lista de palavras também é utilizada para a geração de palavras-chave (*Keywords*).

2. KeyWords: gera a lista de palavras-chave de um dado arquivo por meio da comparação da lista de palavras (*WordList*) com as listas de palavras de um corpus de referência que, no caso desta pesquisa, foram o *Lacio-Ref*, para a obra em português, e o *Brown Corpus*, para a obra em inglês. Esta ferramenta apresenta também palavras-chave que são chaves em vários textos.

3. Concord: Fornece as linhas de concordância, ou listagens de uma palavra específica ('nódulo') em seu contexto. Oferece também listas de colocados, isto é, a lista de palavras que ocorrem próximas ao nódulo em questão.

Para este trabalho, por meio da *WordList*, foram geradas quatro listas de palavras em ordem de frequência, para as quatro obras (TO, TT, TT¹, TT², TT³). Todas foram salvas no formato *.lst*. e também em formato *.xls* (padrão de arquivo lido pelo

Microsoft Excel), para uma visualização mais abrangente dos dados. Tais listas permitiram a comparação do número de ocorrências dos vocábulos no TO e no TT. A seguir, segue uma amostra da lista de palavras do subcorpus TO:

Figura 2: A lista de palavras no TO

N	Word	Freq.	%	Texts	%	L	S
54	PORQUE	113	0,19	1	100,00		
55	MENOS	112	0,19	1	100,00		
56	HOMEM	108	0,18	1	100,00		
57	CASA	107	0,18	1	100,00		
58	ESTAVA	105	0,17	1	100,00		
59	MIM	100	0,17	1	100,00		
60	TUDO	99	0,16	1	100,00		
61	NOS	98	0,16	1	100,00		
62	POUCO	98	0,16	1	100,00		
63	SER	98	0,16	1	100,00		
64	MESMO	97	0,16	1	100,00		
65	ENTÃO	96	0,16	1	100,00		
66	TÃO	95	0,16	1	100,00		
67	JÁ	94	0,16	1	100,00		
68	SÓ	94	0,16	1	100,00		

Esta amostra apresenta a lista de palavras por ordem decrescente de frequência, contendo na primeira coluna (N): as sequências dos vocábulos; na segunda coluna (Word): o vocábulo em si; na terceira coluna (Freq.): a frequência de tal vocábulo no corpus, na quarta coluna (%): a porcentagem que este item representa em relação ao total de itens do corpus e, na quinta coluna (Texts): a quantidade de textos que compõe o subcorpus, neste caso, a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Em seguida, com o intuito de levantar as palavras-chave para analisarmos os vocábulos com potencial colocacional no corpus literário paralelo, utilizamos a ferramenta *KeyWords*. Dessa forma, foram geradas quatro listas de palavras-chave ao serem comparadas com os corpora de referência em português (*Lacio-Ref*), no caso do TO, e em inglês (*Brown Corpus*), no caso dos TTs. Apresentamos, abaixo, a lista de palavras-chave em ordem decrescente de chavidade no TO:

Figura 3: A lista de palavras-chave no TO

N	Key word	Freq.	%	Texts	RC.	RC. %	K	p	L	S
1	VIRGÍLIA	202	0,33	1	0		1.767,65	0,000000		
2	ME	373	0,62	1	1.586	0,03	1.397,76	0,000000		
3	ERA	511	0,85	1	4.067	0,09	1.372,96	0,000000		
4	EU	476	0,79	1	3.405	0,07	1.364,46	0,000000		
5	NÃO	1.165	1,93	1	31.219	0,66	957,78	0,000000		
6	MEU	224	0,37	1	909	0,02	856,56	0,000000		
7	CAPÍTULO	209	0,35	1	983	0,02	747,02	0,000000		
8	OLHOS	138	0,23	1	319		655,69	0,000000		
9	MINHA	184	0,30	1	978	0,02	619,42	0,000000		
10	QUINCAS	66	0,11	1	1		567,03	0,000000		

A planilha apresenta na primeira coluna (N): a seqüência das palavras extraídas; na segunda coluna (Keyword): as palavras-chave; na terceira (Freq): a frequência dessas palavras no corpus de estudo; na quarta coluna (%): a porcentagem que a palavra representa em relação ao corpus de estudo; na quinta coluna (R.C Freq.): frequência dessas palavras no corpus de referência; na sexta coluna (RC.%): a porcentagem que a palavra-chave representa em relação ao corpus de referência; e na última coluna (*Keyness*): o índice de chavidade. Esta lista fornece as palavras mais relevantes para as análises, pois quanto maior o índice de chavidade, mais representativa ela será dentro do corpus de estudo.

Por fim, com o objetivo de localizarmos as colocações criativas a partir de tais vocábulos de seus devidos contextos, utilizamos a ferramenta *Concord*. Além da ferramenta, alinhamos manualmente os quatro textos, a fim de compararmos as traduções das colocações criativas. A planilha abaixo apresenta uma amostra das linhas de concordância a partir do vocábulo *olhos* extraídos do TO.

Figura 4: as linhas de concordância para o vocábulo *olhos* no TO

The screenshot shows the Concord software interface with a concordance table for the word 'olhos'. The table has columns for line number (N), Concordance text, Set, Word #, and various statistical metrics (Sen, Sen, Para, Para, Hea, Hea, Sec, Sec) and File. The concordance text for each line includes the word 'olhos' in its original context.

N	Concordance	Set	Word #	Sen	Sen	Para	Para	Hea	Hea	Sec	Sec	File
23	arrancava lágrimas. Entro; corro os olhos pelos camarotes; vejo em um		43.908	2.7	33%	0	72%			0	72%	memórias póstu 2015/out/0f
24	elegância, mas compensava-a com os olhos , que eram soberbos e só tinham		42.769	2.6	21%	0	70%			0	70%	memórias póstu 2015/out/0f
25	pai a ouvi-lo de uma tribuna, com os olhos rasos de lágrimas. De bacharel		41.657	2.5	80%	0	68%			0	68%	memórias póstu 2015/out/0f
26	sobreaviso; sei que não me tirava os olhos de cima; chamava-me para toda		13.170	677	80%	0	21%			0	21%	memórias póstu 2015/out/0f
27	turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via		4.950	271	21%	0	8%			0	8%	memórias póstu 2015/out/0f
28	de boa sombra, e ela sorria com os olhos fúlgidos, como se lá dentro do		19.040	1.0	49%	0	31%			0	31%	memórias póstu 2015/out/0f
29	, ergueu-se, veio a mim, lançou os olhos ao papel... -- Virgílio! exclamou.		17.853	95	98%	0	29%			0	29%	memórias póstu 2015/out/0f
30	esperto, concordava meu pai; e os olhos babavam-se-lhe de orgulho, e ele		6.589	33	34%	0	11%			0	11%	memórias póstu 2015/out/0f
31	, a cantarolar e a bailar, com os olhos a saltarem-lhe da cara, pálido,		13.548	701	78%	0	22%			0	22%	memórias póstu 2015/out/0f
32	, que junto à amurada, tinha os olhos fitos no horizonte. -- Algum		13.291	68	82%	0	22%			0	22%	memórias póstu 2015/out/0f
33	decifração da eternidade." E fixei os olhos , e continuei a ver as idades,		5.364	282	19%	0	9%			0	9%	memórias póstu 2015/out/0f
34	chorei durante o espetáculo: tinha os olhos estúpidos, a garganta presa, a		16.061	851	65%	0	26%			0	26%	memórias póstu 2015/out/0f
35	de um lado para outro, com os olhos no chão. Luto pesado. Profundo		24.358	1.3	96%	0	40%			0	40%	memórias póstu 2015/out/0f

A lista de concordância, exibida acima, apresenta o vocábulo de busca “olhos”, inserida em seu contexto. Por meio da observação das linhas de concordância, podemos selecionar as colocações criativas a partir desse vocábulo, bem como excluir algumas colocações que não foram consideradas por nós como colocações criativas.

A seguir, alinhamos os textos de uma forma que pudéssemos visualizar o TO e os respectivos TTs, para selecionar as colocações criativas e analisá-las no contexto em que foram empregadas, a fim de checar as opções tradutórias oferecidas pelos três diferentes tradutores.

4. LEVANTAMENTO DAS COLOCAÇÕES CRIATIVAS E ANÁLISE DE SUAS TRADUÇÕES

Entre as palavras de maior índice de chavicidade presentes no TO, geradas pela ferramenta *Keywords*, notamos a significativa chavicidade do vocábulo “olhos”, como pode ser notado nas linhas de concordâncias, na figura 2, no item anterior. As estatísticas, geradas pela ferramenta *Keywords*, mostram-nos que o referido nóculo era recorrente no corpus, com uma frequência de 138 ocorrências, sendo a oitava palavra de maior índice de chavicidade. Pela frequência de “olhos” no corpus, notamos que tinha potencial para formação de colocações criativas, justificando nosso interesse por este vocábulo. Devido à alta frequência e ao alto índice de chavicidade do nóculo “olhos” no TO, passamos, então, a analisar uma das possíveis traduções para o nóculo “olhos”, o nóculo *eyes* nos TTs, a fim de checar seu índice de chavicidade e frequência e, posteriormente, analisarmos as colocações relacionadas aos referidos vocábulos. Abaixo, apresentamos a lista de palavras-chave gerada a partir dos TTs:

Tabela 1: A chavicidade de eyes nos TTs

Subcorpus	N	Key word	Freq.	%	Texts	RC. Freq.	Keyness
TT ¹		30 EYES	118	0,16	1	401	141,4
TT ²		23 EYES	139	0,2	1	401	203,31
TT ³		29 EYES	138	0,19	1	401	197,4

A partir dos resultados gerados pela ferramenta *KeyWords*, notamos que o nóculo *eyes* além de possuir um alto índice de chavicidade, é frequente nos TTs, tendo 118 ocorrências no TT¹, sendo a trigésima palavra de maior índice de chavicidade no subcorpus, 139 ocorrências no TT², sendo a vigésima terceira palavra de maior índice de chavicidade no subcorpus e 138 ocorrências no TT³, sendo a vigésima nona palavra de maior índice de chavicidade neste subcorpus. Os resultados deste levantamento apontam uma certa proximidade em relação aos vocábulos “olhos” no TO e *eyes* nos TTs, uma vez que ambos possuem alto índice de chavicidade e alta frequência nos corpora (TO – 138 ocorrências, TT¹ - 118 ocorrências, TT² - 139 ocorrências, TT³ - 138 ocorrências).

Dessa maneira, passamos a levantar as colocações criativas relacionadas aos dois vocábulos, nas duas línguas. Como critérios de seleção, nos baseamos no índice de chavicidade e na alta frequência desses vocábulos, como podem ser notados nas figuras acima e segundo mencionamos anteriormente.

Além desse critério, nos pautamos em aspectos literários, percorridos durante a fundamentação teórica, mostrando como o olhar ambivalente de Brás Cubas é retratado pelos olhos dos personagens que ele descreve, mostrando como as colocações criativas relacionadas ao vocábulo “olhos” ilustram a ambivalência do olhar do defunto autor que se materializa nas descrições das personagens, revelando a assimetria social em seu encontro com Eugênia, os fantasmas que o circundam ao encontrar o embrulho misterioso, tornando latente todo o seu medo do “olhar da opinião pública” que, por sua vez, também permeia os esforços de Virgília em manter seu status social e ao mesmo tempo o adultério, os “olhos de cobiça” de Quincas Borba, revelando o espírito do pobre filósofo, os olhos de Marcela, que costumavam a reluzir o brilho dos diamantes responsáveis por manter acesa a chama de seus amores, o olhar baixo de D. Plácida, que pareciam antecipar seu triste fim, ou mesmo os olhos rutilantes de Pandora, revelando a natureza implacável que o cerca.

Sendo assim, selecionamos, para análise das traduções, algumas colocações criativas que ilustram a importância desse olhar enigmático, característica única do mestre Machado de Assis. Para auxiliar na análise colocacional dessas colocações criativas, contaremos com o dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (versão 3.0), para checar o significado das palavras que colocam com “olhos”, bem como o dicionário de inglês da *Oxford*¹⁴. Em relação aos aspectos literários, pautamo-nos em Alfredo Bosi (1999, 2006) e Schwarz (1990), a fim de analisar as colocações criativas relacionadas ao vocábulo “olhos” e *eyes*, bem como as implicações de sentido destas nos contextos selecionados.

A fim de facilitar a visualização das colocações criativas, elaboramos um quadro com todas as colocações criativas que serão analisadas nesta dissertação:

Quadro 4: As colocações criativas no TO e suas respectivas traduções.

TO	TT ¹	TT ²	TT ³	PÁGINA
“olhos estúpidos”	<i>eyes glazed</i>	<i>vacant eyes</i>	<i>eyes cloudy</i>	p. 55
“uns olhos rutilantes como o sol”	<i>eyes, shining liked the sun</i>	<i>eyes burning as the sun</i>	<i>eyes that blazed like the sun</i>	p. 56
“olhos súplices”	<i>suppliant eyes</i>	<i>supplication in my eyes</i>	<i>pleading eyes</i>	p. 57
“os olhos do	<i>eyes of delirium</i>	<i>sight in delirium</i>	<i>eyes of delirium</i>	p. 58

¹⁴ Disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/>

delírio”				
“olhos babavam-se-lhe de orgulho”	<i>eyes spilled over the gratification</i>	<i>eyes flashed with pride</i>	<i>eyes dripped with pride</i>	p. 59
“os olhos moles e úmidos, ou vivos e cálidos”	<i>the guests' eyes, soft and moist or lively and warm</i>	<i>eyes mellow and humid, vivacious and sparking</i>	<i>The eyes, sluggish and moist or lively and warm</i>	p. 60
“os olhos espraivavam-se a uma e outra banda”	<i>they turned their eyes to either side</i>	<i>eyes turned in every direction</i>	<i>Eyes looked out all over</i>	p. 61
“O Vilaça levava nos olhos umas chispas de vinho e de volúpia”	<i>Villaça's eyes were sparkling with wine and voluptuousness</i>	<i>Dr. Villaca's eyes there were flashes of wine and voluptuousness</i>	<i>There was a spark of wine and sensuality in Vilaça's eyes.</i>	p. 62
“circulava os olhos chamejantes”	<i>run his flaming eyes around the room</i>	<i>search us with his eyes</i>	<i>pass his flaming eyes over us</i>	p. 63
“Os olhos, vivos e resolutos”	<i>My eyes, lively and resolute</i>	<i>My eyes, lively and determined,</i>	<i>My eyes, lively and resolute,</i>	p. 64
“olhos cobiçosos”	<i>covetous eyes</i>	<i>covetous eyes</i>	<i>covetous eyes</i>	p. 64
“derramava-se lhe a felicidade dos olhos”	<i>her eyes almost spilled over with happiness</i>	<i>happiness shone in her eyes</i>	<i>happiness was pouring out of her eyes</i>	p. 65
“os olhos úmidos”	<i>tear-filled eyes</i>	<i>dimmed eyes</i>	<i>teary-eyed</i>	p. 66
“passeava os olhos de mim para a parede, e da parede para a jóia”	<i>she turned her eyes from me to the wall and from the wall to the comb</i>	<i>she glanced at the wall, then at me, then from the wall again to the diamonds</i>	<i>the expression with which her eyes passed from me to the wall and from the wall to the jewel</i>	p. 67
“devolvia eu os olhos”	-----	<i>my eyes sought the far-distant and mysterious horizon</i>	<i>I turned eyes back to the distance</i>	p. 68
“os olhos estúpidos”	<i>My eyes were expressionless, stupid</i>	<i>my eyes were vacant</i>	<i>my eyes were dull</i>	p. 69
“fecha os olhos às sardas e espinhas”	<i>closes his eyes to the freckles and pimples;</i>	<i>closes his eyes to the patches and pimples</i>	<i>and closes his eyes to freckles and pimples.</i>	p. 70
“olhos fúlgidos”	<i>eyes shining</i>	<i>sparkling eyes</i>	<i>eyes sparkling</i>	p. 71
“olhos de diamante”	<i>diamonds for eyes</i>	<i>diamond eyes</i>	<i>diamond eyes</i>	p. 71
“para recreio dos olhos”	<i>to delight my eyes</i>	<i>to rejoice my eyes</i>	<i>the pleasure of my eyes</i>	p. 72
“olhos pretos e tranquilos...um pouco turvados”	<i>black, tranquil eyes... a little confused</i>	<i>eyes dark and steady... a trifle clouded</i>	<i>dark and tranquil eyes... a little cloudy</i>	p. 73
“Uns olhos tão lúcidos”	<i>Eyes so clear</i>	<i>Eyes so clear</i>	<i>Such lucid eyes</i>	p. 74
“Eram os olhos a melhor parte do vulto, e aliás tinham uma expressão singular e repugnante”	<i>The eyes were her best feature, and yet they had a singularly repugnant expression</i>	<i>The eyes were the best part of the face, but had a curiously repugnant look</i>	<i>The eyes were the best part of the figure and yet they had a singular and repugnant expression</i>	p. 75
“Os olhos chisparam”	<i>Her eyes sparkled,</i>	<i>Her eyes sparkled</i>	<i>Her eyes sparkled.</i>	p. 76
“Marcela lançou os olhos para a rua”	<i>Marcella looked out into the street remembering.</i>	<i>Marcella cast her eyes on the street,</i>	<i>Marcela cast her eyes out onto the street remembering</i>	p. 77

“os olhos me contavam”	<i>her eyes told me</i>	<i>the eyes told me</i>	<i>the eyes were telling me</i>	p. 78
“eram olhos da primeira edição”	<i>They had been first-edition eyes.</i>	<i>they were the eyes of the first edition.</i>	<i>They were the eyes of the first edition.</i>	p. 78
“Os olhos, que eram travessos, fizeram-se murchos”	<i>Her sparkling eyes had become dull</i>	<i>The eyes that were vivacious became dull</i>	<i>Her eyes, which used to be lively, were dull</i>	p. 80
“e nos olhos uma concentração de luz, que era, por assim dizer, o último lampejo da alma expirante”	<i>and a light in his eyes, which was, so to speak, the last glimmer of his expiring soul.</i>	<i>in his eyes the concentrated light that was, one might say, the last flicker of his departing spirit.</i>	<i>a concentration of light in his eyes that was, so to speak, the last flash of an expiring soul.</i>	p. 81
“e todos com os olhos em nós”	<i>and everyone looked at us</i>	<i>and everyone with their eyes upon us</i>	<i>and with all eyes on us</i>	p. 82
“Relanceei os olhos em volta de mim”	<i>I cast my eyes about me</i>	<i>I cast my eyes around</i>	<i>I cast my eyes about</i>	p. 83
“falara a outro com os olhos”	<i>spoke to another with his eyes.</i>	<i>signalling to the other with his eyes</i>	<i>speaking to the other with his eyes.</i>	p. 84
“toda ela estava concentrada em mim, nos meus olhos”	<i>Virgilia's whole being was concentrated on me — on my eyes,</i>	<i>every bit of her was concentrated on me, on my eyes</i>	<i>Her whole being was concentrated on me, on my eyes,</i>	p. 85
“Os olhos tinham um resto da expressão de outro tempo”	<i>His eyes had something of their old expression</i>	<i>Quincas Borba brought the past before my eyes</i>	<i>His eyes retained a trace of their old expression</i>	p. 86
“olhos cintilantes de cobiça”	<i>As he took it his eyes sparkled.</i>	<i>greedy eyes</i>	<i>eyes that gleamed with greed</i>	p. 87
“Quincas Borba, tornara-me aos olhos o passado”	<i>Quincas Borba had brought before my eyes the past</i>	<i>Quincas Borba brought the past before my eyes</i>	<i>Quincas Borba had turned my eyes back to the past</i>	p. 88
“que molestes os olhos dos outros”	<i>that you frighten other people</i>	<i>if you offend the eyes of others,</i>	<i>if you bother the eyes of other people</i>	p. 89
“os seus grandes e belos olhos”	<i>her large eyes</i>	<i>with her large and beautiful eyes</i>	<i>her beautiful big eyes</i>	p. 90
“derramando os olhos de um modo distraído”	<i>looked about distractedly</i>	<i>casting his eyes about in an absent-minded way,</i>	<i>his eyes open wide in a distracted way</i>	p. 91
“fascinando os olhos de todos”	<i>attracting all eyes</i>	<i>charming all eyes,</i>	<i>fascinating everyone's eyes</i>	p. 92
“e os brilhantes, menos luzidios que os olhos dela”	<i>her diamonds, less sparkling than her eyes...</i>	<i>and the diamonds, less brilliant than her eyes...</i>	<i>and her diamonds, less brilliant than her eyes...</i>	p. 92
“Os olhos luziam de muita vida e saúde”	<i>His eyes, however, shone with vitality.</i>	<i>His eyes, however, shone with life and health.</i>	<i>His eyes, however, gleamed with plenty of life and health.</i>	p. 94
“verdadeira floresta de olheiros e escutas”	<i>a forest of eyes and ears</i>	<i>a whole forest of eyes and ears</i>	<i>a veritable forest of eyes and ears</i>	p. 95
“traziam aos olhos constantemente a nossa duplicidade”	<i>all the things that would not let me forget our duplicity</i>	<i>of everything that reminded me constantly of our duplicity</i>	<i>all the things that constantly brought our duplicity up before my eyes.</i>	p. 96

“não levantou os olhos para mim” “falava-me com eles baixos”	<i>she hardly looked at me ; she spoke to me her eyes were always lowered</i>	<i>she never lifted her eyes to mine; she spoke to me with her eyes on the ground</i>	<i>she didn't lift her eyes to me; She spoke to me with her look lowered</i>	p. 97
“queimando os olhos ao candeeiro”	<i>her eyes at the lamp</i>	<i>her eyes at the lamp</i>	<i>eyes sewing by the candleholder</i>	p. 98
“os olhos fixos no centro, e as almas debruçadas das pupilas”	<i>eyes fixed on the centre of the circle and with their souls hanging out of their eyes.</i>	<i>eyes fixed on the centre, with their very soul in their eyes.</i>	<i>watching the center, with their souls leaning out of the windows of their eyes.</i>	p. 99

Passamos, então, à análise das traduções colocações criativas em seus contextos, a primeira colocação criativa está presente no capítulo I:

Quadro 5: “Olhos estúpidos, a boca entreaberta”

<p>TO: “Um solteirão que expira aos sessenta e quatro anos, não parece que reúna em si todos os elementos de uma tragédia. E dado que sim, o que menos convinha a essa anônima era aparentá-lo. De pé, à cabeceira da cama, com os olhos estúpidos, a boca entreaberta, a triste senhora mal podia crer na minha extinção.”</p>	<p>TT¹: <i>The death of a bachelor at the age of sixty-four does not take on the proportions of high tragedy. And even if it did, nothing could have been more improper than that this anonymous lady display the intensity of her' sorrow. Standing at the head of the bed, eyes glazed and mouth half open, she could hardly believe I had gone.</i></p>
	<p>TT²: <i>A bachelor, passing out at sixty four, hardly provides the material for tragedy. And, as it happens, the least appropriate thing for this anonymous one would have been to exhibit it. Afoot, at the bed's head, with vacant eyes, mouth half-open, the poor body could scarcely persuade herself of my extinction.</i></p>
	<p>TT³: <i>An old bachelor who expires at the age of sixty-four doesn't seem to gather up all the elements of a tragedy in himself. And even if that were the case, what least suited that unnamed lady was to show such feelings. Standing by the head of the bed, her eyes cloudy, her mouth half open, the sad lady had a hard time</i></p>

Os olhos estúpidos de Virgília também não traziam em si os elementos de uma tragédia, como o próprio Cubas atesta, mostrando o esforço exercido pela senhora em não demonstrar a sua indignação frente a este fatídico fato. Estúpidos podem ser entendidos como entediantes, ou seja, que expressam a dificuldade de assimilação do fato ocorrido.

No que diz respeito aos TTs, nota-se que os tradutores, aqui, não optaram por uma tradução mais literal, como *stupid eyes*, opção esta atestada pelo tradutor Grossman (TT¹) posteriormente, no capítulo XXIII. A opção de Grossman (TT¹) por *glazed* que,

segundo o dicionário *Oxford*, significa “sem brilho e animação”¹⁵, acentua o tom embaçado dos olhos de Virgília e expressam toda a dificuldade de assimilação do fato. É interessante notar que, a escolha de Percy Ellis (TT²) por *vacant eyes*, literalmente traduzido, por “olhos vagos”, expressa o olhar vazio de Virgília, uma vez que *vacant* significa “não ocupado, vazio”¹⁶. Sua escolha sugere que seus olhos vagos expressavam o vazio sentimento dela para com o defunto. Posteriormente, o tradutor volta a utilizar a mesma tradução para descrever os olhos de Brás Cubas perante o falecimento da mãe. Por fim, Rabassa (TT³) opta por *eyes cloudy* que literalmente pode significar “olhos coberto por nuvens” ou pode também se referir a um estado líquido como “não transparente ou claro”¹⁷. A opção do tradutor pelo adjetivo posposto ao substantivo enfatiza a opacidade no olhar de Virgília, retratando a dificuldade de aceitar o fato da morte de Cubas. Todas as opções colocacionais dos tradutores refletem a dificuldade de assimilação do fato pela senhora.

Quadro 6: “Olhos rutilantes como o sol”

<p>TO: Caiu do ar? destacou-se da terra? não sei; sei que um vulto imenso, uma figura de mulher me apareceu então, fitando-me uns olhos rutilantes como o sol.</p>	<p>TT¹: <i>Did it fall from the air? Did it rise from the earth? I know only that an immense shape, the figure of a woman, then appeared before me, with its eyes, shining liked the sun, fixed upon me.</i></p>
	<p>TT²: <i>Did it fall from the air? Did it rise from the ground? I do not know; I can only say that 'an immense face, that of a woman, then appeared, looking at me out eyes burning as the sun.</i></p>
	<p>TT³: <i>Had it fallen out of the air? Detached itself from the earth? I don't know. I do know that a huge shape, the figure of a woman, appeared to me then, staring at me with eyes that blazed like the sun.</i></p>

A natureza age de maneira implacável em relação à vida, exigindo de Cubas que a devolva, e seus olhos refletem bem a imponência desta em relação ao defunto autor. Seus “olhos rutilantes” fuzilam Cubas que, estupefato diante de seus contornos, fica sem reação diante desta.

Com relação às escolhas dos tradutores, Grossman (TT¹) opta por *eyes, shining like the sun*, ao passo que Percy Ellis (TT²) opta por *eyes burning as the sun* e Rabassa (TT³) opta por *eyes that blazed like the sun*. Nota-se que os dois últimos tradutores assimilaram a imponência do olhar da natureza, ao optarem pelos verbos *burn*, que

¹⁵ Lose brightness and animation.

¹⁶ Not occupied; empty.

¹⁷ Not transparent or clear.

significa “estar em chamas”¹⁸ e *blaze*, que significa “queimar intensamente ou claramente”¹⁹, ambos recobrando o poder deste olhar que queima por ser tão brilhante, ao passo que a opção de Grossman (TT¹) parece não enfatizar esse poder chamejante do olhar de Pandora. Ao optar pelo verbo *shine* que significa “emitir uma clara luz”²⁰, o tradutor enfatiza o aspecto brilhante dos olhos de Pandora e não os relaciona com seu aspecto chamejante e imponente.

Quadro 7: “Olhos súplices”

<p>TO: Então, encarei-a com olhos súplices, e pedi mais alguns anos. -- Pobre minuto! exclamou. Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois? Não estás farto do espetáculo e da luta?</p>	<p>TT¹: <i>Then I looked at her with suppliant eyes and begged a few more years. "A few years would seem like a minute!" she exclaimed. "Why do you want to live longer To continue to devour and devoured? Are you not sated with the show and the struggle?</i></p>
	<p>TT²: <i>It was then that I faced her, with supplication in my eyes, and beseeched of her a few more years of life. - Barely a minute! she exclaimed. What should you want with a few more minutes of life? To devour and be devoured later? Are you not satisfied yet with the vain show and struggle?</i></p>
	<p>TT³: <i>Then I faced her with pleading eyes and asked for a few more years. "You miserable little minute!" she exclaimed. "What do you want a few more instants of life for? To devour and be devoured afterward? Haven't you had enough spectacle and struggle?</i></p>

A inferioridade de Cubas perante sua progenitora é refletida pelos seus “olhos súplices”, que imploram por mais alguns anos de vida. É a vez de a natureza agir de forma arbitrária com aquele que, em vida, agiu de maneira arbitrária em relação à natureza e a todos que o cercaram em vida. Todos os tradutores parecem recobrir o sentido da passagem.

A próxima colocação criativa a ser analisada é “olhos do delírio”, segundo quadro abaixo:

¹⁸ Be in flames.

¹⁹ Burn fiercely or brightly.

²⁰ Give out a bright light.

Quadro 8: “Os olhos do delírio”

<p>TO: Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim,-- flagelos e delícias, -- desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade.</p>	<p>TT¹: <i>The ages moved along in a whirlwind, but nevertheless, because the eyes of delirium have a virtue of their own, I was able to distinguish everything that passed before me, afflictions and joys, glory and misery, and I saw love augmenting misery, and misery aggravating human debility.</i></p>
	<p>TT²: <i>The centuries rushed past in a turmoil and yet, owing to the manner of sight in delirium, I could perceive everything that passed before me, pleasure and pain, from what we are pleased to call glory to what is termed misery, resulting in further weakness.</i></p>
	<p>TT³: <i>The centuries were filing by in a maelstrom and yet, because the eyes of delirium are different, I saw everything that was passing before me - torments and delights - from that thing called glory to the other one called misery, and I saw love multiplying misery and I saw misery intensifying weakness.</i></p>

A natureza implacável, descrita durante todo o delírio de Cubas, é uma alegoria das teorias positivistas que pregavam o progressismo no século XIX. A alegoria é materializada pela sutil ironia da passagem, “os olhos do delírio são outros”, ou seja, se a natureza age de modo implacável com a humanidade, porque então não agir da mesma maneira com aqueles que nos cercam, “desfrutando do poder e agravando a debilidade”? O “delírio” na verdade é apenas a constatação da natureza que o cerca, atenuada pela humanidade.

Quanto às traduções, todos os tradutores parecem recobrir o sentido original, porém, nota-se que Grossman (TT¹) opta por enfatizar a virtude que os olhos do delírio possuem, já que estes são diferentes, ao passo que Percy Ellis (TT²) opta pelo substantivo *sight in delirium*, enfatizando também a característica deste, apesar de não explorar a criatividade colocacional com o vocábulo “olhos”. Quanto à escolha de Rabassa (TT³) observamos que este opta por uma tradução mais literal, *eyes of delirium* não comprometendo o sentido da passagem original.

Quadro 9: “Os olhos babavam-se-lhe de orgulho”

<p>TO: É muito esperto o seu menino! exclamavam os ouvintes. - Muito esperto, concordava meu pai; e os olhos babavam-se-lhe de orgulho, e ele espalmava a mão sobre a minha cabeça, fitava-me longo tempo, namorado, cheio de si.</p>	<p>TT¹: <i>"Your little boy is so clever!" exclaimed the listeners. "Very clever," my father agreed. His eyes spilled over the gratification, and placing the palm of his hand on my head, he gazed me at a long time, lovingly, proudly.</i></p>
	<p>TT² - <i>Your child is very clever, the hearers exclaimed. Very bright, my father agreed; and his eyes flashed with pride as he passed his hand over my head, gazing at me for some while, enraptured, full of himself.</i></p>
	<p>TT³: <i>"Your boy is a sharp one," the listeners would exclaim. "Very sharp," my father would agree, and his eyes dripped with pride and he would lay his hand on my head, stare at me for a long time lovingly, bursting with pride.</i></p>

Os olhos do pai de Brás Cubas denunciam o seu comportamento diante do filho que crescera sem nenhum tipo de intervenção, e age deliberadamente durante toda a sua infância e sua vida, castigando os escravos que o circundava, “afeiçoando-o à contemplação e à atenuação da injustiça humana”. Os olhos que “babavam-se-lhe de orgulho” conotam uma certa infantilidade do pai perante o filho, uma vez que “o menino é o pai do homem”, e assiste às traquinagens do “menino diabo” que desfrutava de toda a liberdade do mundo.

Em relação às traduções, a opção colocacional de Grossman (TT¹) *his eyes spilled over with gratification* enfatiza o aspecto líquido dos olhos do pai de Cubas ao optar pelo verbo frasal *spill over*, significando “transbordar pelas bordas”²¹ “de gratificação”, enquanto Percy Ellis (TT²) decide valorizar o orgulho do pai por meio do brilho dos seus olhos, uma vez que opta por *eyes that flashed with pride*. Em relação à escolha colocacional de Rabassa (TT³), nota-se que o tradutor também decide conotar o estado líquido dos olhos do pai de Cubas “pingavam” ou “gotejavam” de orgulho. É importante notar que, embora as opções colocacionais dos tradutores sejam criativas, dada a variação vocabular empregada, neste momento, nenhuma das três traduções parecem recobrir o sentido original da colocação criativa, ou seja, o aspecto infantil dos olhos do pai que babam diante do filho parece não ser recuperado pelas traduções.

²¹ Flow over the edge

Quadro 10: “Olhos moles e úmidos, ou vivos e cálidos”

<p>TO: No intervalo das glosas, corria um burburinho alegre, um palavrear de estômagos satisfeitos; os olhos moles e úmidos, ou vivos e cálidos, espreguiçavam-se ou saltitavam de uma ponta à outra da mesa,</p>	<p>TT¹: <i>In the short interval between extemporizations, a happy buzz prevailed, the talk of persons with satisfied stomachs; the guests' eyes, soft and moist or lively and warm, looked off into the distance or leaped from one end of the table to the other</i></p>
	<p>TT²: <i>In the intervals between the glossing, there was a buzz of contentment, the flow of talk that comes from a satisfied interior; eyes mellow and humid, vivacious and sparking, wandered or leaped from end to end of the table;</i></p>
	<p>TT³: <i>During the intervals in the glosses a merry murmur went about, the chatter of full stomachs. The eyes, sluggish and moist or lively and warm, lounged or leaped about the table</i></p>

O comportamento humano também se materializa por meio dos olhos das personagens machadianas, “os olhos moles e úmidos, ou vivos e cálidos” exprimem os interesses colocados à mesa, diante de Vilaça. Se por um lado, alguns não mostravam o mínimo interesse nas glosas de Vilaça, como o próprio Cubas, ávido por um pedaço de sobremesa, havia aqueles que demonstravam vários interesses, como as damas que o cercavam à mesa. Com relação às traduções, nota-se que Grossman (TT¹) opta por *soft and moist or lively and warm*. Interessante notar que o aspecto “preguiçoso” dos olhos das personagens não é enfatizado, ao optar por *soft* que significa “de superfície ou textura fina, não grosso ou áspero”²². A mesma constatação se aplica à tradução de Percy Ellis (TT²), uma vez que este também não enfatiza o aspecto preguiçoso dos olhos das personagens e opta por *mellow*, que significa “prazerosamente suave ou macio, livre de rispidez”²³. Interessante notar que o tradutor também opta por *sparking* ao traduzir cálidos, vocábulo repetido ao longo de sua versão, o que sugere que o tradutor não explorou o poder colocacional do vocábulo *eyes*. No que diz respeito à tradução de Rabassa (TT³), nota-se que, ao optar por *sluggish*, que significa: “vagaroso ou inativo”²⁴ enfatiza a preguiça do olhar das personagens, se distanciando do aspecto macio que os outros dois tradutores enfatizam.

²² Having a smooth surface or texture, not rough or coarse.

²³ Pleasantly smooth or soft, free from harshness.

²⁴ Slow-moving or inactive.

Quadro 11: “Os olhos de Vilaça”

<p>TO: Tinham penetrado numa pequena moita; era lusco-fusco; eu segui-os. O Vilaça levava nos olhos umas chispas de vinho e de volúpia. - Deixe-me! disse ela. - Ninguém nos vê. Morrer, meu anjo? Que idéias são essas! Você sabe que eu morrerei também... que digo?... morro todos os dias, de paixão, de saudades...</p>	<p>TT¹: <i>They had entered a little thicket; it was dusk; I followed them. Vilaça's eyes were sparkling with wine and voluptuousness. "Let me alone!" she said. "No one can see us. Die, my angel? What an idea! You know that I should die, too . . . What am I saying? I die every day, I die of passion, of longing. . ."</i></p>
	<p>TT²: <i>They had reached a secluded spot behind some bushes; it was now twilight; I followed them. In Dr. Villaca's eyes there were flashes of wine and voluptuousness. - Let me go, she said. - No one can see us. Die, my angel? What an idea! You know that I should die too... What am I saying?... I am dying all the time, of love and longing.</i></p>
	<p>TT³: <i>They'd gone behind a little thicket. It was twilight. I followed them. There was a spark of wine and sensuality in Vilaça's eyes. "Let go of me," she said. "Nobody can see us. Dying, my angel? What kind of an idea is that? You know that I would die, too . . . What am I saying? . . . I die every day, from passion, from longing..."</i></p>

A cena é peculiar, Vilaça e Dona Eusébia se beijam em uma moita. Cubas não relatava o relacionamento extraconjugal entre o glosador, casado e pai de família, com D. Eusébia, amiga da família Cubas se este não tivesse um desdobramento, no mínimo, curioso. Os olhos de Vilaça já antecipam o resultado do encontro: Eugênia, a flor da moita que, por sua vez, traz no corpo o estigma daquele relacionamento. Em relação às traduções das colocações, as três recobrem o sentido da passagem original, embora Grossman (TT¹) e Rabassa (TT³) optem pelo verbo, no gerúndio, *sparkling* e o substantivo *spark* que significam, literalmente: “um lampejo de luz cintilante”²⁵, mas que também pode possuir outro sentido: “estar animado, espirituoso”²⁶. Tal significado reflete bem o estado de espírito de Vilaça na fatídica cena. Rabassa (TT³) ainda opta traduzir “volúpia” por *sensuality*. No caso da tradução de Percy Ellis (TT²), nota-se que o tradutor opta por *flashes* repetindo a colocação que utilizara no capítulo X, enfatizando, mais uma vez, o brilho dos olhos da personagem descrita, não explorando a variação vocabular com relação às colocações criativas.

²⁵ A glittering flash of light.

²⁶ Be vivacious and witty.

Quadro 12: “Os olhos espraivavam-se”

<p>TO: O Dr. Vilaça deu um beijo em D. Eusébia! bradei eu correndo pela chácara. Foi um estouro esta minha palavra; a estupefação imobilizou a todos; os olhos espraivavam-se a uma e outra banda; trocavam-se sorrisos, segredos, à socapa, as mães arrastavam as filhas, pretextando o sereno.</p>	<p>TT¹: "Dr. Villaça just kissed Dona Eusebia!" I shouted, running through the garden. My words burst upon the gathering like a thunderbolt. Everyone stood still, stupefied and fascinated; then they turned their eyes to either side, and exchanged smiles and whispers behind their hands. The mothers led their daughters off, on the pretext that the night was becoming too damp.</p>
	<p>TT²: - Dr. Villaça has just kissed D. Eusebia! I shouted, running through the garden. My cry fell like a bombshell; astonishment held everyone spellbound; eyes turned in every direction; smiles passed, whispers were exchanged, mothers collected their daughters, alleging the falling dew.</p>
	<p>TT³: "Dr. Vilaça kissed Dona Eusébia!" I bellowed, running through the yard. Those words of mine were an explosion. Stupefaction immobilized everyone. Eyes looked out all over. Smiles were exchanged, furtive whispers. Mothers dragged their daughters off with the pretext of the dew.</p>

Os movimentos dos olhares das personagens expressam bem a consequência do fatídico beijo entre Vilaça e Dona Eusébia. Afinal de contas, um caso entre Vilaça, casado e pai, e “uma robusta donzelona” não poderia passar despercebido ao “famoso olho da opinião pública”. Quanto às traduções, nota-se que todos os tradutores parecem recuperar o sentido original.

Quadro 13: “Os olhos chamejantes”

<p>TO: Um de nós, o Quincas Borba, esse então era cruel com o pobre homem. Duas, três vezes por semana, havia de lhe deixar na algibeira das calças, -- umas largas calças de enfiar --, ou na gaveta da mesa, ou ao pé do tinteiro, uma barata morta. Se ele a encontrava ainda nas horas da aula, dava um pulo, circulava os olhos chamejantes, dizia-nos os últimos nomes: éramos sevandijas, capadócius, malcriados, moleques.</p>	<p>TT¹: <i>Quincas Borba, used to be cruel to the poor man. Two or three times a week, he placed a dead cockroach in the schoolmaster's trouser pocket, in his desk drawer, or next to the inkwell. If the schoolmaster found it during class, he would jump, run his flaming eyes around the room, and call us the worst and most ignominiously definitive names that he could muster: vermin, guttersnipes, dirty ragamuffins. Some trembled, others muttered;</i></p>
	<p>TT²: <i>One of our number, Quincas Borba by name, was really cruel to the poor old man. Two or three times a week, he would leave in his trousers' pocket - good, ample trousers - or in the drawer of his table, or near the inkstand, a dead barata (*)• (*) cockroach. If he came across it during the hour, he would give a jump, search us with his eyes and then call us every name under the sun that he could think of; we were vermin, brigands, low-down street urchins.</i></p>
	<p>TT³: <i>One of us, Quincas Borba, was cruel to the poor man at that time. Two or three times a week he would put a dead roach into his pants pocket—wide trousers tied with a cord—or in the desk drawer, or by his inkwell. If he found it during school hours he would leap up, pass his flaming eyes over us, call us by our last names: we were parasites, ignoramuses, brats, scoundrels.</i></p>

Nota-se que dois tradutores, Grossman (TT¹) e Rabassa (TT³) optam pelo mesmo colocado, o adjetivo *flaming*, que significa: “queimando intensamente, emitindo chamas”²⁷, ao passo que Percy Ellis (TT²) opta pelo verbo *search* para colocar com *eyes*, escolha que, ao nosso ver, não recupera o sentido original da passagem, pois não recobre o furor com que o professor de Cubas se dirigia aos alunos. Passamos à análise das colocações do capítulo XIV, O primeiro beijo.

²⁷ Burning fiercely, emitting flames.

Quadro 14: “Olhos vivos e resolutos”

<p>TO: Tinha dezessete anos; pungia-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode. Os olhos, vivos e resolutos, eram a minha feição verdadeiramente máscula. Como ostentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança, com fumos de homem, se um homem com ares de menino.</p>	<p>TT¹: <i>I was seventeen; I was trying to convince the world and myself that the down on my upper lip was a moustache. My eyes, lively and resolute, were my most genuinely masculine feature. As I conducted myself with a certain arrogance, it was hard to know whether I was a child with manly ways or a man with childish ways.</i></p>
	<p>TT²: <i>I was seventeen; over-anxious about a little down on my upper lip that I was making every endeavour to coax into a moustache. My eyes, lively and determined, were my truly masculine feature. As I manifested a certain arrogance, it was not easy to decide if I were a child with a dash of a man, or a man with the air of a child.</i></p>
	<p>TT³: <i>I was seventeen. My upper lip was beginning to sprout as I strove to grow a mustache. My eyes, lively and resolute, were my really masculine feature. Since I showed a certain haughtiness it was hard to tell whether I was a child with the arrogance of a man or a man with the look of a boy..</i></p>

Os olhos de Cubas expressam bem a sua natureza e seu ímpeto jovial. Quanto às traduções, nota-se que Grossman (TT¹) e Rabassa (TT³) optam por escolhas bem literais, com excessão de Percy Ellis (TT²) que opta por *determined* ao invés de *resolute* o que não afeta o sentido da passagem original.

Quadro 15: “Olhos cobiçosos”

<p>TO: Sim, eu era esse garção bonito, airoso, abastado; e facilmente se imagina que mais de uma dama inclinou diante de mim a fronte pensativa, ou levantou para mim os olhos cobiçosos.</p>	<p>TT¹: <i>Yes, I was good-looking, elegant, rich; and you may well believe that more ladies than one lowered before me a pensive brow or raised to me a pair of covetous eyes</i></p>
	<p>TT²: <i>Yes, I was really a fine youth, graceful and well-off, and you may believe me, more than one lady lowered her eyes pensively before me, or raised covetous eyes to appraise me.</i></p>
	<p>TT³: <i>Yes, I was that handsome, graceful, well-to-do young fellow, and it's easy to imagine how more than one lady lowered her pensive brow before me or lifted her covetous eyes up to me.</i></p>

Os “olhos cobiçosos” que as damas levantam para Cubas parecem anteceder a cobiça que se desperta em Marcela, primeira namorada de Cubas, amante durante “quinze meses e onze contos de réis”. Quanto às traduções, nota-se que os três

tradutores optam por escolhas literais, *covetous eyes*, resgatando o sentido original da passagem.

Quadro 16: “A felicidade dos olhos”

<p>TO: E, se era jóia, dizia isto a contemplá-la entre os dedos, a procurar melhor luz, a ensaiá-la em si, e a rir, e a beijar-me com uma reincidência impetuosa e sincera; mas, protestando, derramava-se lhe a felicidade dos olhos, e eu sentia-me feliz com vê-la assim.</p>	<p>TT¹: <i>And, if it was jewellery, she would say this while examining it between her fingers, turning it one way and the other to see it in the best light, and then kissing me impetuously again and again; but, although she protested, her eyes almost spilled over with happiness, and, seeing her so, I, too, felt happy.</i></p>
	<p>TT²: <i>And if it were jewelry, she would say it whilst inspecting it between her fingers, turning it about to catch the light, trying it on, laughing and kissing me again and again, at once impulsive and sincere; but together with the protest, happiness shone in her eyes and I was more than content to see her thus.</i></p>
	<p>TT³: <i>And if it was a jewel, she said that as she examined it between her fingers, looking for the best light, trying it on, laughing, and kissing me with an impetuous and sincere obstinacy, but protesting, though happiness was pouring out of her eyes and I felt happy seeing her like that.</i></p>

A sinceridade com que Marcela beijava Cubas é a mesma sinceridade com que cobiçava as joias que ganhava dele. Os olhos da personagem derramam de felicidade, e é um reflexo da sua característica mais marcante: a cobiça. Quanto às traduções, nota-se que Grossman (TT¹), apesar de resgatar o sentido original da passagem, sobretudo o aspecto líquido do verbo “derramar”, repete o verbo frasal *spilled over*, como já fizera no capítulo X. Percy Ellis (TT²) decide enfatizar o aspecto brilhante dos olhos de Marcela, ao optar pelo verbo *shine*, repetindo o verbo que também havia utilizado no capítulo X, enquanto Rabassa, por sua vez, explora a criatividade colocacional, utilizando outro verbo frasal, *pour out* que significa “escorrer rapidamente em um fluxo constante”²⁸, resgatando o sentido da passagem original e explorando a criatividade colocacional de *eyes*.

28

Flow rapidly in a steady stream.

Quadro 17: “Olhos úmidos”

	<p><i>TT¹: I loved Duarte, but it's all over, so what does it matter? Some day, after we have parted..." "Don't talk like that!" I shouted. "Everything must come to an end. Some day. . . "She was unable to finish; a sob choked her voice. She reached out, took my hands, drew me close to her bosom, and whispered softly in my ear, "Never', never, my love!" I thanked her with my tear-filled eyes. The next day I brought her the necklace. "To remember me by, after we have parted," I said. At first, Marcella maintained a dignified silence. Then she made a magnificent gesture: she tried to throw the necklace out the window. I seized her arm; I begged her not to use me so ill, begged her to keep the necklace. She smiled and kept it..</i></p>
<p>TO: Amei a outro; que importa, se acabou? Um dia, quando nos separarmos... -- Não digas isso! bradei eu. -- Tudo cessa! Um dia... Não pôde acabar; um soluço estrangulou-lhe a voz; estendeu as mãos, tomou das minhas, conchegou-me ao seio, e sussurrou-me baixo ao ouvido: -- Nunca, nunca, meu amor! Eu agradeci-lho com os olhos úmidos. No dia seguinte levei-lhe o colar que havia recusado. -- Para te lembrares de mim, quando nos separarmos, disse eu. Marcela teve primeiro um silêncio indignado; depois fez um gesto magnífico: tentou atirar o colar à rua. Eu retive-lhe o braço; pedi-lhe muito que não me fizesse tal desfeita, que ficasse com a jóia. Sorriu e ficou.</p>	<p><i>TT²: I loved the other one; what does it matter now it is over? One day, when we separated. - Don't say it! I cried. - Everything comes to an end! One day... She couldn't finish; a sob choked her; she reached out her hands, took hold of mine, held me to her breast and murmured into my ear: - Never! Never, my love! I thanked her with dimmed eyes. The next day I took her the necklace she had refused. - To remember me by when we part, I said. Marcella at first preserved an indignant silence. Then she made a magnificent gesture; she attempted to throw the necklace into the street. I caught her arm and besought her not to outrage me so, to keep the necklace. She smiled and kept it.</i></p>
	<p><i>TT³: I was in love with somebody else. What difference does it make? It's all over. Someday, when we break up... "Don't say that!" I roared. "Everything comes to an end! Someday...". She couldn't go on. A sob was strangling her voice. She held out her hands, took mine, snuggled me against her breast, and whispered softly in my ear, "Never, never, my love!" I thanked her, teary-eyed. The next day I brought her the necklace I'd refused to get. "For you to remember me with when we've broken up," I said. Marcela at first maintained an indignant silence. Then she made a grand gesture: she made as if to throw the necklace into the street. I held back her arm, kept begging her not to do such an awful thing to me, to keep the jewel. She smiled and kept it.</i></p>

O colar, mesmo que provisoriamente, parece resolver o impasse entre o amor de Cubas e os amores de Marcela. Os olhos úmidos de Cubas exprimem a situação de Cubas perante Marcela: um refém de suas cobiças. Quanto às traduções, Grossman (TT¹) e Rabassa (TT³) optam por *teary-filled eyes* e *teary-eyed* respectivamente. Já

Percy Ellis (TT²) explora a opacidade do olhar da personagem, uma vez que *dimmed* significa: “pálido, ausente de luz”²⁹. Todas as traduções parecem recuperar o sentido original da passagem e as imagens criadas mostram que os tradutores procuraram explorar a criatividade que permeia o estilo machadiano, uma vez que essas colocações enfatizam o caráter lacrimojante e opaco dos olhos de Cubas.

Quadro 18: “passeava os olhos de mim para a parede, e da parede para a jóia”

<p>TO: -- Vens comigo? Marcela refletiu um instante. Não gostei da expressão com que passeava os olhos de mim para a parede, e da parede para a jóia; mas toda a má impressão se desvaneceu, quando ela me respondeu resolutamente: -- Vou. Quando embarcas?</p>	<p>TT¹: "Will you go with me?" Marcella reflected a moment. I did not like the expression on her face as she turned her eyes from me to the wall and from the wall to the comb; but my annoyance vanished as soon as she replied resolutely: "I'll go."</p>
	<p>TT²: - Are you coming with me? Marcella thought for a moment. I didn't like the way she glanced at the wall, then at me, then from the wall again to the diamonds; but every bad impression vanished when she replied firmly: - I will go.</p>
	<p>TT³: "Are you coming with me?" Marcela thought for a moment. I didn't like the expression with which her eyes passed from me to the wall and from the wall to the jewel. But that bad impression vanished completely when she answered resolutely: "I'll go."</p>

Os olhos de Marcela parecem antecipar sua decisão de embarcar com Cubas para Lisboa e a joia que Cubas lhe dera como presente assegurou a sua decisão. Se este ainda tinha dúvidas quanto ao amor de Marcela, a joia mais uma vez resolvera suas dúvidas em relação a isso. Quanto às traduções, nota-se que Percy Ellis (TT²) utiliza o verbo *glance*, que significa “olhar rapidamente”³⁰. Embora o autor não explore a criatividade colocacional com o substantivo olhos, ele utiliza um verbo diferente para descrever a passagem, enquanto Grossman (TT¹) e Rabassa (TT³) utilizam os verbos *turn* e *pass*, mantendo uma tradução mais literal da passagem. Em nenhuma das traduções o sentido original da passagem é comprometido.

²⁹ Pale, Lustreless.

³⁰ Look quickly.

Quadro 19: “devolvia eu os olhos”

<p>TO: Um grande futuro! Enquanto esta palavra me batia no ouvido, devolvia eu os olhos, ao longe, no horizonte misterioso e vago. Uma idéia expelia outra, a ambição desmontava Marcela. Grande futuro? Talvez naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político, ou até bispo, -- bispo que fosse, -- uma vez que fosse um cargo, uma preeminência, uma grande reputação, uma posição superior. A ambição, dado que fosse águia, quebrou nessa ocasião o ovo, e desvendou a pupila fulva e penetrante.</p>	<p>TT¹: <i>A great future! With this phrase ringing in my ears, I looked far off toward the horizon. One idea was expelling another, i.e., ambition was replacing Marcela. A great future? Perhaps I would be a naturalist, a man of letters, an archeologist, a banker, a statesman, or even a Bishop — any profession, provided that it entailed pre-eminence, reputation, a status of superiority. Ambition, like a new-born eagle, now broke through its shell and transfixed the world with its tawny, penetrating eyes.</i></p>
	<p>TT²: <i>A great future! Whilst this phrase was still sounding in my ears, my eyes sought the far-distant and mysterious horizon. One idea ousted the other: ambition dethroned Marcela. A great future? Possibly a naturalist, a man of letters, an archaeologist, a banker, a politician or even a bishop - let it be - a bishop, provided it be some post, some distinguishing post, a great reputation, a superiority over others. Ambition, eagle-like, sufficed to break the shell and reveal the fledgling within, tawny and eager.</i></p>
	<p>TT³: <i>A great future! With that word pounding in my ears I turned eyes back to the distance, to the mysterious and uncertain horizon. One idea drove out another, ambition was displacing Marcela. Great future? Maybe a naturalist, a literary man, an archeologist, a banker, a politician, or even a bishop — let it be a bishop — as long as it meant responsibility, preeminence, a fine reputation, a superior position. Ambition, since it was an eagle, had broken the shell of its egg on that occasion and removed the cover from that tawny, penetrating eye.</i></p>

Os olhos que Cubas devolvia ao “grande futuro”, no horizonte misterioso e vago parecem anteceder o verdadeiro futuro que lhe aguardava: nem naturalista, sequer arqueólogo ou banqueiro, tampouco bispo. Parece que o horizonte, vago e misterioso, é a melhor metáfora que pode ser aplicada ao seu futuro. Quanto às traduções, nota-se que Grossman (TT¹) opta pelo verbo *look* ao invés de explorar a criatividade colocacional com o substantivo *eyes*, e omite também o aspecto misterioso do horizonte, não resgatando o sentido da passagem original. Posteriormente, o tradutor opta por *penetrating eyes* para se referir à “pupila fulva e penetrante”, explorando o poder colocacional que permeia o estilo machadiano. O mesmo faz Rabassa (TT³) que cria a mesma colocação, *penetrating eyes*, para se referir a “pupila fulva e penetrante”, mas que opta por uma tradução literal no que se refere à colocação “devolvia eu os olhos, ao longe, no horizonte misterioso e vago” o tradutor opta por *I turned eyes back to the*

distance, to the mysterious and uncertain horizon, não comprometendo o sentido da passagem. Quanto à tradução de Percy Ellis (TT²), nota-se que o tradutor também opta por uma tradução literal na primeira passagem, *my eyes sought the far-distant and mysterious horizon* e na segunda passagem ele opta por omitir a colocação relacionada à “pupila fulva e penetrante”, não explorando a criatividade colocacional na passagem.

Quadro 20: “Olhos estúpidos”

	<p>TT¹: <i>I did not cry; I remember well that I did not cry at all. My eyes were expressionless, stupid, my throat tight, my mind agape. What! So gentle, so submissive, so saintly a creature, who had never brought a tear of displeasure to anyone's eye, a loving mother, an immaculate wife, did she have to die this way, abused, bitten.</i></p>
<p>TO: Não chorei; lembra-me que não chorei durante o espetáculo: tinha os olhos estúpidos, a garganta presa, a consciência boquiaberta. Quê? Uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada, era força que morresse assim, trateada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia?</p>	<p>TT²: <i>I remember that I did not cry during the actual spectacle; my eyes were vacant, my throat dry; I remained open-mouthed. What? Such a sweet being, so meek, so saintly, who never caused another to shed a vexed tear, loving mother, immaculate wife, she had now to die thus, tortured, in the clutches of a merciless illness?</i></p>
	<p>TT³: <i>I remember that I hadn't wept during the whole spectacle. My eyes were dull, my throat tight, my awareness open-mouthed. Why? A creature so docile, so tender, so saintly, who'd never caused a tear of displeasure to fall, a loving mother, and immaculate wife, why did she have to die like that, handled, bitten by the teeth of a pitiless illness?</i></p>

Como no primeiro capítulo, a cena parece se repetir: Cubas, com seus olhos estúpidos, parece não compreender a perda da mãe, expressando sua indignação perante o fato. Nota-se que os tradutores, com a exceção de Percy Ellis (TT²) que repete a colocação utilizada no primeiro capítulo, *vacant eyes*, variam as colocações com o nódulo *eyes*. Grossman (TT¹) opta por *expressionless, stupid eyes*, enfatizando a falta de expressão que os olhos de Cubas carregavam, acentuando a dificuldade de assimilação do fato ocorrido. Percy Ellis (TT²) repete a colocação, *vacant eyes*, enfatizando o caráter vago do seu olhar. Por sua vez, Rabassa opta por *dull* que significa: “falta de interesse ou entusiasmo”³¹. O tradutor, além de explorar a criatividade colocacional, acentua o

³¹ Lack of interest or excitement.

tédio do olhar de Cubas. Todas as traduções parecem não comprometer o sentido original da passagem.

Quadro 21: “Olhos às sardas e espinhas”

<p>TO: Naquele tempo contava apenas uns quinze ou dezesseis anos; era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa. Não digo que ia lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas; mas também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não. Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação.</p>	<p>TT¹: <i>At the time when I first knew her, she was only fifteen or sixteen years old. She was possibly the boldest, and certainly the most impulsive, creature in the human race. I shall not say that she was the most beautiful, for this is not a romantic novel, in which the author gilds reality and closes his eyes to the freckles and pimples; yet the plain fact is that she had no freckles or pimples. She was pretty, spontaneous, fresh from the hands of nature, and full of that magic, precarious yet eternal, that is passed from individual to individual for the secret purposes of creation.</i></p>
	<p>TT²: <i>At the present time she was only fifteen or sixteen years old. She was about the most daring creature of our race and very surely the most self-willed. I will not say that she carried off the prize for beauty amongst the girls of the time, for this is not a romance in which the author intentionally over-colours the reality and closes his eyes to the patches and pimples; neither will I tell you that these disfigured her face. No, she was pretty, fresh, straight from the hands of nature, full of that charm, precarious and everlasting, that one individual transmits to another for the mysterious process of creation.</i></p>
	<p>TT³: <i>At that time she was possibly the most willful. I shan't say that she was already first in beauty, ahead of the girls of the time, because this isn't a novel, where the author gilds reality and closes his eyes to freckles and pimples. But I won't say either that any freckle or pimple blemished her face, no. She was pretty, fresh, she came from the hands of nature full of that sorcery, uncertain and eternal, that an individual passes to another individual for secret ends of creation.</i></p>

A metalinguagem da passagem é significativa, a tática narrativa utilizada por Machado quebra a tradição romanesca, e a descrição de Virgília é um exemplo de tal tática, pois, num movimento de vai-e-vem, Cubas descreve suas impressões sobre Virgília durante seu primeiro encontro, mesmo depois de morto, como se fossem “os olhos da primeira edição”, já que os olhos da “edição definitiva” não a enxergava da mesma maneira. Quanto às traduções, nota-se que os três tradutores optaram pelas mesmas escolhas literais, entretanto Percy Ellis (TT²) opta por *patches* para se referir às “sardas”, o que não compromete o sentido da passagem original.

Quadro 22: “Olhos fúlgidos; Olhos de diamante”

<p>TO: Depressa nos familiarizamos; a mãe fazia-lhe grandes elogios, eu escutava-os de boa sombra, e ela sorria com os olhos fúlgidos, como se lá dentro do cérebro lhe estivesse a voar uma borboletinha de asas de ouro e olhos de diamante... Digo lá dentro, porque cá fora o que esvoaçou foi uma borboleta preta, que subitamente penetrou na varanda, e começou a bater as asas em derredor de D. Eusébia.</p>	<p><i>TT¹: In any event, we soon began to feel at home with one another. Her mother praised her to the skies; I listened agreeably, and Eugenia smiled, with her eyes shining as if, there inside her brain, a little butterfly with gold wings and diamonds for eyes...I say "there inside," for, here outside, what fluttered about was a black butterfly [believed to be a bad omen] that had suddenly invaded the verandah and now began to beat its wings around Dona Eusebia.</i></p>
	<p><i>TT²: We were very soon at our ease; her mother praised her, I showed my approval and she smiled, with sparkling eyes, as if within her brain there were a butterfly with golden wings and diamond eyes. I say within, for here, outside, there was a black butterfly that suddenly hovered under cover of the verandah, beating its wings around D. Eusebia.</i></p>
	<p><i>TT³: We quickly became familiar. Her mother sang her praises and I listened to them willingly and she was smiling, her eyes sparkling as if her brain a little butterfly with golden wings and diamond eyes were flying...I say inside because what was fluttering outside was a black butterfly that had come onto the veranda all of a sudden and began to flap its wings around Dona Eusébia.</i></p>

Os “olhos fúlgidos” de Dona Eusébia, e os “olhos de diamante” da borboletinha que voara dentro do seu cérebro não convencem Brás Cubas, que dissemina todo seu preconceito para com a mãe e filha. A cena nos mostra um paradoxo: borboleta de olhos de diamante, idealizada e borboleta preta, real, uma lá dentro, outra aqui fora, exprimem como o defunto autor julga a cena: se lá dentro há a esperança de uma paixão entre Cubas e Eugênia, aqui fora a borboleta preta pressagia o triste fim desse encontro. Em relação às traduções, Grossman (TT¹) repete uma colocação já utilizada no capítulo VII, *eyes shining* enfatizando o brilho do olhar de Dona Eusébia, enquanto Percy Ellis (TT²) e Rabassa (TT³) repetem a colocação, o primeiro com *with sparkling eyes*, e o segundo com *her eyes sparkling*, relacionando o sentido da colocação às “faíscas” dos seus olhos. Nota-se que os tradutores optam por adjetivos e verbos que já tinham utilizado anteriormente, como visto nos exemplos anteriores. Dessa maneira, não variam os vocábulos, preferindo, cada um à sua maneira, repetir algumas colocações ao invés de criar uma nova para a colocação criativa “olhos fúlgidos”. Com relação à descrição da borboletinha de asas de ouro, Percy Ellis (TT²) e

Rabassa (TT³) optam por uma tradução literal da colocação criativa “olhos de diamante” optando por *diamond eyes*, enquanto Grossman (TT¹) opta por *diamond for eyes* recobrando o sentido desta.

Quadro 23: “Recreio dos olhos”

<p>TO: Vejam como é bom ser superior às borboletas! Porque, é justo dizê-lo, se ela fosse azul, ou cor de laranja, não teria mais segura a vida; não era impossível que eu a atravessasse com um alfinete, para recreio dos olhos. Não era. Esta última idéia restituiu-me a consolação; uni o dedo grande ao polegar, despedi um piparote e o cadáver caiu no jardim. Era tempo; aí vinham já as próvidas formigas... Não, volto à primeira idéia; creio que para ela era melhor ter nascido azul.</p>	<p>TT¹: <i>Note how excelent is to be superior to butterflies! For, even if it had been blue its life would not have been safe; I might have pierced with a pin and kept it to delight my eyes. It was not blue. This last thought consoled me again. I placed the nail of my middle finger against my thumb, gave the cadaver a flip, and it fell into the garden. It was high time; the provident ants were already gathering around... Yes, I stand by my first idea: I think that it would have been better for the butterfly If it had been born blue.</i></p>
	<p>TT²: <i>How good it is to be superior to the butterflies! Because - and it is only fair to state it - had it been blue, or orange, it would have been no safer; I might have pierced it with a pin to rejoice my eyes; and this would have been no safer. This idea restored my composure; I joined my finger and thumb, gave a flick and the dead body fell into the garden. It was the right moment; there came the providential ants... No; I return to the former idea; I believe it would have been better to have been born blue.</i></p>
	<p>TT³: <i>See how fine it is to be superior to butterflies! Because, it's proper to say so, had it been blue, or orange, its life wouldn't have been any more secure. It was quite possible that I would have run it through with a pin for the pleasure of my eyes. It wasn't. That last idea gave me back my consolation. I put my middle finger against my thumb, gave a Rick, and the corpse fell into the garden. It was time. The provident ants were already arriving. . . No, I go back to the first idea: I think it would have been better had it been born blue.</i></p>

Não obstante, neste capítulo, Cubas descreve uma passagem na qual ele mata uma borboleta preta, com certo requinte de crueldade... Talvez, se a borboleta fosse azul, diz ele, o destino dela teria sido outro. Paralelamente, se Eugênia não fosse pobre, manca, fruto de uma paixão que florescera em uma moita, seu destino também teria sido outro. Mais uma vez, ele age arbitrariamente em relação a tudo que o cerca, e a borboleta preta ilustra, metaforicamente, a atitude que ele estava prestes a tomar para com a pobre Eugênia.

Quanto às traduções, nota-se que os tradutores resgatam o sentido da passagem original, cada um à sua maneira. Grossman (TT¹) opta por *delight my eyes* que significa

“ter grande prazer”³², enquanto Percy Ellis (TT²) opta por *rejoice my eyes*, que significa “sentir ou mostrar grande alegria ou deleite”³³, ao passo que Rabassa opta por *pleasure of my eyes*, que significa “Sentimento de safistação alegre e prazer”³⁴. Todas as traduções resgatam o sentido original da passagem, mesmo com a presença de um verbo nos dois primeiros casos e de um substantivo no último.

Quadro 24: “Olhos pretos e tranqüilos”; “Um pouco turvados”

	<p><i>TT¹: I gave you my word of honour that there was nothing lame about the look with which she returned mine: it was direct and perfectly healthy; it came from black, tranquil eyes. I believe that two or three times she lowered them, a little confused; but only two or three times. Mostly she looked at me with frankness, without fear or affectation.</i></p>
<p>TO: Palavra que o olhar de Eugênia não era coxo, mas direito, perfeitamente são; vinha de uns olhos pretos e tranqüilos. Creio que duas ou três vezes baixaram estes, um pouco turvados; mas duas ou três vezes somente; em geral, fitavam-me com franqueza, sem temeridade, nem biocos.</p>	<p><i>TT²: I give you my word that Eugenia's look was not lame, but straightforward and sound; it sprang from eyes dark and steady. I believe she lowered them once or twice, a trifle clouded; but only once or twice; as a rule she faced me frankly, without boldness or affectation.</i></p>
	<p><i>TT³: I give you my word that Eugenia's look didn't limp but was straight, perfectly healthy. It came from a pair of dark and tranquil eyes. I think that they were lowered two or three times, a little cloudy, but only two or three times. In general she looked at me with frankness, without timidity of false modesty.</i></p>

O paradoxo lançado ao leitor, na descrição da passagem da borboleta das asas de ouro, ganha novos contornos e passa a ser refletido pelos olhos de Eugênia, revelando todo o preconceito do narrador para com a pobre e manca. Cubas alega que seu olhar não era manco, e seus olhos, “tão lúcidos”, entretanto, esses “olhos tão lúcidos” não são capazes de mudar em nada a sua percepção em relação à moça, ao invés disso, fazem com que o distancie mais ainda, revelando a natureza do seu caráter. Parece que esse é o momento ideal de olhar por baixo a pobre manca, que parecia estar ciente do que o destino lhe guardara.

Com relação à tradução das colocações criativas nesta passagem, Grossman (TT¹) opta por *black, tranquil eyes* contrastando com *little confused*. O tradutor resgata

³² Take great pleasure in

³³ Feel or show great joy or delight

³⁴ A feeling of happy satisfaction and enjoyment

a dificuldade de enxergar a situação que lhe é imposta, retratada por sua escolha colocacional na tradução. Entretanto, o tradutor não explora o aspecto escuro, não transparente dos olhos de Eugênia. Por sua vez, Percy Ellis (TT²) e Rabassa (TT³) ao traduzirem *olhos pretos e tranquilos* por *dark and steady* e *dark and tranquil eyes* parecem recuperar e acentuar a ironia da passagem. As escolhas por *dark* ao invés de *black* e *cloudy* para se referir a “turvados” reforça que o olhar de Eugênia não era tão lícido como Brás o descreve posteriormente. *Dark* significa “com pouca ou sem nenhuma luz”³⁵ e *cloudy* “coberto ou caracterizado por nuvens”³⁶ ou podendo também se referir a um estado líquido como “não transparente ou claro”³⁷. Ambas as escolhas, *dark* e *cloudy* recobrem o olhar embaçado de Eugênia, e acentuam a ironia quando, posteriormente, descritos pelo narrador como lícidos, reforçando o olhar bifocal do narrador em relação à pobre manca. Vale notar que Percy Ellis (TT²) ao optar por *steady* que significa “firme”, “constante”, encontra uma opção interessante para retratar a passagem, pois parece demonstrar que, mesmo sendo seus olhos firmes e fixos, eles não alterariam o seu destino. Quanto ao desfecho dessas passagens, encontramos os “olhos lícidos” de Eugênia:

Quadro 25: “Olhos tão lícidos”

	<p><i>TT¹: The only bad thing about her was that she was lame. Eyes so clear, lips so fresh, composure so ladylike... and lame! This contrast made me suspect that nature is times an immense mockery. Why pretty, if lame? Why lame, if pretty?</i></p>
<p>TO: O pior é que era coxa. Uns olhos tão lícidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita?</p>	<p><i>TT²: The pity of it was, she was lame. Eyes so clear, a mouth so fresh, such a ripe bearing ... and lame! This contrast made one suspect that nature is just a great mockery. Why so pretty if lame? Why lame if so pretty?</i></p>
	<p><i>TT³: The worst of it was that she was lame. Such lucid eyes, such a fresh mouth, such ladylike composure — and lame! That contrast could lead one to believe that nature is sometimes a great mocker. Why pretty if lame? Why lame if pretty?</i></p>

³⁵ With little or no light.

³⁶ Covered with or characterized by clouds.

³⁷ (Of a liquid) not transparent or clear.

Nota-se que as opções encontradas por Percy Ellis (TT²) e Rabassa (TT³) enfatizam o paradoxo retratado por Cubas que se reflete nos olhos de Eugênia, pois, ao contrastarem *dark* e *clear* e *dark* e *lucid* (quadros 24 e 25), enfatizam a ambivalência da passagem, enquanto a escolha de Grossman por *confused* e *clear* (quadros 24 e 25), apesar de retratarem a passagem, pode não enfatizar o sentido oposto: “olhos escuros” X “olhos claros”, ou seja, a “opacidade” X “lucidez” dos olhos de Eugênia, que ganham contornos irônicos na descrição de Cubas, não é privilegiada.

Quadro 26: “Eram os olhos a melhor parte do vulto”

	<p><i>TT¹: In the rear, behind the counter, sat a woman. At first I could not clearly distinguish the features of her yellow, pockmarked face; when finally I was able to do so, I found it a most curious spectacle. One could see that she had been preety, more than a little pretty, but premature old age and the illness had destroyed the flower of her beauty. Her pocks must have been terrible, the large projections and excavations declivities and acclivities, that they had left gave one the impression of enourmously rough sandpaper. The eyes were her best feature, and yet they had a singularly repugnant expression, which changed, however, as soon as I began to speak.</i></p>
<p>TO: Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não se destacava logo, à primeira vista; mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce, destruíam-lhe a flor das graças. As bexigas tinham sido terríveis; os sinais, grandes e muitos, faziam saliências e encarnas, declives e aclives, e davam uma sensação de lixa grossa, enormemente grossa. Eram os olhos a melhor parte do vulto, e aliás tinham uma expressão singular e repugnante, que mudou, entretanto, logo que eu comecei a falar.</p>	<p><i>TT²: At the back, behind a counter, sat a woman, whose yellow, pock-marked face was barely visible; but as soon as the light permitted, a curious spectacle presented itself. She could not have been ugly; on the contrary, she had clearly been pretty in her time, and that not a little; but sickness and premature ageing had blighted her charm; the many signs of this made hills and dales of her flesh and gave one the impression of a very coarse shagreen. The eyes were the best part of the face, but had a curiously repugnant look, which changed, however, as soon as I began to speak.</i></p>
	<p><i>TT³: In the rear, behind the counter, a woman was sitting and her yellow, pockmarked face wasn't visible at first sight. But as soon as it was it became a curious spectacle. She couldn't have been ugly, on the contrary, it was obvious that she'd been pretty, quite pretty. But the illness and a precocious old age had destroyed the flower of her beauty. The smallpox had been terrible. The marks, large and plentiful, formed bumps and notches up and down her face and they gave the feeling of thick sandpaper, enormously thick. The eyes were the best part of the figure and yet they had a singular and repugnant expression that changed, however, as soon as I began to speak.</i></p>

Cubas parece desfrutar com muito apreço a vantagem de julgar todos os acontecimentos da vida após a morte. Se, em um primeiro momento, a espanhola tinha o dom de despertar e viver de amores com todos os homens ao seu redor, agora, nesse momento, a imagem que mais se assemelha a ela é a de um vulto. A ironia da passagem é sutil, se os olhos ainda eram a melhor parte do vulto, eles ainda carregavam uma expressão repugnante.

Quanto às traduções, nota-se que Grossman (TT¹) omite o vocábulo “vulto”, simplificando a imagem de Marcela, na passagem descrita, (*the eyes were her best feature*) enquanto Percy Ellis (TT²) refere-se ao rosto da espanhola em si, (*the eyes were the best part of the figure*), ao invés de mencionar o seu caráter fantasmagórico da passagem. Rabassa (TT³), ao optar por *figure* (*the eyes were the best part of the figure*) que, em um dos seus sentidos, significa: “uma pessoa vista indistintamente ou de uma distância”³⁸, parece escolher a opção que melhor recobre o sentido da passagem original, uma vez que recria a imagem que Cubas escolhe para ilustrar o seu reencontro com Marcela, dando contornos fantasmagóricos à descrição da personagem.

Quadro 27: “Olhos chisparam”

	<p>TT¹: <i>Would you believe it, posterity? this woman was Marcella. I did not immediately recognize her; it was difficult; but she knew me as soon as I began to talk. Her eyes sparkled, and changed their usual expression for another, half sweet and half sad. I saw her make a movement as if to hide or to flee, it was the instinct of vanity, and lasted only an instant.</i></p>
<p>TO: Crê-lo-eis, pósteros? essa mulher era Marcela. Não a conheci logo; era difícil; ela porém conheceu-me apenas lhe dirigi a palavra. Os olhos chisparam e trocaram a expressão usual por outra, meio doce e meio triste. Vi-lhe um movimento como para esconder-se ou fugir; era o instinto da vaidade, que não durou mais de um instante.</p>	<p>TT²: <i>You, my posterity, will you believe me? This woman was Marcella. I did not recognize her at first; it was difficult to do so; she, however, recognized me the moment I opened my mouth. Her eyes sparkled and the expression changed, from the usual one, to one softer and sadder. I noticed a slight movement, as if she would hide herself or run away; it was just the instinct of vanity, that lasted but a moment.</i></p>
	<p>TT³: <i>Can you believe it, you future generations? That woman was Marcela. I didn't recognize her right away. It was difficult. She, however, recognized me as soon as I spoke to her. Her eyes sparkled and changed: their usual expression for another, half sweet and half sad. I caught movement by her as if to hide or flee. It was the instinct of vanity, which only lasted for an instant.</i></p>

³⁸ A person seen indistinctly or from a distance

A descrição do reencontro segue, e os olhos de Marcela parecem acompanhar o olhar do defunto. Se, em um primeiro momento, seus olhos derramavam felicidade, como a descrição do capítulo XV, agora seus olhos carregam uma expressão “meio doce e meio triste”. A personagem é vítima do juízo de valor que Cubas delega às suas circunstantias... E, nesse momento, parece que Marcela já não lhe desperta a paixão de outrora. Quanto às traduções, nota-se que todos os tradutores optam pela mesma colocação criativa, *her eyes sparkled* que significa: brilhar claramente com flashes de luz³⁹. Embora as escolhas dos tradutores não comprometam o sentido original da passagem, eles repetem o colocado *sparkle*, já utilizado por Rabassa (TT³) nos capítulos XII, na cena em que Cubas descreve Vilaça e no capítulo XXX, para se referir aos olhos fúlgidos da borboletinha. Grossman (TT¹), por sua vez, utiliza a mesma colocação na passagem referente à Vilaça e nessa passagem relacionada à Marcela. O tradutor, posteriormente, voltará a repetir a colocação (capítulos XLI e LIX), enquanto Percy Ellis (TT²) repete as colocações nos capítulos XII, XXX e nesta passagem. Parece-nos que os tradutores repetem as colocações numa espécie de sistematização do estilo machadiano.

Quadro 28: “Marcela lançou os olhos para a rua”

<p>TO: Casou? Disse Marcela no fim de minha narração. -- Ainda não, respondi secamente. Marcela lançou os olhos para a rua, com a atonia de quem reflete ou relembra; eu deixei-me ir então ao passado, e, no meio das recordações e saudades, perguntei a mim mesmo por que motivo fizera tanto desatino.</p>	<p>TT¹: <i>Have you married?"She asked."Not yet," I replied drily. Marcella looked out into the street with the dreamy expression of one who is reflecting or remembering. I let my mind turn to the past and, amid recollections and nostalgia, I asked myself why I had gone to such extremes of folly.</i></p>
	<p>TT²: <i>- Are you married? Asked Marcella, at the end of my story. Not yet, I replied coldly. Marcella cast her eyes on the street, with the blank look of one who reflects or remembers; I then allowed myself to wander back to the past, and amid the recollections and regrets, I asked myself why I had been so extravagant.</i></p>
	<p>TT³: <i>"Did you get married?" Marcela asked after my narration. "Not yet," I replied drily. Marcela cast her eyes out onto the street with the weakness of some one reflecting or remembering. I let myself go into the past then and the midst of memories and nostalgia asked myself whatever could have been the reason for foolish.</i></p>

³⁹ Shine brightly with flashes of light

E Cubas continua desfrutando do poder de revisitar o passado após a morte. Parece-nos que o olhar de sua “edição pós-vida” consegue enxergar claramente as edições anteriores vividas durante a sua passagem na terra, e ele nos mostra que os olhos de Marcela sempre foram cobiçosos, ao passo que seus olhos ingênuos da primeira edição não conseguiram enxergar a “flama da cobiça” latente nos olhos da espanhola.

Quanto às traduções das colocações criativas, nota-se que Grossman (TT¹) opta por omitir “olhos” na primeira passagem, optando pelo verbo frasal *to look out*. Tal escolha não compromete o sentido da passagem, porém o tradutor não explora a criatividade colocacional. Percy Ellis (TT²) e Rabassa (TT³) optam pelos verbos frasais a partir do verbo *to cast* que significa: “dirigir (os olhos ou o olhar) a alguma coisa”⁴⁰, recobrando o sentido da passagem original.

Quadro 29: “Os olhos me contavam”

<p>TO: Não era esta certamente a Marcela de 1822; mas a beleza de outro tempo valia uma terça parte dos meus sacrifícios? Era o que eu buscava saber, interrogando o rosto de Marcela. O rosto dizia-me que não; ao mesmo tempo os olhos me contavam que, já outrora, como hoje, ardía neles a flama da cobiça. Os meus é que não souberam ver-lha; eram olhos da primeira edição.</p>	<p>TT¹: <i>Was not this woman the same person, the same Marcella, that I had known in 1822? Was her former beauty worth as much as one-third of my sacrifices for her? I tried to find the answer to the latter question in Marcella's face. It told me no; and at the same time her eyes told me that, then as now; there had burned in them the flame of greed. Mine simply had not been able to see it; they had been first-edition eyes.</i></p>
	<p>TT²: <i>She certainly was not the Marcella of 1822; but could her former beauty possibly be worth the sacrifices I had made? It was this I sought to discover in Marcella's face. The face told me, No; at the same time, the eyes told me that formerly, as now, they shone with the flame of covetousness. Mine, however, had failed to detect this; they were the eyes of the first edition.</i></p>
	<p>TT³: <i>This one certainly wasn't the Marcela of 1822, but was the beauty of times gone by worth a third of my sacrifices? That was what I was seeking to find out by interrogating Marcela's face. The face told me no. At the same time the eyes were telling me that back then, the same as today, the flame of greed burned in them. Mine hadn't been able to see it in her. They were the eyes of the first edition.</i></p>

⁴⁰ Direct (one's eyes or a look) at something.

Nesta segunda colocação criativa presente no trecho, “os olhos me contavam que, já outrora, como hoje, ardia neles a flama da cobiça”, nota-se que Grossman (TT¹) e Rabassa (TT³) optam pelo verbo *to burn* que significa: “(relativo a fogo) chama ou brilho, enquanto consome um material”⁴¹, enquanto Percy Ellis (TT²) opta pelo verbo *shine*, enfatizando o aspecto brilhante da cobiça presente nos olhos de Marcela. Interessante notar que, na mesma passagem, Grossman (TT¹) e Rabassa (TT³) parecem evitar a escolha por *covetousness*, optando por *flame of greed*, uma vez que o colocado *covetous* já fora utilizado pelos dois tradutores no capítulo XIV, enquanto Percy Ellis (TT²) repete o colocado *covetuous(ness)*. Ainda relativo à passagem, embora as escolhas dos tradutores recubram o sentido da passagem original, nota-se que estas se repetem ao longo das traduções, solucionando a complexidade da passagem, ou seja, os tradutores parecem não explorar o “ardor” dos olhos de Marcela

Quanto à passagem que se refere aos “olhos da primeira edição”, todos os tradutores optam por uma tradução literal, com estruturas e tempos verbais diferentes (*They had been first-edition eyes; The eyes of the first edition; They were the eyes of the first edition*) o que não altera significativamente o sentido da passagem original.

⁴¹ (Of a fire) flame or glow while consuming a material.

Quadro 30: “Olhos travessos e murchos”

	<p><i>TT¹: Virgília... could this woman be Virgília? I stared at her, and the experience was so painful that I stepped back a pace and turned away. I looked at her again. Pocks had eaten into her face; her skin, so delicate, pink, and smooth only the day before, was now yellow and disfigured by the same scourge that had ravaged the Spanish woman's face. Her sparkling eyes had become dull; her mouth, sad; her physical attitude, tired. I concentrated my eyes on her; I took her by the hand and called her gently to me.</i></p>
<p>TO:. TO: Virgília... seria Virgília aquela moça? Fitei-a muito, e a sensação foi tão penosa, que recuei um passo e desviei a vista. Tornei a olhá-la. As bexigas tinham-lhe comido o rosto; a pele, ainda na véspera tão fina, rosada e pura, aparecia-me agora amarela, estigmada pelo mesmo flagelo, que devastara o rosto da espanhola. Os olhos, que eram travessos, fizeram-se murchos; tinha o lábio triste e a atitude cansada. Olhei-a bem; peguei-lhe na mão, e chamei-a brandamente a mim.</p>	<p><i>TT²: Virgília. . . could that be Virgília? I stared at her and her expression was so painful that I fell back a little and turned away my eyes. I looked at her again. She was pockmarked; her skin, so fine, rosy and pure the day before, seemed to me now to be yellow and pitted by the same misfortune that disfigured the face of the Spanish woman. The eyes that were vivacious became dull; she seemed to me down in the mouth and tired. I looked closely at her, took her hand and called her gently.</i></p>
	<p><i>TT³: Virgília... could that girl be Virgília? I took a good look at her and the feeling was so painful that I took a step back and turned my eyes away. I looked at her again. The smallpox had eaten at her face. Her skin, so delicate and pink and pure before, just a day ago, looked yellow to me now, stigmatized by the same lash that had devastated the Spanish woman's face. Her eyes, which used to be lively, were dull, her lips were sad and she had a weary air about her. I took a good look, took her hand and softly drew her toward me</i></p>

A cena é um desdobramento dos três capítulos anteriores, nos quais Cubas descreve seu reencontro com Marcela, que tinha a face desfigurada, devastada pela ação do tempo, mas que ainda carregava nos olhos “a flama da cobiça” de outrora. Ao encontrar Virgília, no capítulo posterior, Cubas tem uma alucinação, como se as características de Marcela tomassem a forma de Virgília à sua frente. A alucinação, nesse momento, toma um ar irônico e sutil. Se por um lado “os olhos da primeira edição” não foram capazes de notar a chama da cobiça de Marcela, parece-nos que os olhos da quarta edição também não querem enxergar a fundo o que é latente no olhar de Virgília. O fantasma de Marcela sobreposto à figura de Virgília parece pressagiar o

destino dos dois, mas, julgá-lo como apenas uma alucinação é o mais conveniente nesta ocasião.

No que se refere às traduções, nota-se que Grossman (TT¹) repete o adjetivo *sparkling* enfatizando, mais uma vez, o caráter chamejante dos olhos desta, ao passo que Percy Ellis (TT²), ao optar por *vivacious*, e Rabassa (TT³), ao dar preferência pelo colocado *lively*, enfatizam a vivacidade dos olhos de Virgília. Nota-se que as escolhas de Percy Ellis (TT²) e Rabassa (TT³) se aproximam mais do sentido original, enquanto Grossman (TT¹) não explora a gama de colocados que podem ser combinados com *eyes*, optando pela repetição de um aspecto já mencionado no decorrer de sua tradução, *sparkling eyes*. Quanto ao colocado “murchos”, nota-se que os três tradutores utilizam o substantivo *dull*, e que Rabassa já utilizara o mesmo substantivo para se referir aos “olhos estúpidos” no capítulo XXIII, mostrando uma certa sistematização ao traduzir a criatividade e estilo machadiano.

Quadro 31: “Concentração de luz nos olhos”

<p>TO: TO: Vi-lhe, -- lembra-me bem, -- vi-lhe o grato sorriso de outro tempo, e nos olhos uma concentração de luz, que era, por assim dizer, o último lampejo da alma expirante. Mas a tristeza tornou logo, a tristeza de morrer sem me ver posto em algum lugar alto, como aliás me cabia. -- Um Cubas!</p>	<p>TT¹: <i>I saw — how well I remember! - I saw his grateful smile of former times, and a light in his eyes, which was, so to speak, the last glimmer of his expiring soul. His sadness soon returned, sadness at dying without having seen me placed in a high position, as befitted me. "A Cubas!"</i></p>
	<p>TT²: <i>I saw - I remember well - the agreeable surprise of former days and in his eyes the concentrated light that was, one might say, the last flicker of his departing spirit. But the sadness returned - to die, without seeing me in some high post, for which indeed I was fitted. - A Cubas!</i></p>
	<p>TT³: <i>I saw that he had — I remember it well — I saw that he had the pleased smile of other days and a concentration of light in his eyes that was, so to speak, the last flash of an expiring soul. But the sadness returned immediately, the sadness or dying without seeing me in some high position as befitted me. "A Cubas!"</i></p>

Os olhos do pai de Cubas carregavam uma “concentração de luz”, “o último lampejo da alma expirante”, que também pode ser entendido como o fim das esperanças de sucesso do seu filho. Parece-nos que todos os esforços do pai para lhe garantir uma posição superior que lhe cabia, no entanto sem esforços, são enterrados junto a ele.

Quanto às traduções das colocações criativas, nota-se que os três tradutores resgatam o sentido da passagem original, cada um à sua maneira. Grossman (TT¹) opta por *light in his eyes*. Nota-se que o tradutor não repete o substantivo *spark* nesse momento, explorando a criatividade colocacional, uma vez que *glimmer* significa: “brilhar fracamente com uma luz oscilante”⁴². Já Percy Ellis (TT²) opta pelo adjetivo na colocação *in his eyes the concentrated light*, ao passo que Rabassa (TT³) opta pelo substantivo na colocação *a concentration of light in his eyes*. As escolhas recobrem o lampejo final da vida do pai de Cubas, refletido em seus olhos.

Quadro 32: “Olhos em nós”

	<p><i>TT¹: Virgilia received me with this gracious welcome: "You're going to have to waltz with me again, you know." This did not surprise me, for I was considered an expert waltzer. We waltzed, and then we waltzed again. A book caused Francesca's downfall; a waltz caused ours. I think I pressed her hand very tightly, and she did not move it, as if she had forgotten about it, and I held her close; and everyone looked at us and at the others who were gyrating about, and saw nothing of what was happening . . . Ecstasy.</i></p>
<p>TO: Virgília recebeu-me com esta graciosa palavra: -- O senhor hoje há de valsar comigo. -- Em verdade, eu tinha fama e era valsista emérito; não admira que ela me preferisse. Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu. Creio que essa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-a ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la, e todos com os olhos em nós, e nos outros que também se abraçavam e giravam... Um delírio.</p>	<p><i>TT²: Virgilia received me with this gracious phrase: Today you must waltz with me. It is true, I was famous for this and was a finished waltzer; don't be surprised that she showed a preference for me. We waltzed once, and once again. A book brought down Francesca; it was the waltz that was our undoing. I believe that it was that night that I squeezed her hand and she left hers in mine, as if forgotten, and I embracing her, and everyone with their eyes upon us, and on the others also embracing and going round... A delirium.</i></p>
	<p><i>TT³: Virgilia greeted me with these gracious words: "You're going to waltz with me tonight." The truth was that I had the reputation of being an eminent waltzer. Don't be surprised over the fact that she preferred me. We waltzed once and once again. If a book brought on Francesca's downfall, here it was the waltz that brought on ours. I think I grasped her hand that night with great strength and she left it there, as if forgetful, and I embraced her, and with all eyes on us and on the others who were also embracing and twirling. . . Delirium.</i></p>

⁴² Shine faintly with a wavering light.

O início do romance adúltero entre Cubas e Virgília não podia se dar de maneira diferente, em meio ao público. O famoso “olho da opinião pública” presencia o romance desde o seu nascimento e os persegue durante toda a jornada.

Quanto às traduções das colocações criativas, Grossman (TT¹) opta pelo verbo *to look* em *everyone looked at us*. Embora o sentido pareça permanecer o mesmo, o autor não explora a criatividade da colocação “com os olhos em nós” a partir do nódulo *eyes*. Interessante notar que a escolha do tradutor pelo verbo *to look* se repete em outras oportunidades. Tal escolha parece ser um dos motivos pelos quais o TT¹ apresenta menor ocorrência do nódulo *eyes*, segundo dados estatísticos gerados pela ferramenta *Keywords* do *WordSmith Tools* (ver figura 4), com 118 ocorrências, em relação a 138 ocorrências no TO. Quanto às escolhas de Percy Ellis (TT²) e Rabassa (TT³), nota-se que os tradutores optam por traduções mais literais, *eyes upon us* e *eyes on us*, resgatando o sentido da passagem original.

Quadro 33: “Relanceei os olhos”

<p>TO: Relanceei os olhos em volta de mim; a praia estava deserta; ao longe uns meninos brincavam, -- um pescador curava as redes ainda mais longe, -- ninguém que pudesse ver a minha ação; inclinei-me, apanhei o embrulho e segui. Segui, mas não sem receio.</p>	<p>TT¹: I cast my eyes about me; the beach was deserted, in the distance some little boys were playing, still farther away fisherman was mending his nets. No one could what see what I was doing. I bent over, picked up the package, and walked on.</p>
	<p>TT²: I cast my eyes around; the beach was deserted; some boys were playing at a distance, a fisherman was attending to his nets still further off - no one could see what I was doing; I stooped down and picked up the packet and continued on my way.</p>
	<p>TT³: I cast my eyes about. The beach was deserted. Some children were playing far off—beyond them a fisherman was drying his nets - no one could have seen my act. I bent over, picked up the package, and went on my way. I went on my way but not without some hesitation.</p>

A cena revela todo o medo de Brás Cubas em ser visto: Cubas relanceia seus olhos em volta, a fim de checar se está sendo visto e, posteriormente, um dos moleques falara com os outros por meio dos olhos, como se estivessem repreendendo Cubas que, temerário à ação, acaba os consultando antes de abrir o pacote. Contudo, seu medo tivera fim ao topar com os cinco contos, quantia suficiente para fazer com que risse de tanto medo que sentira.

No que diz respeito às traduções, observa-se que os três tradutores utilizam verbos frasais a partir do verbo *to cast*. Grossman (TT¹) e Rabassa (TT³), ao optar pelo verbo frasal *cast about* e Percy Ellis (TT²), ao optar por *cast around* que significam “pesquisar distantemente”⁴³, expressam o caráter investigativo do olhar que Cubas delegava ao seu redor, enfatizando a sua preocupação com o famoso olhar da opinião pública.

Quadro 34: “Falara a outro com os olhos”

<p>TO: Embrulhei-as de novo. Ao jantar pareceu-me que um dos moleques falara a outro com os olhos. Ter-me-iam espreitado? Interroguei-os discretamente, e concluí que não. Sobre o jantar fui outra vez ao gabinete, examinei o dinheiro, e ri-me dos meus cuidados maternais a respeito de cinco contos, -- eu, que era abastado.</p>	<p>TT¹: <i>I wrapped them again. At dinner, it seemed to me that one of the slave boys spoke to another with his eyes. Had they been spying on me? I questioned them discreetly, and concluded that they had not. After dinner, I went again to my study, the money, and had to laugh at my maternal care lavished on five contos — I, who was so rich.</i></p>
	<p>TT²: <i>I wrapped it all up again. During dinner, it seemed to me that one of the urchins was signalling to the other with his eyes. Could they have been watching me? I questioned them discreetly and gathered that they had not. After dinner, I went back to the study, examined the money and laughed at myself for my maternal solicitude over five contos - I, who was well off.</i></p>
	<p>TT³: <i>I wrapped them up again. At dinner it seemed to me that one of the black boys was speaking to the other with his eyes. Had they spied on me? I asked them discreetly and concluded that they hadn't. After dinner I went back to my study, examined the money, and laughed at my maternal worries regarding the five contos — I, who was well-off.</i></p>

Grossman (TT¹) e Rabassa (TT³) optam por uma tradução literal do original a partir do verbo *to speak*, e da metáfora “falar como os olhos”, enquanto Percy Ellis (TT²) decide-se pelo verbo *to signal*, que significa: “Usar gestos para expressar informação ou instruções”⁴⁴, recobrando o sentido e mantendo a criatividade da colocação original. A nosso ver, todas as traduções parecem recobrir o sentido da passagem original, resgatando as implicações do famoso “olho da opinião pública” que cerca o narrador, recriando o ar fantasmagórico que constitui a cena.

⁴³ Search far and wide.

⁴⁴ Use gestures to convey information or instructions.

Quadro 35: “Concentrada nos meus olhos”

<p>TO: Virgília é que já se não lembrava da meia dobra; toda ela estava concentrada em mim, nos meus olhos, na minha vida, no meu pensamento; -- era o que dizia, e era verdade.</p>	<p>TT¹: <i>Virgilia's whole being was concentrated on me — on my eyes, my life, my thoughts; she would often tell me so, and it was true.</i></p>
	<p>TT²: <i>Virgilia was the one who no longer remembered the half doubloon; every bit of her was concentrated on me, on my eyes, on my life, on my thoughts; -- it was what she told me and it was the truth.</i></p>
	<p>TT³: <i>Virgília was the one who no longer remembered the half doubloon. Her whole being was concentrated on me, on my eyes, on my life, on my thoughts — that was what she said and it was true.</i></p>

O paradoxo presente na passagem é sutil. A apropriação do que é alheio ganha vários contornos. Num primeiro momento, Cubas se “apropria” de Virgília que, todos sabemos, já tinha marido. Posteriormente, ele encontra meia-dobra na rua, no entanto, devolvera ao banco, num ato heroico de não se apropriar do que é alheio. E, por último, encontra o “embrulho misterioso” contendo cinco contos de réis que, por sua vez, acabam na sua conta, no Banco do Brasil. Cubas age deliberadamente em todas as ocasiões e, dessa maneira, parece ser mais conveniente manter o amor de Virgília, mesmo que pela metade, do que se apropriar de uma meia-dobra qualquer e, ao passo que encontrar os cinco-contos numa praia não lhe parece crime, e sim um ato merecedor.

Quanto às traduções das colocações criativas, nota-se que Grossman (TT¹) omite a referência à meia-dobra, não recuperando o paradoxo da passagem, uma vez que Virgília, por ser casada, não estava totalmente concentrada em sua vida. Enquanto Percy Ellis (TT²), ao optar por *every bit of her* e Rabassa (TT³), ao optar por *her whole being* recuperam, cada um à sua maneira, o paradoxo da passagem original.

Quadro 36: “Os olhos tinham um resto da expressão de outro tempo”

<p>TO: Não podia acabar de crer que essa figura esquálida, essa barba pintada de branco, esse maltrapilho avelhentado, que toda essa ruína fosse o Quincas Borba. Mas era. Os olhos tinham um resto da expressão de outro tempo, e o sorriso não perdera certo ar escarninho, que lhe era peculiar. Entretanto, ele suportava com firmeza o meu espanto.</p>	<p>TT¹: <i>I could not bring myself to believe that this squalid figure, this grizzled beard, this oldish ragamuffin — that this whole ruin of a man was Quincas Borba. But it was. His eyes had something of their old expression, and his smile had not lost a certain derisiveness that was peculiar to it. Meanwhile, he suffered my amazement with equanimity.</i></p>
	<p>TT²: <i>I could not bring myself to believe that this squalid figure, this beard streaked with grey, this tatterdemalion, this complete ruin, was Quincas Borba. But it was. His eyes retained a trace of their old expression and the smile had not lost its touch of sarcasm that was characteristic of him. Nevertheless, he bore my astonishment without flinching.</i></p>
	<p>TT³: <i>I couldn't come to believe that this filthy figure, this beard tinted with white, this aging tatterdemalion, all that ruination was Quincas Borba. But it was. His eyes had something left over from other times and his smile hadn't lost a certain mocking air that was peculiar to him. In the meantime he withstood my astonishment.</i></p>

O reencontro entre Cubas e Quincas Borba é emblemático. Cubas, assustado com a figura do maltrapilho, se esforça para reconhecer Quincas Borba. A situação de inferioridade de Quincas Borba faz com que Cubas lhe delegue um olhar escarninho. Entretanto, o olhar de Quincas Borba ainda deixa acesa a esperança, pois estes “tinham um resto da expressão de outro tempo”, tempo de infância em que Cubas desfrutara muitas traquinagens junto a Borba.

Quanto às traduções das colocações criativas, Grossman (TT¹) e Rabassa (TT³) optam por uma tradução mais literal, ao optarem pelo verbo *to have*. No entanto, Rabassa (TT³) ao optar pela colocação *left over from other times*, enfatiza os resquícios de outros tempos que o olhar de Borba carregava. Por sua vez, Percy Ellis (TT²) opta pela colocação *retained a trace of their old expression*. Todas as traduções resgatam o sentido da passagem original.

Quadro 37: “Olhos cintilantes de cobiça”

<p>TO: Tirei a carteira, escolhi uma nota de cinco mil-réis, -- a menos limpa, -- e dei-lha. Ele recebeu-a com os olhos cintilantes de cobiça. Levantou a nota ao ar, e agitou-a entusiasmado.</p>	<p>TT¹: <i>I took out my wallet, selected a note of five milreis — the least clean — and gave it to him. As he took it his eyes sparkled. He waved the note in the air joyfully.</i></p>
	<p>TT²: <i>I took out my pocket book and chose a five milreis note - the least clean - and gave it to him. He received it with greedy eyes, held the note up and waved it enthusiastically.</i></p>
	<p>TT³: <i>I took out my wallet, picked a five mil-réis note—the least clean one—and gave it to him. He took it with eyes that gleamed with greed. He held the note up in the air and flourished it with enthusiasm.</i></p>

Os “olhos cintilantes de cobiça” exprimem muito de sua filosofia, o humanitismo, no qual apenas os mais fortes sobrevivem à luta pela vida. Mesmo em face à miséria que a própria filosofia lhe proporcionara, a cobiça se faz latente frente a uma nota de cinco mil réis, uma vez que Borba prefere viver a miséria dignamente a trabalhar.

Esse sentido que mencionamos, sutil e próprio do filósofo, não parece ser resgatado por Grossman (TT¹), que opta mais uma vez pelo colocado *sparkle*, reforçando o aspecto chamejante dos olhos de Cubas, omitindo a cobiça que estes guardavam. Com relação à tradução de Percy Ellis (TT²), contrariamente a Grossman, ao optar por *greedy* que significa: “Ter ou mostrar um desejo intenso e egoísta por riqueza ou poder”⁴⁵ recupera o aspecto cobiçoso do olhar de Borba, entretanto, o tradutor decide por omitir seu aspecto cintilante. Já, Rabassa (TT³), parece recuperar o sentido da passagem original, tanto pela variação de colocados como *gleam*, que significa: “brilhar claramente, especialmente com luz refletida”⁴⁶, ao invés de repetir o colocado *spark* anteriormente utilizado, quanto por enfatizar a cobiça do filósofo, com o substantivo *greed*.

⁴⁵ Having or showing an intense and selfish desire for wealth or power. (verbo e substantivo)

⁴⁶ Shine brightly, especially with reflected light.

Quadro 38: “Tornara-me aos olhos o passado”

<p>TO: Virgília era o presente; eu queria refugiar-me nele, para escapar às opressões do passado, porque o encontro do Quincas Borba, tornara-me aos olhos o passado, não qual fora de veras, mas um passado roto, abjeto, mendigo e gatuno.</p>	<p>TT¹: <i>Virgilia represented the present; I wanted to take refuge in it from persecution by the past, for the meeting with Quincas Borba had brought before my eyes the past, not as it had really been, but larcenous, ragged, and degraded.</i></p>
	<p>TT²: <i>Virgilia represented the present; I wanted to find a refuge in it, to escape from the oppression of the past; for the meeting with Quincas Borba brought the past before my eyes, not as it really had been, but a ragged past, low down, that of a beggar and thief.</i></p>
	<p>TT³: <i>Virgília was the present. I wanted to take refuge in it so I could escape the burdens of the past, because the encounter with Quincas Borba had turned my eyes back to the past and I had really entered it, but it was a broken, abject, beggarly, and thievish past.</i></p>

Aos olhos do leitor, o “passado roto, abjeto, mendigo e gatuno” que Borba faz Cubas se lembrar não merecia ser recordado, até porque o seu presente, simbolizado num romance adúltero, lhe trazia muitas esperanças. Parece que é a hora de fechar os olhos não somente ao passado, mas também ao presente, ao futuro, etc. Interessante notar que, num segundo momento, Cubas, ao reencontrar Borba, após receber uma herança de família, se identifica com ele e com sua filosofia, o humanismo. Parece que o dinheiro restitui a dignidade de Borba perante a Cubas.

Quanto às traduções, nota-se que Grossman (TT¹) e Percy Ellis (TT²) optam pelo verbo *to bring* que significa: “levar ou ir com (alguém ou algo) até um lugar”⁴⁷ e pela colocação *before my eyes*, que significa “diante dos meus olhos”, enquanto Rabassa (TT³) opta pela colocação *turned my eyes back to the past*. Nota-se que as duas primeiras traduções recuperam o sentido da passagem original, uma vez Quincas Borba traz o passado diante dos olhos de Cubas, ao passo que na terceira tradução, o sentido é alterado, pois Cubas leva os olhos de volta ao passado. Essas passagens refletem a dificuldade de absorção do movimento de vai-e-vem de um narrador que narra a partir do que lhe é conveniente.

⁴⁷ Take or go with (someone or something) to a place.

Quadro 39: “Molestes os olhos dos outros”

<p>TO: Cinco minutos bastaram para olvidar inteiramente o Quincas Borba; cinco minutos de uma contemplação mútua, com as mãos presas umas nas outras; cinco minutos e um beijo. E lá se foi a lembrança do Quincas Borba... Escrófula da vida, andrajo do passado, que me importa que existas, que molestes os olhos dos outros, se eu tenho dois palmos de um travesseiro divino, para fechar os olhos e dormir?</p>	<p>TT¹: <i>Five minutes sufficed to put Quincas Borba entirely out of my mind; five minutes of mutual contemplation, with her hands in mine; five minutes and a kiss. And out went the memory of Quincas Borba... You hideous ragamuffin, you emaciated ghost, what does it matter to me that you exist and that you frighten other people, if I have two square feet of a divine pillow on which to shut my eyes and sleep?</i></p>
	<p>TT²: <i>Five minutes gazing at one another, our hands clasped; five minutes and a kiss - and away went the memory of Quincas Borba... Scrofula of life, rags of the past, what do I care if you exist, if you offend the eyes of others, provided I can enjoy eighteen inches of a divine pillow, where I can close my eyes and sleep?</i></p>
	<p>TT³: <i>Five minutes of mutual contemplation, with hands clasped together. Five minutes and a kiss. And off went the memory of Quincas Borba... Scrofula of life, rag out of the past, what do I care if you exist or not, if you bother the eyes of other people, since I have ten square inches of a divine pillow on which to close my eyes and sleep?</i></p>

O medo de Cubas em enfrentar o passado, como ele era ou não, se manifesta ao encontrar Quincas Borba. Parece que o narrador não poupa esforços para se distanciar do passado, materializado na figura de Borba. Os olhos de Quincas Borba molestam os olhos de Cubas, que busca conforto no travesseiro do presente, materializado na figura de Virgília.

Quanto às traduções, nota-se que, com a excessão de Grossman (TT¹), que opta por omitir a colocação relacionada aos olhos, comparando Borba a um “fantasma que assusta outras pessoas”, os outros dois tradutores parecem resgatar o sentido da colocação criativa do excerto original. Percy Ellis (TT²) opta pelo verbo *to offend*, em *offend the eyes of others* que significa: “sentir-se chateado, irritado, ou ressentido”⁴⁸, enquanto Rabassa (TT³) emprega o verbo *to bother*, em *bother the eyes of other people*, que significa: “preocupar, perturbar ou chatear (alguém)”⁴⁹. Importante observar que

⁴⁸ Cause to feel upset, annoyed, or resentful.

⁴⁹ worry, disturb, or upset (someone).

molestar, segundo o dicionário *Houaiss*⁵⁰, significa: “causar ou sentir mágoa ou desgosto; magoar(-se), ofender(-se)”, ou seja, as escolhas dos dois tradutores recuperam o sentido da passagem original, resgatando o sentimento de Cubas ao se reencontrar com Borba e todos os fantasmas do passado que rodeiam a cena.

Quadro 40: “Grandes e belos olhos”

	<p><i>TT¹: Virgília loved me to distraction. Silent, breathing rather heavily, her arms around my neck, Virgília looked at me a long while, her large eyes giving a strange impression of moist light. I was content to return her look and to fall in love again with her mouth, fresh as dawn and insatiable as death.</i></p>
<p>TO: Virgília amava-me com fúria; aquela resposta era a verdade patente. Com os braços ao meu pescoço, calada, respirando muito, deixou-se ficar a olhar para mim, com os seus grandes e belos olhos, que davam uma sensação singular de luz úmida; eu deixei-me estar a vê-los, a namorar-lhe a boca, fresca como a madrugada, e insaciável como a morte.</p>	<p><i>TT²: Virgília loved me to distraction; her answer was the naked truth. With her arms around me, silent, breathing quickly, she remained looking at me, with her large and beautiful eyes that gave one a curious sense of humid light; I allowed myself to just gaze at them, to delight in that mouth, fresh as dawn and insatiable as death.</i></p>
	<p><i>TT³: Virgília loved me furiously. That answer was her open wish. With her arms around my neck, silent, breathing heavily, she remained staring at me with her beautiful big eyes, which gave the singular impression of a moist light. I let myself remain watching them, looking lovingly at her mouth, as cool as dawn and as insatiable as death.</i></p>

Neste capítulo encontramos duas colocações criativas que descrevem os olhos de Virgília e traduzem todo o seu esforço em “aliar o amor e a consideração pública”. Os olhos de Lobo Neves, no entanto, parecem coniventes ao adultério, não fazendo muitos esforços perante a situação.

Quanto às traduções das colocações criativas, nota-se que Grossman (TT¹) omite a beleza dos olhos de Virgília, enfatizando apenas o seu tamanho e seu aspecto úmido. Enquanto Percy Ellis (TT²), ao optar pela colocação *her large and beautiful eyes that gave one a curious sense of humid light*, e Rabassa (TT³), ao optar por *her beautiful big eyes which gave the singular impression of a moist light* mantêm a criatividade das colocações, resgatando o sentido dos olhos de Virgília, principalmente no que se refere ao paradoxo de olhos grandes e belos, porém, com uma luz um tanto

⁵⁰ Versão eletrônica, 3.0,

quanto úmida, conotando o seu olhar não muito claro diante da proposta de fuga de Cubas. Interessante notar que a colocação dos adjetivos na escolha de Rabassa (TT³), além de manter o sentido da passagem original, criam uma aliteração – *beautiful big eyes* – o que torna o texto mais coloquial, realçando a criticidade na tradução das colocações.

Quadro 41: “Derramando os olhos de um modo distraído”

<p>TO: Entrara sério, pesado, derramando os olhos de um modo distraído, costume seu, que trocou logo por uma verdadeira expansão de jovialidade, quando viu chegar o filho, o Nhonhô, o futuro bacharel do capítulo VI;</p>	<p>TT¹: <i>He seemed very serious, weighed down by something, and looked about distractedly; he often acted this way. When he saw his son Nhonhô (the future college graduate of Chapter 6)</i></p>
	<p>TT²: <i>He came in looking serious, heavy, casting his eyes about in an absent-minded way, a trick he had, that he exchanged at once for a look of real happiness'when he caught sight of his son, Nhonhô, the future graduate of chapter VI;</i></p>
	<p>TT³: <i>He'd come in serious, worried, his eyes open wide in a distracted way, a habit of his, but he immediately changed it into a true expression of joviality when he saw his son arrive, the little master, the future lawyer in Chapter VI</i></p>

Os olhos distraídos de Lobo Neves conotam certa conviência com o adultério. Assim, as descrições de Cubas parecem sugerir que Lobo Neves tinha consciência do triângulo amoroso em que ele estava inserido. O movimento dos seus olhos distraídos parecem ser consonantes ao “famoso olho da opinião pública”: o medo de ser reprimido pela opinião pública faz com que ele feche os olhos à realidade a sua volta.

No que se refere às traduções das colocações criativas, nota-se que Grossman (TT¹), ao optar pela colocação *looked about distractedly*, simplifica a passagem e parecer não explorar a criatividade relacionada ao vocábulo “olhos” (*eyes*), apesar de resgatar o sentido original da passagem, o aspecto distraído dos olhos de Lobo Neves. Por sua vez, Percy Ellis (TT²) opta pela colocação *casting his eyes about in an absent-minded way*. Sua escolha por um verbo frasal, *cast about*, que significa “pesquisar distantemente”⁵¹, ao combinar com *absent-minded* que significa: “ter ou mostrar disposição distraída ou desatenta”⁵², acentua o paradoxo presente no excerto, sugerindo

⁵¹ Search far and wide.

⁵² Having or showing a forgetful or inattentive disposition.

uma certa convivência de Lobo Neves perante os fatos que o cerca. Quanto à escolha de Rabassa (TT³), nota-se que ao traduzir a colocação criativa “derramando os olhos de um modo distraído” por *eyes open wide in a distracted way*, o tradutor, ao decidir por “olhos bem abertos”, cria uma colocação um tanto quanto irônica: como os olhos de Lobo Neves poderiam ser distraídos se bem abertos? Tal descrição também conota certa convivência de Lobo Neves com a situação. Parece que seus olhos, embora bem abertos, estavam sempre distraídos perante o adultério de Virgília.

Quadro 42: “Fascinando os olhos de todos” e “brilhantes, menos luzidios que os olhos dela”

<p>TO: Evidentemente, Virgília começava a aborrecer-se de mim, pensava eu. E esta idéia fez-me sucessivamente desesperado e frio, disposto a esquecê-la e a matá-la. Via-a dali mesmo, reclinada no camarote, com os seus magníficos braços nus, -- os braços que eram meus, só meus, -- fascinando os olhos de todos, com o vestido soberbo que havia de ter, o colo de leite, os cabelos postos em bandos, à maneira do tempo, e os brilhantes, menos luzidios que os olhos dela...</p>	<p>TT¹: <i>Apparently Virgilia was beginning to tire of me. And this idea made me alternately desperate and indifferent, inclined to forget and inclined to kill her. I could see her there, leaning forward in the box, attracting all eyes with her magnificent nude arms — arms that were mine, only mine — the beautiful dress that she must have been wearing, her milk-white bosom, her up-swept hair-do in the style of the day, and her diamonds, less sparkling than her eyes...</i></p>
	<p>TT²: <i>Clearly, Virgilia was beginning to get tired of me, I thought. And this idea made me feel in turn desperate and cold, ready either to forget her or kill her. I could see her there and then, leaning back in her chair, with her magnificent arms exposed - those arms that were mine, mine alone - charming all eyes, with the superb dress she would be wearing, her neck white as milk, her smooth hair, as was the fashion then, and the diamonds, less brilliant than her eyes. . .</i></p>
	<p>TT³: <i>Obviously Virgília was beginning to be annoyed with me, I thought. And that idea made me desperate and cold successively, ready to forget her and to kill her. I could see her from there, reclining in her box with her magnificent arms bare — the arms that were mine, only mine — fascinating everyone's eyes with the superb dress she must have had on, her milky white breast, her hair in tight curls in the style of the time, and her diamonds, less brilliant than her eyes . . .</i></p>

A indecisão, ou contradição, vivida por Cubas durante essa passagem se materializa na descrição de Virgília. Entretanto, desde o primeiro encontro, Cubas flerta com o “meio-amor” de Virgília. Durante a valsa, Cubas diz que Virgília era apenas sua ao passá-la para dançar com outro cavalheiro. O episódio da meia-dobra vem logo em seguida e a tentativa de restituir, a um terceiro, aquilo que não lhe pertencia fica somente no âmbito do dinheiro, pois como o próprio narrador atesta, “Virgília estava

toda concentrada” nele. Na passagem em questão, essa contradição entra em cena novamente: os braços que pertenciam apenas a Cubas fascina aos olhos de todos os espectadores do teatro. Essas descrições contornam o romance vivido entre Cubas e Virgília, ou seja, um romance as meias, circundado por tudo aquilo que o tornava completo: a consideração pública.

Quanto às traduções das colocações criativas, na primeira passagem, Grossman (TT¹) elege a colocação *charming all eyes*, referindo-se aos braços que pertenciam “apenas” a Cubas. Em relação à tradução de Percy Ellis (TT²), o tradutor designa a colocação *charming all eyes*, também resgatando o paradoxo da passagem e, por sua vez, Rabassa (TT³) opta pela colocação *fascinating everyone’s eyes*, acentuando o paradoxo da passagem, ao contrastar com “os braços que eram meus” (*the arms that were mine, only mine*).

Em relação às traduções da segunda colocação criativa, Grossman (TT¹) repete o colocado *spark(ling)* para se referir aos “brilhantes, menos luzídios que os olhos” de Virgília. Apesar de recuperar o paradoxo referente aos braços de Virgília, o tradutor não explora a criatividade das colocações a partir de “olhos” (*eyes*), repetindo um vocábulo já utilizado anteriormente. Já e Percy Ellis (TT²) explora a criatividade presente nas colocações, utilizando o colocado *brilliant* para se referir aos “diamantes menos luzídios que os olhos” de Virgília. Por sua vez, Rabassa (TT³), assim como Percy Ellis (TT²), também opta por *brilliant*, para se referir aos diamantes menos luzídios que os olhos de Virgília. Importante notar que tanto Percy Ellis (TT²) quanto Rabassa (TT³) não repetem colocados já utilizados anteriormente em suas traduções. Tal atitude mostra certa preocupação tanto em manter o sentido original das passagens quanto em explorar a riqueza colocacional presente no estilo machadiano.

Quadro 43: “Os olhos luziam de muita vida e saúde”

<p>TO: A segunda pessoa era um parente de Virgília, o Viegas, um cangalho de setenta invernos, chupado e amarelado, que padecia de um reumatismo teimoso, de uma asma não menos teimosa e de uma lesão de coração: era um hospital concentrado. Os olhos, porém luziam de muita vida e saúde.</p>	<p>TT¹: <i>Another individual who may have suspected us was Viegas, a relative of Virgilia. He was a wreck of seventy winters, yellowish and sunken-cheeked, who suffered from a persistent rheumatism, an equally persistent asthma, and a lesion of the heart; he was a miniature hospital. His eyes, however, shone with vitality.</i></p>
	<p>TT²: <i>The second person was a relation of Virgilia's, a man named Viegas, an old man, shrunken and yellow, who suffered from chronic rheumatism, and from a no less obstinate asthma and heart trouble; he was a walking hospital. His eyes, however, shone with life and health.</i></p>
	<p>TT³: <i>The second person was a relative of Virgilia's, Viegas, a worthless old man of seventy winters, sucked dry and yellowish, who suffered from a chronic case of rheumatism, no less chronic asthma, and a heart lesion. He was a walking hospital ward. His eyes, however, gleamed with plenty of life and health.</i></p>

Nessa passagem, referente ao capítulo LXV – *Olheiros e Escutas*, todo o receio de Cubas de ser flagrado pelo “olho da opinião pública” volta à cena. O próprio título do capítulo já prevê seu conteúdo, pois, os olhos da baronesa, do Viegas e de outras pessoas testemunham o seu romance às escondidas com Virgília formam uma “floresta de olheiros e escutas”. Em relação às traduções das colocações criativas, nota-se que Grossman (TT¹) e Percy Ellis (TT²) repetem o verbo *shine*, enquanto Rabassa (TT³) repete o verbo *gleam*. Apesar de não explorarem a criatividade relacionada à colocação criativa em questão, as três opções recuperam o sentido da passagem original, refletindo a vivacidade dos olhos de Viegas, mesmo sendo um “hospital concentrado”, luziam de vida. Esta construção acentua o olhar bifocal do narrador perante a personagem, o “olhar que morde e assopra”.

Quadro 44: “verdadeira floresta de olheiros e escutas”

<p>TO: Havia, enfim, umas duas ou três senhoras, vários gamenhos, e os fâmulos, que naturalmente se desforravam assim da condição servil, e tudo isso constituía uma verdadeira floresta de olheiros e escutas, por entre os quais tínhamos de resvalar com a tática e maciez das cobras.</p>	<p>TT¹: <i>There were also two or three ladies and a few fashionable young idlers; and of course the household slaves, who found in gossip about us a sort of revenge for their servile condition. All this constituted a forest of eyes and ears, among which we had to slide with the urtiveness and cunning of snakes.</i></p>
	<p>TT²: <i>There were also one or two ladies and several fops, besides the nobodies, who naturally sought to make up for their inferiority by this means, and all these constituted a whole forest of eyes and ears amongst whom we had to cautiously wend our way with the tactics and ingenuity of a snake.</i></p>
	<p>TT³: <i>There were, finally, two or three ladies, several fops, and the servants, who naturally would avenge themselves for their servile status in that way, and all of them constituted a veritable forest of eyes and ears among which we had to slip along with the tactics and subtlety of serpents.</i></p>

Quanto a esta passagem, nota-se que Grossman (TT¹), não opta por um adjetivo ao utilizar a colocação criativa a *forest of eyes and ears*, o que torna o trecho mais simples em relação aos outros dois tradutores. Percy Ellis (TT²) opta pelo adjetivo *whole* que significa “ao todo de, inteira”⁵³ e Rabassa (TT³) opta pelo adjetivo *veritable*, que significa “real, autêntico”⁵⁴. Ambas as escolhas exploram a criatividade relacionada às colocações criativas e enfatizam o olhar das personagens que testemunham os encontros de Brás com Virgília “às escondidas”, criando efeitos metonímicos que recobrem o sentido original da passagem.

⁵³ All of; entire.

⁵⁴ Real, authentic.

Quadro 45: “traziam aos olhos constantemente a nossa duplicidade”

<p>TO: Já estava cansado das cortinas do outro, das cadeiras, do tapete, do canapé, de todas essas coisas, que me traziam aos olhos constantemente a nossa duplicidade. Agora podia evitar os jantares freqüentes, o chá de todas as noites, enfim a presença do filho deles, meu cúmplice e meu inimigo</p>	<p>TT¹: <i>I was sick and tired of the other man's curtains, his chairs, his rugs, his sofa, all the things that would not let me forget our duplicity. Now I could avoid the frequent dinners, the tea every evening, and the presence of their child.</i></p>
	<p>TT²: <i>I was tired of the other man's curtains, chairs, carpets, sofa, of everything that reminded me constantly of our duplicity. Now I could avoid those frequent dinners, those teas every evening, and, finally, that son of their's, at once my accomplice and my enemy.</i></p>
	<p>TT³: <i>I was already tired of the other man's curtains, chairs, carpet, couch, all the things that constantly brought our duplicity up before my eyes. Now I could avoid the frequent dinners, the teas every night, and, finally, the presence of their son, my accomplice and my enemy.</i></p>

A passagem é signitiva e também irônica: Cubas estava cansado de toda duplicidade de aliar “o amor e a consideração pública” que lhe era latente aos olhos e, então, encontra uma genial solução que ajudara a perpetuar tal duplicidade, uma vez que esta lhe permeara até o fim dos seus dias. Se Virgília, por um lado, não poupa esforços para aliar “o matrimônio e o patrimônio”, Cubas não poupa esforços para manter-se distante do “famoso olho da opinião pública”.

Quanto às traduções das colocações criativas, é possível notar que Grossman (TT¹) e Percy Ellis (TT²) não exploram a criatividade relacionada ao vocábulo *eyes* e optam por outros verbos (*forget; remind*), enquanto Rabassa (TT³), ao optar pela colocação *brought our duplicity up before my eyes*, parece recobrir o sentido da passagem original, transmitindo uma mensagem mais forte do que a simples opção pelos verbos *remind* e *forget*, assim como explora a criatividade presente no estilo machadiano.

Quadro 46: “Levantou os olhos” e “falava-me com eles baixos”

	<p>TT¹: <i>I think she cried at first and that she loathed herself for what she was doing. At least she hardly looked at me during the first two months; when she spoke to me her eyes were always lowered, and she was serious, unsmiling, sometimes obviously despondent. I wanted to win her over; I treated her with kindness and respect, and never let myself appear to be offended. With considerable effort, I won first her good will, then her confidence.</i></p>
<p>TO: Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros dois meses; falava-me com eles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. Eu queria angariá-la, e não me dava por ofendido, tratava-a com carinho e respeito; forcejava por obter-lhe a benevolência, depois a confiança.</p>	<p>TT²: <i>I believe that, at first, she cried; she despised herself. One thing is certain, for the first two months she never lifted her eyes to mine; she spoke to me with her eyes on the ground, serious, sullen, sometimes sad. I tried to coax her and I took no offence, I treated her with respect and affection. I did all I could to win her goodwill and then her confidence.</i></p>
	<p>TT³: <i>I think she wept at the beginning, was sick with herself. What was certain at least was that she didn't lift her eyes to me during the first two months. She spoke to me with her look lowered, serious, frowning, sad sometimes. I wanted to win her over and didn't act offended, treating her with affection and respect. I made a great effort to win her good will, then her trust.</i></p>

O movimento do olhar de Dona Plácida indica a situação de inferioridade perante Brás Cubas. Talvez o sentimento de nojo que ela sentia de si mesma era causado pelo esforço de servir como alcoviteira entre Virgília e Brás, mesmo não sendo a favor do romance às meias. Cabe então ao próprio Cubas lhe restituir a dignidade, dando-lhe cinco contos de réis (os mesmos encontrados no embrulho misterioso). Assim, Cubas encerra as descrições de D. Plácida de maneira generosa: o não reconhecimento dos seus esforços para se manter em pé e não cair por terra, ao longo da vida, são compensados pelo reconhecimento da sua inferioridade.

Quanto às traduções das colocações criativas, nota-se que Grossman (TT¹) utiliza o verbo *to look* na primeira tradução, não explorando a criatividade do colocado eyes. Já na segunda colocação, *when she spoke to me her eyes were always lowered*, o tradutor opta por manter o colocado eyes. Em ambas as traduções o sentido original parece ser recuperado. Quanto às escolhas de Ellis (TT²), na primeira passagem o tradutor opta por escolhas literais, ao utilizar o verbo *to lift*. Enquanto que na segunda colocação, *she spoke to me with her eyes on the ground*, nota-se que o tradutor não

recupera o movimento do olhar de Dona Plácida: o olhar que não se levanta e se baixa, indicando a inferioridade desta perante Cubas. Apesar de sua escolha não comprometer o sentido da passagem, a sutilidade da descrição não é privilegiada. Quanto às escolhas de Grossman (TT³), nota-se que o tradutor, ao optar pelo verbo *to lift* e pelo adjetivo *lowered*, apesar de não utilizar o colocado *eyes*, o tradutor recupera a sutilidade do movimento do olhar de Dona Plácida.

Quadro 47: “ queimando olhos ao candeeiro”

<p>TO: Trabalhava muito, queimando os dedos ao fogão, e os olhos ao candeeiro, para comer e não cair. Emagreceu, adoeceu, perdeu a mãe, enterrou-a por subscrição, e continuou a trabalhar.</p>	<p><i>TT¹: She worked very hard, burning her fingers on the stove and her eyes at the lamp, in order that they might eat without falling into sin. She grew thin, she became sick, she lost her mother, she buried her by public subscription, and she continued to work.</i></p>
	<p><i>TT²: She worked hard, burning her fingers at the fire and her eyes at the lamp, just to eat and not drop dead. She grew thin, fell ill, lost her mother, who was buried by subscription, and so she continued to work.</i></p>
	<p><i>TT³: She worked hard, burning her fingers on the stove and her eyes sewing by the candleholder in order to eat and not lose everything. She grew thin, fell ill, lost her mother, buried her with the help of charity, and kept on working.</i></p>

Assim como o movimento do olhar de Dona Plácida, os objetos a que este se dirige materializam a sua realidade social. Assim o mundo cercado por fogões, candeeiros, costuras dizem muito sobre a sua realidade e seus esforços que nunca foram reconhecidos em vida.

Quanto às traduções das colocações criativas, nota-se que Grossman (TT¹) e Ellis (TT²) optam pela mesma colocação, *her eyes at the lamp*, recuperando o sentido da passagem original. Com relação à escolha de Rabassa (TT³), *eyes sewing by the candleholder*, nota-se que além de recuperar o sentido original a colocação restitui a imagem dos olhos de Dona Plácida, fixos na costura à luz do candeeiro (*sewing by the candleholder*).

Quadro 48: “os olhos fixos no centro, e as almas debruçadas das pupilas”

<p>TO: Vínhamos da missa, ela, o pai e eu. No meio do morro achamos um grupo de homens. Damasceno, que vinha ao pé de nós, percebeu o que era e adiantou-se alvoroçado; nós fomos atrás dele. E vimos isto: homens de todas as idades, tamanhos e cores, uns em mangas de camisa, outros de jaqueta, outros metidos em sobrecasacas esfrangalhadas; atitudes diversas, uns de cócaras, outros com as mãos apoiadas nos joelhos, estes sentados em pedras, aqueles encostados ao muro, e todos com os olhos fixos no centro, e as almas debruçadas das pupilas.</p>	<p>TT¹: <i>We were coming from Mass — she, her father, and I Half way... down the bill we spied a group of men Damasceno knew immediately what was going on and ran ahead excitedly; we followed. And this is what we saw: men of every age, size, and colour, some in shirt-sleeves, some with jackets, others in tattered coats, in various attitudes— squatting, bending forward with hands on knees, sitting on stones, leaning against the fence—but all with eyes fixed on the centre of the circle and with their souls hanging out of their eyes.</i></p>
	<p>TT²: <i>We were returning from Mass, she, the father and I. About half way down we came across a group of men. Damasceno, who was close to us, perceived what it was and hastened forward, excited; we followed him. And this is what we saw: men of all ages, sizes and colour, some in their shirtsleeves, others with their coat on, others in tattered overcoats; in various attitudes, some sitting on their heels, others with their hands on their knees, sitting on a stone or leaning against a wall, and all with their eyes fixed on the centre, with their very soul in their eyes.</i></p>
	<p>TT³: <i>We were coming from mass, she, her father, and I. Halfway down the hill we came upon a group of men. Damasceno, who was walking beside us, noticed what it was and went ahead, all excited. We followed along. And this is what we saw: men of all ages, sizes, and colors, some in shirtsleeves, others wearing jackets, others in tattered frock coats, in different positions, some squatting, others with their hands on their knees, these sitting on stones, those leaning against the wall, and all watching the center, with their souls leaning out of the windows of their eyes.</i></p>

A cena descrita acima é no mínimo curiosa. A briga de galos é apenas uma metonímia para a realidade que cercava Cubas naquele momento. Cubas estava prestes a se casar com Nhã-Loló, uma moça de situação inferior a dele, e em um domingo de missa, ao caminhar com sua pretendida e o pai desta, Damasceno, os três se deparam com uma briga de galos, fato este que desperta o repugnante gosto de Damasceno. O fato não poderia causar reação diferente em Cubas. Não obstante, o sentimento diante de uma briga de galos era bem diferente dos que as apostas de cavalo lhe despertava. Cubas, da mesma forma que Nhã-Loló, vexavam-se do fato. Talvez o repúdio pelos atos do pai, a vergonha de situação de inferioridade e a incessante busca pela superioridade eram os fatos que motivavam a Cubas a nutrir o seu interesse por Nhã-Loló.

Em relação às traduções das colocações criativas, nota-se que os três tradutores exploram a criatividade relacionada ao vocábulo *eyes*. Grossman (TT¹) utiliza o verbo *fix* e *hang out* para remeter a atenção que os homens prestavam na briga de galos. Ellis (TT²) também utiliza o verbo *fix* e ao optar pela colocação *with their very soul in their eyes*, também remonta a imagem da cena, como se cada homem carregasse a alma nos olhos. Por sua vez, Rabassa (TT³) utiliza o verbo *watch* e ao optar pela colocação *with their souls leaning out of the windows of their eyes*, cria a imagem de que cada homem carregava a alma nas pupilas dos olhos, ou seja, a “janela” dos olhos, enfatizando o fato de que a extremidade dos olhos carregava o sentimento mais interno de cada um que apreciava a briga de galos.

Após a análise de algumas colocações criativas e suas respectivas traduções, passamos às “considerações finais”, nas quais teceremos alguns comentários sobre os aspectos relevantes acerca do levantamento e análise das colocações criativas no TO e nos TTs, bem como os efeitos de sentido causados pelas traduções destas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o levantamento das palavras-chave, observamos que Grossman (TT¹) é o que menos repete o vocábulo *eyes*. Essa menor recorrência foi constatada ao analisarmos as traduções das colocações criativas a partir dos vocábulos “olhos” ou “olhar”. Grossman utiliza o verbo *to look* para se referir aos olhos dos personagens, e também omite algumas passagens que, a nosso ver, são imprescindíveis na constituição do estilo literário de Machado. Desse modo, passagens como a visão do “grande futuro” de Cubas, o encontro com Borba, no qual Cubas alega que os olhos de Borba o molestam, a omissão do trecho em que os braços de Virgília fascinam os olhos de todos os convidados do teatro, são de extrema importância, pois são carregadas de ironia, ironia esta que permeia a obra como um todo. Além dessas omissões, o tradutor repete as mesmas colocações em diferentes passagens, como *eyes shining* em duas passagens, para se referir a duas diferentes colocações criativas no TO, no capítulo VII, ao traduzir “olhos rutilantes como o sol” e no capítulo XXX, ao traduzir “olhos fúlgidos”. Além dessas repetições, o tradutor também usa repetitivamente o vocábulo *spark(ling)*: desde os olhos do Vilaça que “chisparam com volúpia”, passando pelos “olhos travessos de Virgília” e os “olhos cintilantes de cobiça” de Quincas Borba, Grossman (TT¹) ao repetir o mesmo colocado (*spark (ling)*) em vários trechos, além de não explorar a criatividade do estilo machadiano, parece não recuperar a ironia presente nos referidos contextos.

Após a análise de algumas colocações criativas presentes no TO, podemos notar que os tradutores, de um modo geral, nem sempre parecem recobrir seus sentidos nas passagens selecionadas. O estilo machadiano, evidenciado na criatividade das colocações analisadas, lhes impõe certas dificuldades como, por exemplo, a passagem do capítulo X (Quadro 8), no qual os olhos do pai de Cubas “babavam-lhe-se de orgulho” pelo filho. Neste exemplo, sob nosso ponto de vista, e conforme mencionado na análise, parece-nos que nenhuma das traduções recobre esse sentido infantil do pai em relação ao filho e seu respectivo desdobramento. Outro trecho que podemos tomar como exemplo é o capítulo XXXVIII (Quadro 27), no reencontro de Cubas e Marcela. Ao optarem por verbos anteriormente utilizados, como *burn* (Grossman e Rabassa) e *shine* (Ellis), os tradutores, a nosso ver, simplificam a passagem por não apreenderem o ardor dos olhos de Marcela, aspecto este que o narrador conota durante todas as descrições da espanhola.

Em razão de ter sido a primeira versão do romance em língua inglesa e traduzido em um contexto em que a língua portuguesa, bem como a literatura brasileira, ainda não despertavam interesse na América do Norte (FITZ, 2009) ou, ainda, por sofrer intervenções editoriais, como o próprio tradutor deixa implícito no prefácio de sua tradução, Grossman (TT¹) parece não explorar a criatividade das colocações tanto quanto as outras duas versões. Entretanto, se considerarmos os mais de 40 anos que distanciam a primeira versão (de Grossman) e a mais recente versão (de Rabassa), seria quase impossível não afirmar que a versão mais recente possua uma variação vocabular mais ampla, aproximando-se dos sentidos criados originalmente.

No entanto, Grossman (TT¹) não é o único que repete algumas colocações criativas; os outros dois tradutores também as repetem em determinados trechos. Parece-nos que essa repetição faz parte de uma sistematização do estilo machadiano, utilizado pelos tradutores. Percy Ellis (TT²) enfatiza o brilho dos olhos das personagens, repetindo o colocado *flash* em duas oportunidades, ao passo que Rabassa (TT³) utiliza *eyes cloudy* para se referir à estupidez do olhar de Virgília e aos “olhos turvos” de Eugênia. O tradutor também repete o colocado *spark* ao descrever as “chispas” dos olhos de Vilaça e os “olhos fúlgidos” da borboletinha de asas de ouro, bem como o colocado *dull*, que se refere aos “olhos estúpidos” de Cubas perante a morte da mãe e os “olhos murchos”. Porém, Percy Ellis (TT²) e Rabassa (TT³) resgatam o sentido das passagens mais significativas da obra, tais como a descrição dos olhos “tão lúcidos de Eugênia” (*eyes so clear – TT²*) (*such lucid eyes – TT³*), a cobiça latente aos olhos de Marcela (*covetous eyes*) e de Quincas Borba (*greedy eyes – TT²*) (*eyes that gleamed with greed – TT³*), os olhos de Virgília, que exprimem seus esforços em manter o matrimônio e o patrimônio, o famoso “olho da opinião pública”, que persegue o triângulo amoroso e o olhar de Lobo Neves que, disfarçadamente, convive em meio a um triângulo amoroso.

Se tomarmos como referência a citação de Steiner (2001, p.159), podemos concluir, ainda que precocemente, que as traduções analisadas refletem bem a “disputa entre a letra e o espírito do texto”. Aliás, perante a análise, podemos perceber como a “letra”, na verdade, revela o “espírito” machadiano, uma vez que nas passagens selecionadas, os tradutores ora mantêm os significados relacionados às colocações criativas a partir do nóculo e aos colocados de *eyes*, ora não mantêm os efeitos de sentido criados pelas mesmas, revelando a dificuldade de tradução do estilo machadiano.

REFERÊNCIAS

AARTS, B. *Small Clauses in English: The Nonverbal Types*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 1992.

AIJMER, K.; ALTENBERG, B.(eds.) *English Corpus Linguistics: studies in honour of Jan Svartvik*. (4th. ed) New York: Routledge, 2013.

ASSIS, M de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: ASSIS, M de. *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Epitaph of a Small Winner*. Trad. de William L. Grossman. England: Noonday Press, 1953.

_____. *Posthumous reminiscences of Braz Cubas*. Trad. de E. Percy Ellis. Rio de Janeiro: INL, 1955.

_____. *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas*. Trad. de Gregory Rabassa. New York: Oxford University Press, 1997

_____. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, M de. *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAKER, M. *In Other Words: a coursebook on Translation*. New York: Routledge, 1992.

_____. Corpus linguistics and translation studies: implications and applications. In: BAKER, M.; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. (Eds.). *Text and technology: in honour of John Sinclair*. Amsterdam/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 1993, p. 233-250.

_____. Corpora and Translation Studies: an overview and some suggestions for future research. In: *Target*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, v. 7, n. 2, 1995, p. 223-243.

_____. Corpus-based translation studies: the challenge that lies ahead. In: SOMERS, H. (Ed.) *Terminology, LSP and translation studies in language engineering*, in honour of Juan C. Sager. Amsterdam : John Benjamins, 1996, p.175-186.

BIBER, D.; CONRAD, S.; REPPEN, R. *Corpus Linguistics: investigating language structure and use*. The United Kingdom: Cambridge University Press, 1998.

_____. Corpus linguistics and the study of literature: Back to the future? In: *The Future of Scientific Studies in Literature*. Special Issue of Scientific Study of Literature. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, v. 4, 2011, p. 15-23.

BERNARDINI, S. Collocations in Translated Language. Combining parallel, comparable and reference corpora. In: DAVIES, M; RAYSON, P; HUNSTON, S; DANIELSSON, P. *Proceedings of the Corpus Linguistics Conference*. (Corpus

Linguistics Conference, Birmingham, 27-30 July 2007). Disponível em: <http://ucrel.lancs.ac.uk/publications/CL2007/paper/15_Paper.pdf>. Acesso em: 15 de março de 2016.

BOSI, A. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BLOOM, H. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Trad. de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, pp. 688-93

BROWN CORPUS. Disponível em:

<http://www.essex.ac.uk/linguistics/external/clmt/w3c/corpus_ling/content/corpora/list/private/brown/brown.html> Acesso em 03/03/2015.

CULPEPER, J. Keyness: Words, parts of speech and semantic categories in the character-talk in Shakespeare's *Romeo and Juliet*. In: *International Journal of Corpus Linguistics*, 14, p. 29-59, 2009.

DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. (v.3.0) Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ENGLISH-NORWEGIAN PARALLEL CORPUS. Disponível em: <http://www.hf.uio.no/iba/prosjekt/>. Acesso em 15 de março de 2016.

EVEN-ZOHAR, I. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: *Polysystem Studies*. Poetics Today 11.1: 45-51, 1978.

FAORO, R. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

FILLMORE, V. J. On Fluency. In: FILLMORE, C.J. et al.(eds.). *Individual Differences in Language Ability and Language Behavior*. New York: Academic Press, p. 85-99, 1979.

FIRTH, J. R. Modes of meaning. In: *Papers in Linguistics*, 1934-51, London: OUP, pp. 191-215, 1957.

FITZ, E. The Reception of Machado de Assis during the 1950s and 1960s. In: *Luso-Brazilian Review*, Volume 46, Number 1, 2009, pp. 16-35.

FRANCE, P. Brazilian Literature. In: FRANCE, Peter (Ed.) *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. New York: Oxford University Press, 2000.

GLEDSON, J. Translating Machado de Assis. In: *Scientia Traductionis*. Trad. de Luana Ferreira de Freitas. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, n.14, 2013.

GONÇALVES, L. B. Linguística de *corpus* e análise literária: o que revelam as palavras-chave. In: TAGNIN, S. E. O.; VALE, O. A. (orgs.). *Avanços da linguística de corpus no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2008.

GOLDBERG, Isaac. (Org.). *Brazilian tales*. Boston: The Four Seas Press, 1921. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/21040/21040-h/21040-h.htm>. Acesso em: 07 de setembro de 2015.

_____. (Org.). *Brazilian literature*. Foreword by J. D. M. Ford. New York: A. A. Knopf, 1922.

GREENBAUM, S. *Verb-Intensifier Collocations in English: an experimental approach*. The Hague: Mouton, 1970.

HAEGEMAN, L. Register Variation in English: Some Theoretical Observations. In: *Journal of English Linguistics* 20 (2). 230–48, 1987.

HALLIDAY, M. A. K. *Corpus studies and probabilistic grammar*. IN: K. AIJMER & B. ALTENBERG (org.). *English corpus linguistics: Studies in honour of Jan Svartvik*. London: Longman, 1991.

HASSELGÅRD, H. Sentence Openings in English and Norwegian. In: LJUNG, M. (org.). *Corpus-based studies in English: Papers from the Seventeenth International Conference on English Language Research on Computerized Corpora (ICAME 17)*. Rodopi, 1997.

HAUSMANN, F. J. Wortschatzlernen ist Kollokationslernen. Zum Lehren und Lernen französischer Wortverbindungen. *Praxis des neusprachlichen Unterrichts* 31, 1984, p. 395-406.

HEID, U; MARTIN, W; POSCH, I. An overview of approaches towards the description of collocations. *Feasibility of standards for collocational description of lexical items*. In: Eurotra 7- Report, Stuttgart/Amsterdam, 1991.

HILL, J. Revising priorities: from grammatical failure to collocational success. In: LEWIS, M. (eds). *Teaching collocation: Further developments in the lexical approach*. London: Language Teaching Publications, 2000, p. 47-69.

HO, Y. *Corpus stylistics in principles and practice*. London: Continuum, 2011.

HORI, M. *Investigating Dickens' Style: a collocational analysis*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

JOHANSSON, S; EBELING, J. Exploring the English–Norwegian Parallel Corpus. In: PERCY, C. E. ET AL (Orgs.). *Synchronic Corpus Linguistics: Papers from the sixteenth International Conference on English Language and Research on Computerized Corpora (ICAME 16)*. Amsterdam/ Atlanta,GA: Rodopi, 1996

KENNY, D. (2001). *Lexis and Creativity in Translation*. Manchester: St. Jerome, 2001.

LÁCIO-WEB. Disponível em: <<http://www.nilc.icmc.usp.br/lacioweb>>. Acesso em 15 de abril de 2014.

LAVIOSA, S. Corpus-based Translation Studies: Where does it come from? Where is it going? In: *Language Matters, Studies in the Languages of Africa* 35(1): 6-27, 2004.

LEFEVERE, A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge, 1992

LONDON CORPUS. Disponível em <http://www.ucl.ac.uk/english-usage/home.htm>. Acesso em 16/03/2016.

MAHLBERG, M. Corpus stylistics: bridging the gap between linguistics and literary studies. In: HOEY, M.; MAHLBERG, M.; STUBBS M.; TEUBERT, W. (Eds.). *Text, discourse and corpora: Theory and analysis*. Continuum: London, 2007.

_____. Clusters, key clusters and local textual functions in Dickens. In: BIBER, D; REPPEN, R. (eds.). *Corpus Linguistics, Part 3: Phraseology*. London: Sage, 2007.

MALMKJÆR, K. Translational Stylistics: Dulcken's Translations of Hans Christian Andersen. In: *Language and Literature* 13,1: 13–24, 2004.

MARCO, J. Translating Style and Styles of Translating: Henry James and Edgar Allan Poe in Catalan. In: *Language and Literature* 13,1: 73–90, 2004.

McENERY, T.; XIAO, R.; Tono, Y. *Corpus-based Language Studies: An Advanced Resource Book*. London/New York: Routledge, 2006.

McINTOSH, A. Patterns and Ranges. In: McINTOSH, A. and HALLIDAY, M. (eds). *Patterns of language: Papers in general descriptive and applied linguistics*, London: Longman, p. 183–99, 1966.

MEYER, C. F. Corpus analysis and linguistic theory. In: MEYER, C. F. *English Corpus Linguistics – An Introduction*. Cambridge, 2004, p. 1-29.

NESSSELHAUF, N. *Collocations in a Learner Corpus*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2005, p. 01-54.

NOGUEIRA, C. M das G. *Teorias textuais nas estratégias tradutórias das Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011. 190f.

OLOHAN, M. *Introducing corpora in translation studies*. United Kingdom: Routledge, 2004.

ORENHA-OTTAIANO, A. *A compilação de um glossário bilíngüe de colocações, na área de negócios, baseado em corpus comparável*. Dissertação (Mestrado). Faculdade

de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004, 233 f.

_____. *Unidades fraseológicas especializadas: colocações e colocações estendidas em contratos sociais e estatutos sociais traduzidos no modo juramentado e não-juramentado*. Tese de doutorado em Linguística Aplicada. São José do Rio Preto: IBILCE/UNESP, 2009. 274 f.

_____. Semelhanças e diferenças entre colocações e colocações especializadas. In: ORTIZ-ALVAREZ, M. L. (Org.). *Tendências atuais na pesquisa descritiva e aplicada em fraseologia e paremiologia*. 1 ed. Campinas: Editora Pontes, 2012, v. 2, p. 147-163.

ØVERÅS, L. *In Search of the Third Code: An Investigation of Norms in Literary Translation*. In: *Meta* 43, 4: 571–88, 1998.

OXFORD DICTIONARIES: Language Matters. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com>>. Acesso em 03 de março de 2016.

PARTINGTON, A. Kicking the Habit: The exploitation of collocation in literature and humour. In: PAYNE, J. (ed.) *Linguistic Approaches to Literature, English Language Research Journal* 17, 25 - 44. Birmingham: University of Birmingham, 1995.

PEREIRA, A. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: Oficina de Livros, 1991.

RABASSA, G. *If This Be Treason: translation and its dyscontents: a memoir*. New York: New Directions, 2005.

ROCHA, J. M. P.; ORENHA OTTAIANO, A. Colocações especializadas na área médica extraídas a partir do corpus House M.D. In: *Cadernos do IL*. Porto Alegre, nº 44, junho de 2012. p. 295-318.

SANCHEZ, A. Definition e historia de los corpus. In: SANCHEZ, A. et al. (org.). *CUMBRE – Corpus Lingüístico de Español Contemporáneo*. Madrid: SGEL, 1995.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1973.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SCOTT, M. *WordSmith Tools: version 6.0*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

SCOTT, M; TRIBBLE, C. *Textual Patterns. Key words and corpus analysis in language education*. Amsterdam: John Benjamins, 2006.

SINCLAIR, J. Collocation: A Progress Report. In: STEELE, R. and THREADGOLD, T. (eds). *Language Topics: Essays in Honour of Michael Halliday*: pp. 319-331. Amsterdam: Benjamins, 1987.

_____. *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

_____. *Trust the Text. Language, Corpus and Discourse*. London: Routledge, 2004.

STEINER, G. O que é literatura comparada. In: *Nenhuma paixão despedaçada*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 151-166.

TAGNIN, S. E. O. Collecting data for a bilingual dictionary of verbal collocations: from scraps of paper to corpora research. In: LEWANDOWSKA-TOMASZCZYK, B; MELIA, P. J. (eds.) *PALC'99: Pratical Applications in Language Corpora*. Papers from the International Conference at the University of Lodz, 15-18. April 1999. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1999, p.399-407.

TER-MINASSOVA, S. The freedom of word-combinations and the compilation of learners' dictionaries. In: *Euralex'92 Proceedings*. Tampere: University of Tampere, 1992, p. 533 – 539.

TOGNINI-BONELLI, E. *Corpus Linguistics at Work*. Studies in Corpus Linguistics, v. 6. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2001.

TOURY, G. *In search of a theory of translation*. Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980

WYNNE, M. Stylistics and Language Corpora. In: BROWN, K. (Ed.). *Encycopledia of Language and Linguistics*. Oxford: Elsevier, 2006.