

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS**

RAPHAEL MARCO OLIVEIRA CARNEIRO

**DISCURSO, COGNIÇÃO E *CORPUS*: ANÁLISE ESTILÍSTICA DE *THE
HANDMAID'S TALE* E DE DUAS TRADUÇÕES**

**UBERLÂNDIA
2022**

RAPHAEL MARCO OLIVEIRA CARNEIRO

DISCURSO, COGNIÇÃO E *CORPUS*: ANÁLISE ESTILÍSTICA DE *THE HANDMAID'S TALE* E DE DUAS TRADUÇÕES

Tese apresentada à banca examinadora do Curso de Doutorado em Estudos Linguísticos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Linguística e Linguística Aplicada.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada

Linha de pesquisa 1: Teoria, descrição e análise linguística

Orientador: Ariel Novodvorski

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

C289 Carneiro, Raphael Marco Oliveira, 1992-
2022 Discurso, cognição e corpus: [recurso eletrônico] :
análise estilística de The Handmaid's Tale e de duas
traduções / Raphael Marco Oliveira Carneiro. - 2022.

Orientador: Ariel Novodvorski.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Linguísticos.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.476>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Linguística. I. Novodvorski, Ariel, 1968-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Estudos Linguísticos. III. Título.

CDU: 801

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos

Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 1G256 - Bairro Santa Mônica,
Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: - www.ileel.ufu.br/ppgel - secppgel@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Linguísticos				
Defesa de:	Tese de Doutorado - PPGEL				
Data:	Quatro de julho de dois mil e vinte e dois	Hora de início:	08:00	Hora de encerramento:	12:00
Matrícula do Discente:	11813ELI005				
Nome do Discente:	Raphael Marco Oliveira Carneiro				
Título do Trabalho:	Discurso, cognição e <i>corpus</i> : análise estilística de <i>The Handmaid's Tale</i> e de duas traduções				
Área de concentração:	Estudos em Linguística e Linguística Aplicada				
Linha de pesquisa:	Teoria, descrição e análise linguística				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Pesquisas empírico-descritivas sob a ótica da Linguística de Corpus: do Léxico à Metáfora				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, assim composta: Professores doutores Sônia Zyngier - UFRJ; Célia Maria Magalhães - UFMG; Marileide Dias Esqueda - UFU; Igor Antônio Lourenço da Silva - UFU; e Ariel Novodvorski - UFU, orientador do candidato.

Iniciados os trabalhos, o presidente da mesa, Prof. Ariel Novodvorski, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição de cada membro da banca e respectivas respostas estiveram em conformidade com as normas do Programa.

A seguir, o presidente concedeu a palavra, pela ordem, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

APROVADO

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Ariel Novodvorski, Professor(a) do Magistério Superior**, em 04/07/2022, às 12:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sonia Zyngier, Usuário Externo**, em 04/07/2022, às 12:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marileide Dias Esqueda, Professor(a) do Magistério Superior**, em 04/07/2022, às 15:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Igor Antonio Lourenço da Silva, Presidente**, em 04/07/2022, às 17:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Celia Maria Magalhães, Usuário Externo**, em 11/07/2022, às 10:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3729404** e o código CRC **78944D0C**.

A você, aqui, agora.

AGRADECIMENTOS

Esta tese tornou-se possível graças ao apoio de várias pessoas e instituições que povoaram o meu mundo.

A Deus, o criador do melhor mundo possível.

À minha família. Não sei o que seria do meu mundo sem vocês.

Ao meu orientador, Ariel Novodvorski (UFU), por ter acolhido minha proposta de pesquisa, por toda a sua dedicação, compreensão, paciência e carinho ao longo desses anos. Seu apoio foi fundamental em todos os momentos, principalmente os mais difíceis.

À professora Sonia Zyngier (UFRJ), pelo estímulo, pelos livros, por acreditar neste trabalho, pelas contribuições nas bancas de qualificação e de defesa.

À professora Célia Maria Magalhães (UFMG), pelas contribuições na banca de defesa, que marcou o encontro de três gerações de pesquisadores.

À professora Marileide Dias Esqueda (UFU) pelas contribuições nas bancas de qualificação e de defesa.

Ao professor Igor Antônio Lourenço da Silva (UFU) pelas contribuições nas bancas de qualificação do projeto e de defesa.

Ao professor Guilherme Fromm (UFU) pelas contribuições na banca de qualificação do projeto, pela participação como suplente na banca de defesa e pelos encorajamentos constantes.

À professora Silvana Maria de Jesus (UFU) pela participação como suplente na banca de qualificação da tese.

Aos professores Maria Cristina Martins (UFU) e Ivan Marcos Ribeiro (UFU), que me ensinaram sobre literaturas em língua inglesa ainda na graduação. Agradeço ao professor Ivan também pela participação como suplente na banca de defesa.

Aos professores Lesley Jeffries (Universidade de Huddersfield) e Brian Walker (Independente) na ocasião da Escola de Verão sobre Estilística de *Corpus* na Universidade Newman, Birmingham. Às professoras Joanna Gavins (Universidade de Sheffield) e Sara Whiteley (Universidade de Sheffield) na ocasião da Escola de Verão na Universidade de Liverpool, Liverpool, sobre Teoria de Mundos Textuais, que alterou os rumos não só desta pesquisa, mas do meu modo de conceber a linguagem e a comunicação humana.

A todos vocês, professores, que fazem do mundo acadêmico um espaço de boas experiências e aprendizados. Foi uma honra contar com todos vocês.

À Daniela e à Neubiana, por terem me acompanhado neste mundo desde o início.

À M'Balía e ao Thiago, por terem mostrado que não era o fim do mundo.

Ao Lucas, por ter mostrado mundos que eu não conhecia.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa e Estudos em Linguística de *Corpus* (GPELC) e do Grupo em Estudos Contrastivos (GECon), pelas partilhas e discussões proveitosas.

À Associação de Poética e Linguística (PALA) pela concessão de auxílio financeiro para participação em duas de suas conferências, que ampliaram meus horizontes de pesquisa.

A todos que de alguma forma ofereceram encorajamentos ao longo desse percurso: Kássia, Lidiane, Roberta, Joel, Mayra, Bianca, Heitor, Wagner, Maria Virgínia, Lara, Gabriel, Ana Ligia, Dina, dentre outros que possivelmente estou me esquecendo.

À Coodenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro.

Os caminhos que levaram à construção desta tese foram muitos e, de longe, nem um pouco lineares. Foram muitas curvas, pedras, retornos, abismos. Fronteiras tiveram de ser cruzadas, rompidas, transpostas. Assim, chego ao fim deste mundo, na esperança de que haja outros a serem experienciados.

Context is all (ATWOOD, 1998, p. 144).

[...] I hereupon offer my own poor endeavors. I promise nothing complete; because any human thing supposed to be complete, must for that very reason infallibly be faulty (MELVILLE, 1994, p. 139).

The goal of knowledge is an approximative truth, not an absolute one. [...] Imperfection is, paradoxically, a guarantee of survival (TODOROV, 1973, p. 23).

RESUMO

Esta tese apresenta uma análise estilística do romance canadense *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood e de duas traduções brasileiras, *A História da Aia* (1987) de Márcia Serra e *O Conto da Aia* (2006) de Ana Deiró, com o objetivo geral de desenvolver a integração teórico-metodológica entre Estilística Cognitiva e Estilística de *Corpus*. O quadro teórico-metodológico é composto por duas vertentes da Estilística, Estilística Cognitiva (STOCKWELL, 2002) e Estilística de *Corpus* (MAHLBERG, 2016). A partir dos conceitos de mundos textuais, funções textuais locais, estilo da mente e modelagem da mente investigamos como ocorre a construção de mundos e a representação de estados mentais da narradora do romance. Os procedimentos metodológicos incluem a compilação de um *corpus* eletrônico das obras supracitadas para tornar possível o exame de padrões textuais e a análise-descrição de suas funções em contexto no que concerne à projeção de mundos textuais. O programa computacional usado para a análise dos dados é o *WordSmith Tools* (SCOTT, 2012) e suas três ferramentas principais: *Concord*, *KeyWords* e *Wordlist*. A base teórico-analítica constitui-se da Teoria de Mundos Textuais (WERTH, 1999; GAVINS, 2007), um modelo linguístico-cognitivo para o processamento do discurso, que permite o exame de representações mentais projetadas durante a leitura. A tese demonstra como a projeção de mundos textuais, incluindo mundos dêiticos, modais, mesclados e negativos, constitui o estilo da mente da narradora e propicia a modelagem da sua mente pelos leitores. As principais contribuições do estudo incluem: (i) o entendimento de como padrões textuais funcionam como blocos construtores do mundo ficcional e do estilo da mente, (ii) o entendimento dos efeitos da tradução quando da comparação interlinguística e (iii) a consolidação de uma Estilística de *Corpus* Cognitiva.

Palavras-chave: Estilística Cognitiva. Estilística de *Corpus*. Estilo da Mente. Modelagem da Mente. Teoria de Mundos Textuais.

ABSTRACT

This doctoral thesis presents a stylistic analysis of the Canadian novel *The Handmaid's Tale* (1985) by Margaret Atwood and of two Brazilian translations, *A História da Aia* (1987) by Márcia Serra and *O Conto da Aia* (2006) by Ana Deiró, aiming at the development of the theoretical and methodological integration of Cognitive Stylistics and Corpus Stylistics. The theoretical and methodological framework comprises two branches of Stylistics, Cognitive Stylistics (STOCKWELL, 2002) and Corpus Stylistics (MAHLBERG, 2016). Based on the concepts of text-worlds, local textual functions, mind style and mind-modelling we investigate the world building and the representation of mental states of the novel's narrator. The methodological procedures include the compilation of an electronic corpus made up of the aforementioned books so as to examine the textual patterns and describe their function in context as regards the projection of text-worlds. The computational software used for data analysis is WordSmith Tools (SCOTT, 2012) and its three main tools: Concord, Keywords and WordList. Text World Theory (WERTH, 1999; GAVINS, 2007), a cognitive linguistic model for discourse processing, which allows for the examination of mental representations projected during reading, is used as the analytical basis of the study. This thesis demonstrates how the projection of text-worlds, including deictic worlds, modal worlds, blended worlds and negative worlds constitutes the narrator's mind-style and contributes to the modelling of her mind by readers. The main contributions of this study include: (i) the understanding of the ways that textual patterns function as building blocks of the fictional world and of the mind-style, (ii) the understanding of the effects of translation through interlinguistic comparison and (iii) the consolidation of Cognitive Corpus Stylistics.

Keywords: Cognitive Stylistics. Corpus Stylistics. Mind-modelling. Mind-style. Text World Theory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diagrama de mundo textual	37
Figura 2 – Tipologia de mundos modais	40
Figura 3 – Diagrama de mundo textual negativo	43
Figura 4 – Tipologia simplificada da Teoria de Mundos Textuais.....	44
Figura 5 – Representação esquemática de estilo da mente.....	48
Figura 6 – Cabeçalho do texto-fonte	74
Figura 7 – Recorte da lista de palavras de <i>THT</i>	77
Figura 8 – Procedimento para gerar listas de agrupamentos lexicais.....	78
Figura 9 – Linhas de concordância para negação morfológica com prefixo <i>un-</i>	79
Figura 10 – Lista das vinte primeiras palavras-chave de <i>THT</i>	80
Figura 11 – Linhas de concordância para <i>believe</i>	81
Figura 12 – Listas dos 20 agrupamentos lexicais de três palavras mais frequentes.....	82
Figura 13 – Listas de consistência detalhada entre T1 e T2.....	83
Figura 14 – Diagrama padrão de mundo textual com uma transição de mundo	85
Figura 15 – Listas das 20 primeiras palavras do <i>corpus</i> de estudo	95
Figura 16 – Distribuição dos itens <i>here e now</i>	104
Figura 17 – Diagrama de mundo textual focalizado.....	138
Figura 18 – Diagrama de mundos textuais em <i>THT 1</i>	140
Figura 19 – Diagrama de mundos textuais em <i>THT 2</i>	149
Figura 20 – Diagrama de mundos textuais em <i>THT 3</i>	154
Figura 21 – Escala de diferenças na projeção de mundos textuais traduzidos.....	165

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Dados estatísticos do <i>corpus</i> de estudo	94
Tabela 2 – Agrupamentos lexicais com 5 palavras em <i>THT</i>	122
Tabela 3 – Agrupamentos lexicais de três palavras com a partícula ‘não’.....	129
Tabela 4 – Verbos auxiliares em contração com a partícula <i>not</i>	133

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tipos de proeminência.....	27
Quadro 2 – Tipos de proposições funcionais do discurso	36
Quadro 3 – Sistemas modais em inglês	39
Quadro 4 – Tipos de modalidade.....	39
Quadro 5 – Tipos de negação	42
Quadro 6 – Tipologia do <i>corpus</i> de estudo	71
Quadro 7 – Informações das obras do <i>corpus</i> de estudo	72
Quadro 8 – Panorama da metodologia	75
Quadro 9 – Textos comparados 1	90
Quadro 10 – Comparação de intertítulos	91
Quadro 11 – Classificação de palavras.....	97
Quadro 12 – Textos comparados 2	104
Quadro 13 – Textos comparados 3	105
Quadro 14 – Textos comparados 4	106
Quadro 15 – Textos comparados 5	107
Quadro 16 – Textos comparados 6	108
Quadro 17 – Textos comparados 7	109
Quadro 18 – Textos comparados 8	111
Quadro 19 – Textos comparados 9	113
Quadro 20 – Textos comparados 10	114
Quadro 21 – Textos comparados 11	115
Quadro 22 – Textos comparados 12	118
Quadro 23 – Textos comparados 13	119
Quadro 24 – Textos comparados 14	120
Quadro 25 – Textos comparados 15	121
Quadro 26 – Textos comparados 16	127
Quadro 27 – Textos comparados 17	128
Quadro 28 – Textos comparados 18	128
Quadro 29 – Textos comparados 19	132
Quadro 30 – Linhas de concordância para o nóculo <i>aren't</i>	134
Quadro 31 – Palavras negativas com prefixo <i>un-</i>	135
Quadro 32 – Textos comparados 20	143

Quadro 33 – Resumo comparativo de escolhas tradutórias.....	147
Quadro 34 – Textos comparados 21	150
Quadro 35 – Textos comparados 22	154
Quadro 36 – Integração teórico-metodológica	161
Quadro 37 – Resumo de resultados	163

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

LC – Linguística de *Corpus*

T1 – tradução um, primeira tradução

T2 – tradução dois, segunda tradução

TF – texto-fonte

THT – *The Handmaid's Tale*

TM – texto-meta

TMT – Teoria de Mundos Textuais

TO – texto original

WST – *WordSmith Tools*

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	18
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	22
2.1 Introdução.....	22
2.2 Estilo, Estilística e Proeminência	22
2.3 Estilística Cognitiva.....	28
2.3.1 Teoria de Mundos Textuais.....	30
2.4 Estilo, Cognição e Tradução.....	50
2.5 Estilística de <i>Corpus</i>	54
2.6 Estilística Cognitiva e Estilística de <i>Corpus</i>	58
2.7 Comentários.....	61
3 TEXTOS, CORPUS, MÉTODOS	63
3.1 Introdução.....	63
3.2 Questões de Pesquisa.....	63
3.3 Sobre os textos e os contextos	64
3.4 Planejamento e compilação do <i>corpus</i> de estudo	71
3.5 Programa de análise.....	75
3.6 Análise de dados.....	75
3.7 Comentários.....	87
4 RESULTADOS E DISCUSSÃO	89
4.1 Introdução.....	89
4.2 Análise macrotextual.....	89
4.3 Das palavras ao mundo ficcional.....	93
4.4 Mundos Textuais em <i>The Handmaid's Tale</i>	102
4.4.1 Dêixis espaço-temporal	102
4.4.2 Dêixis pessoal.....	109
4.4.3 Mundos mesclados	112
4.4.4 Mundos modais	117
4.4.5 Mundos negativos	122
4.5 Modelando a mente da narradora	136
4.6 Comentários.....	158

5 CONCLUSÕES	160
5.1 Introdução	160
5.2 Principais contribuições.....	160
5.3 Caminhos futuros.....	165
REFERÊNCIAS	167
APÊNDICE – Glossário para a Teoria de Mundos Textuais	176

1 INTRODUÇÃO

Esta tese apresenta uma análise cognitiva de *corpus* do romance canadense *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood e de duas traduções brasileiras, por meio da Estilística Cognitiva e da Estilística de *Corpus*. A Estilística Cognitiva é a aplicação de conhecimentos derivados de pesquisas sobre a cognição humana para o estudo de textos, combinando descrição linguística e processos mentais envolvidos na leitura (STOCKWELL, 2002). A Estilística de *Corpus* é a aplicação de métodos que fazem uso de *corpus* para o estudo de textos, integrando descrição linguística e interpretação literária (MAHLBERG, 2016). Por meio de métodos baseados em *corpus* e sua integração em um quadro conceptual mais amplo que engloba aspectos cognitivos, essa junção de perspectivas contribui para a identificação e descrição de características de textos e de representações mentais textualmente constituídas. Dessa forma, padrões textuais obtidos pela análise de *corpus* são interpretados em termos de padrões cognitivos emergentes na leitura. Essa proposta, portanto, caminha na direção de uma Estilística de *Corpus* Cognitiva (STOCKWELL; MAHLBERG, 2015).

Há várias vantagens na adoção de uma abordagem cognitiva com base em *corpus* para o estudo de textos literários e de suas traduções. A Estilística Cognitiva contribui para a interpretação de dados provenientes do *corpus*. Ao invés de basear a interpretação em dados quantitativos obtidos por meio de métodos computacionais, recorre-se também a conhecimentos sobre processos mentais ativados durante a leitura para atribuir-lhes relevância funcional (WALES, 2011). A análise de *corpus* pode revelar padrões sutis que podem gerar efeitos na mente do leitor. Aqui a Estilística Cognitiva contribui para a interpretação desses dados gerados pelos métodos computacionais, os quais permitem comparações textuais impossíveis ou, pelo menos, dificultosas de serem realizadas manualmente.

A partir dessas considerações, esta tese tem três objetivos. O primeiro é realizar um estudo estilístico de *corpus* de *The Handmaid's Tale* (THT), com foco em padrões textuais como blocos construtores do mundo ficcional e do estado mental projetado. O argumento é que o texto, ao mesmo tempo em que projeta um mundo ficcional, pode engendrar a consciência de sua narradora, Offred, de modo que os padrões lexicogramaticais atuam como gatilhos que permitem aos leitores apreenderem o mundo ficcional, bem como a mente da narradora que vive nesse mundo. Entendemos que os padrões, que formam agrupamentos lexicais (*clusters*), identificados computacionalmente, projetam significados no texto, cabendo ao leitor construí-los a partir de sua percepção. A Teoria de Mundos Textuais (WERTH, 1999; GAVINS, 2007), desenvolvida no bojo da Estilística Cognitiva, é a base teórico-

analítica utilizada para analisar a construção do mundo ficcional, levando em conta os diversos mundos textuais, representações mentais, projetados ao longo do texto. A análise dos mundos textuais também contribui para a apreensão do estilo da mente (*mind-style* conforme cunhado por FOWLER, 1977) da narradora.

O segundo objetivo é comparar duas traduções brasileiras de *THT*, concentrando no efeito que a tradução pode ter sobre a relação entre padrões textuais, mundo ficcional e estilo da mente. Entendemos que o processo tradutório nesse caso envolve a tradução da mente suscitada pelo texto (BOASE-BEIER, 2014) e pode exercer efeito em como essa mente é apreendida pelo leitor. Mudanças nos padrões, ou traduções diferentes de um mesmo elemento no mundo ficcional, podem ocasionar representações mentais diferentes para os leitores (CARNEIRO; NOVODVORSKI, 2021), impactando o modo como eles imaginam determinada cena na história ou constroem sentidos a partir do texto.

O terceiro objetivo é estabelecer uma sinergia metodológica entre Estilística Cognitiva e Estilística de *Corpus*, delineando um quadro teórico-metodológico de aplicabilidade para além da análise específica de *THT* e de suas traduções.

Há várias razões para escolher Margaret Atwood e *THT*. Primeiro, Atwood é uma das autoras canadenses que, por meio de suas obras literárias, fez da literatura do Canadá uma presença marcante no cenário internacional.¹ Com traduções em mais de 40 países, seus livros são campeões de venda e também fazem parte do currículo de escolas e universidades em todo o mundo em uma variedade de cursos, incluindo literatura inglesa, literatura canadense e pós-colonial, literatura norte-americana, assim como estudos feministas, estudos de gênero e de ficção científica (HOWELLS, 2006). Segundo, *THT* tornou-se ainda mais conhecido pela recente popularidade proveniente da adaptação televisiva homônima, em 2017, e por questões políticas e sociais que emergiram a partir do então eleito presidente dos Estados Unidos, Donald Trump (ATWOOD, 2017). As adaptações do romance para o cinema, televisão, rádio, narrativa gráfica, ópera, balé, sugerem tanto sucesso comercial quanto artístico. O fato de a obra ter sido traduzida duas vezes (em 1987 e em 2006), também chama a atenção e aponta para a sua relevância no Brasil. Por fim, *THT* é um exemplo do que Atwood (1982) chama de “imaginar como é ser outra pessoa”,² uma vez que o leitor é convidado a partilhar da mente de

¹ Suas obras conquistaram vários prêmios em vários países e contam com traduções em francês, alemão, urdu, estoniano, servo-croata, catalão, turco, russo, finlandês, holandês, dinamarquês, norueguês, sueco, português, grego, polonês, japonês, islandês, espanhol, hebraico, dentre outros idiomas. Conferir o *link* a seguir para mais informações: <<http://margaretatwood.ca/awards-recognitions/>>. Acesso em: 20 abr. 2022.

² No original: *If writing novels – and reading them – have any redeeming social value, it’s probably that they force you to imagine what it’s like to be somebody else. Which, increasingly, is something we all need to know.* (não paginado). Todas as traduções de citações diretas são de nossa autoria.

Offred, a narradora-personagem que vive em “circunstâncias reduzidas” em um mundo distópico, Gilead. A construção dessa realidade distópica já foi objeto de atenção de uma perspectiva cognitiva (NUTTALL, 2014), mas sem levar em conta evidências examinadas por meio de *corpus*, nem aspectos interlinguísticos. Entendida como uma obra de ficção especulativa, que projeta uma sociedade organizada em um futuro próximo, o romance é um exemplo, dentre outras obras, da construção de mundos ficcionais, o que, de um ponto de vista estilístico-cognitivo, torna-se um caso interessante de análise.

Além dos aspectos já apresentados, justifica-se esta pesquisa a partir do intuito de contribuir para o entendimento de questões discursivo-cognitivas envolvidas na leitura de um texto literário. A combinação teórico-metodológica entre Estilística Cognitiva e Estilística de *Corpus* ainda é recente, de modo que este estudo contribui também para o desenvolvimento acadêmico desses ramos da Estilística, com possíveis implicações para os Estudos da Tradução. Também preenchemos uma lacuna em relação a pesquisas que envolvem a tradução de obras de literatura canadense em língua portuguesa, ainda pouco estudadas no Brasil. Carneiro (2017) sugere que muito pouco tem sido pesquisado a respeito da tradução de obras literárias canadenses no Brasil, e que, por isso, surge a necessidade de maior reconhecimento dessa literatura traduzida em território brasileiro, tendo em vista os diálogos interculturais estabelecidos entre os dois países.

Esta tese também se justifica por constituir a primeira apresentação da Teoria de Mundos Textuais (TMT) em língua portuguesa. Uma busca no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES revela que não há trabalhos indexados na plataforma com as palavras-chave ‘mundo textual’, ‘mundos textuais’, ‘teoria de mundos textuais’ ou ‘teoria de mundo textual’. Os conceitos da teoria figuram de modo mais periférico nos trabalhos encontrados, como Latorre (2016) e Bertelli (2017), que não a desenvolvem a ponto de configurar uma apresentação sistemática de seus conceitos. Esses trabalhos não detalham como a construção de mundos ocorre, ou abordam mundos modais, por exemplo. Também não citam Gavins (2007), principal proponente da teoria revisada de Werth (1999). Assim, esta tese é uma inovação ao apresentar a TMT em língua portuguesa, traduzindo a sua terminologia (apresentada no Apêndice) e detalhando os seus conceitos principais.

Antes de prosseguirmos, é importante situar nossa compreensão acerca das três palavras-chave no título da tese: discurso, cognição e *corpus*. O termo *discurso* é compreendido no contexto da TMT, que o define como o esforço deliberado e conjunto de participantes na construção de um mundo a partir de proposições textualmente constituídas (WERTH, 1999). Em outras palavras, o discurso engloba o texto (enunciado verbal) e o

contexto a partir do qual se produz um evento de linguagem. O discurso é concebido como uma manifestação da cognição humana, isto é, os significados textuais não existem de maneira independente dos processos cognitivos dos participantes de um evento de linguagem. Assim, depreende-se a ideia de uma *cognição direcionada pelo texto* (BELL et al., 2021; WERTH, 1999; GAVINS, 2007). Ademais, entendemos cognição, a partir da perspectiva da Estilística Cognitiva, como a junção entre corpo e mente (cognição corporificada), de modo que todas as nossas experiências, conhecimento, crenças e desejos são expressíveis por meio de padrões linguísticos, cujas raízes estão na existência material e biológica humana (STOCKWELL, 2002, p. 4-5). O termo cognição também é compreendido em referência aos processos mentais (como atenção e memória) ativados quando da leitura de um texto (STOCKWELL, 2002). O termo *corpus*, por sua vez, é usado como um conceito teórico-metodológico, que designa o modo como discurso e cognição são investigados na tese, ou seja, por meio de um conjunto de textos armazenados eletronicamente, selecionados de acordo com critérios específicos para fins de pesquisa linguística (SINCLAIR, 1991). O *corpus* é visto como um meio para identificar e descrever como padrões linguísticos revelam padrões cognitivos no processamento do discurso.

Esta tese segue a seguinte estrutura: o Capítulo 2 apresenta a fundamentação teórica para o diálogo entre Estilística Cognitiva e Estilística de *Corpus*, introduz o estudo do estilo com métodos de *corpus* e ilustra a abordagem adotada neste trabalho. O Capítulo 3 focaliza a metodologia e discute as implicações práticas de uma abordagem estilística de *corpus* para a análise de aspectos cognitivos na leitura do texto literário. Este capítulo também detalha as perguntas de pesquisa e explica como cada uma é tratada pela metodologia. O Capítulo 4 oferece a análise de *corpus* de *THT* em combinação à análise de mundos textuais, modelagem da mente e comparação interlinguística de *THT* com as duas traduções. O Capítulo 5 retoma as questões de pesquisa para propor algumas respostas e realiza uma apreciação geral, com o reconhecimento de contribuições e limitações do estudo e indicação de possíveis desenvolvimentos futuros.

De modo geral, esta tese inova ao combinar Estilística Cognitiva e Estilística de *Corpus* para o estudo de textos literários. Ao examinar a relação entre padrões textuais, mundo ficcional e estilo da mente, contribuimos para um entendimento mais apurado da interação entre forma e significado na literatura e como a tradução pode afetar essa relação. Assim, esta tese demonstra como a triangulação de perspectivas, da Estilística Cognitiva e da Estilística de *Corpus*, pode prover descobertas sobre textos literários, particularmente sobre *THT*.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Introdução

Esta tese examina as relações entre padrões lexicogramaticais e mundos textuais em *THT* e em duas traduções brasileiras. A abordagem adotada é a da Estilística a partir da combinação teórico-metodológica entre Estilística Cognitiva e Estilística de *Corpus*. A Seção 2.2 introduz a Estilística, enfatizando o seu foco em descrição linguística e apreciação literária, concentrando-se no conceito de proeminência. A Seção 2.3 discute a interface entre Estilística e Linguística Cognitiva, introduzindo a Estilística Cognitiva e a Teoria de Mundos Textuais. A Seção 2.4 focaliza a relação entre tradução, estilo e cognição. A Seção 2.5 trata da interface entre Estilística e Linguística de *Corpus*, introduzindo a vertente que surgiu dessa interface, a Estilística de *Corpus*. A combinação entre Estilística Cognitiva e Estilística de *Corpus* é comentada na Seção 2.6. Por último, a Seção 2.7 tece os comentários para uma consolidação teórico-metodológica.

2.2 Estilo, Estilística e Proeminência

O objeto de estudo da Estilística é o estilo em manifestações discursivas diversas. Toda manifestação discursiva é passível de análise estilística, visto que o estilo está presente em todo tipo de texto, verbal ou não-verbal, não sendo uma exclusividade de textos literários ou escritos. É preferível pensar em termos de um *continuum* de literariedade, em que “alguns usos da linguagem são marcados como mais literários do que outros em certos domínios e para certos juízes dentro desse domínio” (CARTER, 2004, p. 69).³ Estilo refere-se a significados textualmente constituídos, independentemente de qualquer pretensão à literariedade ou função artística. Por uma questão de foco, esta tese está voltada para a linguagem de textos literários.

Segundo Leech e Short (2007, p. 31), que investigam questões de estilo na prosa literária ficcional, estilo é o modo como a língua é usada em um domínio linguístico (em um gênero ou texto específico), resultado de escolhas, realizadas por um autor, a partir de um determinado sistema linguístico. Em termos saussurianos, a noção de estilo pertence ao domínio da *parole* em complementaridade com o da *langue*. De modo mais específico, Leech e Short (2007) atribuem duas definições principais para estilo: na primeira delas, estilo é “como a língua é usada em um dado contexto” (uso linguístico em relação ao código linguístico)”, enquanto na segunda, estilo é “como a língua traduz dado conteúdo” (uso

³ No original: [...] *some uses of language being marked as more literary than others in certain domains and for certain judges within that domain.*

linguístico em relação à realidade referencial)” (LEECH; SHORT, 2007, p. 33).⁴ Essas definições são complementares já que ambas se referem ao *modo* de se dizer algo, seja em relação às escolhas feitas a partir de dado sistema linguístico, seja a partir da realidade que se quer ver representada. Além disso, essas duas definições acenam para uma visão mais linguística, a primeira, e uma mais cognitiva, a segunda; isso porque a primeira destaca a relação do estilo com a língua, enquanto a segunda concebe estilo em relação a como dada realidade é apreendida e conceptualizada em uma manifestação discursiva. Cabe apontar que no caso de textos literários essa realidade é um mundo ficcional, isto é, o conteúdo de um texto literário é o mundo ficcional representado, o mundo ao qual o texto faz referência.

Os mesmos autores argumentam a favor da visão de que estilo, ou escolha estilística, refere-se a aspectos que “[...] concernem formas alternativas de se traduzir o mesmo conteúdo” (LEECH; SHORT, 2007, p. 31).⁵ Tomando certa realidade referencial é possível que ela seja descrita por diferentes pessoas de modos distintos. Assim, mesmo que um objeto ou espaço descrito seja o mesmo, escolhas linguísticas distintas podem ser feitas por pessoas diferentes, o que conseqüentemente pode revelar pontos de vista diversos e permitir inferências sobre o estado mental projetado. Em outras palavras, “é possível distinguir entre *o que* o autor escolhe falar de *como* ele escolhe falar sobre isso” (LEECH; SHORT, 2007, p. 32; grifos nossos).⁶

De modo geral, o objetivo de estudos em Estilística é:

[...] mostrar como um texto ‘funciona’: não simplesmente para descrever as características formais de textos, mas para mostrar a significância funcional dessas características para a interpretação de textos; ou para relacionar efeitos ou temas literários a ‘gatilhos’ linguísticos onde se sente que esses são relevantes (WALES, 2011, p. 400).⁷

Complementarmente, Leech e Short (2007, p. 60) afirmam que “toda análise de estilo [...] é uma tentativa de encontrar princípios artísticos subjacentes às escolhas linguísticas de

⁴ No original: *Style₁ is ‘how language is used in a given context’ (language use against the background of the language code), and style₂ is ‘how language renders some subject matter’ (language use against the background of referential reality).*

⁵ No original: *Stylistic choice is limited to those aspects of linguistic choice which concern alternative ways of rendering the same subject matter.*

⁶ No original: *[...] it is possible to distinguish between what the writer chooses to talk about, and how he chooses to talk about it.*

⁷ No original: *The goal of most stylistic studies is to show how a text ‘works’: but not simply to describe the formal features of texts for their own sake, but in order to show their functional significance for the interpretation of the text; or in order to relate literary effects or themes to linguistic ‘triggers’ where these are felt to be relevant.*

um autor.”⁸ Assim, uma análise estilística busca identificar elementos linguísticos que sejam funcionalmente significativos em textos, ou que estejam relacionados a algum aspecto artístico do texto, perfazendo o círculo filológico proposto por Leo Spitzer (1948), em que descrição linguística e apreciação literária informam análises estilísticas. Em outras palavras, uma análise estilística busca evidências linguísticas que possam contribuir para o entendimento de funções estéticas e vice-versa. Textos são, portanto, o ponto de partida para o estudo do estilo, isso porque “[...] em um texto é possível ser mais específico sobre como a língua serve a uma função artística particular” (LEECH; SHORT, 2007, p. 11).⁹

A Estilística pode, então, ser definida como “o estudo integrado de língua e literatura” (GIBBONS; WHITELEY, 2018, p. 3; cf. CARNEIRO, 2020).¹⁰ Ela é também “o estudo do estilo na língua, ou seja, a análise de expressões linguísticas distintas e a descrição de seus propósitos e efeitos” (VERDONK, 2002, p. 121).¹¹ Complementarmente, é “uma subdisciplina da Linguística que se preocupa com a análise sistemática do estilo na língua e como ele pode variar dependendo de fatores como gênero, contexto, período histórico e autor” (JEFFRIES; MCINTYRE, 2010, p. 1).¹² Apesar de a última definição conceber a Estilística como uma subdisciplina da Linguística, argumentamos, juntamente com Cook (2003), que a Estilística se aproxima da Linguística Aplicada. Cook (2003)¹³ classifica a Estilística dentro da Linguística Aplicada sob o grupo ‘linguagem, informação e efeito’ em paralelo à Análise Crítica do Discurso, Tradução e Interpretação, *Design* de Informação e Lexicografia. O mesmo autor esclarece que a Estilística caminha na direção da Linguística Aplicada quando busca explicar o efeito de escolhas linguísticas em relação aos leitores.

A discussão até aqui aponta que os fundamentos da Estilística estão tradicionalmente situados na Linguística, conforme Jeffries e McIntyre (2010) explicam. Entendemos que a Estilística faz uso de conceitos, teorias e métodos de correntes diversas dos estudos linguísticos, como Estruturalismo, Gerativismo, Funcionalismo (cf. SOTIROVA, 2016), mantendo seu caráter empírico de aplicabilidade. Enquanto método de análise textual, a

⁸ No original: *Every analysis of style [...] is an attempt to find the artistic principles underlying a writer's choice of language.*

⁹ No original: *[...] within a text it is possible to be more specific about how language serves a particular artistic function.*

¹⁰ No original: *[...] the integrated study of language and literature.*

¹¹ No original: *the study of style in language, i. e. the analysis of distinctive linguistic expression and the description of its purpose and effect.*

¹² No original: *[...] a sub-discipline of linguistics that is concerned with the systematic analysis of style in language and how this can vary according to such factors as, for example, genre, context, historical period and author.*

¹³ Para mapear a amplitude de questões às quais se dedica a Linguística Aplicada, Cook (2003) propõe três agrupamentos de subáreas: ‘linguagem e educação’, ‘linguagem, trabalho e lei’, ‘linguagem, informação e efeito’.

Estilística apresenta potencial pedagógico e prático, principalmente em relação à produção escrita de modo geral e, mais especificamente, à escrita criativa (DISNEY, 2014), à publicidade e propaganda (COOK, 1992), ao ensino de línguas e literaturas estrangeiras (WATSON; ZYNGIER, 2007), à sensibilização de estudantes quanto à apreciação literária (ZYNGIER, 1994) e à tradução (BAKER, 2000). Essa variada gama de aplicabilidades da Estilística têm contribuído para a consolidação de uma Estilística Aplicada (NACISCIONE, 2010).

A Estilística oferece uma ‘caixa de ferramentas’ (WALES, 2014), sempre em expansão, à medida que novas ideias e disciplinas correlatas são vistas como relevantes para a área. Devido à sua natureza compósita, híbrida e eclética, a Estilística oportuniza análises linguísticas de textos variados sob múltiplas perspectivas, sejam elas estruturalista, gerativista, funcionalista, discursiva, cognitivista, narratológica, pragmática, sociolinguística, feminista, dentre outras. Assim, cabe ao pesquisador delimitar e escolher a “ferramenta” ou perspectiva que melhor servir aos seus propósitos.

Independente da perspectiva, análises estilísticas seguem alguns princípios gerais, como os três ‘Rs’ propostos por Simpson (2004), de acordo com os quais as análises devem ser rigorosas, recuperáveis e replicáveis. Argumentar que o método em Estilística seja *rigoroso* significa que deve ser baseado num quadro explícito de análise e de modelos da língua e do discurso que expliquem como processamos e compreendemos vários padrões na linguagem; *recuperável* significa que a análise seja organizada por termos e critérios claros e explícitos que permitam a outros pesquisadores compreenderem o percurso da análise e; *replicável* significa que os métodos utilizados sejam suficientemente transparentes para que outros pesquisadores possam verificar, testar e aplicar os procedimentos na análise do mesmo ou de outros textos (SIMPSON, 2004, p. 4). Para esta pesquisa, no intuito de atingir esses princípios de análise, fazemos uso principalmente de duas vertentes, a Estilística Cognitiva e a Estilística de *Corpus*, que se constituíram a partir das contribuições de dois desenvolvimentos na Linguística, a Linguística Cognitiva e a Linguística de *Corpus*. Trataremos dessas áreas nas Seções 2.3 e 2.4.

Na sequência, abordamos brevemente um conceito fundamental em Estilística, presente explícita ou implicitamente em inúmeros estudos (cf. VAN PEER, 2007), o conceito de proeminência (*foregrounding*), intimamente relacionado ao de desfamiliarização. Jeffries e McIntyre (2010, p. 31) explicam que “o conceito de proeminência foi estabelecido há tempos pelos pioneiros na aplicação da linguística à análise literária, como o mecanismo por meio do

qual ocorre a desfamiliarização.”¹⁴ Essa desfamiliarização ou ‘tornar estranho’ situações, ações, objetos, que de outra maneira seriam corriqueiros, é uma característica de manifestações artísticas diversas, que foi assim inicialmente formulada:

E a arte existe para que se possa recuperar a sensação da vida; existe para que se possam sentir as coisas, para tornar a pedra pétrea. O propósito da arte é transmitir a sensação das coisas como elas são percebidas e não como elas são conhecidas. A técnica da arte é tornar os objetos ‘estranhos’, tornar as formas difíceis, para aumentar a dificuldade e duração da percepção, porque o processo de percepção é um fim estético em si mesmo e deve ser prolongado (SKLOVSKY, 1965, p. 12).¹⁵

Esses conceitos, propostos pelos Formalistas Russos, buscam explicar a materialidade do texto literário. Nas palavras de Sotirova (2016),

Literatura é precisamente aquele uso da língua que torna a forma palpável, que nos força a focar na tessitura verbal e na estrutura da obra literária tanto quanto nos significados expressos pela sua linguagem, que prolonga o ato de percepção e interpretação por meio de suas formas difíceis (SOTIROVA, 2016, p. 6).¹⁶

Em outras palavras, o texto literário, enquanto objeto de apreciação estética, deve ser compreendido na relação entre forma e conteúdo, na qual situamos o conceito de proeminência também, inicialmente proposto por Mukařovský (2000 [1932]).

Proeminência é o oposto de automatização, isto é, a desautomatização de um ato; quanto mais um ato é automatizado, menos ele é conscientemente executado; quanto mais ele se torna proeminente, mais consciente ele se torna. Objetivamente falando: automatização esquematiza um evento; proeminência significa a violação do esquema (MUKAŘOVSKÝ, 2000, p. 226).¹⁷

A partir da noção de proeminência, Leech e Short (2007) explicam que o uso estético da língua busca surpreender o leitor ao proporcionar uma consciência renovada sobre o meio linguístico, que normalmente é automatizada na comunicação cotidiana. A proeminência, portanto, refere-se ao efeito de “relevo” ou destaque de elementos linguísticos em um texto, que se tornam proeminentes para o leitor por algum fator inesperado em relação a uma

¹⁴ No original: *Foregrounding was established early on by pioneers in the application of linguistics to literary analysis as the mechanism by which defamiliarisation takes place.*

¹⁵ No original: *And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects ‘unfamiliar’, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged.*

¹⁶ No original: *Literature is precisely that use of language that makes form palpable, that forces us to focus on the verbal texture and structure of the literary work as much as on the meanings expressed through its language, that prolongs the act of perception and interpretation through its difficult forms.*

¹⁷ No original: *Foregrounding is the opposite of automatization, that is the deautomatization of an act; the more an act is automatized, the less it is consciously executed; the more it is foregrounded, the more completely conscious does it become. Objectively speaking: automatization schematizes an event; foregrounding means the violation of the scheme.*

expectativa do que deva ou não ocorrer em um texto. Desde sua formulação inicial, esse conceito continua no centro de inúmeras investigações em Estilística, incluindo aquelas que testaram e mensuraram empiricamente os seus efeitos em leitores (VAN PEER, 1986; MIALL; KUIKEN, 1994; VAN PEER; HAKEMULDER; ZYNGIER, 2007; BÁLINT et al., 2016). Está além do escopo da tese discutir os resultados dessas pesquisas. Cabe apenas salientar que elas demonstram que o efeito de proeminência é verificável a partir de testes com leitores.

De acordo com Gibbons e Whiteley (2018, p. 24), “proeminência é o efeito psicológico produzido por instâncias de repetição, paralelismo ou desvio”¹⁸ que podem ocorrer em diferentes níveis linguísticos de um texto. Proeminência ocorre por uso ou ruptura de padrões textuais. No caso de paralelismo, observa-se nos textos ‘regularidade inesperada’, enquanto no desvio, observa-se ‘irregularidade inesperada’ (JEFFRIES; MCINTYRE, 2010, p. 31-32). O Quadro 1 apresenta resumidamente como esse efeito pode ser obtido em diferentes níveis linguísticos:

Quadro 1 – Tipos de proeminência

Tipo de proeminência	Explicação	Tipo de proeminência	Explicação
Fonológica	repetições de sons específicos como sibilantes, líquidas, plosivas ou fricativas; dispositivos de padrões sonoros como aliteração, consonância e assonância; desvios em escolhas sonoras; uso de rima e métrica para ênfase	Ortográfica	erro ortográfico proposital para efeitos morfológicos e semânticos
Grafológica	uso de dispositivos grafológicos como mudança de fonte, presença de itálicos, capitalização, negrito ou espaçamento para ênfase; presença inusitada de pontuação ou falta de pontuação; uso de cores	Lexicogramatical	repetição de palavras ou sintagmas, paralelismo sintático, estruturas sintáticas desviantes
Morfológica	formas inusitadas de derivação ou de separação de palavras em morfemas distintos	Semântica	escolhas lexicais coesivas, denominações inusitadas, descrições inovadoras e novas metáforas, neologismos

Fonte: traduzido e elaborado a partir de Gibbons e Whiteley (2018, p. 24-25).

Um exemplo clássico do efeito de proeminência pode ser observado no sintagma criado por Dylan Thomas, *a grief ago*. Nesse sintagma, a palavra *grief* (luto) é usada em uma

¹⁸ No original: *Foregrounding is the psychological effect produced by instances of repetition, parallelism, or deviation.*

posição normalmente ocupada por substantivos que mensuram o tempo, como no paradigma *a minute ago, a day ago, a year ago* etc. O uso de *grief* nesse sintagma convida o leitor a interpretá-la como se estivesse mensurando o tempo, o que resulta em uma construção desviante em comparação ao paradigma supramencionado (LEECH, 1969, p. 30). Esse exemplo desautomatiza o processamento do leitor e torna a expressão proeminente, convidando-o a interpretá-la de modo mais demorado do que o processamento do padrão recorrente requereria.

Nesta pesquisa, instâncias de proeminência são observadas majoritariamente em termos de padrões lexicogramaticais, identificados computacionalmente, que instanciam mundos textuais e contribuem para a criação do estilo da mente da personagem Offred. O foco maior repousa no paralelismo sintático observado pela repetição (frequência) de estruturas sintáticas que, cumulativamente, podem gerar uma impressão no leitor sobre a narradora de *THT*.

Na sequência, caracterizamos e discutimos aspectos pertinentes à Estilística Cognitiva.

2.3 Estilística Cognitiva

A Poética Cognitiva (STOCKWELL, 2002) ou Estilística Cognitiva (SEMINO; CULPEPER, 2002; STOCKWELL, 2016a) é um desenvolvimento recente em Estilística que surgiu a partir dos trabalhos de Poética Cognitiva de Tsur nos anos de 1970 e se desenvolveu por meio da interface entre Estilística e Linguística Cognitiva (LITTLEMORE; TAYLOR, 2014). A Poética Cognitiva é compreendida como uma abordagem interdisciplinar para o estudo de textos literários por meio de ferramentas oferecidas pela ciência cognitiva. Tsur (2008, p. 1) define “ciência cognitiva” como um termo guarda-chuva que engloba disciplinas que investigam o processamento de informação humano. São elas: Psicologia Cognitiva, Psicolinguística, Inteligência Artificial, alguns ramos da Linguística e da Filosofia da Linguagem. A partir da aproximação com a Linguística Cognitiva e do maior foco em questões de textualidade e estilo, a denominação Estilística Cognitiva também passou a ser adotada. Ambas as denominações (Poética Cognitiva e Estilística Cognitiva), contudo, são usadas de maneira intercambiável nesta tese.

De modo geral, a Estilística Cognitiva dedica-se ao estudo dos processos cognitivos envolvidos na leitura. Stockwell (2002) explica que,

Preocupada com a leitura literária, e com as dimensões psicológica e linguística, a Poética Cognitiva oferece um meio para a discussão de interpretações, seja uma

versão autoral do mundo ou uma versão do leitor e como essas interpretações são manifestadas na textualidade (STOCKWELL, 2002, p. 5).¹⁹

Em uma análise estilística cognitiva leva-se em consideração não só a materialidade linguística, como também processos mentais e questões experienciais, relevantes para a interpretação textual. Para compreender os mecanismos cognitivos envolvidos na leitura e na conceptualização de textos literários, a Estilística Cognitiva combina teorias e métodos de áreas relacionadas aos estudos da linguagem, da psicologia humana e das ciências cognitivas em geral. De modo bem claro e conciso, os seus princípios fundamentais podem ser assim delineados:

A linguagem não é uma parte separada da experiência humana, mas é fundamental para ela. A linguagem é, portanto, natural em origem, ao invés de artificial, ou tecnológica, ou parte da cultura; esses aspectos emergiram de forma interconectada e posteriormente.

A linguagem é corporificada no sentido de que grande parte dela depende do fato de que todos basicamente compartilham a mesma forma humana, condição e experiência. Então não é surpreendente quando vemos metáforas comuns ou outras estruturas linguísticas correspondentes em várias línguas ao redor do mundo.

A linguagem é construída a partir das, e, adapta, nossas outras faculdades perceptuais, como a visão, audição, tato, paladar, olfato e nosso senso de espaço físico e movimento. Não há um “módulo linguístico” separado no cérebro. Padrões na linguagem são, assim, contínuos com os outros aspectos da experiência.

A linguagem inclui cognição, percepção, memória, antecipação, modelagem especulativa, relações sociais, significados e emoções, e, portanto, uma descrição sistemática dela deve incorporar essas questões também.

A descrição da linguagem deve incluir não só as restrições e padrões habituais do sistema, mas também a flexibilidade criativa e inovação imaginativa no centro das práticas de linguagem (STOCKWELL, 2016a, p. 220).²⁰

Em síntese, esses princípios são aplicados à leitura literária no entendimento de aspectos envolvidos entre textualidade e leitor. Dentre os temas investigados nessa relação citamos os de figura e fundo, protótipos, dêixis cognitiva, gramática cognitiva, *scripts* e esquemas, espaços mentais, metáfora conceptual e mundos textuais. Mundo textual é um

¹⁹ No original: *Concerned with literary reading, and with both a psychological and a linguistic dimension, cognitive poetics offers a means of discussing interpretation whether it is an authorly version of the world or a readerly account, and how those interpretations are made manifest in textuality.*

²⁰ No original: *Language is not a separate part of human experience, but is fundamental to it. Language is therefore natural in origin, rather than artificial, or technological, or part of culture; these aspects emerged interconnectedly and later. Language is embodied in the sense that much of it is dependent on the fact that we all basically share the same human shape, condition, and experience. So it is not surprising when we see common metaphors or other language structures across the world's languages. Language is built on, and adapts, our other perceptual faculties, such as sight, sound, touch, taste, smell, and our sense of physical space and movement. There is no separate 'language module' in the brain. Patterns in language are thus continuous with these other aspects of experience. Language includes cognition, perception, memory, anticipation, speculative modelling, social relationships, meanings, and emotions, and so a disciplined account of it should encompass these matters as well. Language description must include an account not only of the constraints and habitual patterns of the system, but also of the creative flexibility and imaginative innovation at the centre of language practice.*

conceito que vem sendo abordado mais especificamente pela Teoria de Mundos Textuais, que constitui a base teórico-analítica desta pesquisa e será detalhada na seção seguinte.

2.3.1 Teoria de Mundos Textuais

A Teoria de Mundos Textuais²¹ (WERTH, 1999; GAVINS, 2007) é um modelo linguístico-cognitivo do processamento discursivo humano, isto é, busca explicar como a mente humana representa o discurso. As suas bases teóricas remontam a um número diverso de disciplinas, incluindo Teoria de Mundos Possíveis, Psicologia Cognitiva, Linguística Cognitiva e Estilística. A premissa básica da Teoria de Mundos Textuais é que seres humanos processam e compreendem toda manifestação discursiva por meio da construção de representações mentais. Na base da teoria está a metáfora conceptual (LAKOFF; JOHNSON, 1980) UM TEXTO É UM MUNDO. Entende-se que, ao produzir um texto projeta-se um mundo textual, uma representação mental que, por sua vez, é construído pelo processamento cognitivo do leitor/ouvinte. O objetivo da Teoria de Mundos Textuais (TMT) é propor conceitos para o exame sistemático dessas representações mentais, ou mundos textuais. Em outras palavras, a teoria fornece um aparato analítico que auxilia na descrição de como a mente humana representa conceptualmente os mais diversos tipos de texto.

A fim de traçar uma visão geral da TMT, podemos dizer que ela parte de uma concepção específica de linguagem e de participação no discurso. A linguagem é compreendida como um fenômeno cognitivo e experiencial, isto é, a produção e a recepção discursivas decorrem de representações mentais resultantes da conceptualização de eventos e experiências humanas. Assim, o evento comunicativo como um todo é de relevância, incluindo não só o texto enquanto produto enunciado, mas o discurso e seus participantes também, com conhecimentos e experiências que os constituem. Além disso, a projeção de mundos textuais no discurso enseja diversos aspectos relacionados, a saber: às cenas projetadas; aos processos (grupos verbais) que desenvolvem o discurso; às fronteiras ontológicas entre os mundos; às percepções e atitudes expressas por actantes em relação às proposições do discurso; às relações de certeza, incerteza, hipoteticalidade em relação ao que é dito; às relações entre actantes e focalização da narrativa; e à visão dupla engendrada no uso de metáforas.

A concepção de linguagem como construtora de mundos é depreendida da Teoria de Mundos Possíveis (RYAN, 1991), sendo de grande interesse para a análise do discurso

²¹ Optamos por traduzir *Text World Theory* como Teoria de Mundos Textuais no lugar de Teoria de Mundo Textual de modo a explicitar a pluralidade de mundos dos diferentes níveis ontológicos de que trata a teoria.

literário, caracterizado pela imaginação criadora. Para a Teoria de Mundos Possíveis o mundo real ou mundo atual é apenas um dentre tantos outros mundos possíveis. Na TMT o mundo atual é compreendido como o mundo do discurso, em que participantes de carne e osso se engajam em eventos comunicativos voluntariamente, seja na comunicação face-a-face, seja no ato da leitura. A partir desse mundo, por meio da comunicação, produzem-se mundos textuais que, pelo próprio fato de se fazerem como texto, são ontologicamente distintos do mundo do discurso. Dentro de um mesmo mundo textual, outros mundos encaixados contribuem para a expansão da arquitetura ontológica do discurso. A TMT prevê três níveis ontológicos: o do mundo do discurso, o do mundo textual e o do mundo modal. Tais níveis serão explorados em mais detalhes adiante.

A *construção de mundos* é vista como uma propriedade inerente à linguagem (GAVINS; LAHEY, 2016). Benveniste (2005) também reconhece “[...] o poder fundador da linguagem, que instaura uma realidade imaginária, anima as coisas inertes, faz ver o que ainda não existe, traz de volta o que desapareceu” (BENVENISTE, 2005, p. 27). Esse poder permite que seres humanos projetem circunstâncias ficcionais, futuras, passadas, imaginárias, hipotéticas e contrafactuais. Entende-se que essas circunstâncias podem ser altamente detalhadas, vívidas e imersivas, configurando uma pluralidade de mundos, semioticamente construídos na comunicação humana. Assim, a linguagem é compreendida como um sistema ontológico, capaz de se referir e criar relações de acessibilidade entre mundos. De acordo com o princípio de distanciamento mínimo (RYAN, 1991), os leitores pressupõem que o mundo do texto seja similar ao mundo real, a menos que o contrário seja sugerido. Desse modo, um mundo textual pode ser mais ou menos próximo do mundo real. A (não) acessibilidade à (não) veracidade do conteúdo dos mundos textuais é dependente do estatuto ontológico de participantes e actantes (entidades textuais de um mundo textual).²² A questão da acessibilidade entre mundos é tratada de modo mais específico na Seção 2.3.1.3. Passaremos para uma caracterização do que se entende por mundo do discurso na seção seguinte.

2.3.1.1 Mundo do discurso

O mundo do discurso é o primeiro nível ontológico previsto pela TMT. Trata-se da conceptualização do contexto imediato de comunicação voluntária entre seres humanos de carne e osso. O mundo do discurso é composto pelo evento de linguagem ou discurso em

²² As entidades de um mundo textual que ocupam os vários papéis de *participantes* na Linguística Sistêmico-Funcional, base para a análise de significados de proposições funcionais, são consideradas *actantes* nos termos da Teoria de Mundos Textuais. Além disso, a natureza analógica de mundos textuais significa que actantes são representações de características humanas reais e atribuímos a eles as mesmas habilidades, emoções e reações que esperaríamos de qualquer ser humano encontrado no mundo real (GAVINS, 2007, p. 64).

questão, produzido por pelo menos dois participantes (autores/leitores e falantes/ouvintes) em uma situação específica. Devido aos diferentes tipos de discurso, o mundo do discurso pode ser *compartilhado*, quando os participantes interagem em uma conversa face-a-face, ou *dividido*, quando os participantes estão separados, em diferentes tempos e espaços, como frequentemente é o caso da comunicação via textos escritos. Esse nível conceptual engloba tudo o que é perceptível para os participantes, bem como os diferentes conjuntos de conhecimento ativados pelo discurso por meio de inferências, seja a partir da memória ou da imaginação.

Ao propor o mundo do discurso como nível de análise, busca-se compreender como os conjuntos de conhecimento dos participantes, dentre outros aspectos contextuais, podem interferir na produção e compreensão de um discurso. Werth (1999) estabelece a distinção entre conhecimentos gerais e conhecimentos mútuos. Conhecimentos gerais podem ser linguísticos e culturais, enquanto conhecimentos mútuos podem ser perceptuais e experienciais. Conhecimentos linguísticos referem-se aos conhecimentos necessários para produzir e compreender dado idioma; conhecimentos culturais são aqueles relativos às convenções adotadas nos mais diversos âmbitos da vida em sociedade; conhecimentos perceptuais relacionam-se ao que é percebido pelos sentidos, incluindo objetos e entidades presentes no ambiente físico; e experienciais são aqueles resultantes de experiências das mais diversas situações vivenciadas por um indivíduo. Essas estruturas de conhecimento armazenadas cognitivamente na forma de *scripts*, esquemas ou *frames*²³ são ativadas ou modificadas de acordo com as necessidades de produção ou recepção de um discurso (GAVINS, 2007, p. 22).

A transferência de conhecimentos, chamada de *incrementação* (WERTH, 1999; GAVINS, 2007), em um evento de linguagem contribui para o estabelecimento de uma *base comum* entre os participantes. Essa base surge a partir da incrementação de conhecimentos previamente detidos por um único participante, mas que ao longo do discurso tornam-se compartilhados. Na leitura de um texto literário, por exemplo, o leitor paulatinamente passa a partilhar de estados emocionais, pontos de vista e opiniões de personagens. Também no caso da leitura, é esperado que o leitor faça maior uso de seus conhecimentos prévios do que em uma situação face-a-face, já que não participa de uma interação direta com o autor, tendo

²³ Apesar das diferentes denominações usadas na literatura, como esquema, *script* e *frames*, adotamos, assim como Gavins (2007), a denominação mais genérica *estrutura de conhecimento* para nos referir ao conjunto de experiências e situações vivenciadas por um indivíduo, armazenado cognitivamente.

somente o texto em mãos e seus conhecimentos para negociar a construção de um mundo textual.

Na TMT o discurso tem primazia sobre o texto. Entendemos como discurso “um esforço deliberado e conjunto da parte dos produtores e receptores para construir um ‘mundo’ dentro do qual as proposições são coerentes e fazem completo sentido” (WERTH, 1999, p. 51).²⁴ Essa definição enfatiza a natureza volitiva, cooperativa e cognitiva do discurso, cujas proposições são coerentes em vista do contexto de uso e fazem sentido ao se ancorarem deiticamente, ou seja, referirem-se, ao mundo projetado. A visão de que os discursos constituem fontes de dados para a TMT e que eles refletem sistemas cognitivos, aproxima a TMT de uma gramática cognitiva do discurso (WERTH, 1999, p. 50). Ao conceber a linguagem como “um fenômeno intimamente relacionado à experiência humana”²⁵, a TMT aborda os discursos conjugando elementos linguísticos e processos cognitivos, de modo que as análises linguísticas sob esse prisma refletem as características linguísticas e como essas características correlacionam-se às experiências humanas de modo mais amplo.

No que concerne à relação entre o mundo do discurso e o mundo textual, por meio da comunicação escrita, a presença dos participantes, autor e leitor, assim como do elemento texto, é indispensável, conforme explicação de Werth (2002, p. 189):

[...] o(a) autor(a) cria apenas um texto; ele/ela terá um mundo textual específico em mente, mas não há garantia nenhuma de que o leitor conseguirá produzir o mesmo mundo textual quando da leitura desse texto. Não podemos dizer que o mundo textual do autor é o mundo definitivo, já que, de fato, não existe tal coisa. Podemos dizer, portanto, que um mundo textual não passa a existir até que cada um dos três elementos – autor, texto e leitor – estejam presentes (WERTH, 2002, p. 189).²⁶

No caso de textos traduzidos há um terceiro participante no mundo do discurso que precisa ser considerado, o tradutor. Sem esse participante, um mundo textual pode deixar de existir para leitores da cultura de chegada. É pelas escolhas linguísticas do tradutor que leitores de outra cultura irão conceptualizar o mundo inicialmente projetado por um escritor. Por isso, torna-se relevante investigar se haveria diferenças em como os mundos textuais são projetados e construídos em relações interlinguísticas. Esse aspecto parece estar ausente nas formulações teóricas de Werth (1999) e Gavins (2007), tornando-se relevante considerar as

²⁴ No original: *A deliberate and joint effort on the part of a producer and recipients to build up a ‘world’ within which propositions advanced are coherent and make complete sense.*

²⁵ No original: [...] *a phenomenon intimately bound up with human experience.*

²⁶ No original: [...] *the author creates only a text; he/she will have a particular text world in mind, but there is no guarantee at all that the reader will manage to reproduce the same text world on reading that text. We cannot say that the author’s text world is the definitive one, since, in fact, there is no such thing. We may say, therefore, that a text world does not come into being until each of the three elements—author, text and reader—are present.*

influências que o tradutor, enquanto participante do mundo do discurso de textos traduzidos, pode exercer na projeção de mundos textuais.

Ainda que o foco desta tese resida no nível do mundo textual, a breve caracterização apresentada do mundo do discurso é suficiente para demonstrar a sua relevância na compreensão de aspectos contextuais inerentes a qualquer situação comunicativa. Uma vez que “todos os discursos ocorrem em algum tipo de mundo do discurso” (WERTH, 1999, p. 85)²⁷, é preciso levá-lo em consideração ainda que minimamente. Na sequência, examinamos como representações mentais são projetadas por meio do discurso.

2.3.1.2 Mundo textual

Mundo textual é o segundo nível ontológico previsto pela TMT. Trata-se do nível em que representações mentais são projetadas a partir da comunicação entre participantes no mundo do discurso. Semino (2014, p. 1) compreende que “quando lemos inferimos ativamente um mundo textual por ‘de trás’ do texto.” A autora define mundo textual como o “[...] contexto, cenário ou tipo de realidade que é evocado em nossas mentes durante a leitura e que (concluimos) é referido pelo texto” (SEMINO, 2014, p. 1).²⁸ A construção de mundos é *textualmente direcionada (text-driven)* (WERTH, 1999), ou seja, a materialidade textual fornece pistas linguísticas, que viabilizam a construção inferencial ativa de modelos conceituais da realidade ou de realidades alternativas, pelos participantes de um discurso, baseada em suas estruturas de conhecimento. Salientamos a distinção entre *projeção* e *construção*, apontada por Semino (2014, p. 125), de que textos *projetam* mundos enquanto leitores *constroem* mundos durante a leitura. Isso porque um mundo textual pode se desenvolver de modos variados a depender dos diferentes conhecimentos ativados pelo leitor. Essa margem de diferenças de construção atribuída a diferentes leitores é, contudo, delimitada pelo direcionamento textual.

A ideia de um mundo textual pressupõe que o leitor constrói, na imaginação, um conjunto de objetos, independentes da linguagem, usando como guia proposições linguísticas, mas construindo essa imagem sempre incompleta em uma representação mais vívida por meio da informação fornecida por experiências da vida real ou derivada de outros textos. [...] diria que o conceito de mundo textual está associado com uma capacidade de simulação mental. Para o texto construir um mundo, ou fragmentos de um mundo, ele deve oferecer algo para ver (ou ouvir, ou sentir) para os sentidos da mente (RYAN, 1998, p. 139).²⁹

²⁷ No original: [...] *all discourses take place in some kind of discourse world* [...].

²⁸ No original: *When we read, we actively infer a text world ‘behind’ the text. By ‘text world’ I mean the context, scenario or type of reality that is evoked in our minds during reading and that (we conclude) is referred to by the text.*

²⁹ No original: *The idea of textual world presupposes that the reader constructs in imagination a set of language-independent objects, using as a guide the textual declarations, but building this always incomplete*

Em outras palavras, um mundo textual existe a partir da combinação de informações fornecidas pelo texto e de informações fornecidas pela experiência, direta e vicária, textual e corpórea de leitores. Somente por meio dessa combinação é que indivíduos conseguem simular mentalmente outra realidade. A junção entre discurso e mente, entendida como cognição corporificada, permite a conceptualização de eventos e realidades, do nosso ponto de vista, essencial para a comunicação, seja ela literária ou não.

De acordo com Werth (1999, p. 20), “um mundo textual é um espaço dêitico, definido inicialmente pelo discurso em si, e especificamente pelos elementos dêiticos e referenciais contidos nele.”³⁰ De modo semelhante, Gavins (2016, p. 447) define que “mundos textuais são espaços conceptuais, construídos nas mentes dos participantes do discurso primeiramente com base em informações dêiticas fornecidas em um texto [...]”³¹ Esses parâmetros dêiticos incluem *elementos construtores de mundo* (referidos como ECM ou CM), que são tempo, espaço, objetos e actantes, e *proposições funcionais* (referidas como PFs), que atuam no desenvolvimento do discurso. A construção de mundos é dimensionada a partir de conhecimentos do mundo do discurso, que permitem aos participantes recriarem as informações do texto a partir de suas memórias, imaginação e experiência. Por isso, mundos textuais podem se desenvolver em espaços mentais imersivos e serem tão detalhados quanto o contexto do mundo real de onde se originam (GAVINS, 2016).

De forma mais detalhada, a dêixis pessoal e espaço-temporal são responsáveis por situar e estabelecer as fronteiras de um mundo textual e fundar o seu posicionamento em relação aos participantes do discurso, podendo ser mais próximo ou mais remoto desses participantes. As proposições funcionais, que são comumente analisadas com base no sistema de transitividade da Gramática Sistêmico-Funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), contribuem para a dinâmica, o desenvolvimento e o avanço da narrativa. Elas atuam na representação de estados, ações, eventos e processos, e de qualquer argumento ou predicação feitos em relação a objetos e personagens em um mundo textual. Outra possibilidade de análise das proposições inclui a gramática cognitiva (GIOVANELLI; HARRISON, 2018). Aplicações recentes da TMT baseadas na Gramática Cognitiva (LANGACKER, 2008) já têm

image into a more vivid representation through the import of information provided by real-life experience or derived from other texts. [...] I would say that the concept of textual world is associated with a faculty of mental simulation. For the text to construct a world, or fragments of a world, it must offer something to see (or hear, or feel) to the senses of the mind.

³⁰ No original: *A text world is a deictic space, defined initially by the discourse itself, and specifically by the deictic and referential elements in it.*

³¹ No original: *Text-worlds are conceptual spaces, constructed in the minds of discourse participants primarily on the basis of the deictic information supplied in a text [...].*

sido desenvolvidas (HARRISON et al., 2014). Em resumo, enquanto os elementos construtores estabelecem os parâmetros básicos de construção do mundo textual, as proposições funcionais atuam no desenvolvimento de ações e estados das entidades desse mundo. Apesar dessa distinção, Lahey (2006) sugere que as proposições funcionais também atuam na construção de mundos. Desse modo, entendemos que essa distinção é feita apenas para efeitos de análise.

As proposições funcionais de um discurso podem ser de seis tipos ou mais a depender do tipo de texto (Quadro 2), conforme proposto por Werth (1999, p. 191):

Quadro 2 – Tipos de proposições funcionais do discurso

Tipo de texto	Tipo de predicado	Função: Desenvolvimento de	Ato de fala
Narrativo	Ação, evento	Enredo	Relatar, recontar
Descritivo:			
cena	Estado	Cena	Descrever cenas
pessoa	Estado, atributo	Personagens	Descrever personagens
rotina	Habitual	Rotina	Descrever rotinas
Discursivo	Relacional	Argumento	Postular, concluir...
Instrutivo e assim por diante...	Imperativo	Objetivo	Solicitar, comandar...

Fonte: traduzido e adaptado a partir de Werth (1999, p. 191) e Stockwell (2002, p. 137).

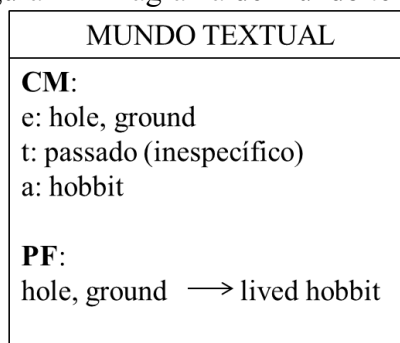
Proposições são compreendidas como representações de uma situação simples (WERTH, 1999, p. 196), podendo se referir à mudança de um estado ou à sua permanência estável. No primeiro caso, trata-se da expressão de um caminho (*path-expressions*) e no segundo de uma modificação (*modifications*). Um caminho é um esquema imagético de um movimento concreto ou abstrato no espaço. Modificações, por sua vez, representam propriedades e denotam estados, circunstâncias e metonímia (WERTH, 1999, p. 195-198). Preferimos tratar dessa distinção, assim como Gavins (2007), nos termos da Gramática Sistêmico-Funcional (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014), visto que as expressões de caminho e modificação se coadunam basicamente à distinção entre os processos material e relacional/mental, respectivamente. As distinções semânticas dos processos verbais do sistema de transitividade (HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2014, p. 216; cf. CARNEIRO; NOVODVORSKI, 2017) propiciam a análise de significados experienciados por actantes em mundos textuais.

Na TMT o sistema de transitividade é tomado no aspecto ideacional para analisar as representações de experiências de actantes. De modo sucinto, processos materiais expressam algum tipo de ação ou evento no mundo textual (por exemplo, ‘explodir’, ‘varrer’); processos mentais referem-se à atividade mental de actantes (por exemplo, ‘querer’, ‘ver’); processos

relacionais especificam como dois ou mais elementos existem em relação em um mundo textual (por exemplo, ‘ser’, ‘estar’); e existenciais apontam para a existência de um elemento no mundo textual (por exemplo, ‘existir’, ‘acontecer’). Salientamos que, dentre os tipos de proposições funcionais elencados no Quadro 2, esta pesquisa tem maior foco naquelas que desenvolvem a caracterização de personagens, dado o interesse na descrição do estilo da mente de Offred.

À guisa de ilustração da construção de mundos, tomemos a proposição de abertura do romance *The Hobbit*: “In a hole in the ground there lived a hobbit” (TOLKIEN, 2008, p. 3). Os sintagmas preposicionais *in a hole* e *in the ground* fornecem coordenadas espaciais. O grupo verbal *there lived* indica a temporalidade passada que ancora o mundo em um passado não especificado e instancia um significado existencial ao trazer à existência a personagem *hobbit*, que é um actante nomeado pelo sintagma nominal indefinido *a hobbit*. De forma simples e direta, essa sentença projeta um espaço e um tempo em que uma entidade vivia, constituindo os parâmetros iniciais e o pano de fundo para o desenvolvimento subsequente do mundo textual. Em diagramas (cf. Capítulo 3) comumente utilizados para representar visualmente a construção de mundos textuais, o enunciado anterior poderia ser representado como na Figura 1:

Figura 1 – Diagrama de mundo textual



Fonte: elaboração do autor.

A Figura 1 ilustra como os construtores de mundo (CM) representam individualmente os elementos que compõem o mundo textual em termos espaciais (*hole, ground*), temporais (passado) e actanciais (*hobbit*), enquanto as proposições funcionais (PF) representam as relações estabelecidas entre os construtores de mundo no desenvolvimento de estados e ações. No caso específico desse exemplo, a PF em questão estabelece a relação de existência entre um actante (*hobbit*) e o espaço que ele habita (*hole*).

A partir das coordenadas iniciais de um mundo textual é possível projetar outros mundos situados em tempos e espaços distintos de sua origem. Por meio de mudanças nos

parâmetros dêiticos, modais, metafóricos, outros espaços conceptuais ou submundos podem ser instanciados, levando o leitor a conceptualizar uma multiplicidade de cenários no curso da leitura. É sobre essas mudanças de que trata a seção seguinte.

2.3.1.3 Transições entre mundos

O terceiro nível ontológico proposto pela TMT é aquele em que ocorrem transições entre mundos, ou seja, mudanças nos parâmetros iniciais do mundo textual matriz. Essas mudanças podem ser realizadas pelos participantes no mundo do discurso ou por actantes no mundo textual. As transições entre mundos podem ser de origem dêitica (mudanças de tempo e espaço, como no caso de *flashbacks*), atitudinal (mudanças que ocorrem a partir da expressão de desejos, crenças e intenções), ou epistêmica (mudanças que ocorrem a partir de proposições modalizadas) (WERTH, 1999, p. 210-258). Ao revisar a teoria de Werth (1999), Gavins (2005, 2007) propõe mudanças, principalmente em relação ao entendimento de aspectos relativos à modalidade, de modo que entendemos que nesse nível ontológico as transições ocorrem principalmente em termos de mundos dêiticos (mudanças espaço-temporais) e modais (mundos bulomaicos, deônticos e epistêmicos). Stockwell (2016b, p. 464) ainda detalha que distanciamentos do mundo textual matriz podem ocorrer estilisticamente por meio de um ou mais dos seguintes aspectos: *flashback* ou *flashforward*, metáfora, discurso direto, negação, e mundos modais de vários tipos como especulação, hipoteticalidade, crença, desejo, sonho, dentre outras versões de alteridade.

Transições entre mundos, ou *world-switches* (GAVINS, 2007), são frequentes, já que um dado texto dificilmente projeta apenas um mundo textual. O mais comum é ocorrerem essas transições ou projeções de *submundos*, na terminologia de Werth (1999). Essas transições podem ser instanciadas por mudanças no tempo e aspecto verbais, bem como por advérbios de tempo e espaço. Exemplos de construtores de mundo que instanciam transições dêiticas temporais incluem *10 years earlier*, *later that same day*, (*past perfect*) etc., e transições espaciais, *in another part of the forest*, *just 10 miles north* etc. (WERTH, 1999, p. 188). Em *THT*, por exemplo, a proposição *Yesterday morning I went to the doctor* (c11)³² contém os elementos *yesterday morning* e *went* como gatilhos de uma transição de mundo dêitica temporal para o passado.

Além disso, transições entre mundos também são instanciadas por modalidade (cf. SIMPSON, 1993). “[...] modalidade refere-se à atitude do falante em relação à, ou opinião sobre, verdade de uma proposição expressa por um período. Também se estende à sua atitude

³² A notação ‘c + número’ indica o capítulo em que excertos ocorrem no *corpus* de estudo.

em relação à situação do evento descrito pelo período” (SIMPSON, 1993, p. 47).³³ As modalidades são classificadas como bulomaica, deôntica, epistêmica e perceptual (subsumida no sistema epistêmico). Cada uma expressa, respectivamente, desejos, obrigações, crenças e percepções. Uma vez que as diferentes modalidades expressam atitudes em relação às proposições do discurso, o efeito delas relativiza ou cria um distanciamento em relação ao que seria uma proposição categórica e possibilita a experiência vicária do mundo mental de uma personagem (WERTH, 1999, p. 188). A partir da proposta da TMT, entende-se que o uso de verbos modais e expressões modais torna-se um gatilho para a projeção de mundos modais, não atualizados no mundo textual matriz; por isso, mundos modais implicam cenários mais remotos. Em termos de processamento, os participantes devem “conceptualizar ambas as proposições sendo modalizadas e, separadamente, a atitude do falante em relação a elas” (GAVINS, 2005, p. 13).³⁴

No Quadro 3, com exemplos prototípicos de verbos e expressões modais, vemos como o advérbio *evidently*, apesar de enfatizar a proposição ‘estar certo’, na verdade a relativiza, condicionando-a a uma evidência, enquanto a proposição categórica ‘você está certo’ é epistemicamente mais forte. Da mesma forma, os usos de *wish*, *must* e *may*, relativizam ou condicionam a proposição categórica em relação a um desejo, obrigação e possibilidade, respectivamente.

Quadro 3 – Sistemas modais em inglês

Sistema modal	Exemplos
Deôntico	You <i>must</i> leave.
Bulomaico	I <i>wish</i> you’d leave.
Epistêmico	You <i>may</i> be right.
Perceptual (subsistema modal epistêmico)	You’re <i>evidently</i> right.

Fonte: elaborado com base em Simpson (1993).

O Quadro 4 sumariza os diferentes tipos de modalidade com exemplos de verbos em inglês que instanciam atitudes em relação às proposições do discurso:

Quadro 4 – Tipos de modalidade

Tipo de modalidade	Explicação: expressão de grau de	Exemplos de gatilhos de mundos modais (não exaustivos!)
Bulomaica	desejo	• <i>hope, wish, regret, love, hate, like, dislike, etc.</i>
Deôntica	obrigação	• <i>should, must, may, it is necessary that, it is permitted/allowed/obliged/forbidden to, etc.</i>

³³ No original: [...] *modality refers broadly to a speaker's attitude towards, or opinion about, the truth of a proposition expressed by a sentence. It also extends to their attitude towards the situation of event described by a sentence.*

³⁴ No original: [...] *conceptualise both the propositions being modalised and, separately, the speaker's attitude towards them.*

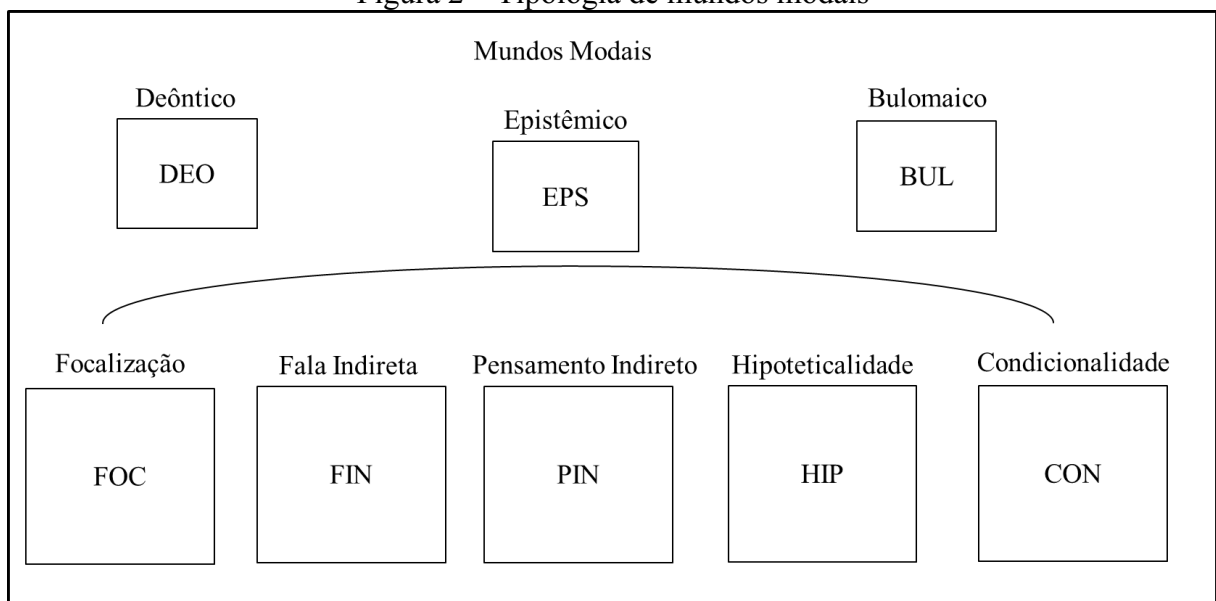
Epistêmica	conhecimento pessoal ou crença	<ul style="list-style-type: none"> • <i>could, may, might, must, shall, should, will, allegedly, perhaps, possibly, surely, clearly, obviously, etc.</i> • representação de cenários hipotéticos (por exemplo, <i>If X, then Y</i>) • uso de focalização na narrativa • representações de pensamento
------------	--------------------------------	--

Fonte: traduzido e adaptado a partir de Gibbons e Whiteley (2018, p. 228).

Neste fragmento, por exemplo, *I walk with Ofglen along the summer street. It's warm, humid; this would have been sundress-and-sandals weather, once* (c27), as actantes Offred (*I*) e Ofglen caminham (*walk*) na rua (*street*) no verão (*summer*). Temos uma transição de mundo, no momento em que o uso do tempo presente (*walk, it's*) muda para o futuro do pretérito (*would have been*). O advérbio de tempo *once* também marca a mudança temporal para um passado inespecífico. O grupo verbal *would have been* projeta um mundo modal epistêmico no qual é possível caminhar com vestido e sandálias. Esse mundo epistêmico é projetado de forma remota e temporária em relação ao mundo textual matriz para efeitos de comparação entre o mundo presente e o mundo como teria sido em algum momento passado, nesse caso, um mundo em que as mulheres teriam a liberdade de caminhar com vestidos leves e sandálias.

A Figura 2 ilustra as diferentes configurações que mundos modais podem assumir no discurso com o detalhamento dos fenômenos linguísticos (focalização, fala indireta, pensamento indireto, hipoteticalidade, condicionalidade) que podem engendrar mundos epistêmicos, ou seja, aqueles que são projetados a partir de um ponto de vista específico.

Figura 2 – Tipologia de mundos modais



Fonte: traduzido e adaptado a partir de Gavins (2005, p. 91).

Antes de passar para o próximo tipo de transição de mundo, é importante apontar que mundos textuais projetados por actantes, como no caso de mundos modais exemplificados anteriormente, a relação de acessibilidade é tal que apenas actantes podem acessá-los. Devido a diferenças ontológicas entre participantes e actantes, a acessibilidade ao conteúdo de mundos textuais pode ser de dois tipos: acessível aos participantes, ou acessível aos actantes. No primeiro caso, os mundos textuais produzidos por participantes no mundo do discurso podem ser acessados e terem a verdade de seus conteúdos verificada, uma vez que partilham do mesmo ambiente ontológico. Já no segundo caso, os participantes do discurso não podem acessar os conteúdos dos mundos textuais, visto que esses são produzidos por actantes, entidades textuais que não habitam o mesmo ambiente ontológico dos participantes. Para uma exemplificação detalhada, conferir Gavins (2007, p. 76-78).

Transições entre mundos também são instanciadas por meio de metáforas, projetando, assim, mundos mesclados (*blended worlds*), resultados da conceptualização combinada de mundos textuais independentes. Apesar de mundos mesclados existirem no mesmo nível conceptual que outros mundos textuais e apresentarem estrutura própria, com elementos construtores de mundo e proposições funcionais, eles mantêm uma conexão direta com o mundo que lhes deu origem; por isso a bidirecionalidade das setas na Figura 4. Mundos mesclados surgem a partir da integração conceptual entre domínios diferentes. Por exemplo, na metáfora conceptual A VIDA É UM TEATRO temos a integração conceptual de dois domínios em que ‘vida’, um elemento abstrato, é mesclado às características e à experiência de vivenciar um ‘teatro’. Na proposição seguinte, por exemplo, o símile³⁵ *like a room* compara Offred a uma sala *I am like a room where things once happened and now nothing does, except the pollen of the weeds that grow up outside the window, blowing in as dust across the floor* (c18). A metáfora conceptual CORPO É UM CONTÊINER (SALA VAZIA) ou VIDA É UM CONTÊINER subjaz ao símile e projeta um mundo em que o leitor é levado a mesclar conceptualmente traços do corpo humano ao de um espaço tridimensional capaz de conter algo, como uma sala vazia. A mescla conceptual (FAUCONNIER; TURNER, 2002) em questão intensifica os sentimentos de solidão e vazio da narradora.

Outro fenômeno linguístico com implicações para a projeção de mundos textuais é a negação. O uso da negação também implica a transição entre mundos. De acordo com

³⁵ Símile é uma figura de linguagem em que dois conceitos são imaginativamente e descritivamente comparados. Em inglês, as preposições *like* e *as* são os elementos mais comuns dessa figura. Para a Linguística Cognitiva, assim como as metáforas, os símiles oportunizam o mesmo mapeamento conceptual entre domínios (WALES, 2011, p. 383-384).

Gibbons e Whiteley (2018), a negação pode ser de três tipos: sintática, morfológica e semântica. O Quadro 5 sumariza e exemplifica essa categorização:

Quadro 5 – Tipos de negação

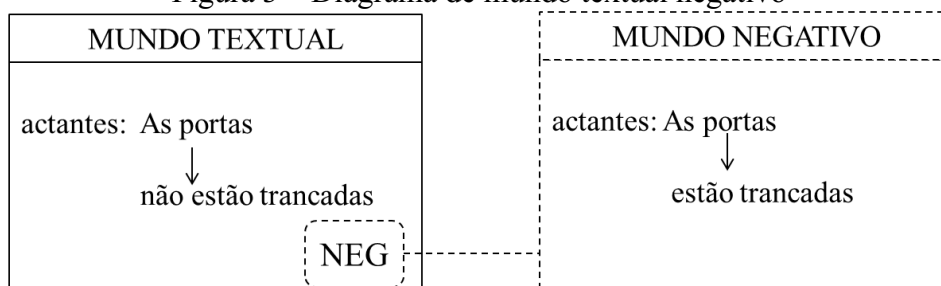
Tipo de negação	Realização	Exemplos
Sintática	Partícula negativa <i>not</i> (não) e sua forma contraída <i>n't</i> , bem como pelo pré-modificador <i>no</i> (não)	<i>This is not for you</i> (Isto não é para você)
Morfológica	Adição de morfemas negativos, prefixos ou sufixos a outros morfemas ou palavras	<i>impolite, misunderstanding, homeless, endless</i>
Semântica	Palavras semanticamente negativas	<i>absence, error, death, hole</i> (substantivos), <i>fail, forget, miss, remove</i> (verbos), <i>empty, lost, scarce</i> (adjetivos), <i>almost, nearly</i> (advérbios)

Fonte: elaborado com base em Gibbons e Whiteley (2018).

Em termos cognitivos, a negação é compreendida como um dispositivo gerador de proeminência. Vista como um caso marcado, para a negação ser instanciada é necessária a adição de elementos linguísticos, como *not* ou *n't* (GIBBONS; WHITELEY, 2018). A TMT reconhece que os participantes conceptualizam processos mesmo quando são negativamente expressos no discurso. Evidências de experimentos em psicolinguística (CLARK; CLARK, 1977, p. 108, 110) mostram que proposições negativas levam mais tempo para ser processadas. Isso sugere que antes de processar uma proposição negativamente é preciso que ela seja processada positivamente. O clássico exemplo *Não pense em um elefante* ilustra esse fenômeno. É praticamente impossível não pensar em um elefante ao ler essa proposição. Gibbons e Whiteley (2018) explicam que a proposição precisa ser concebida com polaridade positiva (*Pense em um elefante*) antes de ser convertida com polaridade negativa (*Não pense em um elefante*). O processamento da negação, portanto, faz com que os conteúdos do mundo textual se tornem “[...] proeminentes na mente do leitor, visto que eles devem ser trazidos para o foco no discurso primeiro para ser, então, negados” (GAVINS, 2007, p. 102).³⁶ Isso sugere que a conceptualização de proposições negativas é mais complexa do que a de proposições positivas. Nos termos da TMT, a contrapartida positiva é imaginada por leitores em um mundo textual negativo. Um mundo textual negativo existe separadamente do mundo textual em que a negação foi expressa. Esse fenômeno é representado em forma de diagrama na Figura 3, tomando a proposição negativa “As portas não estão trancadas” como exemplo.

³⁶ No original: [...] foregrounded in the reader's mind, since they must first be brought into focus in the discourse in order then to be negated.

Figura 3 – Diagrama de mundo textual negativo



Fonte: traduzido e adaptado a partir de Gibbons e Whiteley (2018, p. 240).

Na Figura 3, o mundo negativo, representado com traços pontilhados representa a contrapartida positiva da proposição negativa instanciada no mundo textual. O mundo negativo, portanto, é um mundo imaginado pelo leitor, não atualizado no mundo textual matriz.

A função discursiva da negação também é assim ressaltada por Gavins (2007):

É importante notar que mundos textuais negativos podem frequentemente impactar diretamente os mundos textuais positivos em que se originam. Eles podem alterar as suposições dos participantes tanto sobre os elementos construtores de mundo [...] ou proposições funcionais do mundo textual originário [...] (GAVINS, 2007, p. 102).³⁷

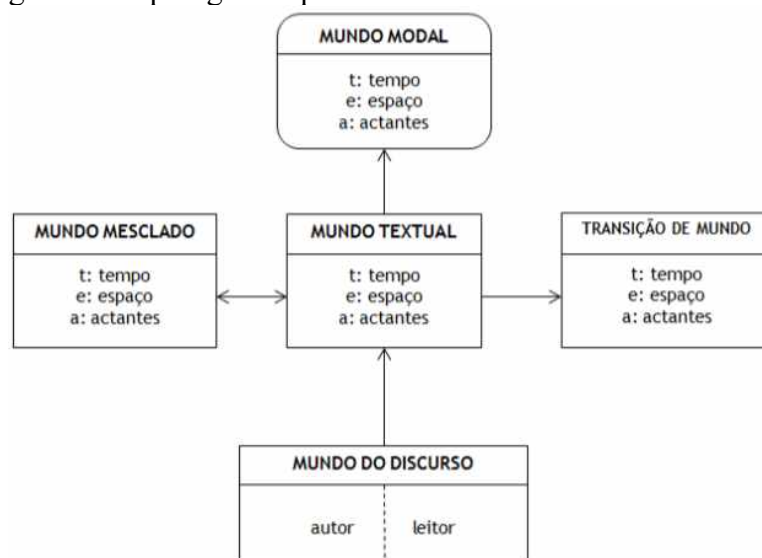
Nessa esteira, a natureza de mundos textuais criados por proposições negativas é desenvolvida por Hidalgo-Downing (2000). Ao analisar as propriedades formativas de mundos da negação sintática e seus efeitos nos mundos textuais matrizes, a autora propõe uma classificação de funções discursivas de proposições negativas sob o ângulo da TMT. A proposta de Hidalgo-Downing (2000) inclui as seguintes funções da negação: 1 Função geral de redirecionar a informação no discurso; 1.1 Modificação de proposições funcionais; 1.2 Modificação de parâmetros de construção de mundo; 1.3 Modificação de conjuntos de conhecimentos (*frame knowledge*); 1.4 Acomodação negativa; 2 Função geral de bloquear informação no discurso; 2.1 Contradições puras. Essas funções serão abordadas conforme a necessidade resultante da análise de dados; porém, cabe exemplificar uma delas. A primeira função da negação é redirecionar a informação no discurso, ou seja, quando uma proposição negativa altera informações prévias. Mundos textuais negativos contrariam expectativas já criadas no mundo textual em desenvolvimento ao negar a aplicabilidade de informações previamente aceitas. Essas expectativas, que podem fazer parte dos elementos construtores de mundo, das proposições funcionais ou de inferências evocadas pelas proposições, surgem a

³⁷ No original: *It is important to note that negative text-worlds can often impact directly upon the positive text-worlds from which they spring. They may alter the participants' assumptions about either the world-building elements [...] or the function-advancing propositions of the originating text-world [...].*

partir de conjuntos de conhecimento variados evocados por entidades e proposições no texto. Assim, a negação tem o poder de modificar proposições funcionais, parâmetros de construção de mundo e conjuntos de conhecimento. A seguinte proposição, por exemplo, *Love is not the point* (c34), apresentada por Offred como dita por Tia Lydia, nega a expectativa de Offred e possivelmente a do leitor de que o amor faça parte das relações humanas. Na política do regime de Gilead o amor é negado e desconsiderado.

À guisa de síntese, a Figura 4 apresenta em forma de diagrama, comumente usado para a visualização de mundos textuais, uma tipologia simplificada de mundos passíveis de serem engendrados na comunicação humana.

Figura 4 – Tipologia simplificada da Teoria de Mundos Textuais



Fonte: traduzido e adaptado a partir de Gavins (2016).

A Figura 4 ilustra como diferentes mundos se originam a partir do mundo do discurso. O mundo do discurso é a conceptualização do contexto imediato de produção e recepção de discursos. No caso da comunicação literária escrita é descrito como dividido (*split*), isto é, autor e leitor não partilham das mesmas coordenadas espaço-temporais na produção e recepção de um texto. Leitores frequentemente habitam espaços e tempos muito diferentes daqueles em que um texto escrito é inicialmente produzido. Esse mundo do discurso dividido faz com que um texto possa ser compreendido de modos diferentes em tempos e locais diferentes. Isso se deve principalmente a diferenças entre os participantes e seus conjuntos de conhecimento, que se modificam ao longo do tempo. Esses conhecimentos (experienciais, culturais, linguísticos e perceptuais) são postos em uso na comunicação por meio de processos inferenciais que contribuem para a construção mais ou menos detalhada de mundos textuais.

Um dado texto produzido no mundo do discurso projeta um mundo textual matriz que pode projetar outros mundos por meio de transições espaço-temporais, modalidade (mundo modal) e metáforas (mundo mesclado). Os mundos mesclados produzidos pelo uso de metáforas apresentam dupla direcionalidade, uma vez que ocupam uma posição conceptual que mescla elementos do mundo textual matriz em um mundo textual concomitante, partilhando características de dois mundos em uma mescla conceptual (FAUCONNIER; TURNER 2002).

É preciso destacar que desde a proposição inicial completa da TMT por Werth (1999) e da revisão da teoria por Gavins (2007), vários estudos têm aplicado e expandido as formulações iniciais em manifestações discursivas diversas. O que se observa nesses estudos é que os mundos textuais estão presentes na comunicação humana e assumem as mais diversas configurações. Lugea (2013), por exemplo, mostra como o encaixe de mundos e as relações de acessibilidade são relevantes para o processamento e interpretação do discurso no filme *Inception*. Whiteley (2011) demonstra como participantes no mundo do discurso interagem e respondem emocionalmente às entidades nos mundos textuais do romance *The Remains of the Day*. Gavins (2016) mostra como os mundos textuais do poema *Saxton Churchyard* ganham vida a partir de sua própria experiência. Norledge (2021) analisa os mundos textuais da narrativa curta *Pop Squad* e como a mente da personagem principal é modelada por leitores em interação.

Mundos textuais em *THT* também são analisados por Nuttall (2014), mas em uma abordagem que não leva em consideração relações interlinguística, nem evidências examinadas por meio de *corpus*. Em seu estudo, Nuttall (2014) examina como o mundo textual é construído pelo leitor por meio da TMT e da Gramática Cognitiva (LANGACKER, 2008). Suas principais conclusões são que o mundo textual simula a experiência sequencial da narradora, como se o leitor experienciasse a narrativa em tempo real. O uso de pronomes de primeira pessoa e de dêixis proximal também atribui qualidade subjetiva ao mundo ficcional. A autora também sugere que os leitores experienciam uma proximidade à conceptualização da narradora, mas ao mesmo tempo um distanciamento do mundo textual em si. Essa distância percebida seria devido às várias transições de mundo dêiticas e modais, além da negação, que dificultariam a construção de uma realidade coerente por parte dos leitores. Ênfase é dada no processamento sequencial de conceptualizações que emergem na mente da narradora, por meio do movimento entre memórias, discurso direto, crenças e possibilidades (NUTTALL, 2014). Esta tese, em parte, busca fornecer evidências mais detalhadas para esses fenômenos observados por Nuttall (2014), por meio da observação de padrões linguísticos recorrentes

que atuam na projeção de mundos textuais e contribuem para a modelagem da mente dessa narradora.

A partir dessa breve revisão sobre a TMT, podemos concluir, em síntese, que o conceito de mundo textual torna-se útil para a análise do discurso, uma vez que possibilita a compreensão de como elementos linguísticos atuam na projeção de representações mentais correlacionadas à experiência humana. A organização do mundo textual em tempo, local, objetos, actantes e proposições funcionais permite um mapeamento detalhado de como os diferentes discursos são produzidos e processados. A distinção dos diferentes níveis ontológicos também permite a análise de efeitos entre diferentes mundos textuais e entre mundo textual e mundo do discurso. Além disso, o entendimento de que textos projetam mundos tem implicações para o modo como efeitos diversos podem ser obtidos a partir da construção desses mundos. A expressão de pontos de vista, empatia, emoção, resistência, dentre outros fenômenos, pode ser investigada por meio da natureza encaixada de vários mundos engendrados em dado discurso (cf. GAVINS, 2007). A consideração de aspectos para além do textual, ou seja, de como participantes se engajam em um discurso seja em termos emocionais, éticos, empáticos, dentre outros aspectos possíveis, mostram a relevância dessa teoria na ampliação do entendimento de como discurso e cognição interagem.

Na sequência, tratamos dos conceitos de estilo da mente e modelagem da mente, que assumem relevância em como dada realidade é conceptualizada.

2.3.1.4 Estilo da mente e modelagem da mente

A projeção e construção de mundos ficcionais tornam-se possíveis a partir da interação das mentes dos participantes de um discurso ou das mentes de personagens com leitores. “Qualquer conceptualização de um mundo pressupõe tanto um mundo a ser referido, quanto uma mente, por meio da qual esse mundo é refletido” (LEECH; SHORT, 2007, p. 150).³⁸ Uma vez que a “[...] ficção narrativa é, em essência, a apresentação do funcionamento mental ficcional” (PALMER, 2004, p. 5),³⁹ o conceito de estilo da mente assume relevância para a caracterização de como dado mundo é conceptualizado e representado linguisticamente. Ao tratar desse funcionamento, entendemos que “o uso inclusivo do termo *mente* engloba todos os aspectos de nossa vida interior: não apenas cognição e percepção, mas também

³⁸ No original: *Any conceptualisation of a world presupposes both a world to refer to, and a mind through which that world is reflected.*

³⁹ No original: *[...] narrative fiction is, in essence, the presentation of fictional mental functioning.*

disposições, sentimentos, crenças e emoções” (PALMER, 2004, p. 19).⁴⁰ Para compreender o funcionamento de mentes ficcionais, fazemos uso de dois conceitos, estilo da mente e modelagem da mente.

O termo *estilo da mente* (*mind-style*), cunhado por Fowler (1997), é usado para se referir a “qualquer apresentação linguística distinta de um estado mental individual” (FOWLER, 1977, p. 103).⁴¹ Além disso, “cumulativamente, opções estruturais consistentes, que se coadunam na representação do mundo de acordo com um padrão ou outro, resultam em uma impressão de uma visão de mundo, o que chamarei de ‘estilo da mente’” (FOWLER, 1977, p. 76).⁴² Fowler (1977) ainda explica que,

Um estilo da mente pode analisar a vida mental de uma personagem de forma mais ou menos radical; pode-se ater a aspectos da mente relativamente superficiais ou relativamente fundamentais; pode buscar dramatizar a ordem e a estrutura de pensamentos conscientes, ou apenas apresentar tópicos sobre os quais uma personagem reflete, ou demonstra preocupação, preconceitos, perspectivas e valores que enviesam fortemente a visão de mundo de uma personagem, mas dos quais ela ou ele pode não estar consciente (FOWLER, 1977, p. 103).⁴³

Percebe-se que há uma variedade de aspectos que podem ser levados em conta quando da análise do estilo da mente suscitado por um texto. Semino (2011) aponta que o estilo da mente tem sido analisado em termos de padrões de escolhas lexicais, gramaticais, de transitividade, de apresentação do discurso, metáfora e comportamento conversacional. Grande parte dos estudos sobre estilo da mente enfoca textos que são marcadamente idiossincráticos, como Semino e Swindlehurst (1996), que analisam o uso de metáforas como indicador do estilo da mente e da doença mental do narrador de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* e Semino (2011), que analisa o estilo da mente do narrador que tem Síndrome de Asperger em *The Curious Incident of the Dog In the Night-Time*. Contudo, Pillière (2013) contende que a teoria de estilo da mente é relevante para todos os tipos de texto, não devendo ser aplicada apenas para casos em que as mentes em questão são tidas como “anormais” ou anômalas. A proposta da autora é que o estilo da mente seja considerado a partir da relação

⁴⁰ No original: *The inclusive use of the term mind embraces all aspects of our inner life: not just cognition and perception, but also dispositions, feelings, beliefs, and emotions.*

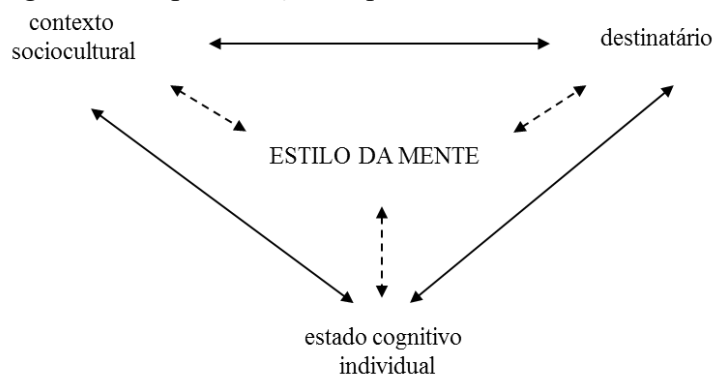
⁴¹ No original: *[...] any distinctive linguistic presentation of an individual mental self.*

⁴² No original: *Cumulatively, consistent structural options, agreeing in cutting the presented world to one pattern or another, give rise to an impression of a world-view, what I shall call a ‘mind-style’.*

⁴³ No original: *A mind-style may analyse a character’s mental life more or less radically; may be concerned with relatively superficial or relatively fundamental aspects of the mind; may seek to dramatize the order and structure of conscious thoughts, or just present the topics on which a character reflects, or display preoccupations, prejudices, perspectives and values which strongly bias a character’s world-view but of which s/he may be quite unaware.*

entre três aspectos: estado cognitivo individual, contexto sociocultural e destinatário (Figura 5).

Figura 5 – Representação esquemática de estilo da mente



Fonte: traduzido e adaptado a partir de Pillière (2013, p. 77).

Adotamos a mesma posição de Pillière (2013) de que o estilo da mente não se caracteriza necessariamente como um desvio da norma, mas como a interação de um estado cognitivo individual com o seu contexto sociocultural e participantes do discurso. Assim, qualquer elemento linguístico pode obter relevância para a identificação do estilo da mente a depender de como esses elementos se relacionam com o contexto e os participantes.

Cabe mencionar a discussão de Staels (2001) que, apesar de abordar o conceito de estilo da mente e se propor a analisar o estilo da mente caracterizador da narradora de *THT*, e mencionar alguns elementos característicos, como o uso de símile, não apresenta evidências linguísticas sistematizadas de como esse estilo se constitui. A discussão da autora está centrada em uma apreciação crítica que traz pequenos excertos do romance para ilustrar temas, mas sem tratar da constituição linguística do estilo da mente. Desse modo, esta tese dialoga com a crítica literária, fornecendo elementos linguísticos mais detalhados, por meio de um modelo de processamento cognitivo do discurso (a TMT), para respaldar interpretações literárias.

A apreensão de mentes ficcionais também envolve o que se denomina de *modelagem da mente* (*mind-modelling*) (STOCKWELL, 2009), um “processo cognitivo em que leitores se engajam em resposta a um estilo da mente específico” (NORLEDGE, 2021, p. 47-48).⁴⁴ Também é compreendido como a construção imaginária de mentes de personagens literárias por meio da atribuição de estados mentais. Stockwell (2009, p. 132) explica que “nós supomos que os outros são, basicamente, assim como nós, e antecipamos suas crenças,

⁴⁴ No original: [...] *cognitive process that readers engage with in response to a particular mind-style.*

motivos, fala e ações de acordo, projetando-os em suas circunstâncias.”⁴⁵ De maneira similar, Palmer (2004, p. 11) explana que, “assim como na vida real o indivíduo constrói as mentes de outros a partir de seus comportamentos e falas, o leitor também infere os mecanismos de mentes ficcionais e vê essas mentes em ação a partir da observação do comportamento e da fala de personagens.”⁴⁶

Norledge (2021) explica que a modelagem da mente de personagens reconhece o processo de caracterização além da representação linguística de um estilo da mente para refletir a conceptualização ativa de mentes, que depende da representação mental do leitor. Desse modo, mundos textuais permitem observar as representações mentais em que os leitores se engajam na modelagem da mente de personagens. O tratamento dado à modalidade no discurso pela TMT, por exemplo, na projeção de mundos modais, a partir das atitudes expressas por personagens no discurso, é instrumental para a identificação de aspectos relativos à cognição, à percepção e às crenças, elementos formantes da mente conforme definição anterior de Palmer (2004).

De acordo com Stockwell (2009), a principal diferença entre análises psicológicas e análises literárias de modelagem da mente é a fronteira ficcional da análise literária. Uma explicação de modelagem da mente no quadro da TMT permite que essa diferença seja acomodada.

Uma análise pela TMT também permite que a modelagem da mente seja estendida para domínios como os desejos imaginados, necessidades físicas (fome, luxúria, sede, sonolência e assim por diante) de outros. Também pode incluir considerações sobre os sentimentos de personagens em relação a outros, filtrados pela narração ou voz autoral e em relação ao leitor [...] (STOCKWELL, 2009, p. 140).⁴⁷

A partir do direcionamento do texto, entendemos que leitores criam personagens e modelam suas mentes a partir de realizações textuais, assim resumidas:

Descrições diretas de aparência física, gestos e linguagem corporal;
Apresentação da fala para um sentido autônomo aparente da personalidade de personagens, humor e perspectiva e suspensões narrativas dentro da fala direta e do discurso circundante;
Representação do pensamento, das crenças e das intenções (quase como se o leitor tivesse uma habilidade telepática);

⁴⁵ No original: [...] *we assume that others are, in basic mechanics, the same as us, and we anticipate their beliefs, motives, speech and actions accordingly by projecting them in their circumstances.*

⁴⁶ No original: *Just as in real life the individual constructs the minds of others from their behavior and speech, so the reader infers the workings of fictional minds and sees these minds in action from observation of characters' behavior and speech.*

⁴⁷ No original: *A text world account also allows mindmodelling to be extended to non-belief domains such as the imagined desires, wishes, physical needs (hunger, lust, thirst, sleepiness, and so on) of others. It can also include a consideration of the respective feelings of characters towards each other, filtered through narration or authorial voice, and in relation to the reader [...].*

Reações de outros personagens (incluindo o narrador) que podem servir como contrapartidas para a resposta de leitura preferida e direcionada para o próprio leitor; Relações sociais definidas por marcadores dêiticos, definindo e sustentando todas as divergências de pontos de vista de personagens da do próprio leitor (STOCKWELL; MAHLBERG, 2015, p. 134).⁴⁸

Nesta pesquisa, observamos alguns desses gatilhos textuais. Empregamos métodos da Estilística de *Corpus* para encontrar padrões de realizações textuais que contribuam para a criação do mundo ficcional e do estilo da mente.

Em resumo, nesta tese compreendemos estilo da mente como uma representação linguística de um estado mental, apreendido a partir de padrões de escolhas linguísticas resultantes da interação entre um estado cognitivo individual, um contexto sociocultural e os participantes do discurso. Além disso, o estilo da mente é reconhecido e ativado pela modelagem da mente em que leitores se envolvem na recriação de personagens pela leitura. Na sequência, abordamos como essas questões de estilo e cognição se relacionam à tradução.

2.4 Estilo, Cognição e Tradução

Tanto a análise estilística quanto o estudo de traduções compartilham origens comuns na análise textual desenvolvida pelos Formalistas Russos e pelos Estruturalistas de Praga (BOASE-BEIER, 2016). O linguista russo Roman Jakobson, por exemplo, apresenta reflexões sobre estilística, literatura e tradução que contribuíram para o entendimento dessas questões, principalmente em *On Linguistic Aspects of Translation* (1959) e *Linguistics and Poetics* (1960). Questões de estilo também nunca estiveram distantes de questões tradutórias, conforme atesta o volume de Vinay e Darbelnet (1995) sobre estilística comparada do inglês e do francês. Apesar da interação entre Estilística e Estudos da Tradução ter sido constante desde Jakobson, essa relação foi marginalizada pelo maior foco dado a questões éticas e culturais, por uma necessidade compreensível de dar visibilidade ao tradutor e por mal-entendidos sobre Estilística (BOASE-BEIER, 2016). No entanto, consoante Boase-Beier (2016), a Estilística tem muito a contribuir para os Estudos da Tradução e vice-versa.

Questões de estilo em tradução parecem ter sido impulsionadas neste século a partir do estudo de Baker (2000) sobre o estilo de traduções e tradutores com base em *corpus*. Desde então, surgiram várias contribuições para esse tipo de estudo, dentre as quais ressaltamos

⁴⁸ No original: *Direct descriptions of physical appearance and manner, gestures and body language; The presentation of speech for an apparently autonomous sense of characters' personality, mood and perspective, and narrative suspensions within direct speech, and the framing discourse; The representation of thought, beliefs and intentions (almost as if the reader has a telepathic ability); The reactions of other characters (including the narrator) who can serve as counterparts for a reader's own directed, preferred reading response; Social relationships defined by deictic markers, defining and sustaining all the divergences of characters' viewpoints from the reader's own.*

Malmkjaer (2004) e Saldanha (2011), no exterior, e Magalhães e Blauth (2015) e Novodvorski (2013), no Brasil. Tendo em vista esses mais de vinte anos de desenvolvimento, já é possível distinguir diferentes abordagens de análises estilísticas nos Estudos da Tradução, as quais comentamos brevemente.

O estudo do estilo de tradutores em *corpora* comparáveis é proposto por Baker (2000), que compreende o estilo do tradutor como “[...] o modo de expressão típico de um tradutor [...] uso característico da língua por um tradutor [...] perfil individual de hábitos linguísticos, comparado aos de outros tradutores” (BAKER, 2000, p. 245).⁴⁹ Essa noção traz consigo a de padrões linguísticos recorrentes que podem ser identificados por meio de técnicas computacionais advindas da Linguística de *Corpus*.

O estudo de estilo como atributo textual é proposto por Malmkjaer (2004, p. 14), que o define como “[...] regularidade de ocorrências consistentes e estatisticamente significantes de certos itens e estruturas em textos, ou tipos de itens e estruturas, dentre aqueles oferecidos pela língua como um todo.”⁵⁰ Nessa perspectiva, chamada de estilística tradutória, entende-se que o estilo das traduções só pode ser descrito em comparação ao texto-fonte.⁵¹ “[...] a menos que essa relação seja considerada, muitas características textuais de interesse potencial não são percebidas pelo analista” (MALMKJAER, 2004, p. 16).⁵² Essa perspectiva se beneficia de *corpora* paralelos.

Uma abordagem mista, que considera tanto o estilo da tradução quanto o estilo do tradutor, é proposta por Saldanha (2011), que define estilo como:

‘Modo de traduzir’ que: é reconhecível em várias traduções de um mesmo tradutor; distingue o trabalho de um tradutor do trabalho de outros; constitui um padrão coerente de escolha; é ‘motivado’ no sentido de que tem uma função ou funções discerníveis; e não pode ser explicado puramente em referência ao autor ou estilo do texto-fonte, ou como resultado de restrições linguísticas (SALDANHA, 2011, p. 31).⁵³

⁴⁹ No original: “[...] the manner of expression that is typical of a translator [...] the translator’s characteristic use of Language [...] individual profile of linguistic habits, compared to other translators.”

⁵⁰ No original: “[...] a consistent and statistically significant regularity of occurrence in text of certain items and structures, or types of items and structures, among those offered by the language as a whole.”

⁵¹ Nesta tese, as denominações usadas para fazer referência aos textos são usadas de forma intercambiável: ‘texto-fonte’, ‘texto de partida’, ‘texto original’, para o original, e ‘texto-alvo’, ‘texto-meta’, ‘texto traduzido’, ‘texto de chegada’ para as traduções.

⁵² No original: [...] unless this relationship is taken into consideration, many textual features of potential interest are unlikely to come to the notice of the analyst.

⁵³ No original: A “way of translating” which is felt to be recognizable across a range of translations by the same translator, distinguishes the translator’s work from that of others, constitutes a coherent pattern of choice, is ‘motivated’, in the sense that it has a discernible function or functions, and cannot be explained purely with reference to the author or source-text style, or as the result of linguistic constraints.

Para esta pesquisa, entendemos estilo como atributo textual, de modo que investigamos os estilos das traduções e não das tradutoras, aproximando-nos mais da estilística tradutória.

A concepção de estilo em tradução mais relevante para esta tese, contudo, é aquela que estabelece a relação entre estilo, cognição e tradução. Boase-Beier (2014) aborda estilo como uma entidade linguística e cognitiva, definindo-o da seguinte maneira:

[...] em termos linguísticos, estilo expressa o que está além da semântica [...] em termos cognitivos, reflete uma série de escolhas, determinadas em parte por um estado cognitivo que absorveu influências históricas, sociológicas e culturais. Esse estado da mente é atribuído por um leitor a um personagem, narrador, ou ao autor (BOASE-BEIER, 2014, p. 147).⁵⁴

O estado cognitivo mencionado está atrelado à ideia de que o processo tradutório envolve a tradução da mente suscitada pelo texto e que essa é constituída por características históricas, sociais e culturais. Decorre dessa concepção que “[...] a tradução de um texto literário é a tradução de um estado cognitivo particular corporificado no texto” (BOASE-BEIER, 2014, p. 114).⁵⁵ Em outras palavras, escolhas linguísticas, bem como a tradução interlinguística dessas escolhas, são vistas como construtoras de um estado mental, seja do narrador, seja de personagens, que pode exercer influências sobre o leitor. A depender das escolhas feitas pelo tradutor, esse estado mental pode sofrer mudanças e deixar de exercer influência no leitor ou ter outro tipo de efeito.

Boase-Beier (2014) atesta a existência de uma virada cognitiva nos Estudos da Tradução e aponta abordagens cognitivas, em especial, a Estilística Cognitiva (SEMINO; CULPEPER, 2002; STOCKWELL, 2002), que abriga a TMT, como promissoras no “[...] fornecimento de descobertas sobre a natureza e os efeitos da diferença” (BOASE-BEIER, 2014, p. 72).⁵⁶ Além disso, a concepção de leitor ativo, em oposição a passivo, no processo da leitura, que perpassa a Estilística Cognitiva, nos auxilia a conceber o tradutor como “[...] um participante ativo na leitura do texto-fonte” (BOASE-BEIER, 2014, p. 73).⁵⁷ Com base na ideia de que o discurso literário pode gerar efeitos na mente, renovando ou mudando nossas

⁵⁴ No original: [...] *linguistically speaking, style expresses what is beyond semantics, so, cognitively speaking, it reflects a series of choices, determined in part by a cognitive state which has absorbed historical, sociological and cultural influences. This state of mind is attributed by a reader to a character, narrator, or to the author.*

⁵⁵ No original: [...] *the translation of a literary text is the translation of a particular cognitive state as it has become embodied in the text.*

⁵⁶ No original: *So cognitive approaches are attractive not least because they promise help in providing insights into the nature and effects of the difference.*

⁵⁷ No original: *The translator can now be shown to be an active participant in the reading of the source text.*

representações mentais do mundo, Boase-Beier (2014, p. 77) sugere uma abordagem tradutória,

[...] na qual o estilo do texto transmite e cria um estado cognitivo. Se a tradução deixa de capturar esse estado cognitivo, o texto-alvo terá menos efeito nas mentes dos leitores. Assim, um primeiro passo para preservar o efeito mental transformador da literatura, na tradução, será reconhecê-lo (BOASE-BEIER, 2014, p. 77).⁵⁸

Mesmo que as palavras ‘transmitir’, ‘capturar’ e ‘preservar’ possam sugerir uma ideia mecânica do processo tradutório, é importante deixar claro que entendemos esse processo como um ato criativo que não necessariamente transmite, captura ou preserva traços estilísticos do texto-fonte, mas recria esses traços em outra língua, com todas as diferenças ou semelhanças lexicogramaticais e culturais que essa recriação possa implicar, de modo que “[...] um texto traduzido é sempre um texto em coautoria, ao invés de mera reprodução do original” (BOASE-BEIER, 2003, p. 263).⁵⁹ Nesse sentido,

Para o tradutor o que é importante é reconstruir o estado cognitivo evocado pelo texto e essa reconstrução será até certo ponto diferente para cada tradutor, assim como será para cada leitor. A natureza exata da reconstrução desse estado cognitivo dependerá crucialmente do contexto [...] (BOASE-BEIER, 2003, p. 257).⁶⁰

Em síntese, como leitor ativo do texto-fonte, a tarefa do tradutor reside em reconhecer o estado cognitivo evocado pelo texto e recriá-lo na tradução, ou se recusar a reproduzi-lo. Entendemos que a recriação desse estado cognitivo envolve a projeção de mundos textuais.

Como exemplo do estilo da mente traduzido, ao analisar duas traduções para o inglês de um mesmo poema em alemão, Boase-Beier (2003) conclui que duas visões diferentes dos dois tradutores são empregadas nas traduções. Pelo exame das escolhas linguísticas das traduções, a autora observa que estilos da mente distintos são projetados, de modo que cada tradução ressalta elementos que sugerem leituras diferentes feitas pelos tradutores do texto-fonte. De forma semelhante, buscamos observar nas duas traduções de *THT*, se os elementos lexicogramaticais identificados suscitam diferenças quanto ao estilo da mente, conforme manifestado no original.

⁵⁸ No original: *For translation this suggests an approach in which the style of the text both conveys and creates a cognitive state. If the translation fails to capture such a cognitive state the target text will have less effect on its readers' minds. So a first step towards preserving the mind-altering effect of literature in translation will be to recognize it.*

⁵⁹ No original: *[...] translated text is always a coauthored text, rather than merely a reproduction of the original.*

⁶⁰ No original: *For the translator what is important is to reconstruct the cognitive state embodied here, and this reconstruction will to some extent be different for every translator, as it will for every reader. The exact nature of the reconstructed cognitive state will depend crucially on context [...].*

Essa visão cognitiva da tradução, de que um texto está correlacionado à mente, contribui para o entendimento da importância que percepções, crenças, desejos, atitudes e posicionamentos assumem na leitura de um texto literário traduzido. O reconhecimento de traços estilísticos, como ambiguidade, contrastes, metáfora, mudança de perspectiva, torna-se preponderante para o tradutor literário. Assim, entendemos que a projeção de mundos textuais, incluindo as transições para mundos modais, mundos mesclados, dentre outras transições, são relevantes para a expressão desses traços.

É importante salientar que o uso das traduções nesta tese é feito a partir do entendimento de que a leitura do texto traduzido com o original pode evidenciar diferenças no estilo que ajudam a analisar o original (BOASE-BEIER, 2016, p. 233). Nas palavras de Boase-Beier (2016, p. 241), “[...] uma comparação de um texto com sua tradução pode levar a uma melhor compreensão do estilo do original.”⁶¹ O Capítulo 3 explora do ponto de vista metodológico essa questão.

Na sequência, traçamos as considerações acerca da Estilística de *Corpus*.

2.5 Estilística de *Corpus*

Antes de tratar especificamente da Estilística de *Corpus* (MCINTYRE; WALKER, 2019), cabe apontar algumas considerações sobre a Linguística de *Corpus* (SINCLAIR, 1991), compreendida como o estudo da linguagem conforme sua realização em um *corpus* de textos (cf. MCENERY; HARDIE, 2012). Independente da coexistência de perspectivas diversas acerca de seu estatuto (cf. VIANA; ZYNGIER; BARNBROOK, 2011; SHEPHERD, 2009), ora compreendida como metodologia, ora como teoria, entendemos que a Linguística de *Corpus* “[...] é uma *abordagem empírica* para a descrição da *língua em uso*; opera dentro de uma *teoria contextual e funcional do significado*; faz uso de *novas tecnologias*” (TOGNINI-BONELLI, 2001, p. 2).⁶² Destacamos que, em Linguística, empirismo refere-se a uma abordagem que confere primazia aos dados provenientes da observação da língua em uso, por vezes compilados como um *corpus*. A Linguística de *Corpus* parte de uma visão empirista de pesquisa científica focalizando o desempenho linguístico (língua em uso) por meio da descrição linguística (BERBER SARDINHA, 2004). Para atingir esse objetivo, utiliza tecnologias computacionais para compilar, armazenar e analisar vasta quantidade de textos atendendo a critérios específicos.

⁶¹ No original: [...] *a comparison of a text with its translation leads to an enhanced understanding of the style of the original.*

⁶² No original: [...] *it is an empirical approach to the description of language use; it operates within the framework of a contextual and functional theory of meaning; it makes use of the new technologies.*

Ao desenvolver uma proposta teórica para a Linguística de *Corpus* (LC), compreendida como uma abordagem para a descrição de significados em textos, Mahlberg (2005) define três princípios teóricos qualitativos, que também são válidos para investigações de estilo com base em *corpus*:

Língua é um fenômeno social. Significado é uso e significado é observável por meio de padrões repetidos da língua. Significado como uso é parte da interação entre os membros de uma comunidade discursiva. Significado possui uma dimensão subjetiva que se refere à experiência linguística individual, e significado tem uma dimensão social que manifesta o seu papel na realidade social da comunidade discursiva.

[...]

Significado e forma estão associados. A associação de significado e forma é a base para uma descrição linguística de significado baseada em *corpus*. A relação, contudo, não é de um para um. Devido à multifuncionalidade das palavras, critérios formais são apenas uma possibilidade na organização de descrições de significado. A intuição exerce um papel importante, e características no contexto das palavras se tornam gatilhos para a nossa intuição na interpretação dos dados.

[...]

Uma descrição linguística baseada em *corpus* prioriza o léxico. A Linguística de *Corpus* descreve significados usando um procedimento ascendente. Aspectos formais de significado são observados como padrões de itens lexicais. O foco em itens lexicais requer categorias descritivas que são menos gerais do que distinções sistemáticas elaboradas para explicar o todo de uma língua (MAHLBERG, 2005, p. 188-189).⁶³

Esses três pressupostos embasam este estudo, que busca interpretar itens e padrões lexicais a partir de seus contextos de uso. Por meio da observação de dados linguísticos e da identificação de padrões linguísticos buscamos depreender padrões cognitivos, ou seja, mundos textuais. Em relação ao segundo princípio, cabe explicitar que a associação entre forma e significado pode ser descrita, de um ponto de vista lexical, por meio de funções textuais locais (MAHLBERG, 2005, p. 189). O conceito de função textual local, que será discutido adiante, aponta para a possibilidade de descrição de itens lexicais a partir de uma dimensão textual, tornando-o um aspecto relevante para a análise de estilo em textos.

A Estilística de *Corpus* é uma vertente relativamente recente em Estilística e surgiu a partir da interface entre Estilística e Linguística de *Corpus*. A Estilística de *Corpus* se

⁶³ No original: **Language is a social phenomenon.** Meaning is use, and meaning is observable through the repeated patterns of language. Meaning as use is part of the interaction between the members of a discourse community. Meaning has a subjective dimension that refers to individual language experience, and meaning has a social dimension that manifests its role in the social reality of the discourse community. **Meaning and form are associated.** The association of meaning and form is the basis for a corpus linguistic description of meaning. The relationship, however, is not a one-to-one relationship. Because of the multifunctionality of words, formal criteria are only one possibility in organising descriptions of meaning. Intuition plays an important role, and features in the context of words become prompts for our intuition in the interpretation of data. **A corpus linguistic description of language prioritises lexis.** Corpus linguistics describes meaning using a bottom-up procedure. Formal aspects of meaning are observable as patterns of lexical items. The focus on lexical items requires descriptive categories that are less general than systematic distinctions meant to account for the whole of a language.

caracteriza como “[...] um enfoque particular da Linguística de *Corpus* em que as questões de pesquisa sendo investigadas e/ou o quadro analítico utilizado são prioritariamente dedicados a aspectos estilísticos” (MCINTYRE; WALKER, 2019, p. 315).⁶⁴ Decorre dessa definição que estudos em Estilística de *Corpus* usam técnicas da Linguística de *Corpus*, tais como listas de palavras e linhas de concordâncias, adaptando-os de acordo com os objetivos da análise estilística. Isso favorece a combinação de diferentes abordagens, conforme argumentam Mahlberg et al. (2020, p. 4431), que apontam para especificidades da Estilística de *Corpus*. Por exemplo, a compilação de grandes *corpora* é uma prática comum na Linguística de *Corpus*. Para a Estilística de *Corpus*, contudo, um *corpus* pequeno, de às vezes um único texto, pode ser utilizado, como Stubbs (2005), que analisa apenas o romance *Heart of Darkness* e Mahlberg e McIntyre (2011) que analisam apenas o romance *Casino Royale*. É importante ressaltar que, embora um *corpus* seja normalmente definido como um conjunto de textos, em um estudo estilístico de *corpus* admite-se um único texto como *corpus* devido ao tipo de análise (cf. MCINTYRE; WALKER, 2019). Assim, dependendo dos objetivos e das questões de pesquisa, pode-se utilizar um *corpus* de múltiplas obras ou de apenas uma. O que determina essa escolha é a representatividade do tipo de linguagem que se quer e dos objetivos. Caso o objetivo seja investigar o estilo do autor Charles Dickens, por exemplo, um *corpus* representativo é aquele que contém toda a sua obra. Se o objetivo for descrever a caracterização da personagem Ebenezer Scrooge, apenas uma obra seria representativa, já que esse personagem aparece apenas em *A Christmas Carol*.

Mahlberg (2016) propõe um círculo caracterizador da Estilística de *Corpus*, no qual técnicas da LC contribuem com informações quantitativas e com a observação qualitativa dessas informações para a descrição linguística e apreciação literária. Adicionalmente, a autora explica que

A Estilística de *Corpus* ocupa-se com o estudo de significados em textos [...] a Estilística de *Corpus* não só descreve elementos linguísticos, mas também explica suas funções na criação de significados textuais. Para textos literários, o significado é mais bem capturado com foco em um texto individual. Na Estilística de *Corpus*, o foco em um texto particular ou excerto de um texto é atingindo por meio de comparações ao longo de todo o texto ou com tipos diferentes de *corpora* de referência. Por causa desse objetivo explanatório, a Estilística de *Corpus* busca relações com a crítica literária e considera a interpretação de textos literários em contexto (MAHLBERG, 2016, p. 145).⁶⁵

⁶⁴ No original: *In our view, corpus stylistics is best used to describe a particular focus of corpus linguistics, one in which the research questions being investigated and/or the analytical frameworks used are primarily concerned with issues of style.*

⁶⁵ No original: *Corpus stylistics is concerned with meanings in texts. [...] corpus stylistics does not only describe linguistic features but explains their functions in the creation of textual meanings. For literary texts, meaning is best captured by focusing on an individual text. In corpus stylistics, the focus on a particular text or text extract*

Os pontos de partida para estudos em Estilística de *Corpus* podem ser vários. Mahlberg (2016) identifica duas frentes, aqueles estudos que partem de elementos lexicogramaticais específicos e aqueles que partem de questões provenientes de teorias literárias. Esta tese, ao incorporar uma perspectiva cognitiva, parte do aporte da Teoria de Mundos Textuais para investigar, por meio da observação empírica de dados do *corpus*, como padrões cognitivos são representados na superfície textual.

Uma categoria descritiva importante para explicar as funções de elementos linguísticos na criação de significados textuais é a de função textual local. Mahlberg (2007, p. 193) explica que

Funções textuais locais são ‘textuais’ uma vez que descrevem significados de itens lexicais em textos. Estão intimamente relacionadas a similaridades entre itens lexicais e/ou significados em grupos específicos de textos. As funções são ‘locais’ porque elas não pretendem representar funções gerais, mas funções específicas a um (grupo de) texto(s) e/ou específicas a um (grupo de) item(ns) lexical(ais) (MAHLBERG, 2007, p. 193).⁶⁶

Do ponto de vista computacional, os chamados *clusters*, agrupamentos lexicais, são compreendidos como indicadores de funções textuais locais. Agrupamentos lexicais, também conhecidos como pacotes ou feixes lexicais (*lexical bundles*) (BIBER et al., 1999), são sequências de palavras que se comportam em combinação. Nas palavras de Biber et al. (2002, p. 19), um agrupamento lexical é uma “[...] sequência de palavras que coocorrem frequentemente, principalmente quando a sequência consiste em mais de duas palavras.”⁶⁷ Além disso, essas sequências tendem a ocorrer independentemente de sua idiomaticidade, ou se elas constituem ou não uma unidade gramatical. Exemplos de agrupamentos lexicais na fala oral incluem *do you want me to, going to be a, I said to him, I don’t know what*, enquanto na prosa acadêmica encontramos *in the case of the, it should be noted that, there was no significant* (BIBER et al., 1999, p. 989). Sequências como *I don’t think* e *Would you mind* também são citadas como exemplos de agrupamentos lexicais comuns na fala (BIBER et al., 2002, p. 19).

is often achieved through comparisons across the whole text or with different types of reference corpora. Because of its explanatory aims, corpus stylistics seeks links to literary criticism and takes account of the interpretation of literary texts in context.

⁶⁶ No original: *Local textual functions are ‘textual’ as they describe the meanings of lexical items in texts. They pay close attention to similarities between lexical items and/or meanings in specific groups of texts. The functions are ‘local’ in that they do not claim to capture general functions, but functions specific to a (group of) text(s) and/or specific to a (group of) lexical item(s).*

⁶⁷ No original: *[...] a sequence of words which co-occur very frequently, especially when the sequence consists of more than two words.*

Um exemplo de análise de agrupamentos lexicais na ficção é encontrado em Mahlberg et al. (2020), que analisam obras do autor inglês Charles Dickens. Em sua obra, os agrupamentos lexicais de três palavras mais frequentes incluem *out of the, as if he, there was a, it was a, one of the, I don't know*, dentre outros, e de cinco palavras, os dois mais frequentes são *as if he had been* e *his hands in his pockets*. A partir da identificação de agrupamentos, Mahlberg et al. (2020) identificam grupos de funções que caracterizam o estilo de Dickens. Esses grupos têm a função de “[...] nomear e fazer referência a personagens (rótulos), interação entre personagens (falas), descrição de aparências e movimentos das personagens (partes do corpo), criação de um mundo textual por comparação (*as if*, como se) e referências ao tempo e lugar (tempo e lugar)” (MAHLBERG et al., 2020, p. 4438-4439). Esses grupos, considerados pontos de partida para análises qualitativas em contextos de uso, podem ser exemplificados respectivamente pelos seguintes agrupamentos: *Mr Pickwick and his friends; all I can say is; with his hand to his; as if he would have; a quarter of an hour e up and down the room*.

Há uma variedade de estudos estilísticos com base em *corpus*. Semino e Short (2004), por exemplo, analisam a apresentação da fala, da escrita e do pensamento em um *corpus* composto por textos de ficção, de jornais e de (auto)biografias; Ho (2011) compara diferenças estilísticas entre duas versões do romance *The Magus* de John Fowles; Jeffries e Walker (2017) analisam palavras-chave sociopolíticas em um *corpus* jornalístico com notícias sobre o período em que Tony Blair atuou como primeiro ministro do Reino Unido; Mastropierro (2017) investiga como elementos linguísticos contribuem para o desenvolvimento de temas literários, como a representação da África e do racismo em quatro traduções para o italiano de *Heart of Darkness* (cf. OLIVEIRA CARNEIRO, 2019). Esses quatro estudos são uma pequena amostra da diversidade de temas e especificidades analíticas possíveis de serem desenvolvidas em Estilística de *Corpus*, o que aponta para a flexibilidade dessa vertente para a análise de textos, sejam eles literários ou não.

A seguir, traçamos de um ponto de vista teórico como a Estilística Cognitiva e a Estilística de *Corpus* podem ser usadas em combinação para a análise de textos.

2.6 Estilística Cognitiva e Estilística de *Corpus*

A Estilística Cognitiva e a Estilística de *Corpus* são duas das mais recentes e produtivas vertentes em Estilística (MCINTYRE; WALKER, 2019; MCINTYRE, 2015; STOCKWELL; MAHLBERG; 2015; ZYNGIER, 2001). Em um prognóstico para desenvolvimentos em Estilística, Zyngier (2001) aponta e define três áreas que, além da

Estilística Empírica, incluem a Estilística de *Corpus* e a Estilística Cognitiva, definindo-as da seguinte forma:

Estilística de *Corpus*, um desenvolvimento direto de teorias textualmente orientadas. Pesquisas nessa área mostram como padrões significativos da língua podem ser observados computacionalmente e como esses achados podem iluminar e corroborar interpretações literárias. [...] Estilística Cognitiva, que se baseia em estudos sobre cognição para compreender como a mente funciona, como o sentido é construído. Desenvolvimentos nessa área ajudarão na compreensão de como leitores constroem interpretações [...] (ZYNGIER, 2001, p. 74).⁶⁸

Em outras palavras, enquanto a Estilística de *Corpus* se ocupa da exploração e interpretação de padrões no uso linguístico por meio da análise de dados, a Estilística Cognitiva busca desenvolver modelos teóricos para o entendimento do processo de leitura, como a TMT.

McIntyre e Walker (2019) explicam que a Estilística Cognitiva ocupa-se com o desenvolvendo de modelos e teorias para o processo de leitura de modo geral, ao mesmo tempo em que busca explicar respostas individuais de leitores. A Estilística de *Corpus*, por sua vez, não prioriza práticas de leitura individuais, e sim descrições do uso linguístico que possam ser generalizadas. Apesar da percepção de incompatibilidade entre os objetivos da Estilística de *Corpus* e da Estilística Cognitiva, estudos recentes, como Mahlberg, Stockwell et al. (2016), exploram o uso de concordâncias para a integração dessas duas perspectivas. O uso de concordâncias auxilia na identificação de padrões textuais que podem contribuir para o entendimento de mentes ficcionais e seus efeitos nos leitores em um quadro de modelagem da mente, ou seja, como a partir de pistas linguísticas os leitores passam a modelar ou atribuir crenças, intenções ou estados mentais específicos a um personagem ou outro. Cabe mencionar que, “a modelagem da mente é uma parte integrante da construção de mundos [...], uma vez que é o meio pelo qual leitores usam suas próprias inferências para atribuir dimensão psicológica às personagens” (GIBBONS; WHITELEY, 2018, p. 270).⁶⁹

O argumento principal para a integração entre Estilística Cognitiva e Estilística de *Corpus* é que a interação entre as mentes reais (leitores) e ficcionais (personagens) é textualmente direcionada, ou seja, “há traços textualmente manifestos, por meio dos quais um leitor pode construir mundos e mentes ficcionais” (MAHLBERG; STOCKWELL et al., 2016,

⁶⁸ No original: *Corpus stylistics, a direct development of textually-oriented theories. Research in this area shows how the concern with significant patterns of language can be seen through computing and how these findings can illuminate and support literary interpretations. [...] Cognitive stylistics, which relies on studies in cognition to find out how the mind works, how sense is made. Developments in this area will help understand how readers build interpretations [...].*

⁶⁹ No original: *Mind-modelling is an integral part of world-building [...], as it is the means by which readers use their own inferences to give psychological substance to characters.*

p. 457).⁷⁰ Temos, portanto, uma combinação de análises, *bottom-up* e *top-down*. Enquanto a análise linguístico-literária é direcionada pelo texto (*bottom-up*, ascendente), padrões textuais funcionam como gatilhos para a ativação (*top-down*, descendente) de conhecimentos esquemáticos (mentais) usados na interpretação textual. Ao fornecer evidências de padrões textuais recorrentes, o *corpus* auxilia o analista na identificação dos padrões que possam contribuir para a construção de representações mentais pelos leitores.

Sobre a integração das perspectivas cognitiva e baseada em *corpus*, Stockwell e Mahlberg (2015) argumentam que:

A integração entre Poética Cognitiva e Linguística de *Corpus* apresenta múltiplos caminhos vantajosos. Hipóteses teóricas que parecem ser justificáveis nos termos da Poética Cognitiva podem ser testadas, verificadas, refinadas ou rejeitadas pelas evidências linguísticas de um *corpus*. Características específicas em um texto literário ou *corpus* de vários textos podem ser identificadas por métodos da Linguística de *Corpus* e, então, ser integradas em um quadro mais holístico e experiencial a partir da Poética Cognitiva. Essa combinação objetiva abordar o que discernimos como uma percepção falsa de que a Linguística de *Corpus* ocupa-se do uso geral da língua e a Poética Cognitiva ocupa-se dos efeitos individuais em leitores. De fato, a Poética Cognitiva foi acusada de universalismo e reducionismo (STERNBERG, 2009) e técnicas da Linguística de *Corpus* foram usadas para a análise do uso individual e de efeitos na leitura atenta. Afirmamos que ambas as abordagens podem independentemente abarcar ambos os aspectos social e individual da análise linguístico-literária, mas [...] as duas abordagens também podem funcionar juntas (STOCKWELL; MAHLBERG, 2015, p. 131).⁷¹

Ao definir a Estilística de *Corpus* como a “aplicação de teorias, modelos e quadros teórico-metodológicos da Estilística na análise de *corpus*” (MCINTYRE, 2015, p. 61),⁷² McIntyre defende uma Estilística de *Corpus* integrada, de modo que as mais diversas vertentes em Estilística possam informar e suplementar análises de *corpus*. Essa integração, de técnicas computacionais com teorias estilísticas não derivadas de *corpus*, é, inclusive, o que McIntyre (2015) aponta como a característica distintiva entre Estilística de *Corpus* e Linguística de *Corpus*.

⁷⁰ No original: *There are textually manifest traces by which a reader can build worlds and fictional minds [...].*

⁷¹ No original: *In bringing together cognitive poetics and corpus linguistics, there are multiple advantageous avenues. Theoretical hypotheses which seem to be justifiable in cognitive poetic terms can be tested, verified, refined or rejected by corpus linguistic evidence. Specific features in a literary text or corpus of several texts can be identified by corpus linguistic methods and then integrated into a more holistic and experiential frame by drawing on cognitive poetic work. The combination aims to tackle what we discern as a false perception that corpus linguistics is concerned with general language use and cognitive poetics is concerned with individual readerly effects. In fact, cognitive poetics has been accused of universalism and reductivism (Sternberg, 2009) and corpus linguistic techniques have been used for the analysis of individual usage and close readerly effects. We assert that both approaches can independently encompass both social and individual aspects of literary linguistic analysis, but [...] the two approaches can also work together.*

⁷² No original: *[...] I define corpus stylistics as the application of theories, models and frameworks from stylistics in corpus analysis.*

McIntyre e Walker (2019) também se posicionam pela integração de perspectivas, explicando que sem as contribuições de outras vertentes em Estilística, a Estilística de *Corpus* corre o risco de se tornar um exercício de contar padrões linguísticos. A Estilística Cognitiva, portanto, fornece meios de atribuir aspectos interpretativos aos padrões linguísticos identificados em *corpora*. McIntyre e Walker (2019) afirmam ser perigoso colocar a Estilística de *Corpus* e a Estilística Cognitiva em oposição, argumentando que ao propagar esse isolamento disciplinar podemos ignorar contribuições significativas de uma área para a outra, de modo que as duas empreitadas não são mutuamente exclusivas. Assim, entendemos que a combinação das duas vertentes contribui para que seja possível demonstrar a realidade cognitiva de evidências linguísticas obtidas por meio dos métodos da Estilística de *Corpus*.

Um exemplo da integração das duas vertentes é o estudo de Stockwell e Mahlberg (2015), no qual os autores mostram que diferentes contextos de fala; o discurso das personagens, bem como comentários do narrador sobre esses discursos; e reações de personagens às falas de outrem, extraídos por meio de métodos da Estilística de *Corpus*, auxiliam na modelagem da mente da personagem Mr. Dick no romance *David Copperfield* de Charles Dickens. Nesta tese, partimos da identificação de unidades lexicais e de agrupamentos lexicais projetantes de mundos textuais como indicadores da construção de mundo e de características que auxiliam os leitores na modelagem da mente de Offred.

2.7 Comentários

Este capítulo teve como foco fornecer um panorama de diversos aspectos teóricos que consolidam a abordagem proposta ao objeto de pesquisa desta tese, o romance *THT* e duas traduções brasileiras. Situamos a Estilística como área de investigação relevante nos estudos da linguagem e como duas de suas vertentes, Estilística Cognitiva, com enfoque particular na TMT, e Estilística de *Corpus*, podem ser integradas para a análise de mundos textuais e do estilo da mente na literatura e na tradução.

É importante salientar os pontos convergentes entre essas duas vertentes. Tanto a Estilística de *Corpus* quanto a TMT partem de uma concepção contextual e funcional do significado; ambas têm o texto como objeto de investigação; ambas partem da materialidade linguística para depreender significados; ambas têm como foco a língua em situações naturais de uso; a Estilística de *Corpus*, na identificação de padrões linguísticos, contribui para a depreensão de padrões cognitivos (mundos textuais) ao longo de um texto; a TMT, no enfoque cognitivo do discurso, contribui para a interpretação de padrões linguísticos obtidos por meio da Estilística de *Corpus*. Esses aspectos fazem dessa combinação teórico-

metodológica profícua para a descrição de significados em textos, potencializando o avanço da análise de estilo. O Capítulo 3, a seguir, apresenta os procedimentos metodológicos da pesquisa.

3 TEXTOS, CORPUS, MÉTODOS

3.1 Introdução

Este capítulo introduz os textos, o *corpus* de estudo e os métodos empregados nesta tese. Também discute como a Estilística de *Corpus* e a Estilística Cognitiva podem ser aplicadas ao estudo do texto literário, oferecendo um quadro metodológico que possa ser empregado em outros estudos. A Seção 3.2 introduz as perguntas de pesquisa, enquanto a Seção 3.3 focaliza o TF e os TMs. O planejamento e a compilação do *corpus* de estudo têm o seu espaço na Seção 3.4. A Seção 3.5 apresenta o programa computacional utilizado na análise de dados, enquanto os procedimentos analíticos empregados para responder as perguntas de pesquisa são descritos na Seção 3.6. A Seção 3.7 tece os comentários a respeito deste capítulo.

3.2 Questões de Pesquisa

Esta tese discute a função de padrões textuais como blocos construtores do mundo ficcional e do estilo da mente na literatura e na tradução. O estudo busca explorar os efeitos que padrões textuais podem ter na interpretação de textos e como essa interpretação pode mudar em decorrência da tradução. Essa discussão surge a partir da análise do *corpus* de estudo composto por *THT* e duas traduções brasileiras, por meio do exame da repetição de padrões lexicogramaticais que contribuem para a construção de significados literários. Estabelecemos três perguntas de pesquisa a partir das orientações de McIntyre e Walker (2019), que sugerem a proposição de perguntas de pesquisa global e local, de modo que a resposta da pergunta global depende das respostas das perguntas locais:

Questão de pesquisa global

QP1. Que cruzamentos analíticos podem ser estabelecidos entre Estilística Cognitiva e Estilística de Corpus?

A partir das análises resultantes das questões subsequentes, poderemos verificar aspectos que aproximam a Estilística Cognitiva e a Estilística de *Corpus*, contribuindo para uma abordagem conjunta na análise de estilo.

Questões de pesquisa locais

QP2. Que conjunto de unidades lexicogramaticais, como realização do estrato semântico-discursivo, constituem os mundos textuais e suscitam o estilo da mente no texto-fonte e nas traduções?

Mundos textuais são instaurados por meio de elementos construtores de mundo (tempo, espaço, objetos e actantes⁷³) e proposições funcionais, as quais são analisadas por meio dos processos (grupos verbais) do sistema de transitividade da gramática sistêmico-funcional. Elementos dêiticos (pronomes, advérbios, por exemplo) e verbos modais são unidades de análise relevantes, uma vez que atribuem coordenadas espaço-temporais e projetam mundos modais. A identificação desses elementos é viabilizada pelo programa *WordSmith Tools*.

QP3. Quais as diferenças na construção dos mundos textuais e suas implicações para a construção desses mundos entre o texto-fonte e cada uma das duas traduções?

A partir da identificação das unidades lexicogramaticais que instanciam as projeções dos mundos textuais, teremos condições de verificar semelhanças e diferenças no uso feito dessas unidades na construção e transição entre mundos, no texto-fonte e nas duas traduções. Cabe, portanto, averiguar as implicações dessas diferenças para a construção de mundos do leitor.

Ao tratar dessas três questões, esta tese contribui para o estudo de *THT* por meio de uma perspectiva que inclui aspectos cognitivos e tradutórios observados a partir de um *corpus*.

3.3 Sobre os textos e os contextos

Nesta seção, apresentamos alguns aspectos contextuais sobre a autora e as tradutoras, bem como aqueles relativos à recepção dos textos em análise nesta tese.

Margaret Atwood (1939-), nascida em Ottawa, Ontário, Canadá, é uma das escritoras canadenses mais conhecidas internacionalmente. Sua produção bibliográfica estende-se desde 1960 e contém uma variedade de produções literárias, como romances, narrativas curtas, poemas e ensaios de crítica literária. Como exemplo, ressaltamos os romances *The Handmaid's Tale* (1985), *The Blind Assassin* (2000), a trilogia *MaddAddam* (2005, 2009,

⁷³ Na Teoria de Mundos Textuais, 'actantes' são entidades textuais instauradas no mundo textual, enquanto 'participantes' são aqueles envolvidos no evento comunicativo no mundo do discurso. Será dada preferência a essa terminologia, apesar de na gramática sistêmico-funcional ser usado o termo 'participantes' para se referir às entidades textuais.

2013) e *The Testaments* (2019). No Brasil, Atwood conta com 27 traduções publicadas pela editora Rocco.⁷⁴ Editoras como Marco Zero, Companhia das Letras e Morro Branco também publicaram traduções de Atwood no Brasil, sendo Marco Zero a primeira editora a ter publicado uma tradução de Atwood em qualquer idioma em 1984 (cf. CARNEIRO; NOVODVORSKI, 2020).

Dentro de sua obra completa, a que alcançou maior popularidade recentemente é *The Handmaid's Tale*. Esse romance foi finalista do *Man Booker Prize* (1986) e recebeu diversos prêmios, como o *Governor General's Award for English Language Fiction* (1985) e o *Arthur C. Clark Award* (1987), além de nomeações para o *Nebula Award* (1986), o *Prometheus Award* (1987) e o *Commonwealth Writers' Prize* (1987). Foi adaptado para o cinema em 1990 pelo diretor Volker Schlöndorff e roteirista Harold Pinter. Em 2017, Bruce Miller adaptou o romance em uma série televisiva, vencedora do Globo de Ouro (2018), produzida pela empresa de *streaming Hulu*.⁷⁵ Além da adaptação televisiva, a eleição do presidente Donald Trump nos Estados Unidos em 2016 também contribuiu para que o romance adquirisse mais popularidade e significância no cenário atual (ATWOOD, 2017). Devido à natureza das políticas e posicionamentos do referido presidente, o romance escrito em 1985, em certo sentido, já fazia referência a essas políticas, principalmente em relação ao desrespeito às liberdades civis e aos direitos de mulheres e de minorias sociais, conquistados ao longo dos anos. Além disso, as referidas políticas também tiveram impacto no Brasil, já que o presidente Jair Bolsonaro, eleito em 2018, também compartilha de visão semelhante à do presidente Trump, tendo sido alvo de comentários de Atwood também em entrevista (PAIS, 2020).⁷⁶ Por isso, é uma obra que chama atenção em relação aos significados sociais que emergem da narrativa.

De forma sucinta, *The Handmaid's Tale* conta a história de mulheres que vivem na República de Gilead, uma sociedade onde hoje estão os Estados Unidos, dominada por um regime teocrático totalitário que força um grupo de mulheres férteis (Aias) a servirem como reprodutoras de seus senhores. Privadas de todos os seus direitos constitucionais, elas só possuem valor se ainda tiverem capacidade reprodutiva. O romance, então, a partir da

⁷⁴ O número de traduções é referente aos títulos traduzidos até o momento de escrita da tese.

⁷⁵ O texto de Marcelo Perrone, “De filme esquecido a série de sucesso, a escalada ‘O Conto da Aia’ ao topo da cultura pop”, exemplifica as diferenças entre os contextos de recepção do filme de 1990 e da série de 2017. Disponível em: <<https://www.fronteiras.com/artigos/de-filme-esquecido-a-serie-de-sucesso-a-escalada-lo-conto-da-aiar-ao-topo-da-cultura-pop>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

⁷⁶ Comentário de Atwood: “Pessoas como o presidente do Brasil (Jair Bolsonaro), que diz: ‘Eu sou um homem forte e vou resolver isso para você. Você tem que oprimir mulheres e grupos minoritários e tudo ficará ótimo’. Gilead não é diferente disso.”

perspectiva de uma Aia, Offred, narra a resistência dessas mulheres e de homens contra o regime em busca de uma nova vida.

THT é exemplo do que comumente se denomina distopia. Distopia é “um lugar ou estado imaginário em que tudo é extremamente ruim ou desagradável” (OALD).⁷⁷ Também é definida como “um lugar imaginário onde as pessoas são infelizes e geralmente temerosas, porque não são tratadas de maneira justa” (MW).⁷⁸ A República de Gilead em *THT* representa esse lugar, assim como outras sociedades imaginadas anteriormente em obras como *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, e *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell, e posteriormente, como na trilogia *The Hunger Games* (2008-2010), de Suzanne Collins e na série *The Maze Runner* (2009-2016), de James Dashner.

Distopias modernas são tematicamente caracterizadas por medos da sociedade em relação ao desenvolvimento tecnológico, ao avanço científico, à teocracia, à infertilidade, ao declínio ecológico, à decadência urbana e ao poder crescente da internet (NORLEDGE, 2021). Ao caracterizar a imaginação distópica, Norledge (2021) conclui que mundos distópicos são propositalmente refratados, ou seja, retratam eventos e lugares que são necessariamente reconhecíveis, no entanto, fundamentalmente diferentes do nosso próprio mundo, de modos mais ou menos significativos. As diferenças entre mundos ficcionais distópicos e o mundo real residem em elementos fantásticos ou características do não-real que indicam questões políticas, sociais e culturais abordadas pelo texto. A autora também salienta que narrativas distópicas são desfamiliarizantes (tornam estranho) e propiciam “estranhamento cognitivo” (cf. Capítulo 2), ou seja, apresentam ao leitor um mundo imaginário familiar, mas transformado de alguma maneira. Em suma, “[...] distopias são ao mesmo tempo um reflexo de nossa própria sociedade e de mundos decididamente deslocados, oferecendo conclusões hipotéticas perturbadoras para as ansiedades do mundo real” (NORLEDGE, 2021, p. 44).⁷⁹ No caso de *THT*, essas ansiedades estão refletidas no domínio teocrático cristão de uma sociedade que subjuga uma classe de mulheres (Aias) a servirem reprodutivamente à classe de homens dominantes (Comandantes), além do colapso ecológico que eleva as taxas de infertilidade, dentre outras questões. Atwood (1999, p. 11) reforça esse aspecto ao comentar

⁷⁷ No original: *an imaginary place or state in which everything is extremely bad or unpleasant*. Disponível em: <<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/dystopia?q=dystopia>>. Acesso em: 22 out. 2021.

⁷⁸ No original: *an imaginary place where people are unhappy and usually afraid because they are not treated fairly*. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/dystopia>>. Acesso em: 22 out. 2021.

⁷⁹ No original: *[...] dystopias are at once a reflection of our society and decidedly displaced worlds, offering disturbing hypothetical conclusions to real-world anxieties*.

sobre *THT* que “[...] eu não usei detalhes neste livro que já não tenham ocorrido em algum lugar na história. Em outras palavras, isso não é ficção científica.”⁸⁰

Atwood faz uma distinção entre ficção científica e ficção especulativa. A ficção científica é distinta da ficção especulativa a partir do que é possível de ser feito ou não no estado atual do mundo. Enquanto a ficção científica contém referências a fenômenos, invenções, que ainda não podemos fazer, como viajar para outro universo por um buraco negro, a ficção especulativa contém referências a coisas que são possíveis, como identificação de DNA, cartões de crédito, e seus eventos ocorrem no planeta Terra (ATWOOD, 2005). Desse modo, *THT* se alinha mais à ficção especulativa, já que os elementos usados na obra estão dentro das possibilidades humanas. O romance torna-se mais assustador justamente pelo fato de que a sociedade distópica é instaurada a partir de tecnologias já disponíveis, estabelecendo relações entre ficção e realidade.

THT também se alinha ao que Atwood aponta como símbolo característico da produção literária do Canadá, a *sobrevivência*.⁸¹ Ao examinar uma amostra de obras de autores canadenses em língua inglesa e francesa, Atwood propõe pensar a literatura canadense por meio do símbolo da sobrevivência, afirmando que “nossas histórias são provavelmente histórias não daqueles que venceram, mas daqueles que conseguiram retornar de uma experiência terrível [...]” (ATWOOD, 1996, p. 360).⁸² Em outras palavras, o que sobressai nessas histórias são as vidas daqueles que conseguiram escapar de experiências traumáticas ou de circunstâncias desfavoráveis, exatamente o que se observa no mundo distópico de Gilead. Atwood (1996, p. 362) também aponta que “dada a escolha de aspectos negativos ou positivos de qualquer símbolo [...] Canadenses demonstram uma preferência marcada pelo negativo.”⁸³ Essa negatividade parece estar refletida na história de Offred que, ao representar um contexto distópico, naturalmente negativo, narrativiza suas experiências de sobrevivência nesse mundo opressivo. Essa negatividade transparece no uso linguístico, conforme o capítulo de análise (Capítulo 4).

⁸⁰ No original: *I did not use any details in this book that have not already occurred somewhere in history. In other words, this is not science fiction.*

⁸¹ Conforme destacado na *Arnold Anthology of Post-Colonial Literatures in English* (1996), a obra *Survival* publicada em 1972 era amplamente vista como um estudo de padrões arquetípicos na literatura canadense. Ao longo dos anos, seus argumentos foram contestados, mas continua sendo uma obra clássica da crítica literária canadense.

⁸² No original: *Our stories are likely to be tales not of those who made it but of those who made it back, from the awful experience [...].*

⁸³ No original: *Given a choice of the negative or positive aspects of any symbol [...] Canadians show a marked preference for the negative.*

Em obras de crítica literária⁸⁴ observamos as temáticas relacionadas à *THT*. Em coletânea organizada por Dvorak (1999) os seguintes temas são tratados: distopia, testemunho, transgressão, subversão, amor. Na obra organizada por Bloom (2001), temas como amor, distopia, misoginia, patriarcado, feminismo, nacionalismo, poder, resistência, narração/narrativa e subversão são abordados. No compêndio organizado por Howells (2006) sobre Margaret Atwood, encontramos os seguintes temas relacionados ao romance: distopia, contexto, ambientalismo, corpos femininos, direitos humanos, memória, trauma, estratégias narrativas, resistência e escape. Percebe-se que o tema ‘distopia’ é recorrente nas três coletâneas selecionadas. Essa forma literária é vista por críticos como relevante para a compreensão do romance. De fato, o entendimento do texto como distópico aponta para a relevância que a construção do mundo ficcional assume na compreensão do texto.

Outro tema recorrente nas três coletâneas com respostas de críticos ao romance é a problematização do ato de se contar histórias, refletido nas palavras ‘testemunho’, ‘narração/narrativa’ e ‘estratégias narrativas’. Esse tema também está presente desde o título da obra que remete a um gênero textual, *tale* no TF, sendo ‘história’ na T1 e ‘conto’ na T2, até as ‘Notas Históricas’ no epílogo do romance. A importância atribuída pela crítica a esse tema faz dele um ponto de análise relevante quando da observação dos dados do *corpus* de estudo, unindo assim a análise linguística à crítica literária, como previsto pela Estilística de *Corpus* e pela Estilística Cognitiva.

Ao observar o contexto das traduções notamos que, no fim do século XX, a editora Marco Zero (1985-1998) foi responsável por introduzir as obras de Atwood no sistema literário brasileiro, traduzindo cinco de seus romances, incluindo *THT*, que foi traduzido por Márcia Serra como *A História da Aia* em 1987. Márcia Serra estudou Psicologia (1968-1971) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Arquitetura e Urbanismo (1977-1982) no Instituto Metodista Bennett-RJ. Trabalhou como tradutora na editora Marco Zero de 1985 a 1998 e como tradutora e intérprete no Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) de 1984 a 2008. Traduziu títulos como *O que está acontecendo com meu corpo? Manual de crescimento para pais, mães e filhos – livro para garotos* (1985), de Lynda Madaras e Dane Saavedra, o livro de crônicas *Doze dias: crônica de uma viagem pelas montanhas Bakhtiari do sudoeste da Pérsia* (1995), de Vita Sackville-West, *Homem Invisível*

⁸⁴ É importante mencionar que os comentários críticos desta seção representam uma pequena parcela da grande quantidade de estudos sobre o romance, desenvolvidos desde a publicação inicial em 1985, de modo que selecionamos estudos que dessem uma ideia geral dos temas normalmente abordados em críticas sobre a obra, sem nos atermos a detalhes, ou a correntes teórico-críticas específicas. A revisão da crítica literária é realizada com objetivo de identificar temáticas recorrentes sobre o romance, a fim de contextualizar as análises posteriores do *corpus* com as respostas de críticos, enquanto leitores da obra.

(1990), de Ralph Ellison. Pela editora Gente, Márcia Serra também realizou a tradução de um livro de relatos, *Garota, Interrompida* (2013), de Susanna Kaysen.⁸⁵

No início do século XXI, a editora Rocco apresentou novas traduções ao público brasileiro de obras já traduzidas pela Marco Zero (cf. CARNEIRO; NOVODVORSKI, 2020), incluindo *THT*, que foi então traduzida por Ana Deiró como *O Conto da Aia*. Ana Deiró é bacharel (1975) em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), especialista (1997) em tradução de língua inglesa pela PUC-RJ. Trabalha como produtora *freelance* de matérias de telejornalismo, tendo trabalhado para a TV Globo nos anos de 1980 a 1990. Atuou como tradutora de ficção e não-ficção para diversas editoras brasileiras, incluindo Record (1978-1997), Objetiva (1990-2008), Martins Fontes (2007-2008), Paz e Terra (2010-2012). Atua como tradutora autônoma na Editora Rocco desde 1997. Além de ter traduzido *O Conto da Aia*, Deiró traduziu *Lesão Corporal*, *Dicas da Imensidão* e *Buscas Curiosas*, todos de autoria de Atwood também.⁸⁶

Apesar de não constituir um foco desta tese, as duas resenhas de leitores, apresentadas na sequência, são brevemente analisadas no intuito de obtermos uma amostra mínima de como leitores brasileiros responderam à leitura da T2. Essas resenhas foram obtidas pelo *site* de compras *Amazon*.⁸⁷ Escolhemos a principal avaliação positiva (cinco estrelas) e a principal avaliação negativa (uma estrela). Esse olhar para as resenhas buscou pelo menos um vislumbre da recepção da segunda tradução⁸⁸ a partir da resposta de leitores à obra e de quais aspectos da narrativa foram destacados nos comentários deles.

5,0 de 5 estrelas Uma clássica distopia, ao estilo George Orwell (1984) e Aldous Huxley (Admirável Mundo Novo), porém, com um viés feminista.

Avaliado no Brasil em 26 de janeiro de 2018

Compra verificada

A narrativa discorre, basicamente, sob a ótica feminina. O sofrimento feminino é estampado sem pudor, sem eufemismos, ou seja, de maneira direta e objetiva.

Em um mesmo capítulo a protagonista nos conduz por vários períodos da sua história, no entanto, não nos sentimos perdidos; viajamos com ela ao passado a fim de compreendermos seu presente.

Saliento que a autora escreve bem e sem excessos, mostrando-nos um mundo coerente e verossímil, caso contrário, não seria atrativo.

⁸⁵ Informações obtidas em sua página pessoal na rede social *Facebook* e em *sites* da *Web*. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/marcia.serra?comment_id=Y29tbWVudDozMTc4Mjc4NTUwMDM3NjRfMzE3ODUzNTM4MzM0NTI5>. Acesso em: 01 nov. 2021.

⁸⁶ Informações obtidas na página pessoal da tradutora na rede social *LinkedIn*. Disponível em: <<https://br.linkedin.com/in/ana-deiro-7389219a>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

⁸⁷ Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Conto-Aia-Margaret-Atwood/product-reviews/8532520669/ref=cm_cr_getr_d_paging_btm_next_3?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews&filterByStar=critical&pageNumber=3>. Acesso em: 01 nov. 2021.

⁸⁸ Pela distância temporal de publicação da primeira tradução, 1987, não foi possível encontrar resenhas de seus leitores.

Será, em algum momento, nossa liberdade tão cerceada como neste livro?
 Será que podemos nos considerar, atualmente, livres? Antagônico e instigante. A
 leitura se foi, mas reflexões e perguntas como estas ficam.
 Para devoradores de distopias como eu, este livro é indispensável à estante.

Nessa resenha, o leitor reconhece *O Conto da Aia* como um clássico pertencente à tradição distópica, mencionando outras obras dessa tradição, mas com uma particularidade feminista. Também aponta a relação entre passado e presente, o que nos termos da TMT é compreendida como transição de mundos. Além disso, ressalta o “escrever bem” da autora, bem como o “mundo coerente e verossímil”. Estabelece também uma conexão entre o mundo ficcional e o mundo do discurso por meio de dois questionamentos: “Será, em algum momento, nossa liberdade tão cerceada como neste livro? Será que podemos nos considerar, atualmente, livres?”. O comentário, “A leitura se foi, mas reflexões e perguntas como estas ficam”, sugere que a leitura da obra teve efeitos ressonantes para esse leitor. Apesar de não caber a esta pesquisa detalhar esses efeitos, cabe mencionar que *ressonância* é um fenômeno que pode ser brevemente descrito como a sensação de um impacto literário profundo e sua habilidade de perdurar na mente após a leitura (STOCKWELL, 2009, p. 14). A metáfora conceptual LIVRO É COMIDA também fica evidente na instanciação “para devoradores de distopias.” Essa resenha, em suma, apesar de obviamente não usar os termos da TMT, aponta que o processamento cognitivo do leitor levou em consideração questões como a transição de mundos (passado e presente), a percepção de que há um mundo sendo projetado pela obra e de que esse mundo pode ter relações com o mundo do discurso, ressonando na realidade.

Em seguida, apresentamos a avaliação negativa.

1,0 de 5 estrelas Escrita cansativa e personagem rasa
 Avaliado no Brasil em 16 de junho de 2019
 Compra verificada
 Decepcionante! Esperava muito desse livro por todo o burburinho a respeito.
 Não assisti a série e nem pretendo também, agora que li o livro.
 A escrita é extremamente cansativa, com pausas em quantidade exagerada, o que não deixa a leitura fluir.
 Muitos pontos narrados são irrelevantes, sem falar o zero carisma da personagem que a todo momento insere pensamentos fora de contexto e desnecessários, não agregando em nada à história.
 Sofri para terminar a leitura deste livro e com toda certeza não recomendaria a ninguém!
 O contexto social da história é a única coisa que se torna relevante, pois nos traz algumas reflexões para os dias atuais, porém de resto...
 O final então, fechou com chave de ouro, a triste experiência dessa leitura!

Nessa resenha, o leitor enfatiza a “escrita cansativa” e a “personagem rasa”, provavelmente referindo-se à *Offred*. Menciona a adaptação televisiva do romance e diz que após a experiência ruim (“triste”) de leitura nem mesmo assistirá à série. Retoma a ideia de

uma escrita “extremamente cansativa” que parece ter sido percebida como tal devido a “pausas em quantidade exagerada” e irrelevâncias de “muitos pontos narrados”. Nessa avaliação a personagem é qualificada com “falta de carisma”, além de ser aparentemente recriminada pela inserção de “pensamentos fora de contexto e desnecessários.” Essas avaliações parecem apontar para certa resistência do leitor em relação ao estilo da mente de Offred. Esse leitor também sugere conexões entre o mundo ficcional e o mundo do discurso ao mencionar o único ponto positivo da obra, “o contexto social da história é a única coisa que se torna relevante, pois nos traz algumas reflexões para os dias atuais, porém de resto...” Essa resenha, em suma, também aponta elementos previstos pela TMT, como as transições de mundo, representadas na visão desse leitor como a inserção de pensamentos fora de contexto, bem como a relação entre mundo ficcional e mundo do discurso. O que incomoda e gera sua resistência à obra parece ser o estilo da narrativa, mas mesmo assim sugere que o contexto social da história ressoa no mundo do discurso.

A breve análise dessas duas resenhas mostra que os princípios da TMT podem ser verificados nas respostas de leitores, o que torna os seus construtos teóricos plausíveis do ponto de vista da recepção do romance. Detalhamos na sequência o planejamento e a compilação do *corpus*.

3.4 Planejamento e compilação do *corpus* de estudo

O objeto de estudo desta pesquisa está concentrado em três obras de ficção literária compiladas como um *corpus* eletrônico. No trabalho com *corpus*, torna-se fundamental identificá-lo a partir de uma tipologia ou taxonomia capaz de explicitar os critérios a partir dos quais o *corpus* foi compilado, bem como as características que o definem como objeto de pesquisa. Assim, apresentamos o planejamento do *corpus*, discriminando a seguir os critérios que guiaram a compilação e a preparação. Para o presente estudo, adotamos critérios tipológicos apontados por Berber Sardinha (2004) e Viana (2010). Desse modo, o nosso *corpus* de estudo pode ser caracterizado de acordo com o Quadro 6:

Quadro 6 – Tipologia do *corpus* de estudo

Língua	Bílingue (inglês/português)
Modo	Escrito (narrativas)
Data de publicação	Sincrônico (textos de 1985-2006) Contemporâneo
Seleção	Amostragem (linguagem de textos ficcionais) Estático (seleção não renovável)
Conteúdo	Especializado (textos literários ficcionais)
Autoria	Língua nativa (inglês) e língua nativa (português)
Disposição Interna	Paralelo não-alinhado (original e tradução)
Tamanho	297.074 palavras (médio)

Nível de Codificação	Uso de cabeçalhos
Uso na pesquisa	Estudo (análise-descrição estilística)

Fonte: elaboração do autor.

O Quadro 7 ressalta informações editoriais relativas às obras que compõem o *corpus* de estudo:

Quadro 7 – Informações das obras do *corpus* de estudo

Livro	Tradutoras	Editora	Data de publicação	Edição usada no <i>corpus</i>
<i>The Handmaid's Tale</i>	N/A	Anchor	1985	1998
<i>A História da Aia</i>	Márcia Serra	Marco Zero	1987	1987
<i>O Conto da Aia</i>	Ana Deiró	Rocco	2006	2006

Fonte: elaboração do autor.

Trata-se, portanto, de um *corpus* paralelo bilíngüe (inglês/português), não alinhado, que permite comparações intralinguísticas, ou seja, entre as duas traduções na mesma língua, e interlinguísticas, entre a tradução e o original, e entre a segunda tradução e o original. Nosso planejamento é de um *corpus* privado, para uso exclusivo desta pesquisa. Caso venha a ser um *corpus* público será necessário obter autorizações, já que, tanto o original, quanto as traduções, são textos protegidos por direitos autorais (FRANKENBERG-GARCIA, 2008).

A presente pesquisa é de natureza empírico-descritiva com foco no produto (TOURY, 2012). Em outras palavras, a análise-descrição linguística empreendida é realizada a partir de evidências, amostras linguísticas, extraídas de um *corpus* composto por manifestações literárias, com foco no produto dos processos criativos tanto da autora Margaret Atwood quanto das tradutoras Márcia Serra e Ana Deiró. Cabe apontar que, apesar de fazermos uso de traduções, nosso maior foco é o texto-fonte. As traduções são utilizadas como base comparativa para uma apreciação do estilo do texto-fonte a partir de relações interlinguísticas no par inglês e português, conforme possibilidade de análise de estilo entre textos de Boase-Beier (2016).

Além disso, é uma pesquisa de base quantitativa e qualitativa, visto que são empregados resultados de cálculos estatísticos, como o cálculo *log-likelihood* feito automaticamente pelo *WordSmith Tools* no cômputo de palavras-chave, e interpretações com base em amostras de dados linguísticos. Como já é comum em abordagens com base em *corpus*, é fundamental que haja a complementaridade entre as perspectivas quantitativa e qualitativa, para que a pesquisa, na quantificação dos fenômenos observados, explique o que os números revelam face ao contexto maior em que a pesquisa se insere. O processo de análise segue a direção apontada por Jeffries e McIntyre (2010, p. 172-173), que sugerem

começar pela quantificação dos dados e obtenção dos padrões a fim de extrair amostras para análises qualitativas posteriores. É importante destacar que os dados numéricos utilizados são aqueles fornecidos pelo programa de análise *WordSmith Tools*. Também ressaltamos que a orientação geral da pesquisa é qualitativa. Nosso foco, assim como Stockwell e Mahlberg (2015, p. 132), é na “[...] imagem cumulativa de informações de personagem que métodos de *corpus* podem ajudar a identificar.”⁸⁹

Além disso, a partir da base de dados utilizada, entendemos que a introspecção também tem a sua função como método empírico em Estilística, consoante a defesa de Stockwell (2021).

Apesar das inúmeras desvantagens como uma técnica empírica em relação à confiabilidade, verificabilidade, objetividade e mensurabilidade, fato é que a introspecção continua sendo o único acesso direto que um pesquisador literário individual tem dos processos mentais e das respostas de um leitor (STOCKWELL, 2021, p. 176).⁹⁰

A solução para o próprio problema da introspecção é apontada por Stockwell (2021, p. 171) ao afirmar a necessidade de “[...] triangulação entre uma explicação psicológica validada da experiência individual da Poética Cognitiva e uma forma generalizada de uso social e cultural da Estilística de *Corpus*.”⁹¹ Esta tese busca na TMT essa explicação psicológica combinada às evidências do *corpus* e eventuais consultas a *corpora* de referência.

Do ponto de vista da Linguística de *Corpus*, a presença da subjetividade do pesquisador também é considerada. Todo o processo metodológico, seja baseado ou direcionado pelo *corpus*, é mediado pelo linguista, “[...] que ainda está se comportando como linguista e aplicando seu conhecimento, experiência e inteligência em cada etapa durante o processo. Não existe indução pura” (TOGNINI-BONELLI, 2001, p. 84-85).⁹² Em outras palavras, a mediação do linguista implica que a análise de um *corpus* não segue apenas o caminho ascendente (*bottom-up*), da indução a partir dos dados, mas também conta com o caminho descendente (*top-down*), da dedução a partir de conjuntos de conhecimento do pesquisador.

⁸⁹ No original: *Our focus is on the cumulative picture of character information that corpus methods can help to identify.*

⁹⁰ No original: *In spite of its numerous drawbacks as an empirical technique concerning reliability, verifiability, objectivity and measurability, the fact stands that introspection remains the only direct access that an individual literary researcher has to the thought processes and responses of a reader.*

⁹¹ No original: *[...] the solution to the introspection problem involves a triangulation between a validated psychological explanation of individual experience from cognitive poetics and a generalised form of social and cultural usage from corpus stylistics.*

⁹² No original: *[...] who is still behaving as a linguist and applying his or her knowledge and experience and intelligence at every stage during this process. There is no such a thing as pure induction.*

Em relação à coleta dos textos desta pesquisa, seguimos os seguintes critérios: disponibilidade dos textos em formato digital e facilidade de manipular os textos digitalmente. Adquirimos por meio da *Web (World Wide Web)*, em formato PDF, dois dos textos que compõem o *corpus*, o T1 e o T2. Esses dois textos foram comparados às obras impressas para atestar a qualidade dos textos digitais. Feito isso, os arquivos em PDF foram convertidos para o formato DOC. Nesse processo, correções ortográficas, de erros decorrentes da conversão, foram realizadas a partir da comparação dos arquivos eletrônicos com os textos impressos. Em relação à primeira tradução, não encontrada em formato digital, optamos por digitar manualmente todo o romance. O procedimento padrão nesses casos é a digitalização dos textos impressos e posterior processamento por um OCR (*Optical Character Recognition*). Porém, tendo em vista a pouca extensão da T1 (329 páginas e aproximadamente 95 mil palavras), optamos por digitá-la na íntegra e, assim, já tentar evitar erros decorrentes da conversão de arquivos. A partir dos três textos salvos em DOC, realizamos a conversão final para TXT, formato do arquivo padrão para processamento no programa de análise *WordSmith Tools*, apresentado na seção seguinte.

Os arquivos do *corpus* foram anotados com metadados descritivos, ou seja, cabeçalhos, separados dos dados do *corpus* usando marcação XML, conforme ilustrado na Figura 6.

Figura 6 – Cabeçalho do texto-fonte

```
<header>
  <sourcetext>
    <title> <The Handmaid's Tale> </title>
    <author> <Margaret Atwood> </author>
    <publisher> <Anchor> </publisher>
    <pubdate> <1985> </pubdate>
    <edition> <2008> </edition>
    <compilation year> <2020> </compilation year>
  </sourcetext>
</header>
```

Fonte: elaboração do autor.

Os cabeçalhos contêm informações básicas (identificadas pelas etiquetas de abertura, <exemplo>, e fechamento, </exemplo>) sobre o *corpus*, importantes para a identificação dos textos, organização e consultas futuras. Essas informações, por estarem contidas em chaves angulares (<...>), são ignoradas quando do processamento dos arquivos pelo programa de análise. Todo o processo de compilação e preparação do *corpus* demandou aproximadamente dois meses de trabalho.

3.5 Programa de análise

Esta tese faz uso do programa de análise lexical *WordSmith Tools (WST)* em sua versão 6.0, amplamente utilizado em estudos que analisam *corpora* eletrônicos. Desenvolvido por Mike Scott e comercializado desde 1996, trata-se de um programa com ferramentas e utilitários integrados, utilizados para análises linguísticas. Explicitamos a seguir as funcionalidades de suas três ferramentas principais:

WordList: produz listas de palavra contendo todas as palavras do arquivo ou arquivos selecionados, elencadas em conjunto com suas frequências absolutas e percentuais. Também compara listas, criando listas de consistência, onde é informado em quantas listas cada palavra aparece.

Concord: realiza concordâncias, ou listagens de uma palavra específica (o ‘nóculo’, *node word* ou *search word*) juntamente com parte do texto onde ocorreu. Oferece também listas de colocados, isto é, palavras que ocorrem perto do nóculo.

KeyWords: extrai palavras de uma lista cujas frequências são estatisticamente diferentes (maiores ou menores) do que as frequências das mesmas palavras num outro corpus (de referência). Calcula também palavras-chave, que são chave em vários textos (BERBER SARDINHA, 2009, p. 9).

Para os objetivos deste trabalho, usamos as ferramentas *WordList*, para gerar listas de palavras e agrupamentos lexicais do texto-fonte e suas traduções, *KeyWords* para gerar lista de palavras-chave para o texto-fonte e *Concord*, para examinar palavras em seus contextos linguísticos de uso, tanto do texto-fonte, quanto das traduções. A seguir, apresentamos detalhes de como essas ferramentas são usadas na obtenção dos dados para análise.

3.6 Análise de dados

Os métodos da presente tese estão estruturados em dois procedimentos, de modo que cada um deles busca responder a uma questão de pesquisa específica, conforme representado no Quadro 8. A análise de dados, de modo geral, divide-se em etapas de identificação e análise de elementos lexicogramaticais projetantes de mundos textuais e do estilo da mente; e comparação de padrões textuais entre o texto-fonte e as duas traduções. Dada à dependência da resposta da questão global em relação às questões locais, não há um procedimento metodológico específico que leve à sua resposta.

Quadro 8 – Panorama da metodologia

1	Identificação e análise de elementos lexicogramaticais e seus padrões textuais que projetam mundos textuais	Responde a QP2
2	Comparação de padrões textuais entre o texto-fonte e as traduções	Responde a QP3

Fonte: elaboração do autor.

O Procedimento 1 inclui o processamento dos textos do *corpus* individualmente para gerar listas de palavras. Essas listas são examinadas no intuito de agrupar as palavras em domínios semânticos. Para esse procedimento, adotamos a distinção proposta por Mahlberg e

McIntyre (2011) em ‘sinais do mundo ficcional’ e ‘sinais temáticos’. Esse procedimento também inclui a geração de listas de agrupamentos lexicais para identificar padrões no uso de itens lexicais específicos que tenham relevância na construção do mundo ficcional e do estilo da mente. O conceito de função textual local (MAHLBERG, 2007) e as categorias previstas pela TMT formam a base para analisar os agrupamentos. O procedimento 2 inclui a comparação quantitativa e qualitativa de dados obtidos no procedimento 1. Essa etapa também inclui a geração de listas de consistência detalhada das traduções. Para a resposta da questão global, consideramos o conjunto dos procedimentos supramencionados.

Como ponto de partida para a análise da construção de mundos textuais em *THT* e nas duas traduções brasileiras, consideramos as listas de palavras geradas pela ferramenta *WordList* em conjunto com o modelo de agrupamento de palavras proposto por Mahlberg e McIntyre (2011). Apesar da proposta desses autores ser para o agrupamento de palavras-chave, o modelo pode ser igualmente aplicado para o agrupamento de palavras que não são necessariamente identificadas como ‘chave’ pelo *WST*. Utilizamos a lista de palavras para chegar a uma caracterização mais ampla de palavras em cada domínio semântico identificado (cf. Capítulo 4).

Mahlberg e McIntyre (2011) propõem que as palavras que compõem as listas geradas por programas de análise de *corpus* podem ser agrupadas segundo duas categorias principais, são elas, palavras que sinalizam a construção do mundo ficcional e palavras que sinalizam aspectos temáticos dos textos. Usamos as denominações ‘sinais do mundo ficcional’ e ‘sinais temáticos’ para nos referirmos a essas categorias. Os próprios autores reconhecem que a categoria de ‘sinais do mundo ficcional’ é de alguma forma equivalente ao que a TMT chama de elementos construtores de mundo. Essa aproximação contribui para o estreitamento da TMT com a Estilística de *Corpus*.

As palavras classificadas como ‘sinais do mundo ficcional’ são aquelas que designam entidades concretas, como personagens, partes do corpo, roupas, cenários e objetos em geral e que entendemos aqui como elementos construtores de mundo, incluindo tempo, espaço, actantes e objetos. As palavras classificadas como ‘sinais temáticos’ são aquelas de caráter mais abstrato, ou até mesmo de caráter concreto, mas que contribuem para o desenvolvimento de temas nos textos. Essa classificação qualitativa é realizada como ponto de partida para a análise de significados nos textos. A identificação de palavras semanticamente correlacionadas e seu conseqüente agrupamento em uma determinada categoria ou outra contribui para a identificação de como o mundo ficcional é lexicalmente constituído pelo discurso. Em *THT*, por exemplo, o domínio semântico ‘estratos sociais’ inclui *Aunts*,

Handmaids, Angels, Wives, dentre outros. Essas unidades lexicais designam entidades relevantes para a estruturação social do mundo ficcional. A Figura 7 mostra os estratos *Aunt* na posição 88 e *Commander* na posição 108 da lista de palavras do TF.

Figura 7 – Recorte da lista de palavras de *THT*

N	Word	Freq.	%	Texts	% Lemmas	Set
87	EVEN	171	0,17	1	100,00	
88	AUNT	164	0,16	1	100,00	
89	GET	164	0,16	1	100,00	
90	WOMEN	164	0,16	1	100,00	
91	HAS	162	0,16	1	100,00	
92	LOOK	162	0,16	1	100,00	
93	WHICH	161	0,16	1	100,00	
94	WANT	160	0,16	1	100,00	
95	ROOM	158	0,16	1	100,00	
96	VE	158	0,16	1	100,00	
97	WHERE	158	0,16	1	100,00	
98	OTHER	153	0,15	1	100,00	
99	MORE	152	0,15	1	100,00	
100	ONLY	152	0,15	1	100,00	
101	THINGS	148	0,15	1	100,00	
102	TWO	146	0,15	1	100,00	
103	HOW	145	0,15	1	100,00	
104	STILL	145	0,15	1	100,00	
105	RE	142	0,14	1	100,00	
106	BEFORE	141	0,14	1	100,00	
107	THROUGH	140	0,14	1	100,00	
108	COMMANDER	138	0,14	1	100,00	
109	FEEL	137	0,14	1	100,00	
110	AROUND	135	0,14	1	100,00	

Fonte: *WordSmith Tools, WordList*.

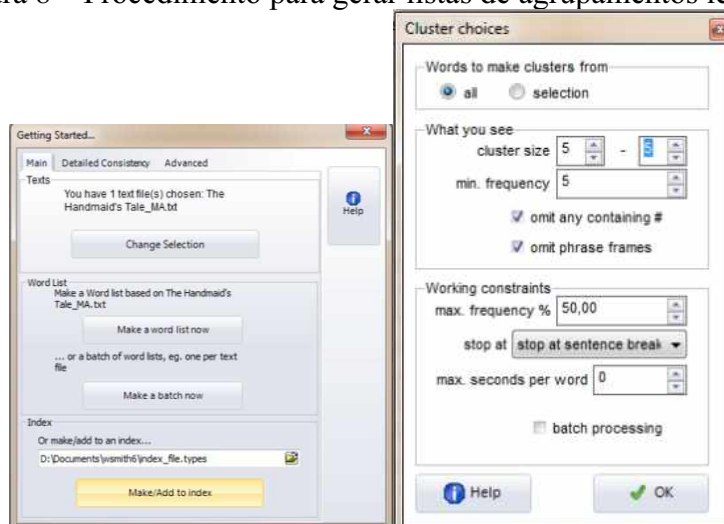
O procedimento de identificação e inclusão de palavras em determinado domínio semântico é realizado a partir da leitura das listas de palavras em ordem de frequência. Na medida em que uma palavra não se encaixa nos domínios já estabelecidos, um novo domínio é então criado para acomodá-la. Cabe mencionar que essa classificação não tem pretensão à exaustividade, de modo a esgotar todas as palavras das listas por completo, mas apenas obter uma caracterização lexical geral do mundo ficcional por meio das categorias de agrupamento identificadas. Ressaltamos que, além do estudo já mencionado, Mastropiero (2017), ao fazer análise do romance *Heart of Darkness* e quatro traduções italianas, também mostrou ser produtivo o uso desse modelo para obter uma caracterização do mundo ficcional do romance.

A classificação de palavras em domínios semânticos permite a identificação dos elementos construtores de mundo. Para a identificação das proposições funcionais, partimos da identificação de elementos lexicogramaticais projetantes de mundos textuais. Um desses elementos são os processos verbais que, além de atuarem no plano ideacional, caracterizador do estilo da mente, também atuam na projeção de mundos modais. Agrupamentos lexicais em torno dos processos verbais também são de relevância nessa etapa de análise. Cabe ressaltar a junção que aqui se faz entre função textual local e mundos textuais. Entendemos que os elementos lexicogramaticais projetantes de mundos textuais desempenham funções textuais

locais. Por exemplo, o agrupamento lexical *I don't want to* desempenha uma função textual local em *THT*. Essa função reside em projetar mundos modais bulomaicos negativos, representantes de vontades negadas, caracterizadoras do estilo da mente. Nessa combinação traçamos mais uma conexão entre Estilística de *Corpus*, a partir do conceito de função textual local, e Estilística Cognitiva, a partir do conceito de mundo textual.

A Figura 8 exemplifica o procedimento de geração de listas de agrupamentos lexicais. Esse procedimento consiste no uso da ferramenta *WordList* do *WST* com a função “índice” (*make/add index*) ativada, de modo que seja possível escolher a frequência e o número de palavras que constitui cada agrupamento. Para esta pesquisa, fazemos uso de agrupamentos lexicais de mínimo três e máximo de cinco palavras⁹³ com frequência mínima de cinco ocorrências. O cômputo de agrupamentos lexicais aponta para a negação sintática como parte do padrão mais frequente no texto, sejam agrupamentos com três palavras⁹⁴ em *I don't* (106), quatro palavras em *I don't want* (28), ou cinco palavras *I don't want to* (19).⁹⁵ Observa-se que a frequência diminui, de 106 para 19, à medida que o número de palavras do agrupamento aumenta, sugerindo que, quanto maior o agrupamento mais representativo ele é de sua localidade no texto e mais específica a sua função.

Figura 8 – Procedimento para gerar listas de agrupamentos lexicais



Fonte: *WordSmith Tools, WordList*.

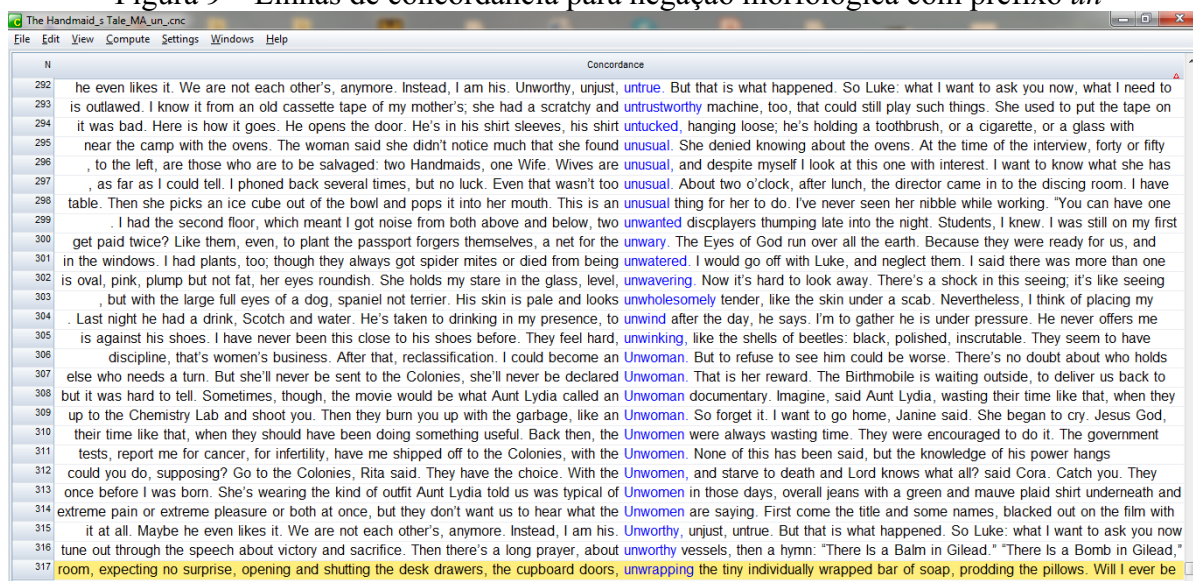
⁹³ “A literatura sobre análise de agrupamentos lexicais e suas distribuições em diferentes textos sugere que um comprimento de agrupamento útil é geralmente de três a cinco ou seis palavras” (MAHLBERG et al., 2020, p. 4435).

⁹⁴ Entendemos que as contrações na língua inglesa, como *don't*, configuram duas palavras, já que se constitui do verbo auxiliar *do* e da partícula de negação *not*.

⁹⁵ Entre parênteses, indicamos a frequência de ocorrência dos itens lexicais.

Para a identificação de palavras específicas, como verbos auxiliares usados em contração com a partícula negativa *not*, usamos o comando **n* na *WordList*. O programa identifica cada um dos verbos, que são selecionados para análise posterior. Outro comando de busca utilizado foi *un** para a identificação de negação morfológica. Todas as palavras com esse prefixo são destacadas uma a uma na lista e podem, então, ser selecionadas para análise. A busca por *un** na ferramenta *Concord* (Figura 9) também é útil para a identificação das diversas instâncias de uso da negação morfológica com esse prefixo ou qualquer outro que se queira analisar.

Figura 9 – Linhas de concordância para negação morfológica com prefixo *un-*



Fonte: *WordSmith Tools, Concord*.

De posse das listas de palavras, também se torna possível gerar listas de palavras-chave. Trata-se de um procedimento de verificação do quão “importante” ou mais frequente determinado item lexicogramatical é no *corpus* de estudo em relação a um *corpus* de referência. Esta tese faz uso de palavras-chave apenas para o texto-fonte, de modo que o resultado dessa comparação nos permite uma confirmação dos elementos lexicogramaticais mais característicos em *THT*. Na realização desse procedimento, utilizamos uma lista de palavras do BNC (*British National Corpus*) como *corpus* de referência. A escolha do BNC foi motivada com base nos seguintes critérios: é um *corpus* geral de língua inglesa que inclui vários gêneros textuais-discursivos em sua composição, de modo que as características específicas do *corpus* de estudo sobressaiam; não contém o *corpus* de estudo, conforme orientação de Berber Sardinha (2004, p. 100); e é no mínimo cinco vezes maior que o *corpus*

de estudo. Utilizamos a lista de palavras denominada *BNC World* com 99.465.296 itens⁹⁶ e 512.588 formas⁹⁷. Além disso, a lista de palavras-chave foi gerada de acordo com a seguinte configuração: valor de p ⁹⁸: 0,000001 (valor padrão do *WST*) e frequência mínima de 3 ocorrências.

Ao fazer uso do BNC, os resultados do contraste entre as listas de palavras revelam o que Leech e Short (2007, p. 44) chamam de desvio primário, ou seja, as unidades lexicais que se destacam no *corpus* de estudo representam um desvio das “expectativas mais gerais da linguagem”. Outros tipos de desvio incluem o desvio secundário, na comparação de um romance com outras obras de ficção, por exemplo, e o desvio interno, quando se observam diferenças no uso dentro de uma mesma obra. Na Figura 10, apresentamos as vinte primeiras palavras-chave em *THT*:

Figura 10 – Lista das vinte primeiras palavras-chave de *THT*

N	Key word	Freq.	%	Texts	RC. Freq.	RC. %	Keyness
1	S	1.257	1,26	1	23.425	0,02	7.485,36
2	T	927	0,93	1	11.788	0,01	6.192,74
3	I	3.289	3,29	1	732.523	0,74	4.799,80
4	DON	230	0,23	1	1.790		1.747,78
5	DIDN	126	0,13	1	19		1.627,41
6	VE	158	0,16	1	434		1.495,93
7	LL	134	0,13	1	148		1.460,54
8	SHE	1.192	1,19	1	325.351	0,33	1.359,48
9	MOIRA	130	0,13	1	321		1.254,16
10	ME	699	0,70	1	131.757	0,13	1.193,87
11	MY	711	0,71	1	146.775	0,15	1.110,93
12	AUNT	164	0,16	1	2.618		1.023,35
13	JANINE	95	0,10	1	122		1.014,66
14	OFGLEN	70	0,07	1	0		966,63
15	COMMANDER	138	0,14	1	1.863		905,14
16	ISN	70	0,07	1	12		898,37
17	D	240	0,24	1	15.042	0,02	874,66
18	DOESN	65	0,07	1	7		851,66
19	IT	1.929	1,93	1	922.687	0,93	832,28
20	WASN	63	0,06	1	7		824,46

Fonte: *WordSmith Tools, KeyWords*.

A lista de palavras-chave revela que a negação é um traço estilístico característico de *THT*. Dentre as vinte primeiras palavras da lista, seis delas apontam para a negação, são elas: *t*

⁹⁶ “Também chamado de ‘running words’, significa o total de palavras, levando em conta as repetições, desde a primeira até a última de todos os arquivos selecionados” (BERBER SARDINHA, 2009, p. 161).

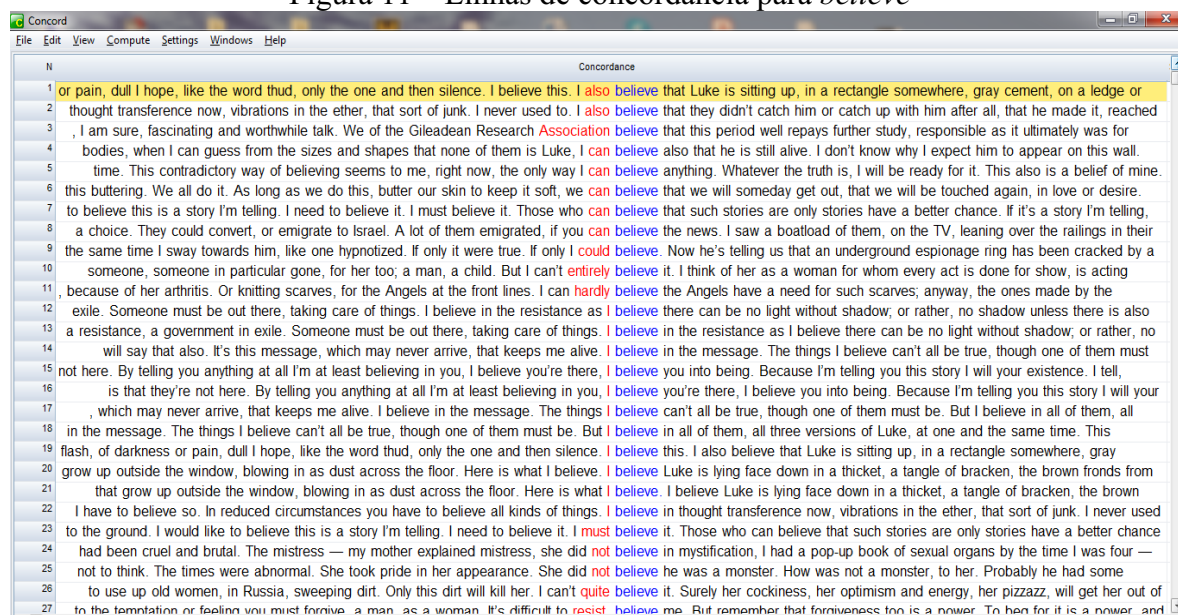
⁹⁷ “Mostra o total de [...] vocábulos do(s) arquivo(s), sem levar em conta as repetições” (BERBER SARDINHA, 2009, p. 162).

⁹⁸ “A coluna ‘p’ registra o valor desse índice estatístico [chavacidade]. O conceito de p indica em que proporção o resultado encontrado é atribuído ao fator chance. Em outras palavras, quanto menor for o valor registrado para p , maior é a probabilidade de o resultado realmente expressar uma diferença entre, nesse caso, os domínios contrastados” (VIANA, 2010, p. 64).

(contração de *not*), *don* (contração de *don't*), *didn* (contração de *didn't*), *isn* (contração de *isn't*), *doesn* (contração de *doesn't*) e *wasn* (contração de *wasn't*). Além da negação, observamos os nomes próprios, *Moira*, *Janine* e *Ofglen*, bem como os estratos sociais, *Aunt* e *Commander*. Elementos pertencentes à dêixis pessoal, *I*, *me*, *my*, *she* e contrações de verbos, *s* (*is*, *has*, *'s*), *ve* (*have*), *ll* (*will*), *d* (*would*, *had*) também figuram entre as palavras-chave e marcam características estilísticas do texto.

Após a identificação dos elementos lexicogramaticais de interesse, passamos para a análise desses elementos em seus contextos linguísticos de ocorrência por meio da ferramenta *Concord*. As linhas de concordância permitem a identificação de padrões no uso de determinado item lexical a partir de coocorrências. A Figura 11 ilustra esse procedimento a partir da visualização do processo verbal lexical epistêmico *believe* no centro, com as linhas de concordância organizadas a partir da primeira palavra à esquerda. Torna-se possível identificar os usos feitos pela narradora e selecionar os contextos relevantes para análise.

Figura 11 – Linhas de concordância para *believe*



Fonte: *WordSmith Tools, Concord*.

O Procedimento 2 inclui a comparação dos padrões textuais, identificados no Procedimento 1, com as duas traduções. As listas com os agrupamentos lexicais das traduções são geradas para a comparação entre elas e com o texto-fonte. Essa comparação busca mostrar similaridades e diferenças e o impacto que essas diferenças podem ter na interpretação de *THT* no contexto de chegada. É importante salientar que este estudo adota uma orientação ao TF. Assim como Mastropiero (2017, p. 34), “o ponto de partida sempre será o estilo do autor

original, de modo que os textos traduzidos são examinados para ver a extensão que o estilo do autor é mantido e quais efeitos discrepâncias no estilo têm na recepção dos textos traduzidos.”⁹⁹ Dito de outro modo, nosso intuito é usar as traduções como base de comparação no entendimento de como se dá a construção de mundos textuais interlinguisticamente, mas sempre tendo o texto-fonte como foco.

Na Figura 12 apresentamos as listas dos agrupamentos lexicais mais frequentes de três palavras nos três textos do *corpus*.

Figura 12 – Listas dos 20 agrupamentos lexicais de três palavras mais frequentes

N	Word	Freq.
1	I DON T	106
2	THERE S A	66
3	I CAN T	62
4	IT S A	49
5	I DIDN T	48
6	IN FRONT OF	45
7	T WANT TO	39
8	ONE OF THE	38
9	I CAN SEE	38
10	SAID AUNT LYDIA	37
11	MUST HAVE BEEN	36
12	DON T WANT	36
13	I WANT TO	35
14	IT S THE	34
15	DON T KNOW	33
16	AS IF I	31
17	IT ISN T	29
18	BE ABLE TO	28
19	THEY USED TO	27
20	OUT OF THE	27

N	Word	Freq.
1	O QUE EU	37
2	QUE É QUE	37
3	O QUE É	35
4	QUE A GENTE	30
5	É O QUE	29
6	DIZIA TIA LYDIA	28
7	A NÃO SER	27
8	HOJE EM DIA	26
9	UMA ESPÉCIE DE	24
10	MAIS DO QUE	23
11	PARA A FRENTE	23
12	DO LADO DE	21
13	COMO SE EU	20
14	ATRÁS DE MIM	19
15	AO MESMO TEMPO	18
16	ESPOSA DO COMANDANTE	18
17	LADO DE FORA	18
18	ALÉM DO MAIS	16
19	COMO É QUE	16
20	COMO SE FOSSE	16

N	Word	Freq.
1	DE MODO QUE	104
2	É O QUE	37
3	O QUE ELE	34
4	DE QUALQUER MANEIRA	32
5	A RESPEITO DE	29
6	DIZIA TIA LYDIA	29
7	AO MESMO TEMPO	26
8	DO LADO DE	26
9	LADO DE FORA	26
10	UMA VEZ QUE	26
11	A MIM MESMA	21
12	SALA DE ESTAR	21
13	TUDO O QUE	21
14	DEVE TER SIDO	20
15	COMO SE EU	19
16	O QUE ELA	19
17	ESPOSA DO COMANDANTE	18
18	MAIS DO QUE	18
19	PARA O LADO	18
20	TEMPO DE ANTES	18

Fonte: WordSmith Tools, WordList.

Dos 20 agrupamentos lexicais de três palavras mais frequentes em *THT*, seis são usos contraídos da partícula *not*: *I don't*, *I can't*, *I didn't*, *t want to*, *don't want*, *don't know*, *it isn't*. Essa recorrência revela que a negação sintática constitui um bloco construtor de relevância para o texto, sendo um elemento funcionalmente pertinente para análise mais detalhada. Os agrupamentos *in front of* e *out of the* constituem marcadores dêiticos que sinalizam o ponto de vista espacial como em *in front of me*, *in front of Luke*, *in front of the house*, *out of the way*, *out of the front door*, *out of the Center*. Expressões de modalidade estão presentes na lista nos agrupamentos *must have been*, *I can see*, *as if I*, *be able to*, além dos agrupamentos com o verbo *want*. Uma marca da apresentação do discurso que se mostrou frequente nos três textos é *said Aunt Lydia*, “dizia Tia Lydia”, em ambas as traduções. A recorrência desse

⁹⁹ No original: *The point of departure will always be the style of the original author, so the TTs are examined in order to see to what extent the author's style is maintained, and what effects discrepancies in style have on the reception of the TT.*

agrupamento aponta que a personagem *Aunt Lydia* tem sua fala frequentemente reportada por Offred.

Devido aos diferentes sistemas linguísticos, nem sempre é possível estabelecer uma comparação direta entre agrupamentos lexicais de mesma quantidade de palavras. Uma exceção é o agrupamento *said Aunt Lydia*, que corresponde ao mesmo número de palavras em português, ‘dizia Tia Lydia’. Diferentes padrões podem ser formados nas duas línguas devido às diferenças sistêmicas de cada uma. Assim, equivalências também devem ser buscadas em agrupamentos lexicais de tamanhos diferentes. O agrupamento lexical de cinco palavras, por exemplo, *I don't want to* tem o seu equivalente encontrado em português em agrupamentos lexicais de duas palavras apenas *não quero*. Essa observação aponta que as combinações em diferentes línguas resultam em padrões diferentes.

No que concerne às traduções, utilizamos a lista de consistência detalhada (*detailed consistency list*) da ferramenta *WordList*. Trata-se de um tipo de lista de palavras gerada pelo *WST* que permite a comparação de ocorrências, seja de palavras individuais, seja de agrupamentos lexicais em cada texto. Essa comparação permite identificar traços do estilo das traduções que as aproximam ou distanciam. Na Figura 13, apresentamos uma visualização das 20 primeiras ocorrências de agrupamentos de três palavras na T1 e na T2 por ordem de frequência.

Figura 13 – Listas de consistência detalhada entre T1 e T2

N	Word	Total	Texts	No. of	Set	3_CLUS	3_CLUSTER
1	QUE É QUE	37	1	0	37	0	
2	O QUE EU	53	2	0	37	16	
3	O QUE É	49	2	0	35	14	
4	QUE A GENTE	30	1	0	30	0	
5	É O QUE	66	2	0	29	37	
6	DIZIA TIA LYDIA	57	2	0	28	29	
7	A NÃO SER	27	1	0	27	0	
8	HOJE EM DIA	26	1	0	26	0	
9	UMA ESPÉCIE DE	41	2	0	24	17	
10	PARA A FRENTE	40	2	0	23	17	
11	MAIS DO QUE	41	2	0	23	18	
12	DO LADO DE	47	2	0	21	26	
13	COMO SE EU	39	2	0	20	19	
14	ATRÁS DE MIM	33	2	0	19	14	
15	LADO DE FORA	44	2	0	18	26	
16	ESPOSA DO COMANDANTE	36	2	0	18	18	
17	AO MESMO TEMPO	44	2	0	18	26	
18	SE EU FOSSE	27	2	0	16	11	
19	SALA DE ESTAR	37	2	0	16	21	
20	QUE EU NÃO	26	2	0	16	10	

N	Word	Total	Texts	No. of	Set	3_CLUS	3_CLUSTER
1	DE MODO QUE	104	1	0	0	104	
2	É O QUE	66	2	0	29	37	
3	O QUE ELE	49	2	0	15	34	
4	DE QUALQUER MANEIRA	32	1	0	0	32	
5	DIZIA TIA LYDIA	57	2	0	28	29	
6	A RESPEITO DE	29	1	0	0	29	
7	UMA VEZ QUE	36	2	0	10	26	
8	LADO DE FORA	44	2	0	18	26	
9	DO LADO DE	47	2	0	21	26	
10	AO MESMO TEMPO	44	2	0	18	26	
11	TUDO O QUE	35	2	0	14	21	
12	SALA DE ESTAR	37	2	0	16	21	
13	A MIM MESMA	21	1	0	0	21	
14	DEVE TER SIDO	30	2	0	10	20	
15	O QUE ELA	31	2	0	12	19	
16	COMO SE EU	39	2	0	20	19	
17	TEMPO DE ANTES	18	1	0	0	18	
18	PARA O LADO	18	1	0	0	18	
19	MAIS DO QUE	41	2	0	23	18	
20	ESPOSA DO COMANDANTE	36	2	0	18	18	

Fonte: *WordSmith Tools, WordList*.

Foram computados 398 agrupamentos lexicais de três palavras para a T1 e 485 para a T2. Dentre esses agrupamentos, 195 foram identificados como agrupamentos em comum

entre as duas traduções. Ao subtrair os agrupamentos em comum da lista de cada texto obtemos respectivamente 203 e 290, que juntos somam 493 agrupamentos não compartilhados pelas traduções. Essas diferenças sugerem uma padronização linguística distinta entre elas, sinalizando estilos diferentes. Na Figura 13 observamos que os seguintes agrupamentos ocorrem apenas na T1 *que é que* (37), *que a gente* (30), *a não ser* (27), *hoje em dia* (26), enquanto os seguintes ocorrem apenas na T2: *de modo que* (104), *de qualquer maneira* (32), *a respeito de* (29), *a mim mesma* (21), *tempo de antes* (18), *para o lado* (18). Essa pequena amostra sugere que as traduções diferem em relação à dêixis presente nos agrupamentos *a mim mesma*, *tempo de antes*, e à coesão textual como no uso de *de modo que*, *a respeito de*. Todos os outros ocorrem nas duas, mas com frequências diferentes.

Tendo feita essa exposição dos métodos, cabe ainda ressaltar como a análise procede na interpretação dos dados a partir da relação entre elementos lexicogramaticais e mundos textuais. Os elementos lexicogramaticais funcionam como projetantes de mundos textuais, ou seja, eles suscitam representações mentais a partir da leitura. Por exemplo, o item *yesterday* leva o leitor a representar mentalmente circunstâncias ocorridas no passado, ou seja, *yesterday* funciona tanto como um elemento constituinte da tessitura textual como um construtor de mundo, que possibilita ao leitor construir dado cenário. De forma semelhante, o agrupamento lexical *I don't want to* constitui uma unidade semântica da composição textual, bem como um construtor de mundo que fornece um gatilho para o leitor conceptualizar o desejo negado em um mundo textual à parte do mundo textual matriz. Ao mesmo tempo, esse agrupamento permite que o leitor faça inferências a respeito do estado mental evocado pelo texto, da mente que conceptualiza o mundo ficcional, possibilitando a modelagem da mente de Offred.

A análise qualitativa dos elementos lexicogramaticais em contexto permite a criação de diagramas que auxiliam na análise do discurso. Esses diagramas, apesar de não serem essenciais para a análise, facilitam a apreensão dos diferentes mundos textuais ao representarem visualmente não só como os construtores de mundo e as proposições funcionais se relacionam, mas também como a arquitetura ontológica está estruturada por meio das transições de mundo espaço-temporais e modais.

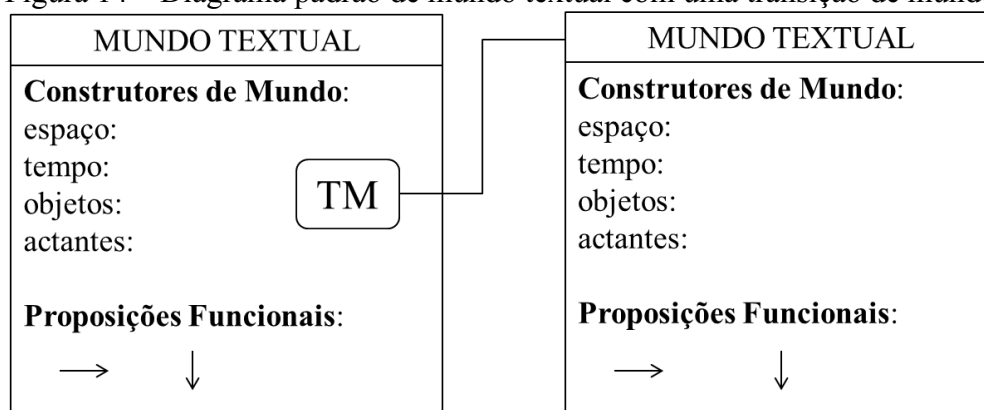
Sobre a organização dos diagramas, Gavins (2007, p. 59) explica que

Elementos construtores de mundo são normalmente resumidos no topo do diagrama e mostram os itens dêiticos que constituem a base do mundo textual. Eles mantêm uma presença no mundo textual enquanto as proposições funcionais, alocadas na

seção inferior do diagrama, avançam no primeiro plano da representação mental, atuando nas e desenvolvendo as relações com os construtores de mundo.¹⁰⁰

Os diagramas podem ser mais ou menos detalhados a depender dos propósitos do analista (GAVINS, 2007, p. 40). Para esta tese usamos a diagramação apenas nas análises de fragmentos textuais maiores (cf. Capítulo 4). Quando da análise de períodos ou excertos mais curtos, limitamo-nos apenas à descrição de como ocorre a formação da representação mental. Apesar de haver pesquisas que usaram um programa computacional para fazer os diagramas, como Lugea (2016), que usou o programa VUE (*Visual Understanding Environment*),¹⁰¹ optamos pelo modo comumente usado por analistas de mundos textuais, com uso de caixas de texto e formas. Isso porque a diagramação do discurso como um todo está além do escopo da pesquisa. A Figura 14 ilustra a diagramação de um mundo textual com seus elementos constituintes básicos e uma transição de mundo.

Figura 14 – Diagrama padrão de mundo textual com uma transição de mundo



Fonte: elaboração do autor.

A caixa simboliza o espaço conceptual da representação mental do discurso, que inclui os construtores de mundo (CM) e as proposições funcionais (PF). Os construtores de mundo incluem espaço, tempo, objetos e actantes. As proposições funcionais são representadas esquematicamente por elementos constituintes das orações diagramadas e pelas setas: (i) horizontal, para a representação de processos relacionais/mentais; e (ii) vertical, para a representação de processos materiais (GAVINS, 2007, p. 43, 56). Quando da transição entre mundos, a diagramação contém uma caixa no mundo textual matriz, representando a origem da transição de mundo (TM), conectada a outra caixa em que se desenvolve o novo espaço

¹⁰⁰ No original: *World-building elements are normally summarised at the top of the diagram and show the deictic items which form the background of the text-world. They maintain a presence in the text-world while the function-advancing propositions, shown in the bottom section of the diagram, progress in the foreground of the mental representation, acting upon and developing relationships with the world-building components of the world.*

¹⁰¹ VUE pode ser acessado em: <https://vue.tufts.edu/>

conceptual. Cada mundo textual subsequente pode ser enumerado como ‘mundo textual 1’, ‘mundo textual 2’ e assim por diante. O tipo de mundo textual também pode ser especificado no topo, como no caso de mundos modais. Os diagramas variam a depender do tipo de discurso analisado e do detalhamento pretendido pelo analista, mas assumem basicamente a forma padrão ilustrada na Figura 14.

Considerando os métodos exemplificados anteriormente, observamos que a TMT pode ser aplicada para a análise de dados obtidos por meio de um *corpus* eletrônico. Listas de palavras e de palavras-chave podem ser usadas para a identificação e seleção de elementos construtores de mundo a serem investigados contextualmente por meio das linhas de concordância. As concordâncias se configuram como uma porta de entrada para a seleção de proposições funcionais e para a análise de elementos construtores de mundo em contexto, bem como para a seleção de fragmentos textuais maiores para análise. A funcionalidade de agrupamentos lexicais provida pela ferramenta também é útil para a identificação de unidades maiores ou construções fraseológicas que atuam na projeção de mundos textuais. A lista de consistência detalhada também pode prover descobertas em relação à comparação intralinguística ou interlinguística de construções de mundo entre textos. Em suma, essas possibilidades de obtenção de dados pelo *corpus* maximizam a análise textual, que normalmente é feita manualmente pela TMT, tanto para textos literários, quanto para outros tipos de texto. Mesmo não prescindindo da análise manual de fragmentos textuais, o levantamento de dados pelo *corpus* permite olhar para a distribuição de padrões lexicogramaticais projetantes de mundos textuais ao longo de um texto, viabilizando um olhar mais amplo para a construção de mundos.

Também é preciso pontuar como a análise comparativa de textos é realizada em termos do que entedemos como equivalente, semelhante e diferente quando se trata da projeção de mundos textuais. A equivalência entre línguas de itens lexicais é compreendida de um ponto de vista funcional, ou seja, consideramos equivalentes os itens que desempenhem a mesma função em línguas diferentes. Como semelhante, consideramos as projeções de mundo que ocorrem a partir da instanciação de uma mesma função, mesmo que um item lexical não seja o equivalente imediato de um item da língua de partida. Em outras palavras, a projeção de mundos que ocorre em ambas as línguas é considerada semelhante quando é realizada por uma mesma função, como a projeção de um mundo deôntico no TF que também é projetado como deôntico no TM. Como diferente, consideramos as projeções de mundo que ocorrem a partir da instanciação de funções diferentes. Por exemplo, se um item no texto-fonte projeta um mundo espistêmico, mas a sua tradução no texto-alvo projeta um mundo bulomaico. Para

ilustrar, a tradução do agrupamento lexical *I don't want to* como 'não quero', 'eu não quero', 'não queria', ou 'eu não queria' é considerada equivalente e semelhante, de modo que todas essas opções desempenham a mesma função, que é a de projetar um mundo modal bulomaico negativo. A opção por 'queria' é considerada diferente no sentido de poder expressar maior distanciamento psicológico do que a forma 'quero', que é mais direta e assertiva. Mesmo com essa diferença, entendemos que a *projeção* é semelhante.

À guisa de síntese, resumimos as etapas metodológicas e analíticas da pesquisa na sequência:

- a) Planejamento, compilação, preparação e armazenamento do *corpus* de estudo;
- b) Extração de listas de palavras: para o levantamento de dados numéricos e estatísticos gerais do *corpus* e classificação de 'sinais do mundo ficcional' e 'sinais temáticos';
- c) Extração de listas de palavras-chave: palavras-chave do TF para confirmação da relevância de itens lexicais em relação ao *corpus* de referência;
- d) Extração de linhas de concordâncias: para a análise de itens lexicais em contexto;
- e) Extração de listas de agrupamentos lexicais: para a identificação de agrupamentos e análise de suas funções textuais locais;
- f) Extração de listas de consistência detalhada: para a comparação de agrupamentos lexicais entre os textos;
- g) Análise qualitativa da macroestrutura textual;
- h) Análise qualitativa de elementos construtores de mundo em contexto;
- i) Análise qualitativa de proposições funcionais em contexto a partir de processos verbais, principalmente os projetantes de mundos modais;
- j) Análise e diagramação de três fragmentos textuais maiores para a descrição de mundos textuais;
- k) Discussão e apreciação geral dos dados analisados face às questões de pesquisa.

Na sequência, realizamos uma apreciação geral deste capítulo.

3.7 Comentários

Este capítulo discutiu o quadro metodológico e analítico subjacente a esta tese e descreveu os passos realizados para responder às três perguntas de pesquisa. Cada passo foi pensado para adicionar uma camada de observação à análise em uma progressão que parte da macroestrutura para a microestrutura textual, padrões lexicogramaticais, que por sua vez são

interpretados em seus contextos linguísticos maiores de ocorrência. Os itens lexicais identificados nas listas de palavras e de agrupamentos lexicais são analisados a partir de suas funções textuais locais nos processos de projeção de mundos textuais e modelagem da mente. Estabelecemos assim uma conexão entre o nível lexicogramatical e o nível discursivo-cognitivo do uso linguístico. O percurso metodológico, além da identificação de itens lexicais no TF, também conta com a verificação de como esses itens foram traduzidos, descrevendo possíveis semelhanças ou diferenças resultantes do processo tradutório. O capítulo seguinte apresenta os resultados da análise de dados com base nos métodos descritos anteriormente.

4 RESULTADOS E DISCUSSÃO

4.1 Introdução

O primeiro passo deste estudo é a análise macrotextual de *THT* e de suas traduções (Seção 4.2). Na Seção 4.3, as listas de palavras fornecem o ponto de partida para a caracterização lexical do mundo ficcional como um todo, possibilitando a identificação de domínios semânticos que contribuem para a construção do mundo ficcional e constituição de temas literários. A Seção 4.4 apresenta a análise de elementos lexicogramaticais projetantes de diferentes mundos textuais: dêiticos, modais, mesclados e negativos, enquanto a Seção 4.5, a partir da análise de três fragmentos textuais específicos, traça considerações sobre o estilo da mente e sobre a modelagem da mente da narradora. Por fim, a Seção 4.6 apresenta uma discussão final no sentido de consolidar as análises empreendidas nas quatro seções anteriores.

4.2 Análise macrotextual

Nesta seção, analisamos *THT* de forma macrotextual, ou seja, levamos em conta elementos que compõem a estrutura maior do romance a partir do peritexto, ou seja, dos elementos que se encontram “[...] em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas [...]” (GENETTE, 2009, p. 12). Para fins de delimitação, apenas o título e os intertítulos são analisados na sequência. O título funciona como um elo entre o mundo ficcional e o mundo do discurso, já que, estampado na capa, constitui o contato inicial entre o leitor no mundo do discurso e o texto, que remete ao mundo ficcional.

O título do romance, *The Handmaid's Tale*, é inicialmente processado no nível do mundo do discurso, ou seja, os leitores reconhecem o título como referente a um romance escrito por Margaret Atwood. No entanto, quando da leitura do epílogo do romance, intitulado *Historical Notes*, ocorre um processamento no nível do mundo ficcional também, produzindo, em decorrência, um efeito metaficcional e metatextual. Esse efeito é produzido pelo fato de que personagens no mundo ficcional fazem referências diretas ao manuscrito denominado *The Handmaid's Tale*, que foi transcrito a partir de gravações de áudio feitas por Offred, igualmente uma personagem. Neste excerto, o conferencista, professor Pieixoto, no Simpósio de Estudos Gileadanos, dirige-se ao público e refere-se ao título do manuscrito como bem

conhecido por todos. O uso do pronome duplamente dêitico *you*¹⁰² refere-se aos presentes no auditório do simpósio no mundo ficcional, mas também convida o leitor no mundo do discurso a se incluir como parte desse público, tendo ele mesmo lido o manuscrito mencionado: *I wish, as the title of my little chat implies, to consider some of the problems associated with the soi-disant manuscript which is well known to all of you by now, and which goes by the title of The Handmaid’s Tale* (epílogo).

Assim, um tipo de transgressão ontológica é criado, entre o mundo ficcional e o mundo do discurso, produzindo a ilusão de que o que o leitor tem em mãos é, na verdade, um documento histórico autêntico e não uma ficção criada por uma autora no mundo do discurso. A leitura do título, a partir dos diferentes níveis ontológicos, produz um apagamento entre esses níveis, ainda que momentaneamente, servindo o propósito estético de complicar as relações entre o que se entende por história e ficção. Nota-se, portanto, o uso de um elemento peritextual, o título, desempenhando uma função textual temática relevante na criação de um efeito estético.

Nas traduções, conforme mostra o Quadro 9, *you* é traduzido como ‘senhores’:

Quadro 9 – Textos comparados 1

Quadro	T1	T2
	Desejo, como deixa implícito o título de minha pequena palestra, abordar alguns dos problemas associados ao <i>soi-disant</i> manuscrito que os senhores já conhecem bem e que se intitula “ <i>A História da Aia</i> .”	Desejo, conforme o título de minha pequena palestra subentende, considerar alguns dos problemas associados com o <i>soi-disant</i> manuscrito com o qual agora todos os senhores já estão bastante familiarizados, e que é conhecido pelo título de <i>O conto da aia</i> .

Fonte: elaboração do autor.

O uso de ‘senhores’ na T1 e na T2 atribui mais formalidade e gera um distanciamento em relação ao leitor, conforme a referência mais próxima que poderia ter sido criada com o uso de ‘você’. A escolha por ‘senhores’ pode ter sido motivada por uma questão de adequar a referência dêitica ao contexto ficcional formal da conferência que Pieixoto participa. Mesmo assim, tendo lido o “manuscrito”, o leitor ainda pode se implicar como parte do público a quem Pieixoto se dirige.

O título *The Handmaid’s Tale* é sintaticamente constituído por um sintagma nominal composto por artigo definido *the* e o substantivo *handmaid’s*, no caso genitivo em relação a outro substantivo *tale*. O artigo *the* especifica e identifica o texto. O vocábulo *tale*, definido

¹⁰² Gibbons e Whiteley (2018, p. 168) explicam que a segunda pessoa pode parecer designar dois referentes simultaneamente, sem que uma referência seja mais importante do que a outra. Para *you* (você) funcionar duplamente, um dos referentes existe no mundo ficcional (uma personagem) e o outro no mundo atual (o leitor).

como “uma história criada usando a imaginação, particularmente uma que é cheia de ação e aventura”¹⁰³ implica que o que é contado pode não ser completamente verdade.

O título *THT* foi traduzido de formas diferentes. A T1 recebeu o título *A História da Aia*, enquanto a T2 recebeu o título *O Conto da Aia*. A intersecção semântica entre os dois vocábulos, ‘história’ e ‘conto’ é evidente, porém a escolha por um e outro aponta para ênfases semânticas distintas. A escolha por ‘história’ em uma tradução e ‘conto’ na outra pode sugerir associações cognitivas distintas para os leitores. O vocábulo ‘história’ pode suscitar conhecimentos relacionados a eventos, fatos, conhecimentos documentados, enquanto ‘conto’ aciona um domínio relativo a casos, fábulas. ‘Conto’ pode sugerir associações mais literárias, ficcionais, imaginativas, enquanto ‘história’ pode sugerir associações mais documentais, “reais”, de eventos passados em que a imaginação não seria desejada. A escolha tradutória mais imediata para *tale* seria ‘conto’, já que em inglês os vocábulos *history* ou *story* seriam equivalentes para ‘história’. Mesmo com a associação de ‘história’ a fato, esse vocábulo também pode ser usado para casos ficcionais.¹⁰⁴ Em ambos os títulos, mesmo que associações cognitivas distintas possam surgir, a ambiguidade criada no uso de ‘história’ e ‘conto’ permanece e sugere que os eventos narrados podem não ser inteiramente verdadeiros.

Outro elemento paratextual que compõe a macroestrutura do romance são os intertítulos, títulos internos, que designam seções de um livro, como “partes, capítulos, parágrafos de um texto unitário, ou poemas, novelas, ensaios constitutivos de uma coletânea” (GENETTE, 2009, p. 259-260). *THT* tem 15 partes que reúnem 38 capítulos. Cada parte recebe um intertítulo, enquanto os capítulos são designados apenas pela numeração arábica sequencial.

No Quadro 10 apresentamos os intertítulos do TO e das duas traduções.

Quadro 10 – Comparação de intertítulos

The Handmaid’s Tale	A História da Aia	O Conto da Aia
I <i>Night</i>	I NOITE	I NOITE
II <i>Shopping</i>	II COMPRAS	II COMPRAS
III <i>Night</i>	III NOITE	III NOITE
IV <i>Waiting Room</i>	IV SALA DE ESPERA	IV SALA DE ESPERA
V <i>Nap</i>	V SESTA	V UM COCHILO
VI <i>Household</i>	VI FAMÍLIA	VI PERTENCES DA CASA
VII <i>Night</i>	VII NOITE	VII NOITE
VIII <i>Birth Day</i>	VIII DIA DE PARTO	VIII DIA DO NASCIMENTO
IX <i>Night</i>	IX NOITE	IX NOITE
X <i>Soul Scrolls</i>	X ESCRITURAS ESPIRITUAIS	X ESCRITOS DA ALMA
XI <i>Night</i>	XI NOITE	XI NOITE

¹⁰³ No original: *a story created using the imagination, especially one that is full of action and adventure* (OLD).

¹⁰⁴ De acordo com acepções do dicionário Aulete. Disponível em: <<https://aulete.com.br/hist%C3%B3ria>>. Acesso em: 09 maio 2022.

XII <i>Jezebel's</i>	XII DE JEZEBEL	XII A CASA DE JEZEBEL
XIII <i>Night</i>	XIII NOITE	XIII NOITE
XIV <i>Salvaging</i>	XIV SALVAGERIA	XIV SALVAMENTO
XV <i>Night</i>	XV NOITE	XV NOITE
<i>Historical Notes</i>	COMENTÁRIOS HISTÓRICOS	NOTAS HISTÓRICAS
<i>Historical Notes on The Handmaid's Tale</i>	COMENTÁRIOS HISTÓRICOS SOBRE A HISTÓRIA DA AIA	NOTAS HISTÓRICAS SOBRE O CONTO DA AIA

Fonte: elaboração do autor.

Antes de olhar para questões tradutórias, observamos uma padronização de intertítulos das 15 partes do romance, das quais sete são denominadas com o mesmo intertítulo, *Night*, traduzido como ‘Noite’ em ambas as traduções. Tanto a primeira quanto a última parte recebem a denominação *Night* com as outras cinco distribuindo-se ao longo do romance, em intervalos diferentes. Essa repetição resulta na proeminência desse momento do dia no desenvolvimento da narrativa, colocando-o em primeiro plano na mente do leitor. Os substantivos *night* e ‘noite’ atuam na indicação do tempo, destacado tipograficamente na abertura de cada parte, em que momentos do mundo ficcional se desenvolvem e contribuem para a evocação de uma atmosfera soturna. Este comentário de Offred, *The night is mine, my own time, to do with as I will, as long as I am quiet* (c7), aponta para a importância da noite para a personagem. Trata-se de um momento de descanso em que ela estaria livre das obrigações do dia. Nesses momentos, Offred transita por mundos textuais diversos de seu passado e projeta também aqueles que revelam suas atitudes em relação a diversos acontecimentos, os quais são analisados nas Seções 4.4 e 4.5.

Dentre os 18 intertítulos, 7 apresentam escolhas tradutórias diferentes entre a T1 e a T2. Na parte V, *Nap* foi traduzido como ‘sesta’ na T1 e ‘um cochilo’ na T2. Ambas as traduções se referem a um sono breve, porém a T1 especifica esse cochilo como aquele que ocorre após o almoço de forma voluntária, o que não é corroborado pelo texto, visto que o cochilo em questão ocorre após a ceia, refeição noturna, e não após o almoço, conforme a definição dicionarizada de sesta.¹⁰⁵ As diferentes escolhas para *Household*, ‘família’ na T1 e ‘pertences da casa’ na T2, acenam para diferenças semânticas. Enquanto ‘família’ sugere uma conotação positiva, de afeto entre as pessoas, ‘pertences da casa’ soa mais neutro ou indiferente. O fato de os moradores da casa em questão não possuírem vínculos afetivos de fato, já que a Aia, o Comandante, a Esposa e as Marthas estarem juntos por força da lei do regime de Gilead, pode gerar uma leitura irônica a partir do uso do vocábulo ‘família’.

¹⁰⁵ Aceções de sesta: “Período de tempo, após o almoço, em que se dorme ou se descansa. 2. O sono ou o descanso após o almoço.” Disponível em: <<https://aulete.com.br/sesta>>. Acesso em: 29 maio 2022.

As escolhas por ‘parto’ e ‘nascimento’ para *Birth Day* podem ativar conhecimentos diferentes para os leitores, ‘parto’ sugerindo maior foco na mulher, enquanto ‘nascimento’ focaliza a criança. O nome da loja que faz impressões de orações, chamada *Soul Scrolls*, recebeu as traduções de ‘escrituras espirituais’ na T1 e ‘escritos da alma’ na T2. Enquanto a primeira opção sugere uma dimensão mais religiosa, a segunda pode soar mais secular. Há também que se observar que a escolha da T1 busca recriar fonologicamente, por meio da repetição dos sons ‘es’ nas duas unidades lexicais, a aliteração das duas palavras iniciadas com ‘s’ no TF.

O nome do bordel *Jezebel’s* foi traduzido nos intertítulos como ‘de Jezebel’ na T1 e ‘casa de Jezebel’ na T2. Observamos nessas escolhas a explicitação do vocábulo ‘casa’ na T2, o que a princípio facilita a compreensão do leitor. O item lexical *Salvaging* foi traduzido como ‘salvageria’ na T1 e ‘salvamento’ na T2. *Salvaging* é o termo usado em Gilead para execuções públicas. A escolha da T1, um neologismo em língua portuguesa, que se aproxima da palavra ‘selvageria’, combina a ideia de salvamento, mas também da característica selvagem, desumana, implicada pelo ato dessa cerimônia Gileadana. Na T2, a opção tradutória faz referência a salvamento. Enquanto ‘salvageria’ ressalta a característica selvagem desse rito Gileadano, ‘salvamento’ não.

As observações desta seção sugerem que as diferentes traduções apresentam ênfases semânticas distintas nas escolhas tradutórias, quando comparadas. As diferenças de escolhas podem ativar conhecimentos distintos para os leitores e resultar em nuances semânticas distintas quando da leitura dos textos, contribuindo para possíveis representações mentais diferentes. Na seção seguinte, exploramos como o nível lexical está correlacionado à estruturação do mundo ficcional de *THT*.

4.3 Das palavras ao mundo ficcional

Nesta seção, examinamos o nível microtextual, que, nesta pesquisa, consiste em traçar uma caracterização lexical do mundo ficcional de *THT*. Para o levantamento dos dados usamos o programa de análise lexical *WordSmith Tools* 6.0 (SCOTT, 2012). Processamos cada texto individualmente no *WST* e geramos listas de palavras para cada um. Apresentamos na Tabela 1 uma seleção de dados estatísticos do *corpus* fornecidos pelas listas de palavras:

Tabela 1 – Dados estatísticos do *corpus* de estudo

	THT MA	AHdA MS (T1)	OCdA AD (T2)
Itens	99.929	95.344	101.801
Formas	8.785	12.063	12.132
Razão forma/item ¹⁰⁶	8,80	12,65	11,92
Razão forma/item padronizada ¹⁰⁷	41,95	49,59	48,91

Fonte: elaboração do autor.

Os dados da Tabela 1 mostram que a T2 apresenta maior número de itens e formas, ou seja, apresenta 6457 itens e 69 formas a mais do que a T1. O maior número de itens pode ser um indício de explicitação na T2; porém, não nos propomos a investigar esse aspecto em mais detalhes. A razão forma/item padronizada revela que a riqueza lexical da T1 é um pouco maior do que a da T2 (diferença de 0,68%). Esses dados sugerem que mesmo com o uso de mais palavras, o léxico da T2 é menos variado do que o da T1, isto é, o aumento na quantidade de palavras pode estar relacionado à repetição de um mesmo item lexical, e não ao uso de unidades lexicais diferentes. Apesar da dificuldade em se estabelecer um ponto de contraste interlinguístico no que tange à quantificação dos dados, é notória a diferença entre razão forma/item padronizada dos textos, sendo no inglês de 41,95% e nas traduções de 49,59% (T1) e 48,91% (T2). Isso nos leva a pensar na existência de uma lexicogramática mais variada nas traduções em comparação ao texto original. Esse dado sugere que o texto original possa apresentar uma padronização maior ou repetição maior de itens linguísticos do que as traduções, o que *a priori* poderia ter um impacto no processamento cognitivo dos textos nas diferentes línguas. É importante fazer a ressalva, assim como Berber Sardinha (2009, p. 58), de que *corpora* de português tenderiam a ter naturalmente mais formas do que *corpora* em inglês devido à morfologia mais diversificada do português, com maior número de formas conjugadas e flexionadas em gênero. Seria preciso, então, lematizar o *corpus* de estudo para ter uma ideia mais precisa dessa questão, o que está além do escopo desta pesquisa. Mesmo com essa ressalva, não podemos deixar de notar essa diferença interlinguística na constituição lexicogramatical dos textos.

Na Figura 15, apresentamos as vinte primeiras unidades lexicais das listas de palavras de cada texto.

¹⁰⁶ “É o resultado da divisão do total de ‘types’ [formas] pelo total de ‘tokens’ [itens], multiplicado por 100. [...]. [...] quanto maior o seu valor mais palavras diferentes o texto conterà. Em contraposição, um valor baixo indicará um número alto de repetições, o que pode indicar um texto menos ‘rico’ ou variado do ponto de vista de seu vocabulário” (BERBER SARDINHA, 2009, p. 162-163).

¹⁰⁷ “Mostra uma razão type-token média, calculada em blocos de texto [a cada 1000 palavras, conforme definição padrão do *WST* 6.0]. [...] A forma padronizada é empregada para neutralizar a influência do tamanho do texto na computação da razão type-token, já que textos maiores por natureza apresentam mais repetições e por isso tendem a possuir valores mais baixos do que textos curtos” (BERBER SARDINHA, 2009, p. 163-164).

Figura 15 – Listas das 20 primeiras palavras do *corpus* de estudo

WORDLIST_The Handmaid's Tale_MA.lst				WORDLIST_A História da Aia_Márcia Serra.lst				WORDLIST_O Conto da Aia_Ana Deiró.lst			
N	Word	Freq.	%	N	Word	Freq.	%	N	Word	Freq.	%
1	THE	5.187	5,19	1	DE	3.558	3,73	1	DE	4.454	4,38
2	I	3.290	3,29	2	QUE	2.972	3,12	2	QUE	3.046	2,99
3	TO	2.298	2,30	3	A	2.423	2,54	3	A	2.374	2,33
4	A	2.128	2,13	4	O	2.287	2,40	4	O	2.126	2,09
5	OF	2.116	2,12	5	E	1.849	1,94	5	E	2.115	2,08
6	IT	1.929	1,93	6	NÃO	1.796	1,88	6	NÃO	1.789	1,76
7	AND	1.828	1,83	7	UM	1.329	1,39	7	PARA	1.571	1,54
8	IN	1.560	1,56	8	PARA	1.251	1,31	8	UM	1.420	1,39
9	S	1.257	1,26	9	UMA	1.249	1,31	9	UMA	1.311	1,29
10	SHE	1.192	1,19	10	SE	1.224	1,28	10	SE	1.199	1,18
11	THAT	983	0,98	11	É	1.131	1,19	11	É	1.134	1,11
12	IS	970	0,97	12	EU	885	0,93	12	EM	1.110	1,09
13	T	927	0,93	13	COM	867	0,91	13	COM	1.083	1,06
14	HER	913	0,91	14	DO	838	0,88	14	COMO	920	0,90
15	HE	904	0,90	15	AS	805	0,84	15	ELA	839	0,82
16	THEY	846	0,85	16	COMO	801	0,84	16	AS	806	0,79
17	ON	838	0,84	17	ME	799	0,84	17	DO	759	0,75
18	WAS	837	0,84	18	OS	708	0,74	18	ME	741	0,73
19	YOU	803	0,80	19	ELA	685	0,72	19	EU	721	0,71
20	WE	761	0,76	20	NO	673	0,71	20	OS	685	0,67

Fonte: elaboração do autor.

Na lista de palavras do texto-fonte a ocorrência do pronome pessoal *I* é de relevância, uma vez que indica um elemento pertencente à dêixis pessoal e à actante-narradora do romance, por meio da qual ocorre a focalização da narrativa. Em outras palavras, o centro dêitico do mundo ficcional é o ‘eu’ da narradora, Offred, por meio do qual ocorre a focalização principal do mundo ficcional. É claro que, principalmente nas falas de personagens apresentadas de modo direto, o pronome *I* também ocorre. Como esperado, o equivalente ‘eu’ não ocorre com a mesma frequência nas traduções. A diferença sistêmica entre inglês e português permite que a referência às pessoas do discurso seja feita com a omissão dos pronomes em português, por meio do uso da desinência verbal apenas. ‘Eu’ ocorre na posição 12 (885) na T1 e na posição 19 (721) na T2. Essa diferença de frequência aponta para escolhas diferentes quanto à forma de expressar esse posicionamento dêitico, com redução de 164 ocorrências no uso do pronome na T2.

Ao observar alguns agrupamentos lexicais de três palavras em torno do nóculo *I*, notamos a alta recorrência de *I don't* (125), *I can't* (76), *I didn't* (54). Os três agrupamentos mais frequentes incluem o pronome pessoal e a forma contraída da negação com verbo auxiliar. Essa proeminência no uso da negação parece ser significativa no uso feito pela narradora. Isso porque o uso da negação pode ser indicativo das circunstâncias vividas por ela, circunstâncias essas que a obrigam a negar desejos, lembranças, pensamentos, ações que, em outras circunstâncias, seriam permitidos. Em outras palavras, a negação se insinua como um elemento funcionalmente relevante para a análise do estilo. Uma vez que a negação gera um mundo textual negativo que leva o leitor a conceptualizar a realização do que é negado, cumulativamente, esse uso pode vir a ser correlacionado a uma função artística, ou à própria

temática de repressão e controle presente no romance. Observamos também que nos agrupamentos de três palavras com os pronomes *it, she, they, you*, presentes na lista acima, a negação também é frequente, pelo menos entre os três agrupamentos mais frequentes. A alta frequência da negação também é verificada por meio do advérbio de negação ‘não’ (1796/1789), presente na posição seis de ambas as listas das traduções, e pela contração ‘t’ (927) de *not*, posição 13, no original.

Outra unidade lexical de interesse é o pronome/conjunção ‘se’ (1224/1199) na posição dez em ambas as traduções. A alta frequência nas traduções pode ser resultado do uso de ‘se’ como pronome, mas ao computar os agrupamentos lexicais para esse nóculo, notamos que os mais frequentes são aqueles em que ele ocorre como conjunção. Os três agrupamentos lexicais de três palavras mais frequentes na T1 são ‘como se eu’ (21), ‘como se fosse’ (16), ‘se eu fosse’ (16), e na T2, ‘como se eu’ (20), ‘como se estivesse’ (19), ‘como se fosse’ (15). No texto-fonte os agrupamentos lexicais *as if I* (31), *as if she* (18), *if I’m* (17), figuram entre os mais frequentes para o nóculo *if* (399) na posição 40 na lista. Esse tipo de agrupamento ‘como se’/*as if* e orações condicionais com ‘se’/*if* também são relevantes, já que projetam mundos textuais hipotéticos, cenários não realizados no mundo textual matriz. Por meio desses mundos hipotéticos, conhecimentos e crenças são comunicados ao leitor. O leitor é levado a conceptualizar circunstâncias remotas e distantes que poderão jamais ser realizadas no mundo textual matriz. A alta frequência dessas ocorrências aponta para a relevância funcional que a hipoteticalidade e consequente projeção de mundos epistêmicos hipotéticos apresenta para o processamento cognitivo dos textos em análise. Assim, o agrupamento *as if* ‘como se’ pode desempenhar uma ‘função textual local’ conforme investigado em Mahlberg et al. (2020).

As unidades lexicais já mencionadas constituem palavras gramaticais ou funcionais que, por constituírem a estrutura gramatical das línguas, são naturalmente mais frequentes. A primeira palavra lexical ou de conteúdo é o verbo *to be* instanciado na contração ‘s’ (1257), que também é usada para *has* e o caso possessivo, e *is* (970), posições 9 e 12, respectivamente, no original, e o verbo ‘ser/estar’ instanciado na forma ‘é’ (1131/1134), posição 11 em ambas as traduções. Esse uso verbal aponta para o uso mais frequente do tempo presente nos três textos. O uso do presente tem influências na focalização e processamento do texto, ancorando os eventos em situações mais imediatas, projetando a sensação de que os eventos narrados estão acontecendo no exato momento da própria narração, expressando o imediatismo do mundo textual em pauta. No exemplo seguinte, percebe-se o uso de verbos no presente que ancoram o mundo textual no aqui e agora do

mundo textual: *I am alive, I live, I breathe, I put my hand out, unfolded, into the sunlight. Where I am is not a prison but a privilege [...]* (c2). O uso do tempo verbal é similar em ambas as traduções: “Estou viva, vivo, respiro, estendo a mão aberta para o sol. O lugar onde estou não é uma prisão, e sim um privilégio [...]” (T1), “Estou viva, eu vivo, respiro, estendo minha mão para fora, aberta, para a luz do sol. Estar onde estou não é uma prisão e sim um privilégio [...]” (T2). O passado do verbo *to be* também está entre as vinte palavras mais frequentes. No exemplo, *But now I think that the rest also was practice* (c13), vemos o uso do verbo no presente *think* e do advérbio de tempo *now* ancorando o mundo textual em uma zona temporal presente, mas também a forma *was* que marca eventos de um mundo textual passado. A narradora está no presente relatando um evento passado.

Essa exploração inicial da lista de palavras revela a importância das palavras gramaticais para gerar inferências sobre configurações dêiticas, temporais e modais dos mundos textuais, a serem analisadas em mais detalhes na Seção 4.4.

Na sequência, apresentamos as palavras de conteúdo classificadas nos domínios semânticos identificados no TF, conforme proposta de Mahlberg e McIntyre (2011) (ver Capítulo 3). A ordem das palavras no Quadro 11 segue a ordem de frequência, conforme indicada entre parênteses:

Quadro 11 – Classificação de palavras

Categoria	Palavras
Sinais do mundo ficcional	
<i>Personagens</i>	
Nomes	Moira (130), Lydia (105), Janine (95), Luke (85), Ofglen (70), Serena (70), Rita (53), Cora (50), Joy (45), Nick (40), Elizabeth (38), Waterford (14), Alma (10), Judd (10)
Seres	women (164), woman (120), man (80), men (74), mother (65), people (60), children (38), baby (37), child (30), girls (20), girl (15), mothers (12)
Partes do corpo humano	face (109), eyes (107), hands (107), head (101), hand (99), hair (63), voice (63), feet (54), body (53), smile (48), arms (47), flesh (40), eye (38), mouth (38), fingers (30), heads (30), legs (30), skin (28), bodies (26), foot (21), arm (19), faces (19), blood (18), finger (18), breasts (17), heart (16), nose (15), knees (14), lips (14), neck (14), voices (14), shoulders (13), smiles (13), belly (12), breath (12), teeth (12), ear (11), ears (11), forehead (11)
Estrato social	Aunt (164), Commander (138), Wives (38), Wife (33), Aunts (24), Angels (23), Guardian (19), Guardians (17), Commanders (16), Eyes (16), Marthas (15), Handmaids (13), Handmaid (10), Econowives (5)

Roupas e acessórios	clothes (36), dress (31), shoes (26), cloth (25), wings (23), dresses (22), cotton (18), cloak (14), veil (14), feathers (12), hat (12), shirt (10), skirt (10)
Cores	white (125), red (117), black (65), blue (53), pink (26), green (24), gray (21), brown (20), color (20), silver (17), purple (16), gold (15), yellow (10)
Locais e objetos	
Lugares	Gilead (36), Center (25), street (24), Wall (23), Colonies (18), store (16), building (14), city (12), market (12), apartment (10), church (13), school (18)
Comida e bebida	food (20), coffee (19), egg (19), butter (18), drink (14), milk (14), chicken (12), fish (12), eggs (11), fruit (11), oranges (11), bread (10), carrots (6)
Ambiente doméstico	room (158), door (112), bed (74), house (63), window (63), floor (47), chair (46), table (44), kitchen (40), glass (39), hall (28), stairs (28), desk (24), doors (23), toilet (23), cat (21), tray (21), television (20), garden (19), chairs (18), cupboard (18), curtains (18), lawn (18), home (17), household (17), mirror (16), washroom (15), bathroom (14), ceiling (14), bedroom (13), clock (13), cushion (12), gate (12), rug (12), sofa (12), basket (12), dog (10)
Ambiente natural	air (51), flowers (33), sun (24), grass (17), sky (17), moon (15), earth (14), trees (14), river (13), summer (13), sunlight (13), weather (13), flower (8), stars (7)
Eventos	birth (22), Ceremony (13), Salvagings (7), Salvaging (6), Prayvaganza (4), Prayvaganzas (3)
Governo	Mayday (13), regime (13), army (12)
Indicadores espaciais	here (194)
Indicadores temporais	now (273), once (123), never (87), night (84), day (66), days (42), years (39), later (36), today (29), soon (26), morning (22), early (19), week (16), ago (15), evening (14), weeks (13), tonight (12), afternoon (12), future (12), minute (12)
Sinais temáticos	time (285), women (164), woman (120), light (62), love (57), name (51), place (51), word (42), dark (40), God (39), life (37), hope (30), power (29), death (28), mind (28), story (27), space (21), freedom (17), words (17), world (16), books (15), names (15), darkness (15), stories (15), doubt (13), lights (13), silence (13), choice (12), Lord (12), writing (12), Faith (10), desire (10)

Fonte: elaboração do autor.

Antes de prosseguirmos, vale mencionar que as categorias *sinais do mundo ficcional* e *sinais temáticos* não são estanques, de modo que uma palavra classificada como sinal do

mundo ficcional também pode funcionar como um sinal temático, atuando no desenvolvimento de temas, como a palavra *women*, que se refere a um ser do mundo ficcional e que ao mesmo tempo indica a temática ‘feminina’ comumente apontada pela crítica literária (cf. HOWELLS, 2006).

Essa classificação de palavras revela domínios semânticos que estruturam a construção do mundo ficcional no TF em relação aos personagens, locais e objetos além de indicadores espaciais e temporais; também sugere palavras relacionadas a temáticas da obra. Dentre as personagens, o nome mais frequente é o de Moira. Por ser uma grande amiga da narradora do romance, Offred conta diversos momentos e conversas com Moira ao longo do texto. Lydia é frequentemente referida também pela narradora, por ter sido a principal Tia no doutrinamento das mulheres que vieram a se tornar Aias no regime. Janine também recebe destaque no romance como uma das Aias que é culpada por ter sido estuprada e que serve de exemplo para as demais. Luke, marido de Offred, também é citado com frequência em suas lembranças e especulações sobre o que teria acontecido com ele após a instauração do regime.

Dentre os seres, o mais frequente é *women*, seguido de seu singular *woman*, e do singular *man* e seu plural *men*. Essas duas formas, *woman* e *man*, devido à alta frequência, não só apontam para actantes no mundo ficcional, como também sinalizam um tema da obra, relacionamento entre mulheres e homens. Além disso, os seres seguintes, *mother*, *baby*, *child*, *girl*, estendem a temática feminina e apontam para questões relativas à maternidade e à reprodução.

O domínio semântico ‘partes do corpo humano’ sugere que o corpo humano é de relevância para a construção de significados no texto. Já o domínio semântico ‘estrato social’ revela características particulares do modo como a sociedade do mundo ficcional está organizada, com homens e mulheres divididos em estratos sociais a partir de suas funções principais dentro do regime. Os estratos mais frequentes são o das Tias, o dos Comandantes e o das Esposas. Enquanto Aia, a narradora fala frequentemente das Tias, principalmente de Tia Lydia, dos Comandantes e das Esposas, por serem aqueles a quem ela tem o dever de servir.

‘Roupas e acessórios’ também é um domínio semântico relevante, uma vez que os estratos sociais são visualmente identificados pelas vestimentas dos cidadãos Gileadanos. Por exemplo, uma vestimenta que identifica as Aias são as aletas, *wings*, que não as permitem ver com clareza o que as rodeia, fazendo-as direcionar o olhar para frente e para baixo, reduzindo o campo de visão delas. Relacionado às roupas está o domínio semântico ‘cores’. As cores das roupas identificam os diferentes estratos sociais, sendo o vermelho para as Aias, o verde para as Marthas e o azul para as Esposas. O uso das cores, contudo, não se restringe à

caracterização das roupas. *Red*, por exemplo, é usado em combinações como *red car* e *red brick*. É importante destacar que essas observações são possíveis a partir da visualização do co-texto pela ferramenta *Concord* em que os itens lexicais designativos das cores ocorrem.

Dentre os ‘lugares’, a forma mais frequente é *Gilead*, que se refere ao principal local em que o mundo ficcional é construído. Referências à *Gilead* são mais frequentes nas *Notas Históricas* ao fim do romance, quando se discute, no simpósio, as características dessa sociedade. Na sequência temos *Center*, que é usado como *the Center* ou nas combinações *Red Center* e *Rachel and Leah Re-education Center* ou *Rachel and Leah Center*, que se refere ao local onde as mulheres foram educadas para serem Aias no novo regime. *Wall* faz referência ao muro usado para dependurar corpos daqueles que foram mortos por se oporem ao regime, como uma forma de exemplo para os demais, de que situação idêntica se acometeria a eles, caso resistissem à nova ordem social. *Colonies* faz referência aos territórios para além de *Gilead* e é comumente citado em um contexto negativo, já que as pessoas levadas para as Colônias teriam alto risco de se contaminarem com resíduos tóxicos e morrerem. Outros lugares mencionados referem-se a partes da cidade e prédios públicos.

O domínio semântico ‘comidas e bebidas’ também sugere a relevância desse campo para a construção de significados no texto. As Aias são responsáveis pelas compras de mantimentos da casa em que estão alocadas e no caso de Offred, há algumas cenas que se passam na cozinha ou durante refeições. Assim como esse domínio semântico, outras palavras também aludem ao ‘ambiente doméstico’, sendo este um dos principais cenários em todo o romance, ou seja, a casa onde vivem a narradora, seu Comandante e Esposa e suas Marthas. O ‘ambiente natural’ também se faz presente por meio de um conjunto de palavras que fazem referência a elementos presentes na natureza.

Indicadores espaciais e temporais também estão entre as palavras mais frequentes, como *here* e *now*. A alta frequência desses advérbios de lugar e tempo aponta para o imediatismo da narrativa ancorada nas circunstâncias opressoras imediatas da narradora, o que aproxima o leitor ao mundo ficcional. O indicador temporal *once*, também de alta frequência, é muito usado para se referir ao tempo anterior à República de *Gilead*.

Dentre os sinais temáticos, identificamos temas como identidade (*name*), amor (*love*), liberdade (*freedom*), feminilidade (*women, mother*), contação de histórias (*stories*). Não trataremos das temáticas especificamente, apenas quando relevante para contextualizar as análises. Trata-se de uma visão mais distante desses elementos uma vez que não estão em contexto. Para nossos propósitos, essa classificação nos permite observar como o nível lexical estrutura o mundo ficcional em termos de elementos construtores de mundo, relevantes para a

construção de representações mentais, e dos domínios semânticos e temáticos que compõem a narrativa.

Em relação às traduções, buscamos por meio da lista de consistência detalhada de palavras individuais, na ferramenta *WordList* do *WST* (SCOTT, 2012), aquelas que nos dessem uma noção de como certas unidades lexicais foram traduzidas. Observamos que em relação aos nomes de personagens, não houve grandes diferenças na frequência. *Moira*, por exemplo, ocorre 127 vezes na T1 e 134 vezes na T2; *Lydia* ocorre 103 vezes na T1 e 105 vezes na T2. Observamos diferenças em relação às traduções dos nomes das Aias, como *Ofglen*, que apenas ocorre na T2 (71), assim como no original e, *Deglen*, que apenas ocorre na T1 (71). Da mesma forma, *Offred* somente ocorre na T2 (9) e *Defred* apenas na T1 (9). De forma semelhante, *Martha* apenas ocorre na T2 (7) e *Marta* apenas na T1 (7). Notamos nesses casos a preferência da T1 por traduzir a preposição *Of* no nome das Aias e retirar a letra ‘h’ do estrato social das Marthas. Esses exemplos sugerem uma aproximação maior à língua portuguesa na T1, enquanto a T2 optou por manter esses nomes conforme o texto-fonte.

Exemplos de itens lexicais que indicam maior diferença na frequência entre as traduções incluem ‘cabeça’, ‘cabelo’ e ‘olhos’. Essas três partes do corpo humano são mais frequentes na T2 e apresentam as respectivas frequências: ‘cabeça’, T2 (137), T1 (97); ‘cabelo’, T2 (43), T1 (10); ‘olhos’, T2 (148), T1 (133). Mesmo não sendo o foco do trabalho buscar motivações para essas disparidades, apontamos que elas sugerem indícios de diferenças na construção dos mundos textuais no que tange à ocorrência de partes do corpo humano. Outras palavras com diferença superior a 10 ocorrências entre as traduções incluem ‘casa’ T1 (89), T2 (112); ‘dia’ T1 (120), T2 (94); ‘luz’ T1 (47), T2 (72). A maior frequência em um texto implica que o leitor processará a mesma unidade lexical mais vezes e conseqüentemente representará mentalmente a entidade em questão com mais frequência em um texto do que em outro.

É importante notar também que, embora unidades lexicais como *Prayvaganza* (Rezavagância), *Salvaging* (‘Salvageria’ na T1 e ‘Salvamento’ na T2), *Econowives* (Econoesposas) e *Birthmobile* (Partomóvel) terem frequência baixa, elas particularizam o mundo ficcional de *THT*, com conceitos específicos a esse mundo, assim como os conceitos das palavras que designam os estratos sociais em Gilead. *Angels*, *Guardians*, *Aunts*, palavras de uso comum, assumem um novo conceito no mundo de *THT*. *Aunt* (Tia), por exemplo, não designa uma relação de parentesco, mas refere-se a um grupo de mulheres responsável pela educação das Aias. A palavra *Ceremony*, por exemplo, apesar de ser de uso comum também, designa um ritual específico em Gilead, o estupro em que Comandantes, Esposas e Aias

participam para conceber crianças. Essas unidades, em resumo, de caráter neológico, funcionam como construtores de mundo relevantes ao particularizarem o mundo ficcional a partir de criações próprias da autora, seja no nível morfológico e semântico, como nos casos de *Prayvaganza*, *Econowives*, *Birthmobile*, seja no nível semântico apenas, como nos casos de *Angels*, *Guardians*, *Aunts*. Esses termos também são diferenciados pelo uso das iniciais maiúsculas. Podemos argumentar que esse uso lexical é proeminente para o leitor, devido à forma e/ou significado novos. Esse fenômeno, do ponto de vista da criação ficcional, atua na especificação dessa realidade ficcional, que contém elementos diferentes daqueles presentes no mundo do discurso, atualizando um valor a modo de uma terminologia ficcional (cf. CARNEIRO, 2016).

Feita essa caracterização lexical do mundo ficcional, passamos para a análise de como itens específicos atuam na construção de mundos textuais.

4.4 Mundos Textuais em *The Handmaid's Tale*

Na seção anterior, descrevemos a constituição lexical do mundo ficcional de *THT* a partir das listas de palavras. Nesta seção, passamos ao exame de uma seleção de itens lexicogramaticais em seus contextos de uso, a fim de descrever suas funções locais na construção de diferentes mundos textuais, tanto no original quanto nas traduções. Importante ressaltar que os comentários sobre as traduções estão voltados para observações mais pontuais, referentes aos itens em análise, não sendo possível comentar todo o entorno textual em que os itens ocorrem. Mesmo não comentando o entorno textual extensivamente, sublinhamos alguns itens nos textos traduzidos a fim de ressaltar diferentes escolhas tradutórias. A amostra de itens lexicais reflete construtores de mundo conforme previsto pela TMT. Está além do escopo desta tese quantificar todos os tipos de mundo. Sendo assim, discutiremos os diferentes tipos com alguns exemplos que demonstram como eles funcionam na construção do mundo ficcional e na apreensão da mente da narradora.

4.4.1 Dêixis espaço-temporal

Os construtores de mundo dêíticos *here* (194) e *now* (273), ambos identificados como palavras-chave, são usados frequentemente ao longo de todo o romance. Eles atuam na orientação espacial e temporal do mundo textual. A referência desses elementos varia de acordo com os contextos linguísticos de uso, sendo necessário examinar cada ocorrência, o que está além de nosso escopo. Basta observar que a alta frequência desses elementos sugere a importância que exercem para a orientação espaço-temporal do leitor. Nas traduções esses

construtores de mundo são igualmente frequentes, mas com frequências menores em relação ao TF. Na T1, temos ‘aqui’ com 174 e ‘agora’ com 200 ocorrências. Na T2, temos ‘aqui’ com 180 e ‘agora’ com 256 ocorrências. Entre uma tradução e outra, observamos que a T2 faz mais uso desses elementos, marcando de forma mais explícita as referências ao espaço e ao tempo no que concernem esses dois marcadores dêiticos.

Nesta proposição, por exemplo, observamos coordenadas claras que instauram a pessoa, o tempo e o espaço que constituem o mundo textual de modo geral: *My name is Offred now, and here is where I live* (c24). Essa proposição ancora o mundo em que a narradora vive no momento presente, um em que ela tem um novo nome. O período é proferido quando ela retorna do escritório do Comandante ao seu quarto na casa onde vive. Mais adiante, no mesmo capítulo, o mesmo advérbio é usado: *There’s no way out of here* (c24). O advérbio *here* pode ser inicialmente lido como uma referência à casa onde vive, mas também como extensão maior à própria República de Gilead. A proximidade desses elementos dêiticos pode levar o leitor a se projetar psicologicamente¹⁰⁸ nas circunstâncias vividas por Offred, colocando-se nesse ‘eu’, ‘aqui’ e ‘agora’ da personagem, convidando-o a partilhar do ponto de vista da Aia.

Here e *now* apresentam maior recorrência nas páginas finais do romance, conforme observado na aba *plot*¹⁰⁹ do *Concord* (Figura 16). O uso frequente de *here* mais ao fim do romance pode ser devido às mudanças espaciais que ocorrem. Anteriormente, o local principal é a casa do Comandante, mas outros locais passam a ser frequentados por Offred, como o bordel *Jezebel’s* e o quarto de Nick, motorista na casa do Comandante, locais proibidos para uma Aia. *Here* parece ser ainda mais enfatizado enquanto Offred se encontra em *Jezebel’s*. Percebe-se isso porque em *Jezebel’s* certos comportamentos e atitudes são permitidos, mas na casa do Comandante não.

¹⁰⁸ “O termo **projeção psicológica** é usado para capturar o sentido de que essa projeção é mais do que apenas uma realocação de coordenadas dêiticas, mas também o meio pelo qual nós construímos imaginativamente e experienciamos mundos ficcionais ou remotos” (GIBBONS; WHITELEY, 2018, p. 268). No original: *The broader term **psychological projection** is used to capture the sense that projection is more than just a relocation of deictic coordinates, but also the means by which we imaginatively construct and experience fictional or remote worlds.*

¹⁰⁹ *Plot* é um recurso da ferramenta *Concord* que “produz um gráfico (‘dispersion plot’) com a posição das ocorrências do termo de busca. As ocorrências de cada palavra são identificadas por um pequeno traço vertical” (BERBER SARDINHA, 2009, p. 135).

Figura 16 – Distribuição dos itens *here* e *now*

N	File	Words	Hits	per 1,000	ispersion	Plot
1	HERE The Handmaid's	95.05	194	2,04	0,864	
N	File	Words	Hits	per 1,000	ispersion	Plot
1	NOW The Handmaid's	96.03	273	2,84	0,934	

Fonte: *WordSmith Tools, Concord.*

Os excertos seguintes revelam que *here* em referência à *Jezebel's* marca o local em que as regras válidas para Gilead de modo geral não se aplicam. Esse construtor de mundo projeta um novo local com proposições que parecem criar um mundo a parte de Gilead.

Here they haven't removed the mirror, there's a long one opposite the sofa. You need to know, **here**, what you look like. (c38)
 I'm not supposed to be **here** at all. He smuggled me in. (c38)
 You hear about these things; you hear a lot in **here**, you'd be surprised. The Commanders tell us themselves, I guess they figure why not, there's no one we can pass it on to, except each other, and that doesn't count. (c38)

Nos fragmentos seguintes (Quadro 12), *here* foi traduzido como 'aqui' em todos os casos, com diferenças apenas na posição do advérbio no terceiro excerto. Observamos diferenças também no entorno textual. Os pares seguintes apresentam essas diferenças em termos de escolhas pontuais entre a T1 e a T2 respectivamente: 'os espelhos', 'o espelho'; 'em frente', 'defronte'; 'ver', 'saber'; 'contrabando', 'às escondidas'; 'muita coisa', 'bocado de coisas'.

Quadro 12 – Textos comparados 2

Quadro	T1	T2
	Aqui , <u>os espelhos</u> não foram retirados: há um em frente ao sofá. Aqui , <u>a gente</u> precisa <u>ver</u> a própria aparência.	Aqui , eles não retiraram <u>o espelho</u> , há um comprido defronte ao sofá. Aqui , <u>you</u> precisa <u>saber</u> como está sua aparência.
	Não devia nem estar aqui . Ele é que me trouxe, <u>de contrabando</u> .	É só por esta noite que estou aqui . Não deveria de forma alguma estar. Ele me fez entrar <u>às escondidas</u> .
	A gente fica sabendo dessas coisas, a gente <u>ouve muita coisa aqui</u> , <u>you</u> nem imagina. Os próprios Comandantes nos contam. Devem pensar "por que não?". Não temos a quem passá-las adiante, a não ser umas para as outras, e isso não conta.	A gente fica sabendo dessas coisas; aqui se fica <u>sabendo de um bocado de coisas</u> , <u>you</u> ficaria <u>surpresa</u> . Os próprios Comandantes nos contam, imagino que pensem, por que não, não há ninguém para quem possam contar, exceto umas para as outras, e isso não conta.

Fonte: elaboração do autor.

Nos três excertos seguintes, *here* é usado em referência ao quarto de Nick, o qual Offred visita às escondidas.

He opens the door. He's in his shirt sleeves, his shirt untucked, hanging loose; he's holding a toothbrush, or a cigarette, or a glass with something in it. He has his own little stash up **here**, black-market stuff I suppose. (c41)

With the Commander I close my eyes, even when I am only kissing him good-night. I do not want to see him up close. But now, **here**, each time, I keep my eyes open. (c41)

Being **here** with him is safety; it's a cave, where we huddle together while the storm goes on outside. This is a delusion, of course. (c41)

As proposições referentes a esse local, assim como as de *Jezebel's*, revelam que se trata de locais proibidos a uma Aia. Ademais, descortinam um mundo em que Offred se sente mais segura, mesmo que seja uma ilusão. O mundo projetado a partir de *here* no quarto de Nick ganha tal força que Offred cogita não mais escapar de Gilead: *The fact is that I no longer want to leave, escape, cross the border to freedom. I want to be here, with Nick, where I can get at him.* (c41)

Observamos nos exemplos seguintes em contraste (Quadro 13) que o primeiro e o terceiro da T1 optaram pela omissão de 'aqui', enquanto o advérbio está presente nos três exemplos da T2. Essa comparação atesta, a título de exemplificação, que a T2 parece marcar de forma mais explícita a dêixis espacial em relação ao advérbio 'aqui'.

Quadro 13 – Textos comparados 3

Quadro	T1	T2
	Ele abre a porta. Está em mangas de camisa, a camisa para fora das calças, segura uma escova de dentes ou um cigarro, ou um copo cheio de alguma coisa. Tem um <u>estoquezinho particular de muamba</u> de mercado negro, suponho.	Ele abre a porta. Está em mangas de camisa, as fraldas da camisa para fora da calça, pendendo soltas; tem na mão uma escova de dentes, ou um cigarro ou um copo com alguma coisa dentro. Ele tem sua própria <u>reserva escondida aqui</u> em cima, <u>coisas</u> do mercado negro, imagino.
	Com o Comandante, eu fecho os olhos, até mesmo para lhe dar o beijo de boa-noite. Não quero vê-lo de perto. Mas agora, aqui , a cada vez, fico de olhos abertos.	Com o Comandante eu fecho os olhos, mesmo quando estou apenas dando-lhe o beijo de boa-noite. Não quero vê-lo de perto. Mas agora, aqui , a cada vez, mantenho os olhos abertos.
	Estar com ele é estar em segurança; é uma caverna onde nos aconchegamos, enquanto lá fora ruge a tormenta. Isto é uma ilusão, é claro.	Estar aqui com ele é segurança; é uma caverna, onde nos aconchegamos juntos enquanto a tempestade continua lá fora. É uma ilusão, é claro.

Fonte: elaboração do autor.

O uso de *now* é comum em proposições que indicam características do mundo ficcional após a instauração do regime Gileadano, conforme os excertos seguintes:

Now we walk along the same street, in red pairs, and no man shouts obscenities at us, speaks to us, touches us. No one whistles. (c5)

You can see the place, under the lily, where the lettering was painted out, when they decided that even the names of shops were too much temptation for us. **Now** places are known by their signs alone. (c5)

Those who've reached the counter hand their tokens across it, to the two men in Guardian uniforms who stand on the other side. Nobody talks much, though there is a rustling, and the women's heads move furtively from side to side: here, shopping, is where you might see someone you know, someone you've known in the time before, or at the Red Center. Just to catch sight of a face like that is an encouragement. If I could see Moira, just see her, know she still exists. It's hard to imagine **now**, having a friend. (c5)

Observamos também pelos contextos apresentados, dentre outros, que *here* e *now* estão associados a uma carga semântica negativa (LOUW, 1993). Eles são usados em referência a locais e tempos relacionados a características negativas, normalmente alguma proibição ou mudança indesejada.

Quadro 14 – Textos comparados 4

Quadro	T1	T2
	Hoje , caminhamos pela mesma rua, aos pares vermelhos, e nenhum homem nos grita obscenidades, fala conosco, nos toca. Ninguém assovia.	Agora andamos pela mesma rua, aos pares de vermelho, e homem nenhum grita obscenidades para nós, fala conosco, toca em nós. Ninguém assovia.
	Debaixo do lírio, pode-se ver o lugar onde as letras foram cobertas com tinta, quando decidiram que até os nomes de lojas representavam uma tentação muito grande para nós. Agora , os lugares são conhecidos apenas pelas tabuletas.	Pode-se ver o lugar, debaixo do lírio, onde o nome inscrito foi apagado, repintado e coberto por uma tarja de tinta, quando decidiram que mesmo os nomes de lojas eram tentação demais para nós. Agora os lugares são conhecidos apenas pelas figuras desenhadas nas insígnias de madeira.
	As que já chegaram ao balcão entregam as fichas para os dois homens fardados de Guardião, de pé do outro lado. Ninguém fala muito, embora se ouça um farfalhar, e as cabeças das mulheres se movam furtivamente de um lado para o outro: é aqui, nas compras, onde talvez seja possível ver algum conhecido, algum conhecido de outros tempos, ou do Centro Vermelho. O simples fato de vislumbrar um desses rostos é um incentivo. Se eu pudesse ver Moira, vê-la, apenas, saber que ela ainda existe! Hoje em dia , é difícil conceber o que significa uma amizade.	Aquelas que chegam ao balcão entregam seus vales aos dois homens com uniformes de Guardiões, postados do outro lado. Ninguém fala muito, embora haja um farfalhar, e as cabeças das mulheres se movam furtivamente de um lado para o outro: aqui, fazendo compras, é onde você poderia ver alguém que conhece, alguém que conheceu do tempo de antes, ou no Centro Vermelho. O simples fato de vislumbrar um rosto assim é um encorajamento. Se eu pudesse ver Moira, apenas vê-la, saber que ela ainda existe. É difícil imaginar agora , ter uma amiga.

Fonte: elaboração do autor.

Nesses excertos (Quadro 14), observamos que a T1 optou por traduzir *now* tanto pelo seu equivalente imediato 'agora', quanto por 'hoje' e 'hoje em dia', enquanto a T2 optou por 'agora' nos três casos. A opção por 'hoje' e 'hoje em dia' modifica o padrão estabelecido pela repetição de *now* e pode ocasionar uma mudança semântica, já que a unidade temporal imediata e pontual de 'agora' é substituída pelo tempo mais amplo expresso por 'hoje' e 'hoje em dia'.

Construtores de mundo, que contribuem para a dinâmica temporal entre presente e passado, incluem os advérbios de tempo *before* (141) e *once* (123), ambos identificados como palavras-chave. Nos exemplos seguintes, o agrupamento *the time before* projeta mundos textuais no passado que revelam características e comportamentos de entidades desses mundos que não mais se aplicam, funcionando como mundos de contraste ou comparativos em relação ao mundo textual matriz.

She's in her usual Martha's dress, which is dull green, like a surgeon's gown of the time **before**. (c2)

Sometimes I listen outside closed doors, a thing I never would have done in the time **before**. (c2)

Are they old enough to remember anything of the time **before**, playing baseball, in jeans and sneakers, riding their bicycles? Reading books, all by themselves? (c34)

Nos excertos seguintes (Quadro 15), *time before* é traduzido como ‘antigamente’ e ‘tempos passados’ na T1 e ‘tempos anteriores’ e ‘tempo de antes’ na T2. No caso da T2, ‘tempo de antes’ se configura como um agrupamento lexical com 18 ocorrências. No TF há 17 ocorrências para *the time before*. A T1 não apresenta ocorrências de nenhum agrupamento para ‘antes’, mas apresenta cinco ocorrências para ‘tempos passados’. Isso sugere que na T1 houve mais variabilidade no modo como *the time before* foi traduzido.

Quadro 15 – Textos comparados 5

Quadro	T1	T2
	Traja o costureiro vestido de Marta, de um verde baço, como os aventais de cirurgiões de antigamente .	Ela está com seu vestido habitual de Martha, que é verde desbotado como um traje cirúrgico dos tempos anteriores .
	As vezes, escuto atrás das portas, coisa que nunca teria feito em tempos passados .	Por vezes fico escutando do lado de fora de portas fechadas, algo que nunca teria feito no tempo de antes .
	Terão idade suficiente para se lembrarem dos tempos passados , quando jogavam beisebol de jeans e tênis, quando andavam de bicicleta? Quando liam livros, sozinhas no quarto?	Será que têm idade para se lembrar de alguma coisa do tempo de antes , de jogar beisebol, de jeans e tênis. Andar de bicicleta? Ler livros, completamente sozinhas?

Fonte: elaboração do autor.

O uso de *once* também projeta mundos passados em referência a estados e situações que não mais existem, como nos exemplos seguintes:

A chair, a table, a lamp. Above, on the white ceiling, a relief ornament in the shape of a wreath, and in the center of it a blank space, plastered over, like the place in a face where the eye has been taken out. There must have been a chandelier, **once**. They've removed anything you could tie a rope to. (c2)

The carpet bends and goes down the front staircase and I go with it, one hand on the banister, **once** a tree, turned in another century, rubbed to a warm gloss. (c2)

I **once** had a garden. I can remember the smell of the turned earth, the plump shapes of bulbs held in the hands, fullness, the dry rustle of seeds through the fingers. Time could pass more swiftly that way. (c3)

Os mesmos exemplos traduzidos (Quadro 16) mostram a variedade de escolhas na tradução desse advérbio, ‘antes’ e ‘já’ na T1, ‘outrora’ e ‘houve uma época’ na T2. Mesmo com essas diferenças, a mesma quantidade de mundos textuais é projetada no passado. Há que se observar que o objeto *table* é traduzido como ‘mesa’ a T1 e ‘cama’ na T2. O uso de ‘cama’ na T2 resulta em uma representação mental diferente do cenário descrito no texto-fonte.

Quadro 16 – Textos comparados 6

Quadro	T1	T2
	Uma cadeira, <u>uma mesa</u> , um abajur. Lá em cima, no teto branco, <u>um enfeite</u> em relevo na forma de <u>um florão</u> e, no centro, um espaço em branco, recoberto de <u>gesso</u> , como a parte de um rosto de onde se arrancou um olho. Deveria ter um lustre antes . Eles tiraram tudo que possa permitir que alguém amarre uma corda.	Uma cadeira, <u>uma cama</u> , um abajur. Acima no teto branco, <u>um ornamento</u> em relevo em forma de <u>coroa de flores</u> , e no centro dele um espaço vazio, coberto de <u>emboço</u> , como o lugar em um rosto onde o olho foi tirado fora. Outrora deve ter havido um lustre, um candelabro. Eles tinham removido qualquer coisa em que você pudesse amarrar uma corda.
	O tapete se dobra e desce pelas escadas da frente, e eu o acompanho, segurando o corrimão que já foi árvore, torneado num outro século, polido até adquirir <u>um brilho cálido</u> .	O tapete faz uma curva e desce a escadaria da frente e sigo por ele, com uma das mãos no corrimão, outrora uma árvore, abatida e transformada em outro século, polida até adquirir <u>um brilho intenso</u> .
	Eu já tive um jardim. Ainda me lembro do cheiro da terra revirada, das formas generosas dos bulbos que eu segurava nas mãos, daquela plenitude, do farfalhar seco das sementes entre os dedos. O tempo passava mais depressa, então.	Houve uma época em que eu tive um jardim. Posso lembrar do cheiro da terra revolvida, das formas roliças dos bulbos seguros nas mãos, plenitude, do farfalhar seco das sementes por entre os dedos. O tempo poderia passar mais depressa assim.

Fonte: elaboração do autor.

Essas breves observações sobre aspectos da dêixis espaço-temporal apontam para diferenças de escolhas tradutórias, mas que nos casos observados produzem as mesmas funções projetantes de mundos. Diferenças interlinguísticas também são observadas, uma vez que o padrão de uso no TF não se verifica da mesma forma nas duas traduções; não que isso fosse esperado, mas notamos que há uma variedade de itens lexicais para se traduzir um mesmo item do original.

Também não podemos deixar de notar algumas características das traduções. Apesar de não haver espaço para comentar todos os traços no entorno dos elementos analisados, observamos que a T1 parece soar mais “brasileira” ao fazer escolhas como ‘estoquezinho’, ‘muamba’, enquanto a T2 faz escolhas mais neutras como ‘reserva escondida’ e ‘coisas’

(Quadro 13). São casos pontuais que carecem de mais investigação para verificar essas características de maneira mais ampla.

4.4.2 Dêixis pessoal

Passando aos construtores de mundo dêíticos pessoais, selecionamos os pronomes *I* (3289) e *you* (804), que também são usados com frequência no romance e identificados como palavras-chave. Na T1 há 885 ocorrências para ‘eu’ e 327 ocorrências para ‘você’, enquanto na T2 há 721 para ‘eu’ e 401 para ‘você’. Eles atuam na orientação do leitor em relação às pessoas do discurso. A alta frequência desses pronomes inviabiliza o exame de todas as ocorrências. Aliás, instâncias de uso com o pronome *I* são examinadas em outras seções deste Capítulo. Neste momento, apresentamos três excertos de uso do pronome na focalização da narrativa em primeira pessoa que atribui o caráter pessoal e subjetivo de todo o mundo ficcional:

I lie in bed, still trembling. You can wet the rim of a glass and run your finger around the rim and it will make a sound. This is what **I** feel like: this sound of glass. **I** feel like the word shatter. **I** want to be with someone. (c18)

I know where **I** am, and who, and what day it is. These are the tests, and **I** am sane. Sanity is a valuable possession; **I** hoard it the way people once hoarded money. **I** save it, so **I** will have enough, when the time comes. (c19)

I sit on my mat, hands folded, and Aunt Lydia steps to the side, away from the screen, and the lights go out, and **I** wonder whether **I** can, in the dark, lean far over to the right without being seen, and whisper, to the woman next to me. (c20)

Os mesmos exemplos traduzidos no Quadro 17 apontam que a T1 tende a marcar o uso do pronome ‘eu’, enquanto a T2 o omite. Para a construção de mundos textuais, essa omissão não acarreta modificações, uma vez que a voz da actante é depreendida a partir da desinência verbal. Assim, mesmo que o pronome não esteja explícito, o leitor seria capaz de conceptualizar a actante em questão nos diferentes mundos.

Quadro 17 – Textos comparados 7

Quadro	T1	T2
	Estou deitada na cama, ainda trêmula. Se você molhar a borda de um copo e passar o dedo pela borda, sai um som. É assim que eu me sinto: como o som desse vidro. Sinto-me como a palavra estilhaçada. Quero estar com alguém.	Fico deitada na cama, ainda tremendo. Você pode molhar a borda de um copo de vidro e correr o dedo ao redor da borda e ele emitirá um som. É assim que me sinto: esse som de vidro. Sinto-me como as palavras em pedaços. Quero estar com alguém.
	Sei onde estou, quem sou, que dia é. As provações são estas, e eu estou sã. A sanidade é um valor precioso, que eu guardo como as pessoas antigamente guardavam dinheiro. Faço poupança dela, para ter o suficiente quando chegar a hora certa.	Sei onde estou, e quem sou, e que dia é hoje. Esses são os testes, e estou sã. A sanidade é um bem valioso; eu a amealho e guardo escondida como as pessoas antigamente amealhavam e escondiam dinheiro. Economizo sanidade, de maneira a vir a ter o suficiente, quando chegar a

	hora.
Estou sentada na esteira, com as mãos cruzadas no colo; Tia Lydia se afasta da tela, as luzes se apagam, e eu me pergunto se não posso, ali no escuro, me debruçar para a direita sem ser vista, para cochichar com a mulher ao meu lado.	Fico sentada em minha esteira, de mãos unidas e cruzadas, e tia Lydia dá um passo para o lado, afastando-se da tela, e as luzes se apagam, e me pergunto se posso, no escuro, me inclinar até onde puder para a direita, sem ser vista, e sussurrar para a mulher a meu lado.

Fonte: elaboração do autor.

Os excertos seguintes com o pronome *you* apontam para funções diferentes. No primeiro exemplo, Tia Lydia faz uso de *you* para se referir às Aias nos treinamentos, ou seja, uma personagem que se refere a um grupo de personagens. *You* também é usado para se referir ao leitor implícito. No segundo fragmento, por exemplo, Offred refere-se explicitamente a alguém que estaria lendo sua narrativa, a alguém no futuro, que teria escapado de Gilead. As referências aparentemente diretas ao leitor, por meio do pronome, podem ter o efeito, ainda que momentâneo, de apagar as fronteiras entre o mundo ficcional e o mundo do discurso. Trata-se do uso duplo do pronome, “quando ‘você’ parece ter dois pontos de referência – um dentro da ficção e outro fora da ficção” (GIBBONS; WHITELEY, 2018, p. 168).¹¹⁰ Dentro da ficção, Luke parece ser o leitor a quem Offred se dirige, mas o leitor também pode se projetar como um actante, potencializando efeitos imersivos no mundo ficcional. Tanto o segundo quanto o terceiro excerto ressaltam esse uso do pronome em contextos metatextuais (a narradora chama a atenção do leitor para o próprio texto), o que traz para o leitor a consciência de estar lendo uma história e o convida a se posicionar como o *you* a que ela se refere.

You are a transitional generation, said Aunt Lydia. It is the hardest for **you**. We know the sacrifices **you** are being expected to make. It is hard when men revile **you**. For the ones who come after **you**, it will be easier. They will accept their duties with willing hearts. (c20)

By telling **you** anything at all I'm at least believing in **you**, I believe **you**'re there, I believe **you** into being. Because I'm telling **you** this story I will your existence. I tell, therefore **you** are. (c41)

A story is like a letter. Dear **You**, I'll say. Just **you**, without a name. Attaching a name attaches **you** to the world of fact, which is riskier, more hazardous: who knows what the chances are out there, of survival, yours? I will say **you**, **you**, like an old love song. **You** can mean more than one.

You can mean thousands.

I'm not in any immediate danger, I'll say to **you**.

I'll pretend **you** can hear me.

But it's not good, because I know **you** can't. (c7)

¹¹⁰ No original: [...] when 'you' appears to have two reference points – one within the fiction and one outside of the fiction.

Os mesmos exemplos em contraste no Quadro 18 mostram omissões do pronome, o que não impede a conceptualização do actante referido, e os possíveis efeitos imersivos de referência ao leitor também podem ser sentidos por leitores das traduções. A tradução literal em ambas as traduções de *You can mean more than one. You can mean thousands* como ‘Você pode significar mais de uma pessoa. Você pode significar milhares’ parece não se adequar à língua portuguesa, uma vez que o plural do pronome, ‘vocês’, é usado em referência a mais de uma pessoa.

Quadro 18 – Textos comparados 8

Quadro	T1	T2
	Vocês são uma geração de transição, dizia Tia Lydia. Para você é mais difícil. Sabemos dos sacrifícios que se espera de vocês . É difícil, quando os homens as humilham. Para as que virão depois, será mais fácil. Aceitarão seus deveres <u>de bom grado</u> .	Vocês são de uma geração de transição, disse tia Lydia. É muito mais difícil para vocês . Sabemos os sacrifícios que são esperados de vocês . É duro quando homens as insultam. Para as que vierem depois de vocês , será mais fácil. Elas aceitarão seus deveres <u>de boa vontade com o acordo de seus corações</u> .
	Ao lhe contar qualquer coisa que seja, pelo menos estou acreditando em você , acreditando que você está aí, estabelecendo a sua existência com a minha crença. Ao lhe contar esta história, faço com que você exista. Conto, logo, você existe.	Ao contar a você qualquer coisa que seja, pelo menos estou acreditando em você , acredito que esteja presente, ao acreditar faço com que você exista. Pelo fato de estar lhe contando esta história determino a sua existência. Conto, portanto você existe.
	Uma história é como uma carta. <u>Querido Você</u> , eu poderia dizer. Simplesmente você , sem nome. Dar-lhe um nome ligaria você ao mundo real, que é mais arriscado, mais perigoso: quem sabe quais as chances de sobrevivência nele, as suas? Direi apenas você , você como numa velha canção de amor. Você pode significar mais de uma pessoa. Você pode significar milhares. Não corro perigo imediato, eu diria para você . Vou fingir que você está me escutando. Mas não adianta, pois sei que não está.	Uma história é como uma carta. <u>Caro Você</u> , direi. Apenas você , sem nome. Acrescentar um nome acrescenta você ao mundo real, que é mais arriscado, mais perigoso: quem sabe quais serão as probabilidades lá fora de sobrevivência, da sua sobrevivência? Eu direi você , você , como uma velha canção de amor. Você pode ser mais de uma pessoa. Você pode significar milhares. Não estou em nenhum perigo imediato, direi a você . Fingirei que você pode me ouvir. Mas não adianta, porque sei que não pode.

Fonte: elaboração do autor.

Optamos por restringir a análise a esse par de pronomes por constituírem um eixo relevante da experiência de um mundo ficcional. A dinâmica dos dêiticos *I* e *you* mostra como o leitor pode modificar o seu centro dêitico ao se projetar psicologicamente, ora no ‘eu’ da narradora, ora no ‘você’ do leitor implícito. Essas projeções convidam o leitor a se posicionar em termos empáticos ou não em relação à narradora e em termos éticos em relação ao mundo ficcional em si.

4.4.3 Mundos mesclados

Observamos a projeção de mundos mesclados quando do uso de símiles formados com as preposições *like* e *as* (mesmo o item *as* não sendo identificado como palavra-chave, consideramos sua função cumulativa de uso, juntamente com *like* relevante para a análise). Optamos por investigar o uso metafórico a partir de símiles pela facilidade de se recuperar os contextos de uso a partir da busca pelos itens lexicais específicos. Cabe lembrar que esses mundos são resultado do mapeamento conceptual de características de dado domínio conceptual em outro, de onde emerge um mundo conceptualmente híbrido.

Offred comumente refere a si mesma por meio do símile *like a child*. Essa comparação ativa conhecimentos esquemáticos do leitor sobre o comportamento de uma criança, de modo que essa comparação resulta numa mescla conceptual em que traços de uma criança são mapeados no comportamento de uma mulher adulta, servindo a função de caracterizar Offred com aspectos infantilizantes. Assim como uma criança, ela não pode fazer e ouvir certas coisas ou frequentar certos lugares.

The sidewalks here are cement. **Like a child**, I avoid stepping on the cracks. I'm remembering my feet on these sidewalks, in the time before, and what I used to wear on them. (c5)

But Rita clamped her lips together. I am **like a child** here, there are some things I must not be told. What you don't know won't hurt you, was all she would say. (c9)

I fold back the sheet, get carefully up, on silent bare feet, in my nightgown, go to the window, **like a child**, I want to see. The moon on the breast of the new-fallen snow. (c17)

The clock in the hall downstairs strikes nine. I press my hands against the sides of my thighs, breathe in, set out along the hall and softly down the stairs. Serena Joy may still be at the house where the Birth took place; that's lucky, he couldn't have foreseen it. On these days the Wives hang around for hours, helping to open the presents, gossiping, getting drunk. Something has to be done to dispel their envy. I follow the downstairs corridor back, past the door that leads into the kitchen, along to the next door, his. I stand outside it, feeling **like a child** who's been summoned, at school, to the principal's office. What have I done wrong? (c23)

"Could I have a match?" I ask her. Surprising how much **like a small, begging child** she makes me feel, simply by her scowl, her stolidity; how importunate and whiny. (c32)

No Quadro 19 observamos que as traduções do símile *like a child* foram feitas de forma similar. No último exemplo da T1 apontamos a escolha por 'colegial' no lugar de 'criança', que seria o equivalente direto. Essa escolha aponta para uma especificação lexical a partir do contexto escolar em que o item ocorre. No segundo exemplo da T1 temos a opção por 'uma espécie de criança' que atribui uma ideia de gradação. Visto que a personagem é adulta, essa gradação parece suavizar a comparação. A T2 segue o mesmo padrão de escolha 'como uma criança' em todas as ocorrências examinadas.

Quadro 19 – Textos comparados 9

Quadro	T1	T2
	As calçadas, aqui, são de cimento. Evito pisar nas rachaduras, como uma criança . Fico lembrando dos meus pés nestas calçadas, em outros tempos; e dos sapatos que eu costumava usar.	As calçadas aqui são de cimento. Como uma criança , evito pisar nas rachaduras. Estou me lembrando de meus pés nessas calçadas, no tempo de antes, e o que eu costumava usar neles.
	Mas Rita trancou os lábios. Aqui, eu sou uma espécie de criança , há coisas que não me devem ser ditas. O que você não sabe não dói, foi tudo o que ela disse.	Mas Rita cerrou os lábios. Sou como uma criança por aqui, há coisas que não me devem ser contadas. O que você não souber, não lhe trará sofrimento, foi tudo o que ela disse.
	Afasto o lençol e me levanto cautelosamente, com os pés descalços e silenciosos; vou até a janela, de camisola, como uma criança que quer ver. Ver a lua no seio da neve recém-caída.	Afasto o lençol para trás, levanto-me cuidadosamente, sobre pés silenciosos, vestindo minha camisola, vou até a janela, como uma criança , eu quero ver. A lua no seio da neve recém-caída.
	O relógio do hall inferior bate nove horas. Aperto as mãos contra as coxas, respiro fundo, saio pelo corredor e desço devagarinho as escadas. Serena Joy talvez ainda esteja na casa onde houve o Parto; um golpe de sorte que ele não poderia ter previsto. Nesses dias, as Esposas ficam por lá até altas horas, ajudando a abrir os presentes, fofocando, embebedando-se. Há que se fazer algo para diluir a inveja. Retrocedo pelo corredor do andar térreo, passando pela porta da cozinha, até a porta seguinte, a dele. Fico parada do lado de fora, como uma colegial chamada à sala do diretor. O que foi que fiz de errado?	O relógio no vestibulo lá embaixo bate nove horas. Pressiono minhas mãos contra os lados das coxas, respiro fundo, saio pelo corredor e quietamente desço a escada. Serena Joy pode ainda estar na casa onde teve lugar o Nascimento; isso é sorte, ele não poderia tê-lo previsto. Nesses dias as Esposas ficam reunidas durante horas, ajudando a abrir os presentes, falando da vida alheia, se embebedando. Alguma coisa tem de ser feita para dissipar-lhes a inveja. Sigo o corredor do andar de baixo para os fundos, passo pela porta que leva à cozinha, continuo até a porta seguinte, a dele. Fico parada do lado de fora dela, sentindo-me como uma criança que foi chamada, na escola, ao gabinete do diretor. O que fiz de errado?

Fonte: elaboração do autor.

Na sequência, extraímos outros contextos em que Offred emprega símiles em referência a si mesma.

You'll have to forgive me. I'm a refugee from the past, and like other refugees I go over the customs and habits of being I've left or been forced to leave behind me, and it all seems just as quaint, from here, and I am just as obsessive about it. **Like a White Russian drinking tea in Paris**, marooned in the twentieth century, I wander back, try to regain those distant pathways; I become too maudlin, lose myself. Weep. Weeping is what it is, not crying. I sit in this chair and ooze **like a sponge**. (c35)

Buttered, I lie on my single bed, flat, **like a piece of toast**. (c17)

I wait, washed, brushed, fed, **like a prize pig**. (c13)

You can wet the rim of a glass and run your finger around the rim and it will make a sound. This is what I feel **like: this sound of glass**. I feel **like the word shatter**. (c18)

I can listen to my own heartbeat against the bedsprings, I can stroke myself, under the dry white sheets, in the dark, but I too am dry and white, hard, granular; it's **like running my hand over a plateful of dried rice**; it's **like snow**. There's something dead about it, something deserted. I am **like a room** where things once happened and now nothing does, except the pollen of the weeds that grow up outside the window, blowing in as dust across the floor. (c18)

Observamos que os símiles empregados por Offred para descrever a si mesma criam mundos mesclados que permitem ao leitor mapear elementos de domínios conceptuais diversos, incluindo elementos como *child, sponge, toast, pig, sound of glass, dried rice, snow, empty room*, no domínio conceptual humano. Os conhecimentos perceptuais do leitor desses elementos desempenham um papel relevante na construção desses mundos, em como sua percepção sensorial atribui dimensão às comparações em questão. Os mundos projetados brevemente em diferentes momentos do texto se acumulam paulatinamente na imagem de uma mulher frágil, triste, desolada, indefesa. Os mesmos excertos traduzidos no Quadro 20 mostram que, apesar de haver variações de escolhas entre a T1 e a T2, o leitor potencialmente constroi a mesma quantidade de mundos mesclados, construindo um estado mental similar ao do projetado pelo TF.

Quadro 20 – Textos comparados 10

Quadro	T1	T2
	Vocês têm que me perdoar. Sou uma refugiada do passado e, como todos os refugiados, relembro os costumes e as formas de vida que tive que deixar para trás, e tudo me parece tão estranho, visto daqui; e acabo me tornando obsessiva. Como um russo branco bebericando chá em Paris , perdido no século vinte: é assim que eu regresso, tentando resgatar aqueles caminhos distantes; acabo ficando excessivamente piegas, acabo me perdendo. Pranteio. Isto é pranteiar, não é chorar. Sento nesta cadeira e me encho de água, como uma esponja .	Você vai ter que me perdoar. Sou uma refugiada do passado e, como outros refugiados, repasso os costumes e hábitos de vida que deixei ou fui obrigada a deixar para trás, e tudo aquilo parece igualmente antigo e curioso, visto daqui, e sou igualmente obsessiva a respeito disso. Como uma russa branca tomando chá em Paris , aprisionada no século XX, divago e retorno ao passado, tentando recuperar aqueles caminhos distantes; torno-me sentimental demais, me perco. Pranteio. Isso é pranteiar, não chorar. Sento-me nesta cadeira e gotejo como uma esponja .
	Fico deitada na minha cama de solteira, amanteigada como uma fatia de torrada .	Besuntada de manteiga, me deito em minha cama de solteiro, reta como uma torrada .
	Espero, lavada, escovada, alimentada como um leitão premiado .	Espero, lavada, escovada, alimentada, como um porco premiado .
	Se você molhar a borda de um copo e passar o dedo pela borda, sai um som. É assim que eu me sinto: como o som desse vidro . Sinto-me como a palavra estilhaçada .	Você pode molhar a borda de um copo de vidro e correr o dedo ao redor da borda e ele emitirá um som. É assim que me sinto: esse som de vidro . Sinto-me como as palavras em pedaços .
	Posso ouvir meu coração batendo contra as molas da cama, posso me acariciar sob os lençóis brancos e secos, no escuro; mas também eu estou branca e seca, dura, granulosa. É como passar a mão sobre um prato de arroz seco ; é como a neve . Há algo de morto, de deserto, nisto. Sou como um quarto onde antes aconteciam coisas, mas onde nada ocorre mais, a não ser o pólen das ervas que crescem junto à janela, pairando como poeira sobre o chão.	Posso ouvir a batida de meu próprio coração contra o estrado de molas da cama, posso acariciar a mim mesma, debaixo dos lençóis brancos e secos, na escuridão, mas também estou seca e branca, dura, granular; é como passar a mão sobre um prato cheio de arroz seco ; é como neve . Há algo de morto nisso, algo que foi abandonado. Sou como um quarto onde outrora as coisas aconteciam e agora nada acontece, exceto o pólen das ervas que crescem do lado de fora da janela que entra trazido pelo vento, como

	poeira espalhada no chão.
--	---------------------------

Fonte: elaboração do autor.

Na sequência, apresentamos um fragmento textual maior em que alguns símiles são utilizados.

I sink down into my body **as into a swamp**, fenland, where only I know the footing. Treacherous ground, my own territory. I become the earth I set my ear against, for rumors of the future. Each twinge, each murmur of slight pain, ripples of sloughed-off matter, swellings and diminishings of tissue, the droolings of the flesh, these are signs, these are the things I need to know about. Each month I watch for blood, fearfully, for when it comes it means failure. I have failed once again to fulfill the expectations of others, which have become my own.

I used to think of my body **as an instrument**, of pleasure, or a means of transportation, or an implement for the accomplishment of my will. I could use it to run, push buttons of one sort or another, make things happen. There were limits, but my body was nevertheless lithe, single, solid, one with me.

Now the flesh arranges itself differently. I'm a cloud, congealed around a central object, the shape of a pear, which is hard and more real than I am and glows red within its translucent wrapping. Inside it is a space, huge **as the sky** at night and dark and curved like that, though black-red rather than black. Pinpoints of light swell, sparkle, burst and shrivel within it, countless **as stars**. Every month there is a moon, gigantic, round, heavy, an omen. It transits, pauses, continues on and passes out of sight, and I see despair coming towards me **like famine**. To feel that empty, again, again. I listen to my heart, wave upon wave, salty and red, continuing on and on, marking time. (c13)

O excerto acima mostra como a narradora faz uso de símiles com *as* e com uma ocorrência de *like* para descrever a experiência do seu próprio corpo, do corpo feminino. No fluxo da leitura, o leitor é levado a mapear conceptualmente características dos elementos comparados com elementos do corpo feminino. Para leitoras, essa representação mental tem o potencial de ser mais vívida, em vista de sua experiência corpórea do fenômeno biológico da menstruação, descrito pela narradora. Nas traduções, comparadas na sequência (Quadro 21), o leitor também processa mundos mesclados a partir de elementos semelhantes, mesmo com diferenças em escolhas tradutórias, como em ‘como a pior das fomes’ e ‘como uma grande fome’.

Quadro 21 – Textos comparados 11

Quadro	T1	T2
	Mergulho no meu corpo como se fosse um pântano , um banhado cuja profundidade só eu mesma conheço. Terreno traiçoeiro, meu próprio território. Torno-me a terra na qual encosto o ouvido, em busca de rumores do futuro. Cada fígada, cada murmúrio de dor difusa, qualquer refugo, o aumento ou a diminuição de tecido, as secreções da carne: estes os sinais, estas as coisas que preciso conferir. Todos os meses espero o	Afundo dentro de meu corpo como se dentro de um pântano , um atoleiro, onde só eu conheço os pontos de apoio seguros para os pés. Terreno traiçoeiro, meu próprio território. Torno-me a terra contra a qual encosto minha orelha, para escutar rumores do futuro. Cada pontada, cada murmúrio de ligeira dor, ondulações sucessivas de matéria na época de muda periódica, inchaços e diminuições de tecido, as secreções viscosas da

sangue, cheia de temores, pois sua chegada é o meu fracasso. Falhei mais uma vez, deixando de cumprir as expectativas alheias, que se tornaram minhas.

Costumava ver no meu corpo **um instrumento** de prazer ou um meio de transporte; ou uma ferramenta para a realização da minha vontade. Podia usá-lo para correr, para apertar botões deste ou daquele tipo, para fazer as coisas acontecerem. Havia limitações, mas o meu corpo era ágil, inteiro, sólido, uma só coisa comigo. Agora, a carne se organiza de outra forma. Sou uma nuvem congelada em volta de um objeto central em forma de pêscoço, mais duro e mais real do que eu, e que brilha, vermelho, dentro do seu invólucro translúcido. Dentro dele há um espaço, imenso **como o céu** noturno e igualmente curvo, só que vermelho escuro, e não negro. Minúsculos pontos de luz cintilam, explodem e murcham dentro dele, incontáveis **como estrelas**. Todos os meses surge uma lua gigantesca, redonda, pesada: um presságio. Ela estaciona, avança e desaparece de vista, e eu vejo o desespero se apossar de mim **como a pior das fomes**. Sentir mais uma vez aquele vazio. Ausculto o meu coração, uma onda depois da outra, salgada e vermelha, batendo, batendo incessante, marcando o tempo.

carne, esses são os sinais, essas são as coisas de que preciso saber. A cada mês fico vigilante à espera de sangue, temerosamente, pois quando ele vem significa fracasso. Falhei mais uma vez em satisfazer as expectativas de outros, que se tornaram as minhas próprias expectativas.

Eu costumava pensar em meu corpo **como um instrumento** de prazer, ou um meio de transporte, ou um implemento para a realização da minha vontade. Eu podia usá-lo para correr, para apertar botões, deste ou daquele tipo, fazer coisas acontecerem. Havia limites, mas meu corpo era, apesar disso, flexível, único, sólido, parte de mim.

Agora a carne se arruma de maneira diferente, sou uma nuvem, congelada ao redor de um objeto central, com o formato de uma pera, que é duro e mais real do que eu e que incandesce vermelho dentro de seu invólucro translúcido. Dentro dele está um espaço, imenso **como o céu** à noite e curvo como ele, embora negro-avermelhado em vez de negro. Pontos infinitesimais de luz incham, chispam, explodem e murcham dentro dele, incontáveis **como estrelas**. Todo mês há uma lua, gigantesca, redonda, pesada, um augúrio. Ela transita, se detém, segue em frente e passa, desaparece de vista, e eu vejo o desespero vindo em minha direção **como uma grande fome**, uma escassez absoluta. E sentir aquele vazio, vezes sem fim, e outra vez. Escuto meu coração onda após onda, salgado e vermelho, batendo e batendo sem parar, marcando o tempo.

Fonte: elaboração do autor.

Os símiles se tornam um mecanismo que a narradora utiliza para compreender o seu contexto, sua vida, seu corpo. Por meio do processamento desses mundos, o leitor é capaz de modelar aspectos da mente de Offred no contexto da sociedade opressiva. Mais do que mero adorno textual, esses mundos contribuem para a representação da experiência sentida pela narradora, contribuindo para a textura do discurso.¹¹¹ Não apenas no caso de mundos mesclados, mas no conjunto de transições entre diferentes mundos e de atravessamento de fronteiras é que se observa a organização textural de um discurso.

Essa análise de mundos mesclados mostra como proposições com uso metafórico, particularmente via símile, desenvolvem a caracterização da personagem e impactam a representação mental do leitor no curso da leitura. Os mundos mesclados atribuem uma camada figurativa, um conjunto imagético, que dá a oportunidade ao leitor de criar imagens

¹¹¹ Textura é a qualidade da textualidade experienciada que, por sua vez, consiste no resultado de processos de mecanismos cognitivos compartilhados, evidenciados em textos e leituras. A textura de um discurso é sentida e produzida por meio de atravessamentos de fronteiras de mundos (STOCKWELL, 2009, p. 1, 89).

vívidas do mundo interior de Offred e de como ela se sente, levando-o a modelar a mente da personagem. Essa modelagem pode resultar tanto em empatia ou engajamento por parte do leitor quanto em resistência ou distância crítica. Essa resposta do leitor depende de suas disposições e de uma série de variáveis que não nos cabe investigar no momento. Basta observar como esses padrões textuais se configuram em gatilhos para a modelagem de sua mente e de possível engajamento emocional por parte do leitor.

Na sequência, examinamos uma amostra de mundos modais.

4.4.4 Mundos modais

Examinamos uma seleção de verbos projetantes de mundos modais caracterizados pela distância ontológica em relação ao mundo textual originário. Mundos modais são particularmente relevantes para a apreensão do estilo da mente e consequente modelagem da mente, uma vez que se configuram em espaços conceptuais referentes às atitudes de actantes, incluindo seus desejos, obrigações e crenças. Trata-se de mundos acessíveis a actantes apenas, ou seja, o leitor no mundo do discurso não dispõe de meios para verificar a veracidade do conteúdo desses mundos, uma vez que são projetados por actantes que não partilham do mesmo estatuto ontológico. A amostra de processos verbais selecionada para análise inclui os verbos lexicais *want* (160) e *wish* (32) e os verbos modais *must* (188) e *could* (287), todos identificados como palavras-chave.

Nos excertos seguintes, observamos mundos bulomaicos projetados pela actante Offred. No primeiro, Offred projeta um mundo em que sua mãe (*her*) estaria presente, em que todo o seu mundo (*everything*) anterior seria o mesmo, mas reconhece que se trata de um cenário remoto, sem qualquer possibilidade de concretude (*there is no point*). No segundo exemplo, Offred projeta o desejo de rir, gritar e abraçar Ofglen e no terceiro o de dilacerar e fazer sexo. Os mundos projetados em todas essas proposições permanecem remotos e não realizados.

I **want** her back. I **want** everything back, the way it was. But there is no point to it, this wanting. (c20)

“I thought you were a true believer,” Ofglen says.

“I thought you were,” I say.

“You were always so stinking pious.”

“So were you,” I reply. I **want** to laugh, shout, hug her. (c27)

A sigh goes up from us; despite myself I feel my hands clench. It is too much, this violation. The baby too, after what we go through. It’s true, there is a bloodlust; I **want** to tear, gouge, rend. (c43)

I **want** to go to bed, make love, right now. (c43)

As escolhas de traduções para *want* em ambas as traduções (Quadro 22) foram as mesmas e a mesma quantidade de mundos bulomaicos é projetada.

Quadro 22 – Textos comparados 12

Quadro	T1	T2
	Eu a quero de volta. Quero tudo de volta, do jeito que era. Mas não faz o menor sentido este querer.	Eu a quero de volta. Quero tudo de volta, da maneira como era. Mas não adianta nada, não tem nenhum objetivo, esse querer.
	— Eu pensava que você fosse uma verdadeira crente — diz Deglen. — E eu pensava o mesmo de você — eu digo. — Você sempre foi tão tremendamente devota... — E você também — respondo. Tenho vontade de rir, de gritar, de abraçá-la.	— Pensei que você fosse uma verdadeira crente — diz Ofglen. — E eu pensei que você fosse — digo. — Você era sempre tão insuportavelmente devota. — Você também — respondo. Tenho vontade de rir, gritar, abraçá-la.
	Um suspiro se eleva de nós; apesar de mim mesma, sinto meus punhos se fecharem. Isto é demais, esta violação. O bebê também, depois de tudo que temos que enfrentar! É verdade, existe uma sede de sangue: quero rasgar, furar, dilacerar.	Um suspiro se eleva de nós; a despeito de mim mesma sinto minhas mãos se cerrarem. É demais, essa violação. O bebê também; depois do que passamos. É verdade, há uma sede de sangue; quero rasgar, arrancar olhos, despedaçar.
	Quero ir para a cama, fazer amor neste mesmo instante.	Quero ir para a cama, fazer amor, agora neste instante.

Fonte: elaboração do autor.

No excerto seguinte, Offred projeta mundos bulomaicos expressando o desejo de que ela estivesse contando outro tipo de história, uma em que ela mesma tivesse outro tipo de comportamento, mais ativa, menos hesitante. Esse desejo é verificado mais adiante, quando ela projeta diversos mundos epistêmicos em que ela se imagina em uma série de ações para poder escapar da casa do Comandante, mas nada do que ela se imagina ativamente fazendo é concretizado.

I **wish** this story were different. I **wish** it were more civilized. I **wish** it showed me in a better light, if not happier, then at least more active, less hesitant, less distracted by trivia. I **wish** it had more shape. I **wish** it were about love, or about sudden realizations important to one's life, or even about sunsets, birds, rainstorms, or snow. (c41)

No Quadro 23, enquanto a T2 usa ‘gostaria’ para todas as ocorrências de *wish*, a T1 usa ‘queria’ para três ocorrências e ‘gostaria’ para duas. Do ponto de vista cognitivo, a mesma função do uso de *wish* é projetada em ambas as traduções. Apesar da alternância entre ‘queria’ e ‘gostaria’ na T1, ambos os processos escolhidos são mentais e bulomaicos. Além da expressão de desejo, as construções bulomaicas com *wish*, ‘queria’ e ‘gostaria’ apresentam conteúdo negativo implícito. A expressão de um desejo por alguma situação nas proposições, mesmo positivas, que compõem os parágrafos acima implica que essa situação (‘diferente’, ‘civilizada’, ‘ângulo melhor’ e assim por diante) se trata de uma alternativa à situação que de fato é. Segundo Nahajec (2021, p. 80), “Quando combinado com a morfologia do tempo

passado, a implicação é que a situação desejada estava ausente,¹¹² ou seja, ao desejar situações diferentes da situação atual, Offred nega a situação atual por meio do desejo de algo diferente. Implícito nas proposições de Offred, temos que, ‘esta história não é diferente, não é civilizada, não me mostra por um ângulo melhor, não tem forma, não fala de amor’ e assim por diante.

Quadro 23 – Textos comparados 13

Quadro	T1	T2
	Eu queria que esta história fosse diferente. Quer ia que fosse mais civilizada. Quer ia que ela me mostrasse por um ângulo melhor – se não mais feliz, pelo menos mais ativa, menos vacilante, menos distraída por trivialidades. Gostaria que tivesse mais forma. Gostaria que falasse de amor, ou de percepções súbitas, importantes e vitais; ou mesmo de pôr-do-sol, de pássaros, pancadas de chuvas ou nevascas.	Eu gostaria que esta história fosse diferente. Gostaria que fosse mais civilizada. Gostaria que me mostrasse sob uma luz melhor, se não mais feliz, pelo menos mais ativa, menos hesitante, menos distraída por trivialidades. Gostaria que tivesse mais forma. Gostaria que fosse sobre o amor, ou sobre súbitas tomadas de consciência importantes para a vida da gente, ou mesmo sobre pores do sol, passarinhos, temporais ou neve.

Fonte: elaboração do autor.

Os três excertos seguintes referem-se à projeção de mundos modais deônticos que refletem obrigações de Offred. No primeiro exemplo, a Aia se vê obrigada a se apresentar e se portar no mundo de uma forma artificial. No segundo, ela se vê obrigada a se lembrar de que para o Comandante ela é apenas um capricho, dispensável, devido à sua posição como Aia. No terceiro, ela não deve atrair atenção para si mesma. Esses três mundos deônticos refletem os comportamentos esperados de uma Aia na sociedade Gileadana, ou seja, sugerem aspectos referentes à sua expressão de gênero e estrato social nesse contexto.

I wait. I compose myself. Myself is a thing I **must** now compose, as one composes a speech. What I **must** present is a made thing, not something born. (c12)
 For him, I **must** remember, I am only a whim. (c25)
 Now more than ever I **must** avoid drawing attention to myself. (c27)

O Quadro 24 apresenta os exemplos anteriores traduzidos. A T2 mantém certo padrão de escolhas para a tradução de *must*, usando o verbo ‘ter’, ora ‘tenho que’, ‘ora tenho de’, enquanto a T1 usa os verbos ‘precisar’ e ‘dever’. Os usos de ‘precisar’ na T1 pode levar o leitor a construir esses mundos menos como uma obrigação externa, proveniente do regime Gileadano, e mais como uma necessidade da Aia. O segundo uso de ‘dever’ na T1, ‘não devo me esquecer’, projeta um mundo negativo que não é projetado pelo original, *I must remember*. Ao invés de optar pela oração positiva do texto-fonte, optou-se na T1 por uma negativa, a

¹¹² No original: *When combined with the past tense morphology, the implication is that the desired situation was absent.*

partir da negação de um domínio obrigativo. Esses casos apontam que, possivelmente, o leitor representa de modos distintos os mundos deônticos projetados pelas diferentes escolhas.

Quadro 24 – Textos comparados 14

Quadro	T1	T2
	Espero. Me recomponho. Minha pessoa, hoje em dia, é algo que preciso compor, como se fosse um discurso. O que devo mostrar é uma coisa feita, não uma coisa natural.	Espero. Eu me acalmo e me componho. Aquilo a que chamo de mim mesma é uma coisa que agora tenho que compor, como se compõe um discurso. O que tenho de apresentar é uma coisa feita, não algo nascido.
	Para ele, não devo me esquecer, eu não passo de um capricho.	Para ele, tenho que me lembrar, sou apenas um capricho.
	Agora, mais do que nunca, preciso evitar chamar a atenção sobre mim.	Agora mais do que nunca tenho que evitar atrair atenção para mim mesma.

Fonte: elaboração do autor.

Na sequência discursiva seguinte, observamos a função projetante de mundos modais epistêmicos dos processos *could* e *would*, juntamente com as conjunções *if* e *as if*. Pelo menos sete mundos modais são projetados a partir de *could*, dentro dos quais outros mundos epistêmicos, igualmente hipotéticos, estão encaixados. Essa sequência de mundos revela alternativas remotas no desenvolvimento do enredo em que Offred teria uma participação mais ativa. Isso em relação ao que de fato acontece na sequência: Offred é levada da casa do Comandante por desconhecidos. Essas projeções de mundo funcionam como um ponto de contraste em relação ao que de fato acontece, deixando ainda mais evidente o sentimento de impotência da narradora face ao seu contexto de vida.

There are a number of things I **could** do. I **could** set fire to the house, for instance. I **could** bundle up some of my clothes, and the sheets, and strike my one hidden match. **If** it didn't catch, that would be that. But **if** it did, there **would** at least be an event, a signal of some kind to mark my exit. A few flames, easily put out. In the meantime I **could** let loose clouds of smoke and die by suffocation.

I **could** tear my bedsheet into strips and twist it into a rope of sorts and tie one end to the leg of my bed and try to break the window. Which is shatterproof.

I **could** go to the Commander, fall on the floor, my hair disheveled, as they say, grab him around the knees, confess, weep, implore. Nolite te bastardes carborundorum, I **could** say. Not a prayer. I visualize his shoes, black, well shined, impenetrable, keeping their own counsel.

Instead I **could** noose the bedsheet round my neck, hook myself up in the closet, throw my weight forward, choke myself off.

I **could** hide behind the door, wait until she comes, hobbles along the hall, bearing whatever sentence, penance, punishment, jump out at her, knock her down, kick her sharply and accurately in the head. To put her out of her misery, and myself as well. To put her out of our misery.

It **would** save time.

I **could** walk at a steady pace down the stairs and out the front door and along the street, trying to look **as if** I **knew** where I was going, and **see** how far I **could** get. Red is so visible.

I **could** go to Nick's room, over the garage, as we have done before. I **could** wonder whether or not he **would** let me in, give me shelter. Now that the need is real. (c46)

Nas traduções, a mesma quantidade de mundos epistêmicos é projetada, apesar das diferentes escolhas tradutórias (Quadro 25). Enquanto a T2 segue um padrão semelhante ao original, traduzindo as ocorrências de *could* como ‘poderia’, a T1 varia nessa escolha, ora usando ‘podia’ (pretérito imperfeito), ora usando ‘poderia’ (futuro do pretérito), mas sem mudança de sentido aparente. ‘Poderia’ tem 169 ocorrências na T2 e 71 ocorrências na T1, enquanto ‘podia’ tem 54 ocorrências na T2 e 71 ocorrências na T1. A partir do acúmulo de ocorrências de ‘poderia’ na T2 o leitor pode atribuir maior distância psicológica, ou maior grau de hipoteticalidade dos mundos evocados em relação à T1.

Quadro 25 – Textos comparados 15

Quadro	T1	T2
	<p>Há uma série de coisas que eu podia fazer. Podia tocar fogo na casa, por exemplo. Podia juntar algumas roupas, os lençóis, e riscar o meu único fósforo secreto. Se o fogo não pegasse, azar; se pegasse, seria no mínimo um acontecimento, uma espécie de sinal marcando a minha saída. Umas quantas labaredas, facilmente apagadas. Enquanto isso, eu poderia provocar nuvens de fumaça e morrer sufocada.</p> <p>Eu podia cortar o lençol em tiras e fazer uma espécie de corda, amarrar uma ponta na perna da cama e tentar quebrar a vidraça. Que é inquebrável.</p> <p>Eu podia ir até o Comandante, rolar no chão, me descabelar toda, como se diz, me agarrar às suas pernas e confessar, chorar, implorar. Nolite te bastardes carborundorum. Poderia dizer isso. Não uma oração. Visualizo os seus sapatos pretos, bem engraxados, impenetráveis, guardando o seu segredo.</p> <p>Em vez disso, quem sabe, eu podia amarrar o lençol no meu pescoço, enganchá-lo no armário, jogar o meu peso para a frente, me desligar por enforcamento.</p> <p>Podia me esconder atrás da porta, esperar que ela chegue, capengando pelo corredor, trazendo a sentença, a penitência, o castigo que for; pular em cima dela, derrubá-la, desferir-lhe pontapés certos e dolorosos na cabeça. Para poupá-la de sua agonia e da minha. Para poupá-la de nossa agonia.</p> <p>Isso nos pouparia tempo.</p> <p>Poderia descer tranquilamente as escadas e sair pela porta da frente, seguir pela rua como quem sabe aonde vai, e ver até onde chego. O vermelho é tão visível.</p> <p>Poderia ir até o quarto de Nick, em cima da garagem, como já fizemos antes. Poderia me perguntar se ele me deixará ou não entrar, se ele me dará refúgio. Agora que há uma necessidade real.</p>	<p>Há uma variedade de coisas que eu poderia fazer. Poderia atear fogo na casa, por exemplo. Poderia empilhar algumas de minhas roupas e os lençóis, e acender meu único fósforo escondido. Se o fogo não pegasse e se alastrasse, estaria acabado. Mas se pegasse, haveria pelo menos um acontecimento, um sinal de algum tipo para marcar minha saída. Algumas chamas, que seriam facilmente apagadas. Enquanto isso eu poderia produzir nuvens de fumaça e morrer sufocada.</p> <p>Poderia rasgar os lençóis de minha cama em tiras e torcê-los numa corda ordinária e amarrar uma ponta na perna de minha cama e tentar quebrar a janela. Que é inquebrável.</p> <p>Poderia ir procurar o Comandante, me atirar no chão, com os cabelos desgrenhados, como dizem, agarrá-lo pelos joelhos, confessar, chorar, implorar. Nolite te bastardes carborundorum, eu poderia dizer. Sem chance alguma. Visualizo seus sapatos pretos, bem engraxados, impenetráveis, sem denunciar suas intenções.</p> <p>Em vez disso, poderia fazer uma laçada com nó de correr ao redor de meu pescoço, pendurar-me num dos ganchos altos do armário, arremessar meu peso para frente e sufocar até morrer.</p> <p>Poderia me esconder atrás da porta, esperar até ela vir, manquejando pelo corredor, trazendo qualquer que seja a sentença, penitência, punição, saltar em cima dela, derrubá-la, chutá-la com violência e precisão na cabeça. Para acabar com seu sofrimento e o meu também. Acabar com nosso sofrimento.</p> <p>Isso pouparia tempo.</p> <p>Eu poderia caminhar em passo comedido, descer as escadas e sair pela porta da frente e seguir pela rua, tentando parecer que sei para onde estou indo, e ver até onde conseguiria chegar. Vermelho é tão visível.</p> <p>Poderia ir até o quarto de Nick, em cima da garagem, como fizemos antes. Poderia me</p>

perguntar se ele me deixaria entrar ou não, se me daria abrigo. Agora que a necessidade é real.
--

Fonte: elaboração do autor.

Em resumo, a análise de mundos modais evidencia desejos, obrigações e cenários hipotéticos projetados por Offred. Seus desejos permanecem não realizados, suas obrigações cerceiam sua liberdade enquanto mulher e os cenários hipotéticos a projetam de forma mais ativa do que o seu comportamento de fato é no mundo textual matriz.

Mundos textuais negativos são examinados na sequência.

4.4.5 Mundos negativos

A partir da lista de palavras do TF e da lista de palavras-chave (cf. Capítulo 3) identificamos a negação sintática como um elemento linguístico chave ou funcionalmente significativo para o processamento do texto, tanto pela sua função na projeção de mundos textuais quanto pela sua função caracterizadora do estilo da mente da narradora, já que coocorre majoritariamente com o pronome pessoal *I*. Além disso, pelo fato de o fenômeno da negação resultar em proeminência, conforme Gibbons e Whiteley (2018), decidimos investigá-lo mais a fundo. O cômputo de agrupamentos lexicais aponta para a negação como parte do padrão mais frequente no texto, sejam agrupamentos com três palavras em *I don't* (106), quatro palavras em *I don't want* (28), ou cinco palavras *I don't want to* (19). Observa-se que a frequência diminui à medida que o número de palavras do agrupamento aumenta, sugerindo que, quanto maior o agrupamento mais representativo de sua localidade no texto e mais específica a sua função. Desse modo, analisamos, na sequência, agrupamentos lexicais com 5 palavras com base no entendimento de que “de uma perspectiva calcada na Estilística de *Corpus*, agrupamentos lexicais podem ser tomados como indicadores de significados e funções textuais” (MAHLBERG et al., 2020, p. 4435). A Tabela 2 mostra quais são esses agrupamentos e suas frequências.

Tabela 2 – Agrupamentos lexicais com 5 palavras em *THT*

N	Agrupamento	Frequência
1	I DON'T WANT TO	19
2	I DON'T KNOW WHAT	11
3	DON'T WANT TO BE	10
4	I DIDN'T WANT TO	10
5	AS THEY USED TO SAY	6
6	ONE AND ONE AND ONE	6
7	AS IF I'M A	5

Fonte: elaboração do autor.

Ao computar agrupamentos lexicais com cinco palavras para o TF (Tabela 2), observamos que a negação ocorre em quatro dos sete agrupamentos identificados,¹¹³ configurando assim um elemento estilístico proeminente no TF. A proeminência da negação no TF ocorre em orações produzidas pela narradora do romance, o que parece caracterizar seu estilo da mente. Ao gerar as linhas de concordância para o agrupamento *I don't want to*, observamos a emergência de um padrão, que se configura no uso do verbo lexical bulomaico *want*, de forma negativa, seguido de verbo no infinitivo, *I don't want to be/see/know*. O primeiro desses padrões se completa no período *I don't want to be telling this story*, que nos parece funcionalmente significativo por ser usado duas vezes no romance, além de se referir por meio da dêixis discursiva, com uso do demonstrativo de proximidade *this*, de modo metatextual, à própria ação de contar histórias e, em última instância, ao próprio romance como um todo.

Os fragmentos seguintes apresentam os contextos maiores, anteriores ao período negativo, respectivamente nos Capítulos 35 e 42.

Then Luke got back into the car, too fast, and turned the key and reversed. He was picking up the phone, he said. And then he began to drive very quickly, and after that there was the dirt road and the woods and we jumped out of the car and began to run. A cottage, to hide in, a boat, I don't know what we thought. He said the passports were foolproof, and we had so little time to plan. Maybe he had a plan, a map of some kind in his head. As for me, I was only running: away, away.

I don't want to be telling this story. (c35)

I've only been to one of these before, two years ago. Women's Salvagings are not frequent. There is less need for them. These days we are so well behaved.

I don't want to be telling this story. (c42)

A repetição do mesmo período é estilisticamente significativa, uma vez que reforça o desejo da narradora de não querer contar a história em dois momentos. O processo *want* instancia uma reação mental da personagem diante da história contada. Além disso, a negação gera um mundo modal bulomaico em que o leitor é levado a conceptualizar o seu oposto, ou seja, um mundo textual em que a narradora quer contar a história. A negação contradiz o seu próprio ato de estar contando uma história, sugerindo inclusive que, ao contar a história, o faz mais por um tipo de obrigação ou dever do que pelo seu próprio desejo. A recusa em querer contar a história sugere que a narradora não aprova o que está contando. Essa projeção de um mundo modal bulomaico negativo e o acúmulo da projeção desse mundo, pela repetição do mesmo período, reforça o sentimento de vergonha da narradora ao contar uma história da qual

¹¹³ Por uma questão de foco, os agrupamentos com a partícula negativa são priorizados na análise.

não se orgulha, sentindo vergonha de suas próprias ações; no primeiro momento, de estar fugindo e no segundo momento, do comportamento subserviente das mulheres, inclusive o seu próprio. Antes dessa repetição de agrupamentos, o leitor já teve contato com esse estado mental no Capítulo 9, em que, apesar de não constituir um agrupamento lexical no padrão anterior, a narradora expressa o mesmo desejo. *I am trying not to tell stories, or at any rate not this one.* (c9) Dessa forma, é provável que o leitor construa mentalmente a representação de um estado mental relutante e conflituoso em relação à narradora.

A análise dos agrupamentos lexicais negativos sugere pistas sobre o estado mental suscitado pelo texto. Na sequência, apresentamos todos os contextos de ocorrência de agrupamentos lexicais *I don't want to* com destaque também para a primeira palavra à direita.

Sometimes I listen outside closed doors, a thing I never would have done in the time before. I don't listen long, because **I don't want to be** caught doing it. Once, though, I heard Rita say to Cora that she wouldn't debase herself like that. (c2)

My nakedness is strange to me already. My body seems outdated. Did I really wear bathing suits, at the beach? I did, without thought, among men, without caring that my legs, my arms, my thighs and back were on display, could be seen. Shameful, immodest. I avoid looking down at my body, not so much because it's shameful or immodest but because **I don't want to see** it. **I don't want to look** at something that determines me so completely. (c12)

I pull her to the ground and roll on top of her to cover her, shield her. Quiet, I say again, my face is wet, sweat or tears, I feel calm and floating, as if I'm no longer in my body; close to my eyes there's a leaf, red, turned early, I can see every bright vein. It's the most beautiful thing I've ever seen. I ease off, **I don't want to smother** her, instead I curl myself around her, keeping my hand over her mouth. (c13)

He is surrounded by a smell, his own, the smell of a cooped-up animal in a dirty cage. I imagine him resting, because I can't bear to imagine him at any other time, just as I can't imagine anything below his collar, above his cuffs. **I don't want to think** what they've done to his body. Does he have shoes? No, and the floor is cold and wet. Does he know I'm here, alive, that I'm thinking about him? I have to believe so. In reduced circumstances you have to believe all kinds of things. I believe in thought transference now, vibrations in the ether, that sort of junk. I never used to. (c18)

The Commander, last night, fingers together, looking at me as I sat rubbing oily lotion into my hands. Odd, I thought about asking him for a cigarette, but decided against it. I know enough not to ask for too much at once. I don't want him to think I'm using him. Also **I don't want to interrupt** him. (c32)

She means Janine's baby, the baby that passed through Janine on its way to somewhere else. The baby Angela. It was wrong, to name her too soon. I feel an illness, in the pit of my stomach. Not an illness, an emptiness. **I don't want to know**

what was wrong with it. “My God,” I say. To go through all that, for nothing. Worse than nothing. (c33)

“Oh,” he says. “Well, some of them are real pros. Working girls” — he laughs — “from the time before. They couldn't be assimilated; anyway, most of them prefer it here.”

“And the others?”

“The others?” he says. “Well, we have quite a collection. That one there, the one in green, she’s a sociologist. Or was. That one was a lawyer, that one was in business, an executive position; some sort of fast-food chain or maybe it was hotels. I’m told you can have quite a good conversation with her if all you feel like is talking. They prefer it here, too.”

“Prefer it to what?” I say.

“To the alternatives,” he says. “You might even prefer it yourself, to what you’ve got.” He says this coyly, he’s fishing, he wants to be complimented, and I know that the serious part of the conversation has come to an end.

“I don't know,” I say, as if considering it. “It might be hard work.”

“You’d have to watch your weight, that’s for sure,” he says. “They’re strict about that. Gain ten pounds and they put you in Solitary.” Is he joking? Most likely, but **I don't want to know**. (c37)

I stand hesitant, not knowing what to do. **I don't want to ask** about Moira, I don't know whether it’s safe. Then a toilet flushes and Moira comes out of a pink cubicle. She teeters towards me; I wait for a sign. (c38)

When I come out he’s lying down on the kingsize bed, with, I note, his shoes off. I lie down beside him, I don't have to be told. I would rather not; but it’s good to lie down, I am so tired.

Alone at last, I think. The fact is that **I don't want to be** alone with him, not on a bed. I’d rather have Serena there too. I’d rather play Scrabble. (c39)

This room is one of the most dangerous places I could be. If I were caught there would be no quarter, but I’m beyond caring. And how have I come to trust him like this, which is foolhardy in itself? How can I assume I know him, or the least thing about him and what he really does?

I dismiss these uneasy whispers. I talk too much. I tell him things I shouldn't. I tell him about Moira, about Ofglen; not about Luke though. I want to tell him about the woman in my room, the one who was there before me, but I don't. I’m jealous of her. If she’s been here before me too, in this bed, **I don't want to hear** about it. (c41)

I’ve seen it before, the white bag placed over the head, the woman helped up onto the high stool as if she’s being helped up the steps of a bus, steadied there, the noose adjusted delicately around the neck, like a vestment, the stool kicked away. I’ve heard the long sigh go up, from around me, the sigh like air coming out of an air mattress, I’ve seen Aunt Lydia place her hand over the mike, to stifle the other sounds coming from behind her, I’ve leaned forward to touch the rope in front of me, in time with the others, both hands on it, the rope hairy, sticky with tar in the hot sun, then placed my hand on my heart to show my unity with the Salvagers and my consent, and my complicity in the death of this woman. I have seen the kicking feet and the two in black who now seize hold of them and drag downward with all their weight. **I don't want to see** it anymore. I look at the grass instead. I describe the rope. (c42)

I don't want to be at the front, or at the back either. I'm not sure what's coming, though I sense it won't be anything I want to see up close. But Ofglen has hold of my arm, she tugs me with her, and now we're in the second line, with only a thin hedge of bodies in front of us. **I don't want to see**, yet I don't pull back either. I've heard rumors, which I only half believed. Despite everything I already know, I say to myself: they wouldn't go that far. (c43)

Everything they taught at the Red Center, everything I've resisted, comes flooding in. I don't want pain. **I don't want to be** a dancer, my feet in the air, my head a faceless oblong of white cloth. **I don't want to be** a doll hung up on the Wall, **I don't want to be** a wingless angel. I want to keep on living, in any form. I resign my body freely, to the uses of others. They can do what they like with me. I am abject.

I feel, for the first time, their true power. (c45)

O agrupamento *I don't want to* distribui-se ao longo do romance, ocorrendo nos Capítulos 2, 12, 13, 18, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 45. Cada ocorrência desse agrupamento projeta um mundo modal bulomaico que expressa o desejo negativo da narradora. O leitor é levado a processar vários mundos bulomaicos negativos que se acumulam em um mundo de vontades negadas, projetando uma impressão no leitor sobre essa actante. Os verbos encaixados nas orações bulomaicas instanciam com mais frequência significados relacionais (*be*) e mentais (*see, know, think, look, hear*) e, com menos frequência, materiais (*smother*) e verbais (*ask, interrupt*): *I don't want to be* (8), *I don't want to see* (3), *I don't want to know* (2), *I don't want to look* (1), *I don't want to smother* (1), *I don't want to think* (1), *I don't want to interrupt* (1), *I don't want to ask* (1), *I don't want to hear* (1). Além dessas ocorrências, há várias outras ocorrências da negação (sublinhadas) em torno dos nódulos em negrito, de modo que o leitor processa uma série de mundos negativos. Nosso foco, contudo, reside na negação contida no agrupamento lexical *I don't want to*.

A função discursiva da negação nesses exemplos se enquadra no que Hidalgo-Downing (2000) classifica como redirecionamento de informação no discurso e, mais especificamente, na modificação de parâmetros construtores de mundo. Em outras palavras, o agrupamento *I don't want to* atua na negação de um domínio volitivo, redirecionando a atenção do leitor do mundo textual em progresso para mundos bulomaicos que, mesmo sendo processados temporariamente e constituindo-se de forma remota, não atualizada no mundo textual matriz, acumulam-se em uma impressão geral sobre o estado mental da actante. O uso da negação nos contextos anteriores sugere um conflito entre a actante e o estado de coisas do mundo ficcional, resultando em sua resistência. Essa resistência ganha expressão linguística na negação. Por meio desse recurso linguístico, o leitor apreende não só a resistência da narradora ao regime teocrático, mas também a sua atividade psicológica, caracterizada pelo desejo de não querer ver, ouvir, pensar, saber, ser. Apesar da resistência expressa pela

negação, as repetições de *I don't want to* no Capítulo 45 sugerem mais aceitação de suas circunstâncias atuais do que resistência.

Uma vez que o agrupamento *I don't want to* não foi identificado como tal nas traduções, nem poderia, devido às diferenças sistêmicas entre as línguas, coube investigar como esse agrupamento foi traduzido. O padrão da negação com a modalidade bulomaica ocorreu no cômputo de agrupamentos com duas palavras, *não quero* (30), *não queria* (16) na T1 e *não quero* (29), *não queria* (11) na T2. O período *I don't want to be telling this story* foi traduzido de formas variadas, inclusive em uma mesma tradução. Na T1, “Não queria estar contando esta história” no Capítulo 35 e “Eu não queria estar contando esta história” no Capítulo 42, que respectivamente foram traduzidos na T2 como “Não quero estar contando essa história” e “Não quero estar contando esta história” (Quadro 26). Na T1 houve a explicitação do pronome pessoal ‘eu’ na segunda ocorrência, mas com a mesma estrutura da primeira ocorrência. O uso do pretérito imperfeito (*queria*) na T1 contrasta com o uso do presente (*quero*) na T2, que se assemelha ao uso do presente (*want*) no TF. Na T2, outra diferença se deu em relação ao pronome demonstrativo ‘essa’ na primeira ocorrência e ‘esta’ na segunda ocorrência. O uso de ‘esta’ nas duas ocorrências da T1 pode ser tomado como fazendo referência à história como um todo, o próprio romance, porém, a variação entre ‘essa’ e ‘esta’ na T2 aponta que no primeiro momento a referência é feita à história da fuga, anteriormente contada pela narradora (*essa*), enquanto no segundo momento a referência é feita para o romance como um todo (*esta*). Essas diferenças apontam para posicionamentos dêiticos distintos nas traduções, que podem projetar interpretações locais diferentes para os leitores, conforme comentado anteriormente.

Quadro 26 – Textos comparados 16

Quadro	T1	T2
	Então, Luke voltou para o carro com uma pressa excessiva, girou a chave e deu marcha à ré. Ele está telefonando, disse. E saiu dirigindo em alta velocidade. Depois, foi a estrada de terra, a floresta, pular para fora do carro e começar a correr. Um chalé para nos esconder, um barco, não sei o que procurávamos. Ele tinha dito que os passaportes eram indetectáveis, tínhamos tido tão pouco tempo para planejar. Quanto a mim, eu apenas corria: para longe, para longe. Não queria estar contando esta história.	Então Luke entrou de volta no carro, depressa demais, e girou a chave na ignição e deu marcha a ré. Ele estava pegando no telefone, disse Luke. E então começou a dirigir em alta velocidade, e depois disso havia a estrada de terra batida e a floresta e saltamos do carro e começamos a correr. Um chalé, uma cabana, onde possamos nos esconder, um barco, eu não sei em que pensamos. Ele disse que os passaportes eram perfeitamente seguros, e tivemos tão pouco tempo para planejar. Talvez Luke tivesse um plano, algum tipo de mapa em sua cabeça. Quanto a mim, estava apenas correndo: fugindo, fugindo. Não quero estar contando essa história.
	Só assisti a uma coisa dessas uma vez, há dois	Só assisti a um desses antes, dois anos atrás.

anos atrás. As Salvagerias femininas não são frequentes. Há menos necessidade delas. Hoje em dia somos tão comportadas. Eu não queria estar contando esta história.	Salvamentos de Mulheres não são frequentes. Há menos necessidade deles. Nos dias que correm somos tão bem-comportadas. Não quero estar contando esta história.
---	--

Fonte: elaboração do autor.

Em relação às outras ocorrências do agrupamento *I don't want to*, as traduções apresentam escolhas variadas de modo que o padrão presente no TF não se configura nas traduções. *I don't want to* foi majoritariamente traduzido como 'não quero' nas duas traduções, mas há também ocorrências de 'não procuro saber' para *I don't want to know*, 'não queria ficar a sós' para *I don't want to be alone*, explicitação do pronome em 'Eu não quero ver' para *I don't want to see*, todos esses casos na T1. Na T2, há um caso em que o agrupamento não foi traduzido com o uso da modalidade bulomaica, como em 'Não sei o que há de errado comigo' para *I don't want to know what's wrong about it* (Quadro 27). A opção foi pela modalidade epistêmica, alterando a perspectiva, de modo que em vez de projetar um desejo, projetou-se o conhecimento negado (não sei) da narradora sobre ela mesma e não sobre o desejo de não saber o que houve de errado no parto de Janine.

Quadro 27 – Textos comparados 17

T1	T2
Refere-se ao bebê de Janine, ao bebê que passou por Janine, a caminho de algum outro lugar. A pequena Ângela. Fora um erro dar-lhe nome tão cedo assim. Sinto um mal-estar na boca do estômago. Não um enjôo, mas um vazio. Não quero saber o que deu errado. – Meu Deus – murmuro. Enfrentar tudo aquilo, por nada. Pior ainda do que nada.	Ela está se referindo ao bebê de Janine, o bebê que veio ao mundo através de Janine a caminho de algum outro lugar. O bebê Angela. Foi um erro dar-lhe um nome tão cedo. Sinto uma indisposição, lá dentro de meu estômago. Não uma indisposição, um vazio. Não sei o que há de errado comigo. — Meu Deus — digo. Ter passado por tudo aquilo para nada. Pior que nada.

Fonte: elaboração do autor.

Há um caso também na T2 em que um trecho que projetaria um mundo textual bulomaico negativo foi suprimido. Este excerto que consta na T1, não apresenta correspondente na T2. No Quadro 28 essa supressão é representada pelo símbolo Ø:

Quadro 28 – Textos comparados 18

T1	T2
– Ah – diz ele. – Bem, algumas são profissionais mesmo. Moças que já se viravam – ele ri –, em outros tempos. Não puderam ser assimiladas. Além disso, a maioria gosta mais daqui. – E as outras? – As outras? – diz ele. – Bem, temos uma coleção e tanto. Aquela ali, de verde, é uma socióloga. Ou era. Aquela era advogada, e a outra, ali, trabalhava na iniciativa privada, tinha um cargo	— Ah — diz ele. — Bem, algumas delas são profissionais de verdade. Garotas de programa — ele ri — do tempo de antes. Não podiam ser assimiladas; de qualquer maneira, a maioria delas prefere estar aqui. — E as outras? — As outras? — diz ele. — Bem, temos uma coleção e tanto. Aquela ali, a de verde, é uma socióloga. Ou era. Aquela era uma advogada,

<p>executivo; era uma cadeia de lanchonetes, algo assim, ou no ramo de hotelaria, não sei. Já me disseram que ela tem um ótimo papo, caso você só esteja a fim de conversar. Elas também preferem isto aqui.</p> <p>– Preferem a quê?</p> <p>– Às alternativas – diz ele. – Talvez até você preferisse isto ao que lhe coube.</p> <p>Diz isto com ar afetado, está fazendo charme, à cata de elogios; e eu compreendo que a parte séria da conversa acabou.</p> <p>– Não sei – digo, como se o ponderasse. – Talvez seja um trabalho duro.</p> <p>– É preciso controlar o peso, sem dúvida – diz ele. – Quanto a isso, eles são rigorosos. Se você engordar cinco quilos, vai para a Solitária.</p> <p>Estará brincando? Provavelmente, mas não procuro saber.</p> <p>– Agora – diz ele –, para entrar no espírito da coisa, que tal uma bebیدinha?</p>	<p>aquela outra era administradora de empresa, tinha um cargo executivo em algum tipo de grande rede de fast-food ou talvez fosse de hotéis. Disseram-me que se pode ter uma conversa muito boa com ela se só o que você quiser for conversar. Elas também preferem estar aqui.</p> <p>— Preferem a quê? — pergunto.</p> <p>— Às alternativas — diz ele. — Você talvez até pudesse preferir também, ao que você tem. — Ele diz isso com falso recato, está jogando isca, quer ser elogiado, e sei que a parte séria da conversa chegou ao fim.</p> <p>— Não sei não — digo, como se refletindo sobre a possibilidade. — Poderia ser difícil, até penoso.</p> <p>Ø</p> <p>Ø</p> <p>— Agora — diz ele —, para fazer você entrar no estado de espírito do lugar, que tal um pequeno drinque?</p>
--	---

Fonte: elaboração do autor.

Concluimos que a tradução do agrupamento lexical *I don't want to* não foi realizada de modo consistente em nenhuma das duas traduções. Ambas as traduções apresentam variações nas escolhas tradutórias, ocasionando uma quebra na cadeia coesiva em relação ao uso desse padrão no TF. Mesmo com essa variação de escolhas e mudanças quanto à projeção de interpretações locais, seja pela mudança no tempo verbal (quero/queria), seja na supressão ocasional da modalidade bulomaica, a negação continua presente nas traduções e projeta mundos negativos que contribuem para a projeção do estado mental da narradora.

Os agrupamentos lexicais de três palavras, com a partícula negativa *não*, revelam que dos 73 agrupamentos encontrados apenas 27 são comuns às duas traduções. Outros 22 são comuns apenas à T1 e outros 24 comuns apenas à T2 (Tabela 3). Esses dados sugerem que o uso da negação sintática nas traduções foi realizado de formas variadas, tornando-se um elemento diferenciador dos estilos das traduções. No total, a T1 apresenta 49 agrupamentos negativos e a T2, 51. São valores totais próximos, diferença de dois agrupamentos apenas. O que difere é que uma tradução faz uso de agrupamentos que a outra não faz e vice-versa.

Tabela 3 – Agrupamentos lexicais de três palavras com a partícula ‘não’

Comum às duas traduções	Presente apenas na T1	Presente apenas na T2
QUE NÃO É (13) (10)	SÓ QUE NÃO (6)	MODO QUE NÃO (13)
POR QUE NÃO (13) (8)	SERÁ QUE NÃO (5)	NÃO CONSIGO ME (10)
NÃO É O (13) (9)	QUE VOCÊ NÃO (8)	NÃO IMPORTA O (8)
QUE EU NÃO (10) (16)	QUE ELES NÃO (5)	NÃO HÁ MAIS (8)
NÃO É UMA (10) (14)	PELO MENOS NÃO (6)	NÃO É MAIS (8)
NÃO SEI O (9) (11)	O QUE NÃO (10)	ISSO NÃO É (8)
NÃO SE PODE (9) (7)	NÃO TEM NADA (6)	NÃO É DE (7)
COMO SE NÃO (9) (9)	NÃO SER QUE (5)	QUALQUER MANEIRA NÃO (6)
QUE ELA NÃO (8) (8)	NÃO SE PREOCUPE (6)	NÃO PARA MIM (6)
QUE NÃO ME (7) (8)	NÃO PODEM SER (5)	NÃO EXISTEM MAIS (6)
NÃO HÁ NINGUÉM (7) (6)	NÃO PASSA DE (8)	MAS NÃO HAVIA (6)

NÃO HÁ NADA (7) (6)	NÃO ME LEMBRO (8)	MAS NÃO HÁ (6)
É QUE NÃO (7) (8)	NÃO É PARA (5)	TIA LYDIA NÃO (5)
SEI QUE NÃO (6) (8)	NÃO DIZ NADA (5)	QUE NÃO SE (5)
SE EU NÃO (6) (6)	NÃO DÁ PARA (5)	QUE NÃO POSSO (5)
QUE ISSO NÃO (6) (7)	MAS EU NÃO (5)	QUE NÃO HAVIA (5)
NÃO QUERO QUE (6) (6)	JÁ NÃO SE (6)	QUE NÃO FOI (5)
NÃO É A (6) (9)	EU NÃO SABIA (5)	NÃO HAVIA NENHUMA (5)
MAS NÃO CONSIGO (6) (5)	ELE NÃO PODE (5)	NÃO HAVIA NADA (5)
COISAS QUE NÃO (6) (6)	AS MULHERES NÃO (6)	NÃO HÁ MUITO (5)
QUE ELE NÃO (5) (11)	A NÃO SER (27)	NÃO FOI O (5)
NÃO QUERO SER (5) (5)	A GENTE NÃO (6)	NÃO É UM (5)
NÃO POSSO ME (5) (5)		E EU NÃO (5)
NÃO ERA UM (5) (7)		DE QUE NÃO (5)
MAS NÃO POSSO (5) (5)		
MAS NÃO É (5) (6)		
DIZER QUE NÃO (5) (8)		

Fonte: elaboração do autor.

Apesar de nosso foco na negação sintática, comentamos alguns casos de negação semântica e morfológica. É interessante notar que a negação está presente já no primeiro período do romance: *We slept in what had once been the gymnasium* (conferir Seção 4.5 para o primeiro parágrafo na íntegra). Apesar de ser uma proposição positiva, o conteúdo negativo é expresso de modo implícito por meio do grupo verbal *had been* e do advérbio de tempo *once*. Dizer “no que havia sido o ginásio” implica que onde se dorme agora *não* é mais o ginásio. A negação implícita também está presente nas seguintes orações: *for the games that were formerly played there* e *the nets were gone*. Observamos aqui o que Stockwell (2009) chama de efeito lacuna, em que o objeto a ser percebido, na verdade, está ausente. Apesar das redes (*nets*) serem o foco de atenção, elas não estão mais lá (*gone*), ou seja, são negativamente definidas, mesmo em uma oração positiva. Todo o primeiro parágrafo do romance é construído a partir dessa negação e argumentamos que o mundo ficcional se erige a partir da ausência sentida por um estado de coisas anterior, do reconhecimento de que o estado atual das circunstâncias sociais *não* é o mesmo e que é sentido pela narradora como negativo, inclusive pelo fato dela pertencer a uma das classes de maior restrição no regime teocrático, a das Aias.

O agrupamento lexical de três palavras mais frequente com *here* é *out of here* com 8 ocorrências. Três dessas ocorrências aparecem em proximidade no seguinte excerto:

This is a reconstruction. All of it is a reconstruction. It’s a reconstruction now, in my head, as I lie flat on my single bed rehearsing what I should or shouldn’t have said, what I should or shouldn’t have done, how I should have played it. If I ever get **out of here** —

Let’s stop there. I intend to get **out of here**. It can’t last forever. Others have thought such things, in bad times before this, and they were always right, they did get out one way or another, and it didn’t last forever. Although for them it may have lasted all the forever they had.

When I get **out of here**, if I’m ever able to set this down, in any form, even in

the form of one voice to another, it will be a reconstruction then too, at yet another remove. (c23)

If I ever get out of here é sequencialmente retomado por *I intend to get out of here* e posteriormente por *when I get out of here*. O advérbio de lugar *here* ancora Offred em um local presente do qual ela quer escapar. Em seus pensamentos ela parte de um mundo textual hipotético longe do “aqui” instanciado por *If*, passa por um mundo bulomaico instanciado por *intend*, chegando em um mundo dêitico temporal instanciado por *when*. Essas transições de mundos em combinação com a metáfora conceptual AQUI/LUGAR É UM CONTÊINER, projetada a partir da preposição *out of* (fora), sugere o aprisionamento de Offred e a possibilidade de que ela escapará, viverá fora desse contêiner, desse “aqui”. O demonstrativo *this* no início do fragmento constitui uma referência metatextual ao apontar para o próprio texto, ou ato da narração, como reconstrução, relacionando-o ao tempo (*now*) e ao espaço (*here*). Toda essa configuração dêitica por meio de advérbios temporais e espaciais e pronomes demonstrativos orienta o leitor em relação ao mundo da personagem, ao próprio texto e ao mundo do discurso, em que o leitor lê a própria reconstrução a qual a narradora se refere.

Em linha com a investigação da negação, é importante observar que a preposição *out of* instancia negação indireta a partir da metáfora do contêiner (NAHAJEC, 2021, p. 78). Nas três orações, *If I ever get out of here*, *I intend to get out of here* e *when I get out of here* está implícito que Offred pode *nunca* sair, que ela *não* quer estar lá e que um dia ela *não* estará mais lá, respectivamente. Apesar de ser um elemento de negação mais periférico em relação a elementos mais prototípicos como *not*, o conteúdo negativo implícito de ordem pragmática não deixa de se fazer presente no processamento dessas orações, contribuindo cumulativamente para a criação de uma atmosfera negativa e para a modelagem da mente de Offred; o leitor pode atribuir à mente dela a insatisfação com o lugar presente em que se encontra além de experienciar o sentimento de angústia pelo “aprisionamento” da personagem. Além disso, instâncias de negação estão presentes no uso de verbos modais deônticos, *should't have said*, *shouldn't have done*, epistêmico *it can't last forever*, e no uso de um verbo no passado, *it didn't last forever*.

O percurso de projeção de mundos textuais nesse fragmento se inicia a partir do tempo presente e do dêitico *now*, *It's a reconstruction now, in my head*, e termina com o tempo futuro e o dêitico *then*, *it will be a reconstruction then too, at yet another remove*. Inicialmente o leitor é posicionado no agora da narradora para no fim ser posicionado no futuro dela. Em outras palavras, o que o leitor lê é o *then* da narradora, apesar da impressão inicial de estar no “agora” dela. Todo esse percurso de projeção de mundos textuais no

presente, no passado, no futuro, além de mundos negativos e mundos modais negativos são de relevância para o efeito que se obtém face à problematização da natureza remota da narrativa contada em relação ao presente e ao futuro tanto da narradora quanto do leitor. A própria categorização da narrativa como reconstrução pode levar o leitor a duvidar de que a narradora estaria relatando eventos como de fato aconteceram. A observação de linhas de concordância para *I can't remember* (7) reforça a ideia de reconstrução, principalmente no excerto seguinte, em que Offred parece avisar o leitor de que o que virá a seguir, o relato de Moira sobre como escapou do Centro Vermelho, é o melhor que conseguiu fazer, dadas as limitações da memória e pelo fato de não ter tido meios de escrever:

This is what she says, whispers, more or less. **I can't remember** exactly, because I had no way of writing it down. I've filled it out for her as much as I can: we didn't have much time so she just gave the outlines. Also she told me this in two sessions, we managed a second break together. I've tried to make it sound as much like her as I can. It's a way of keeping her alive. (c38)

Nas traduções observamos configuração dêitica semelhante, principalmente nas escolhas para *out of here*, que são as mesmas, 'sair daqui' (Quadro 29). As escolhas para a tradução do demonstrativo *this* foram diferentes, 'isto' na T1 e 'isso' na T2. Enquanto 'isto' pode atribuir maior proximidade entre o texto e o leitor, 'isso' cria um distanciamento, podendo gerar uma impressão diferente para os leitores.

Quadro 29 – Textos comparados 19

T1	T2
<p><u>Isto</u> é uma reconstituição. Tudo <u>isto</u> é uma reconstituição. É uma reconstituição mental o que faço <u>agora</u>, deitada na minha cama de solteira, recapitulando o que eu devia ou não devia ter feito e como deveria ter agido. Se algum dia eu conseguir sair daqui...</p> <p>Vamos parar por <u>aí</u>. Tenho toda a intenção de sair daqui. <u>Isto não pode durar para sempre</u>. Outros pensaram tais coisas antes, em tempos difíceis anteriores a <u>este</u>, e sempre tiveram razão, conseguiram mesmo sair, de um jeito ou de outro: <u>aquilo não durou para sempre</u>. Embora possa ter durado por todo o sempre de que cada um dispunha.</p> <p>Quando eu sair daqui, e se eu conseguir registrar <u>isto</u> de alguma forma, mesmo que seja na forma de uma voz falando a outra, também será uma reconstituição, mais ainda do que <u>agora</u>.</p>	<p><u>Isso</u> é uma reconstrução. Tudo, cada detalhe é uma reconstrução. É uma reconstrução <u>agora</u>, em minha cabeça, enquanto estou deitada estendida em minha cama de solteiro, ensaiando o que deveria ou não deveria ter dito, o que deveria ou não deveria ter feito, como deveria ter feito meu jogo. Se algum dia eu jamais sair daqui...</p> <p>Vamos parar <u>nesse ponto</u>. Pretendo sair daqui. <u>Isto não pode durar para sempre</u>. Outros pensaram essas coisas, em tempos difíceis antes <u>deste</u>, e estavam sempre certos, conseguiram sair de uma maneira ou de outra, e <u>não durou para sempre</u>. Embora para eles tenha durado todo o para sempre que tinham.</p> <p>Quando eu sair daqui, se algum dia conseguir registrar <u>isso</u>, de qualquer modo, mesmo sob a forma de uma voz para outra, será uma reconstrução também, em um grau ainda mais distante.</p>

Fonte: elaboração do autor.

Nesse fragmento, a T1 faz mais uso de elementos dêiticos espaço-temporais com 4 ocorrências de ‘isto’, 1 ocorrência de ‘aquilo’, 2 ocorrências de ‘agora’. A T2 tem 2 ocorrências de ‘isso’, uma ocorrência de ‘isto’, 1 ocorrência de ‘agora’. Essas diferenças apontam para uma ênfase de sinalização dêitica na T1. Contudo ao olhar para os usos de isto, isso e aquilo em ambas as traduções, há maior ocorrência total desses demonstrativos na T2.

Utilizando como comando de busca **n* na lista de palavras-chave, identificamos e extraímos os verbos auxiliares que são usados com a contração da partícula negativa *not*. Em um total de 923 ocorrências da negação distribuída em 15 verbos auxiliares (ver lista de auxiliares na Tabela 4 em ordem de chavicidade), duas dessas ocorrências são da forma não-padrão *ain't*: “*I ain't got all day,*” says Cora’s voice outside the door.” e ““*Tall,*’ says Rita, ‘*but bony. You should speak up,*’ she says to me, looking directly at me for the first time. ‘*Ain't like you're common.*’” O uso de *ain't* parece ser um elemento de variação diastrática caracterizador das personagens Cora e Rita, que são duas Marthas, mulheres inférteis que fazem serviços domésticos na casa do Comandante de Offred. Pela baixa frequência, *ain't* não foi identificada como palavra-chave. As outras formas, contudo, são frequentes, sendo *don't* e *didn't* as duas primeiras.

Tabela 4 – Verbos auxiliares em contração com a partícula *not*

Palavra-chave	Freq.	Chavicidade
DON'T	230	1.747,78
DIDN'T	126	1.627,41
ISN'T	70	898,37
DOESN'T	65	851,66
WASN'T	63	824,46
WOULDN'T	38	498,32
COULDN'T	34	432,03
AREN'T	28	377,94
WEREN'T	19	244,84
HADN'T	19	244,84
HASN'T	16	194,81
CAN'T	116	170,87
SHOULDN'T	13	167,73
WON'T	64	116,41
HAVEN'T	20	97,67

Fonte: elaboração do autor.

A alta frequência no uso da negação sugere que o leitor processa diversos mundos negativos relacionados a eventos presentes (*don't*, *isn't*, *doesn't*, *hasn't*), passados (*didn't*, *wasn't*, *weren't*, *hadn't*), hipotéticos (*wouldn't*) e futuros (*won't*). Esses mundos negativos têm impacto no modo como os leitores processam as informações, podendo complicar ou exigir maior esforço cognitivo na construção de mundos textuais. Está além do escopo desta pesquisa detalhar cada uso da negação, de modo que comentamos na sequência alguns

exemplos que sejam de relevância para o entendimento da função que a negação desempenha em *THT*.

Neste excerto *Razor blades, I said. Books, writing, black-market stuff. All the things we aren't supposed to have* (c25), caracterizado como apresentação da fala direta livre de Offred, o leitor é convidado a visualizar alguns objetos, lâminas, livros e de modo mais geral, escrita, coisas do mercado negro, apenas para serem negados num mundo deôntico, *All the things we aren't supposed to have*. A listagem de objetos cria um conjunto de imagens na mente do leitor que logo em sequência deve ser substituída pela ausência desses objetos, já que Aias não devem possuí-los.

Os usos de *aren't* apontam para a sua relação com o que é e não é permitido ou que não se deve fazer em Gilead caso o cidadão seja de uma classe específica. Por exemplo, não é permitido que as Aias leiam, tenham amizades, possuam certos objetos, entrem em certos lugares (Quadro 30). As restrições sociais parecem estar associadas ao uso de *aren't*. Esse uso da negação também pode criar um distanciamento entre o mundo ficcional e o mundo do discurso. Partindo da pressuposição de que o leitor tenha permissão de ter e fazer o que é negado a determinadas parcelas da sociedade Gileadana, esse padrão de uso do *aren't* exerce a função de criar um distanciamento entre o mundo do discurso e o mundo ficcional.

Quadro 30 – Linhas de concordância para o nódulo *aren't*

N	Concordance
4	rket stuff. All the things we aren't supposed to have . Jesus Christ, y
5	om the nineteenth century. We aren't allowed inside the buildings anym
6	fferent now? The arrangements aren't quite the same, granted. The mist
7	the central part of town. We aren't allowed to go there except in two
8	are for breeding purposes: we aren't concubines , geisha girls, courtes
9	be starved for it, shit, they aren't even allowed to put their hands i
10	feet in their flat red shoes aren't quite touching the floor. But of
11	e sterile, of course. If they aren't that way to begin with, they are
12	no contradictory. I know you aren't stupid, she went on. She inhaled,
13	tists. Doctors and scientists aren't the only ones, there are others,
14	he rest of us have done. They aren't allowed to become Wives though; t
15	re! You can't stay there, you aren't there anymore. That's all gone. J
16	, loll on the oily stones. We aren't going to the river though, we won
17	-what was fine with her. They aren't squeamish, they don't have the sa
18	e watching, these two men who aren't yet permitted to touch women . The
19	white triangle. The Guardians aren't real soldiers . They're used for r
20	ision. Where the edges are we aren't sure, they vary, according to the
21	ou get, zits and all. But you aren't expected to love him . You'll find
22	wanted to surprise me. " Wives aren't allowed ." So I flatten myself and
23	ace lightly when I think they aren't watching? Ofglen is giving up on
24	most anything to us, but they aren't allowed to kill us , not legally.
25	n blacked out, even though we aren't supposed to be reading . The women
26	and girl, boy and girl. They aren't scarves for grown men but for chi
27	metimes I think these scarves aren't sent to the Angels at all, but un
28	showing too much concern? We aren't supposed to form friendships , loy
29	ursuit. Most of the time they aren't needed at all ; they're only allow

30	e touch with their feet. They aren't a patch on a woman except they're
31	ucky. Some of them, why, they aren't even clean. And won't give you a

Fonte: elaboração do autor.

Além dos casos de negação sintática e semântica identificados, a negação morfológica também é frequente. Uma busca por *un** revelou 112 formas que fazem uso desse prefixo negativo, das quais 84 são *hapax legomena*, ou seja, de ocorrência única no texto. *Un-* é considerado o mais produtivo dos afixos negativos, conecta-se a adjetivos, advérbios, verbos e substantivos e produz sentidos de ausência, remoção ou reversão (NAHAJEC, 2021, p. 66). Observamos um domínio semântico negativo a partir desse prefixo, com palavras que vão de frequência 8 à frequência 1. A busca pela negação morfológica revela neologismos característicos do mundo ficcional do romance, são eles *Unwoman (Unwomen)* e *Unbaby (Unbabies)*, traduzidos como ‘Antimulher’ na T1, ‘Não mulher’ na T2 e ‘Antibebê’ na T1, ‘Não bebê’ na T2. Essas escolhas diferentes na tradução do prefixo *un-* apresentam ênfases semânticas distintas. Enquanto as escolhas da T1 sugerem ideia de oposição, contrário, as da T2 sugerem ideia de não existência, de não conformidade ao que caracterizaria uma ‘mulher’ ou ‘bebê’. Apesar da baixa frequência desses vocábulos, é possível que eles sejam atratores da atenção do leitor, não só por serem neologismos como também por se fazerem proeminentes pelo conteúdo negativo que expressam. Uma ‘Antimulher’ ou ‘Não mulher’ e um ‘Antibebê’ ou ‘Não bebê’ caracterizam uma classe de seres designados no mundo distópico do romance.

No Quadro 31, elencamos as unidades lexicais formadas com o prefixo *un-*:

Quadro 31 – Palavras negativas com prefixo *un-*

unknown (8)
unwomen (5)
unbutton (4), unusual (4), unwoman (4)
undressed (3), unpleasant (3), unseen (3)
unaccustomed (2), unauthorized (2), unbaby (2), uncertain (2), unconscious (2), undone (2), undoubtedly (2), unfit (2), unheard (2), unimportant (2), unlocks (2), unmoving (2), unreal (2), unrevealing (2), unsaid (2), unsmiling (2), unspoken (2), unsure (2), untrue (2), unworthy (2)
Hapax Legomena
substantivos: unbabies, uncertainty, unchastity, unevenness, ungratefulness, unjustness, untouchability, (the) unwary
verbos: unclip, unbuttoning, undoes, undoing, unearth, unearthed, unfold, unraveled, unroll, untangle, untied, unwind, unwrapping,
adjetivos: unable, unborn, uncomfortable, uncommunicative, unaltered, unbroken, unclaimed, uncontrollable, uncontrolled, uncooked, uncoordinated, uncouth, uncovered, uncut, undeclared, undetectable, undifferentiated, undue, uneasy, uneven, unexpected, unfamiliar, unfathomable, unfilled, unfolded, unfortunate, ungrudging, unguarded, unhampered, unhappy, unhygienic, unjust, unkind, unlabeled, unmistakable, unnecessary, unobserved, unofficial, unpacked, unrepentant, unresponding, unrolled, unruly, unshaven, unspeakable, unsupervised, untidy, untouched, untrimmed, untrustworthy, untucked, unwanted, unwatered, unwavering, unwinking,
advérbios: unbenevolantly, undeniably, unexpectedly, unfortunately, ungracefully, unimaginably, unlikely, unwholesomely,

Fonte: elaboração do autor.

A negação expressa pela sintaxe, morfologia e semântica torna o texto negativo do ponto de vista de sua prosódia semântica global. O acúmulo da negação em diversos níveis linguísticos ao longo do romance contribui para a criação de uma atmosfera negativa. Argumentamos que o contexto distópico do mundo ficcional é propício para a geração de carga semântica negativa (cf. SINCLAIR, 1991; LOUW, 1993). Entendendo a língua como função em contexto, a prosódia semântica atua “[...] na criação e na atribuição de significado no nível textual e como um ponto de encontro crucial entre texto e contexto” (TOGNINI-BONELLI, 2001, p. 159).¹¹⁴ Apesar da referência ao contexto em Tognini-Bonelli (2001) ser ao conceito de contexto de situação proposto por Firth (1950), fazemos referência aqui ao contexto intratextual instaurado pelo mundo ficcional, ou seja, um contexto de situação ficcional a partir do qual uma personagem enuncia. As marcas desse contexto distópico tornam-se visíveis na materialidade linguística a partir do uso da negação, seja sintática, semântica ou morfológica.

A análise de mundos textuais desta seção mostra que diversos espaços conceptuais são projetados ao longo do discurso de *THT*. Ao processar esses mundos o leitor constroi suas representações de modo a compor uma visão global do mundo ficcional e da mente da narradora. Essa mente se expressa e conceptualiza o mundo a sua volta por meio de mundos dêiticos, modais, mesclados e negativos. O estilo da sua mente pode ser caracterizado pela presença de usos de metáforas (no caso dos símiles analisados), modalidade e negação. Essas características linguísticas são semelhantes nas duas traduções, ou seja, nos fragmentos observados, apesar de algumas diferenças locais, as traduções projetam mundos semelhantes em termos quantitativos e funcionais. Na sequência, observamos em fragmentos textuais maiores, como mundos textuais contribuem para a modelagem da mente.

4.5 Modelando a mente da narradora

Na seção anterior, a partir de uma amostra de elementos lexicogramaticais em seus contextos linguísticos, analisamos como eles atuam na projeção de mundos textuais. Também traçamos algumas considerações acerca do estilo da mente de Offred conforme depreendido dessa análise. Nesta seção damos continuidade à descrição de mundos textuais e de elementos caracterizadores do estilo da mente, ampliando a análise para três fragmentos textuais maiores, a fim de detalhar como o processo de modelagem da mente ocorre a partir dos

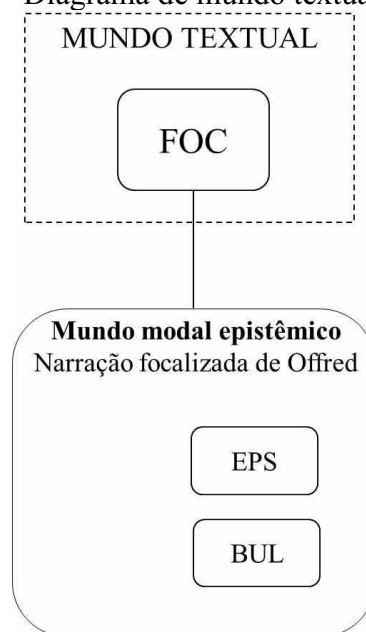
¹¹⁴ No original: [...] *language as function in context, hence the prominence of the stage of the semantic prosody in the creation and the attribution of meaning at the textual level, and as the crucial meeting point between text and context.*

elementos constituintes do estilo da mente. Os fragmentos textuais foram escolhidos de modo a exemplificar o modo como a projeção dos mundos textuais impacta a leitura e contribuem para a apreensão/modelagem da mente de Offred. Vale lembrar que compreendemos estilo da mente como a realização lexicogramatical de processos mentais da actante e modelagem da mente como o processo cognitivo ativo, do qual leitores participam na construção da realidade psicológica de personagens ficcionais. Além disso, a modelagem da mente toma forma na análise a partir da introspecção (STOCKWELL, 2021) deste pesquisador, tomada como método empírico na ausência de respostas de leitores específicos.

Em *THT*, por se tratar de uma narrativa focalizada em primeira pessoa, a conceptualização global do mundo textual ocorre em um mundo modal epistêmico. O mundo ficcional é filtrado pela perspectiva da narradora, de modo que “[...] o leitor não tem escolha a não ser aceitar os conteúdos desse mundo como informação confiável [...]” (GAVINS, 2005, p. 89).¹¹⁵ Gavins (2005, p. 89) explica que, nesse tipo de narrativa, o mundo textual, que deveria formar o ponto de referência central da representação mental do leitor, é relegado a uma posição redundante, secundária. O processamento do texto é, ao invés, baseado em informações instáveis que a narradora, no caso, Offred, escolhe compartilhar, a credibilidade da qual permanece questionável ao longo da narrativa. Trata-se de um mundo acessível apenas aos actantes, não sendo possível que o leitor verifique empiricamente os eventos narrados. Esse mundo epistêmico matriz em si funciona como um meio de que o leitor dispõe para modelar a mente de Offred, uma vez que tudo o que é construído a partir dele tem origem nas próprias experiências e conhecimentos da personagem. As transições resultantes desse mundo epistêmico matriz tornam-se, portanto, ainda mais remotas e questionáveis. A Figura 16 representa graficamente como o mundo modal epistêmico da narradora ocupa o espaço de mundo textual matriz:

¹¹⁵ No original: [...] *the reader has no choice but to accept the contents of that world as reliable information* [...].

Figura 17 – Diagrama de mundo textual focalizado



Fonte: elaboração do autor.

Ao longo do discurso há vários distanciamentos desse mundo epistêmico primário por meio de transições dêiticas, modais, metafóricas e negativas. Essas transições, conforme analisadas na Seção 4.4, principalmente a do tipo modal, permite que o leitor vislumbre os mundos bulomaicos, deônticos e epistêmicos que contribuem para a construção de seu estilo da mente e conseqüente modelagem. Na sequência, observamos alguns desses mundos em mais detalhes, traçando considerações a partir de três sequências discursivas, partindo do início do romance.

THT começa *in media res*, isto é, no meio do enredo. A República de Gilead já está instaurada e Offred já faz parte do estrato das Aias. O romance começa com narração em primeira pessoa do plural passando, mais adiante, ao uso da primeira pessoa do singular também. Nesse início, o leitor desconhece qual é o personagem-narrador da história. Descobre-se nos capítulos seguintes que se trata de uma mulher, uma aia da República de Gilead, cuja função é servir reprodutivamente ao seu Comandante. Entende-se também que o primeiro capítulo é na verdade um *flashback*, ou seja, um mundo textual dêitico, remoto em relação ao presente em que a narradora se encontra.

A seguir, apresentamos o trecho do texto-fonte com a identificação dos elementos construtores de mundo, das proposições funcionais e das transições de mundos em diagrama na Figura 18.

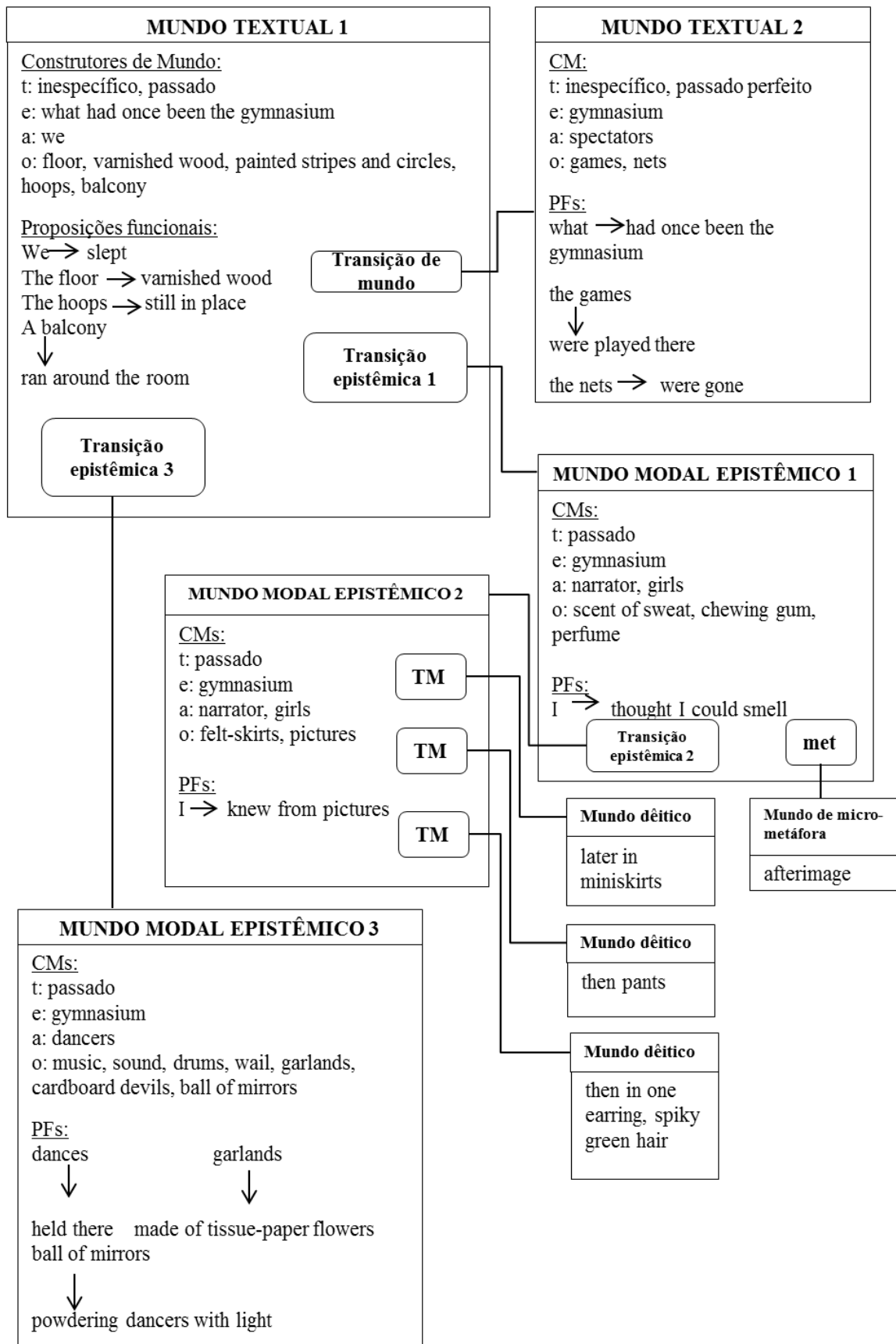
(1) We slept in what had once been the gymnasium. (2) The floor was of varnished wood, with stripes and circles painted on it, for the games that were formerly played

there; the hoops for the basketball nets were still in place, though the nets were gone. (3) A balcony ran around the room, for the spectators, and I thought I could smell, faintly like an afterimage, the pungent scent of sweat shot through with the sweet taint of chewing gum and perfume from the watching girls, felt-skirted as I knew from pictures, later in miniskirts, then pants, then in one earring, spiky green-streaked hair. (4) Dances would have been held there; the music lingered, a palimpsest of unheard sound, style upon style, an undercurrent of drums, a forlorn wail, garlands made of tissue-paper flowers, cardboard devils, a revolving ball of mirrors, powdering the dancers with a snow of light. (c1; períodos numerados e grupos verbais sublinhados por nós)

Trata-se de uma narradora intradieética que inicia a narrativa ancorando-a no passado, no que havia sido o ginásio. Não se dá a conhecer o local e o tempo de onde a história está sendo contada nesse momento. Por meio dos grupos verbais *slept* e *had been*, o período inicial estabelece, ao mesmo tempo, um mundo textual e uma transição temporal de mundos para um mundo anterior ao passado. Dito de outro modo, o leitor é levado a representar mentalmente, logo de início, dois mundos textuais, um em que ‘nós dormíamos no que havia sido o ginásio’, ou seja, um em que o ginásio não existe mais, e outro em que ele existia com todas as suas funcionalidades esportivas. O efeito inicial dessa transição de mundos é tematicamente significativo para o romance como um todo, visto que a narrativa se constrói na mudança de um estado de coisas para outro, ou seja, o regime teocrático autoritário que se instaura na sociedade representada no romance altera o mundo anterior.

Os conhecimentos experienciais do mundo do discurso do leitor sobre ginásios esportivos desempenham um papel cognitivo de relevância, no modo como esse parágrafo inicial é recriado mentalmente na leitura. A depender dessas experiências, a representação mental do fragmento pode ser mais ou menos vívida, imersiva, mais ou menos significativa para cada leitor.

Figura 18 – Diagrama de mundos textuais em *THT 1*



Fonte: elaboração do autor.

Para além da transição mencionada, há também a transição para mundos modais epistêmicos. O primeiro deles se refere à percepção olfativa da narradora, que pensa poder sentir os cheiros que antes pairavam no ginásio. O segundo, encaixado no primeiro, é resultante do conhecimento da narradora-personagem em relação ao que viu em fotografias que retratavam a moda feminina de períodos anteriores. Três transições dêiticas estão encaixadas nesse segundo mundo epistêmico. Os três mundos dêiticos levam o leitor a visualizar sequencialmente as mudanças da moda em três épocas distintas. Cada item da moda mencionado tem as suas próprias coordenadas espaço-temporais e, por isso, instanciam mundos diferentes. O terceiro mundo epistêmico contribui para recriar memórias da narradora quanto a uma cena de baile que teria acontecido no ginásio. Há predominância de processos relacionais e mentais (indicados na Figura 18 pelas setas na posição horizontal; setas na posição vertical indicam processos materiais) que atuam na descrição do espaço e das percepções da narradora, isto é, poucos eventos acontecem na passagem selecionada. (no Quadro 33, ao final das análises, apresentamos uma classificação dos processos).

A estruturação da cena é realizada por meio do processo de escaneamento sequencial (*sequential scanning*) (LANGACKER, 2008).¹¹⁶ A descrição do ginásio em (2) e (3) é construída por meio da composição espacial em uma sequência de objetos *the floor, the hoops, a balcony*. Essa sequência também segue uma direcionalidade, de baixo para cima, de modo que o leitor é levado a processar o texto e a mentalmente visualizar uma sequência de objetos, que vai de um foco mais fechado, restrito, o chão, a uma visão mais ampla do espaço que circunda todo o ginásio, a arquibancada, realizando assim o que Langacker (2008, p. 81) denomina *zooming out*. A sequência cumulativa de objetos resulta em uma conceptualização global do espaço, que se estabelece pelo processamento individual dos objetos, que coexistem em um mesmo espaço, resultando em um escaneamento sumário (*summary scanning*) também.

Em (3), os sintagmas separados por vírgula e iniciados com advérbios de tempo estabelecem uma sequência temporal de objetos que leva o leitor a visualizar as roupas e acessórios que as mulheres usavam de acordo com a moda de diferentes épocas. Os advérbios *later* e *then* instanciam três transições de mundo, encaixadas no mundo epistêmico da narradora. Cada sintagma estabelece um foco de atenção pelo escaneamento sequencial, mas que não se acumulam em um todo unificado já que cada sintagma seria referente a um tempo diferente e não coexistiriam no mesmo espaço-tempo. Em (4) o mesmo processo de

¹¹⁶ Usamos conceitos da Gramática Cognitiva de modo pontual, a fim de mostrar como eles podem ser relevantes para o entendimento de como a tessitura do texto impacta a visualização mental de mundos.

escaneamento ocorre, com a separação de sintagmas por vírgulas. Cada sintagma atrai a atenção do leitor e o leva a representar mentalmente cada um dos sons e objetos que compõem a cena de baile lembrada pela narradora. A oração final convida o leitor a focar na estranha conceptualização, de dançarinos sob a neve, ainda que metaforicamente, como alvo final do escaneamento.

No parágrafo de abertura do romance, os posicionamentos dêiticos temporal, espacial e pessoal do mundo textual são instaurados. A narradora apresenta suas percepções, mas também fala em nome de uma coletividade (*we*), que se encontra em um espaço-tempo diferente do que existia anteriormente. As transições projetadas entre os mundos nesse parágrafo funcionam como um tipo de estratégia que apresenta um mundo textual como mais próximo do centro dêitico (*we, I*) e outros mundos mais distantes desse centro. Esses mundos distantes pertencem a um domínio de existência remoto, que existe apenas na mente da actante, e não tratam das circunstâncias atuais em que ela se encontra. Cria-se, portanto, uma arquitetura ontológica, na qual um mundo, o mais próximo do centro dêitico, é mais real do que os outros, que são mais remotos, principalmente por se constituírem de memórias. Em termos de acessibilidade, tanto o mundo textual matriz quanto os mundos modais são acessíveis apenas à actante. Já que a actante-narradora, enquanto entidade de um mundo textual, existe em um plano ontológico distinto do mundo do discurso, os participantes (leitores) processam o mundo textual como acessível ao actante apenas. Em outras palavras, o leitor não pode verificar a veracidade do que é narrado por não poder experienciar os mundos evocados diretamente.

Os três mundos epistêmicos, ao serem povoados por entidades que existem apenas na mente da narradora, contêm uma riqueza maior de objetos do que a matriz do mundo textual que, em comparação, é pobre e destituída dos cheiros, luminosidade, sons, eventos e diversidade dos submundos. Os mundos modais epistêmicos são descritos em riqueza de detalhes e, por isso, parecem ser mais vívidos e vibrantes do que a matriz do mundo textual em que ela se encontra, o que transparece certa nostalgia, sentida pela narradora, em relação aos tempos que se foram. O sentimento nostálgico pode ser inferido a partir de escolhas lexicais, como *once* (outrora), *formerly* (antigamente), *gone* (sumido, desaparecido), *faintly* (tênue, ligeiramente), *forlorn wail* (lamento plangente, lamento desesperançado), *snow* (nevasca, neve), que contribuem cumulativamente para a evocação de uma atmosfera gélida e triste. De fato, toda essa construção textual apresenta relevância temática para o romance, que trata diretamente de questões relacionadas a mudanças que podem ocorrer na sociedade e alterar o mundo em que se vive. Os mundos modais contribuem para o entendimento do leitor

de que há algo de estranho, de anormal, no mundo ficcional, introduzindo, assim, a atmosfera distópica do romance. Essa análise complementa e corrobora a afirmação de Nuttall (2014), de que é nos mundos modais e nas transições dêiticas que o enriquecimento da conceptualização geral em *THT* acontece. Segundo a autora, “tais mundos encaixados geralmente contêm informações essenciais para a caracterização dessa narradora e para a nossa apreensão da sociedade distópica, na qual suas circunstâncias imediatas [...] estão situadas” (NUTTALL, 2014, p. 93).¹¹⁷

No Quadro 32, apresentamos o mesmo parágrafo analisado anteriormente em suas versões traduzidas.

Quadro 32 – Textos comparados 20

T1		T2
	<p>(1) <u>Dormíamos</u> no que <u>havia sido</u> o ginásio. (2) O assoalho <u>era</u> de madeira envernizada, com listras e círculos <u>pintados</u> para os jogos de antigamente. (3) Os aros das cestas de basquete ainda <u>estavam</u> no lugar, embora as redes <u>tivessem sumido</u>. (4) Uma galeria para espectadores <u>contornava</u> o recinto, e <u>parecia-me poder sentir</u>, tênue como uma pós-imagem, o cheiro pungente de suor, <u>impregnado</u> do aroma doce de chiclete e do perfume das garotas da assistência, com suas saias de feltro, que eu <u>conhecia</u> das fotografias; mais tarde, com suas mini-saias; depois, suas calças; depois, com seus brincos em uma só orelha e seus cabelos espetados, <u>pintados</u> com mechas verdes. (5) Na certa, ali <u>havia</u> bailes, antigamente; a música ainda <u>pairava</u> no ar, um palimpsesto de sons inaudíveis, estilos sobrepostos em camadas, uma corrente profunda de ritmo, um lamento plangente, grinaldas de flores de papel crepom, diabos de papelão, uma bola giratória espelhada, <u>salpicando</u> os pares na pista com uma nevasca de luz (ATWOOD, 1987, p. 9; períodos numerados e grupos verbais sublinhados por nós).</p>	<p>(1) Nós <u>dormimos</u> no que outrora <u>havia sido</u> o ginásio esportivo. (2) O assoalho <u>era</u> de madeira envernizada, com listras e círculos <u>pintados</u>, para os jogos que antigamente <u>eram disputados</u> ali; os aros para as redes das cestas de basquete ainda <u>estavam</u> em seus lugares, embora as redes <u>tivessem desaparecido</u>. (3) Uma arquibancada <u>cercava</u> o aposento para os espectadores, e <u>imaginei</u> que <u>podia sentir</u>, muito ligeiramente, como uma imagem <u>evocada</u>, o cheiro pungente de suor, <u>mesclado</u> com a doçura latente de goma de mascar e o perfume das garotas <u>assistindo</u> aos jogos <u>vestidas</u> com saias de feltro, como eu <u>tinha visto</u> em fotografias, mais tarde de minissaias, em seguida de calças, depois com um brinco só, os cabelos espetados com mechas <u>pintadas</u> de verde. (4) Bailes <u>teriam sido realizados</u> ali, um palimpsesto de sons jamais <u>ouvidos</u>, um estilo <u>seguindo-se</u> ao outro, como subcorrente, uma cadência de tambores, um lamento desesperançado, guirlandas <u>feitas</u> de flores de papel de seda, máscaras de cartolina, uma esfera giratória <u>coberta</u> de espelhos, <u>salpicando</u> os dançarinos com uma neve de luz (ATWOOD, 2006, p. 11; períodos numerados e grupos verbais sublinhados por nós).</p>

Fonte: elaboração do autor.

Considerando aspectos relacionados à forma, a T1 tem 5 períodos enquanto a T2 tem 4, assim como o texto-fonte. Enquanto a T1 tem 15 grupos verbais, a T2 tem 22, e o texto-fonte 16. Em vista do aspecto energético, típico dos verbos (LANGACKER, 2008, p. 104), a maior quantidade de grupos verbais e, conseqüentemente, de proposições funcionais na T2, atribui maior dinamismo à conceptualização dos mundos textuais, gerando mais transferência

¹¹⁷ No original: *Such embedded worlds often contain information central to the characterisation of this narrator and to our comprehension of the wider dystopian society in which her immediate circumstances [...] are situated.*

de energia entre as entidades da T2 do que na T1 e no texto-fonte.

No primeiro período, observamos que, embora ambas as traduções usem o pretérito mais-que-perfeito composto na tradução do segundo grupo verbal, o primeiro verbo da T1 está no pretérito imperfeito e o da T2 no pretérito perfeito. Essa diferença de escolhas tradutórias implica no entendimento de que na T1 a ação de dormir é projetada como algo em progresso, ou um hábito passado. Já na T2 optou-se pelo pretérito perfeito, o que sugere que a ação foi concluída e que não se dorme mais lá, algo que ocorreu uma vez e não mais se repetiu. Essa escolha de tradução tem efeitos no modo como o primeiro período do texto é processado cognitivamente. Mesmo com essa diferença, a projeção de mundos textuais não deixa de ocorrer nas traduções, o que difere é a representação temporal de uma mesma ação no passado.

Os mundos textuais projetados, em termos quantitativos, são semelhantes na comparação entre a T1 e a T2, apesar dessas projeções serem realizadas por escolhas diferentes. O uso dos tempos pretérito imperfeito e perfeito, e pretérito mais-que-perfeito composto projetam respectivamente o mundo textual epistêmico matriz e a primeira transição de mundo. Os mundos modais epistêmicos subsequentes são projetados por escolhas diferentes quanto aos processos e ao aspecto do pretérito. As escolhas na T1 foram ‘parecia-me poder sentir,’ e ‘eu conhecia das fotografias’, enquanto as escolhas na T2 foram ‘imaginei que podia sentir,’ e ‘eu tinha visto em fotografias.’ Na T1, dois verbos estão no pretérito imperfeito ‘parecia-me’ e ‘conhecia’, enquanto na T2, temos o pretérito perfeito ‘imaginei’ e o pretérito-mais-que-perfeito composto ‘tinha visto’, todos processos mentais. Essas diferenças formais acenam para diferenças de processamento do texto. A imperfectividade expressa pelas escolhas aspectuais na T1 leva ao processamento das proposições como referentes à duração das ações no passado. Já a perfectividade expressa pelas escolhas aspectuais na T2 leva ao processamento das proposições como referentes a algo concluído no passado. Adicionalmente, na T2, a projeção do segundo mundo modal epistêmico se efetiva pelo verbo ‘ver’, ressaltando uma dimensão mais perceptual, enquanto na T1 utilizou-se ‘conhecer’, que destaca uma dimensão mais cognitiva da modalidade epistêmica.

A T1 fez mais uso do pretérito imperfeito. De fato, o pretérito imperfeito, dado seu caráter temporal, que expressa duração de eventos, de continuidade de ações, ganha relevância cognitiva no processamento do texto. Entendendo o contexto em que a narradora está rememorando, imaginando eventos, ao mesmo tempo em que descreve um espaço, relaciona-o a um passado recente, o aspecto imperfeito assume relevância, no modo como esse sentimento é processado pelo leitor. Apesar de a T2 recriar esse sentimento também, as

ocorrências do pretérito perfeito ('dormimos', 'imaginei') e do pretérito mais-que-perfeito ('tinha visto') diminuem o efeito cumulativo que a imperfectividade atinge na T1, sendo 8 usos (dormíamos, era, estavam, contornava, parecia-me, conhecia, havia, pairava) do imperfeito na T1 e 5 usos (era, eram, estavam, cercava, podia) do imperfeito na T2. Essa conexão durativa entre passado e um passado mais recente é reforçada pelo mundo metafórico ('met' na Figura 18) engendrado a partir da figura de linguagem símile *like an afterimage*, traduzida na T1 como 'como uma pós-imagem' e na T2 como 'como uma imagem evocada.' Temos o domínio abstrato 'passado' metaforizado no domínio concreto 'fotografia'. O uso desse símile contribui para a projeção de um mundo mesclado em que o leitor é levado a conceptualizar, em um espaço paralelo ao mundo modal, o efeito visual gerado por esse fenômeno da pós-imagem, em que resquícios do que fora anteriormente visualizado permanece, após não mais existir; o leitor deve acionar conhecimentos perceptuais do campo visual para compreender a comparação em questão. Tem-se, portanto, a própria imperfectividade corporificada em uma expressão metafórica, licenciada pela metáfora conceptual subjacente: PASSADO É UMA FOTOGRAFIA. Essa metáfora é reforçada nos mundos dêiticos encaixados referentes a fotografias de épocas diferentes.

O terceiro mundo modal epistêmico instanciado por *dances would have been held there* e traduzido na T1 como 'na certa, ali havia bailes' e na T2 como 'bailes teriam sido realizados ali' também revela escolhas diferentes na expressão da modalidade. A T2 apresenta escolhas mais próximas do texto-fonte em termos de ordem de palavras e tempo verbal, usando o futuro do pretérito composto, que expressa incerteza no dizer. A T1, contudo, faz uso de uma expressão epistêmica 'na certa' combinada ao pretérito imperfeito, o que expressa maior certeza quanto ao dizer, em relação ao mesmo trecho da T2. Mesmo não sendo uma proposição categórica, a mesma proposição na T1 é, de maneira epistêmica, mais forte do que na T2, ou seja, um pouco mais de certeza é expresso na fala da narradora da T1. Enquanto a T1 usa um processo existencial 'havia', a T2 usa um processo material 'realizados', assim como o original *held*. Essa análise revela que posicionamentos epistêmicos, como nesse exemplo, podem vir a ser expressos de modos diferentes entre as traduções, podendo gerar, cumulativamente, impressões diferentes nos leitores quanto ao ponto de vista ou perspectiva da narradora.

Em relação aos mundos dêiticos encaixados no segundo mundo modal, escolhas semelhantes foram feitas entre T1 e T2 ('mais tarde', 'depois', 'depois'; 'mais tarde', 'em seguida', 'depois', respectivamente). O texto-fonte usa os advérbios *later*, *then* e *then*, nessa sequência. A T2 optou por não repetir os advérbios como no texto-fonte, enquanto a T1 usou

‘depois’ duas vezes nas duas ocorrências de *then* no texto-fonte. O uso de ‘em seguida’ na T2 sugere uma sequência temporal mais curta, mais próxima do tempo anterior, do que ‘depois’ na T1. ‘Depois’ marca a transição temporal sem deixar claro se seria mais imediata ou remota. Independente dessas diferenças, três mundos dêiticos são projetadas numa sequência temporal nas duas traduções.

A T2 apresenta elementos dêiticos que a T1 não possui. Por exemplo, enquanto a T1 optou por “para os jogos de antigamente”, a T2 optou por “os jogos que antigamente eram disputados ali”, enfatizando a localidade em que os jogos se realizavam pelo advérbio espacial/demonstrativo ‘ali.’ Em “Bailes teriam sido realizados ali” mantém-se a ordem do texto-fonte *dances would have been held there*, enquanto a T1 opta por outra ordem “na certa, ali havia bailes.” A T2 também opta por explicitar o pronome ‘nós’ no primeiro período do parágrafo, enquanto a T1 o omite.

Observamos também que objetos do mundo textual recebem traduções diferentes que, potencialmente, influenciam a imaginação dos leitores. Enquanto o texto-fonte se refere a *garlands made of tissue-paper flowers, cardboard devils*, a T1 se refere a ‘grinaldas de flores de papel crepom, diabos de papelão’ e a T2 se refere a ‘guirlandas feitas de flores de papel de seda, máscaras de cartolina’. Esses exemplos contêm objetos do mundo textual que influenciam em como a cena é mentalmente representada pelo leitor. ‘Papel de seda’ e ‘papel crepom’, assim como ‘diabos de papelão’ e ‘máscaras de cartolina’ são objetos essencialmente diferentes, que levam o leitor de cada tradução a uma representação diferente no momento da leitura. As diferentes escolhas para a tradução do item lexical *garlands* também podem gerar diferentes representações mentais. ‘Grinaldas’ podem levar o leitor a ativar conhecimentos relacionados a casamento, enquanto ‘guirlanda’ pode gerar associações cognitivas a comemorações natalinas, mas de qualquer forma situações festivas.¹¹⁸ Em certa medida, portanto, essas divergências nas traduções apontam que a tradução pode exercer um papel na construção de mundos textuais, mesmo que em nível microtextual. Em outras palavras, a escolha ao traduzir dado objeto no mundo textual exerce influência nos conhecimentos ativados pelo leitor, levando-o a conceptualizar a cena em questão de um modo ou de outro.

A análise do primeiro parágrafo do romance revela alguns aspectos estilísticos com efeitos para o processamento cognitivo dos textos. O primeiro deles está relacionado à

¹¹⁸ Uma busca avançada na *Web*, enquanto fonte de conhecimento semântico, considerando o idioma português, país Brasil e no último ano, sugere que as unidades lexicais ‘grinalda’ e ‘guirlanda’ estão comumente associadas aos domínios ‘casamento’ e ‘natal’, respectivamente.

complexidade envolvida na construção e transição entre mundos textuais encaixados. Foi possível demonstrar a construção de mundos textuais e como as transições de mundos, sejam elas dêiticas, epistêmicas ou metafóricas, podem estar encaixadas em outros mundos. Em um único parágrafo, relativamente curto, o leitor é levado a conceptualizar cenários relativamente próximos e distantes do mundo do discurso, por meio dos elementos construtores de mundo, das proposições funcionais e de mundos encaixados. Além disso, foi possível observar que a tradução pode exercer efeitos na construção desses mundos por meio das escolhas tradutórias. Escolhas em relação ao aspecto verbal, a diferentes processos verbais, aos objetos do mundo textual, à modalidade epistêmica, podem impactar o modo como os textos são cognitivamente processados.

Em termos estilísticos, o uso do aspecto imperfectivo mostrou-se relevante para a tradução do estado cognitivo, expresso nesse primeiro parágrafo. Esse estado cognitivo refere-se ao estado mental projetado pelo texto, ou seja, de uma mente que parece sentir nostalgia por um estado de coisas passadas que não existe mais, mas que não deixa de se fazer sentido e presente, ainda que fugidamente, para a narradora-actante. A combinação de escolhas lexicogramaticais com as inferências geradas por essas escolhas contribui para evocar esse estado mental. Nesse sentido, a T2 apresenta certo distanciamento na recriação desse estado cognitivo que, de acordo com a análise empreendida, é evocado com mais proximidade pela T1, particularmente no uso cumulativo da imperfectividade verbal.

No Quadro 33 apresentamos, resumidamente, um comparativo das escolhas lexicogramaticais discutidas anteriormente entre os três textos:

Quadro 33 – Resumo comparativo de escolhas tradutórias

TEXTO ORIGINAL (1985)	T1 (1987)	T2 (2006)
DÊIXIS TEMPORAL		
later	mais tarde	mais tarde
then	depois	em seguida
then	depois	depois
METÁFORA CONCEPTUAL (símile)		
like an afterimage	como uma pós-imagem	como uma imagem evocada
MODALIDADE EPISTÊMICA		
I thought I could smell	parecia-me poder sentir	imaginei que podia sentir
I knew from pictures	eu conhecia das fotografias	eu tinha visto em fotografias
dances would have been held there	na certa, ali havia bailes	bailes teriam sido realizados ali
OBJETOS DO MUNDO TEXTUAL		
garlands made of tissue-paper flowers	grinaldas de flores de papel crepom	guirlandas feitas de flores de papel de seda
cardboard devils	diabos de papelão	máscaras de cartolina
PROCESSOS		
Mentais		
thought	parecia	imaginei

could smell	poder sentir	podia sentir
∅	∅	evocada
knew	conhecia	tinha visto
∅	∅	assistindo
∅	∅	ouvidos
Comportamentais		
slept	dormíamos	dormimos
Existenciais		
were gone	tivessem sumido	tivessem desaparecido
Relacionais		
had been	havia sido	havia sido
was	era	era
were	estavam	estavam
shot through with	impregnado	mesclado
lingered	pairava	∅
∅	∅	coberta
Materiais		
painted	pintados	pintados
were played	∅	eram disputados
ran around	contornava	cercava
∅	∅	vestidas
∅	pintados	pintadas
would have been held	havia (existencial)	teriam sido realizados
made	∅	feitas
∅	∅	seguindo-se
powdering	salpicando	salpicando

Fonte: elaboração do autor.

Já no parágrafo de abertura do romance, o leitor é levado a conceptualizar mundos textuais diversos que contribuem para a inferência de um estado mental da narradora, conforme demonstrado na análise anterior. Outro fragmento¹¹⁹ que contribui para a modelagem da sua mente é apresentado a seguir.

Here is what I believe.

I believe Luke is lying face down in a thicket, a tangle of bracken, the brown fronds from last year under the green ones just unrolled, or ground hemlock perhaps, although it's too early for the red berries.

[...]

I believe this.

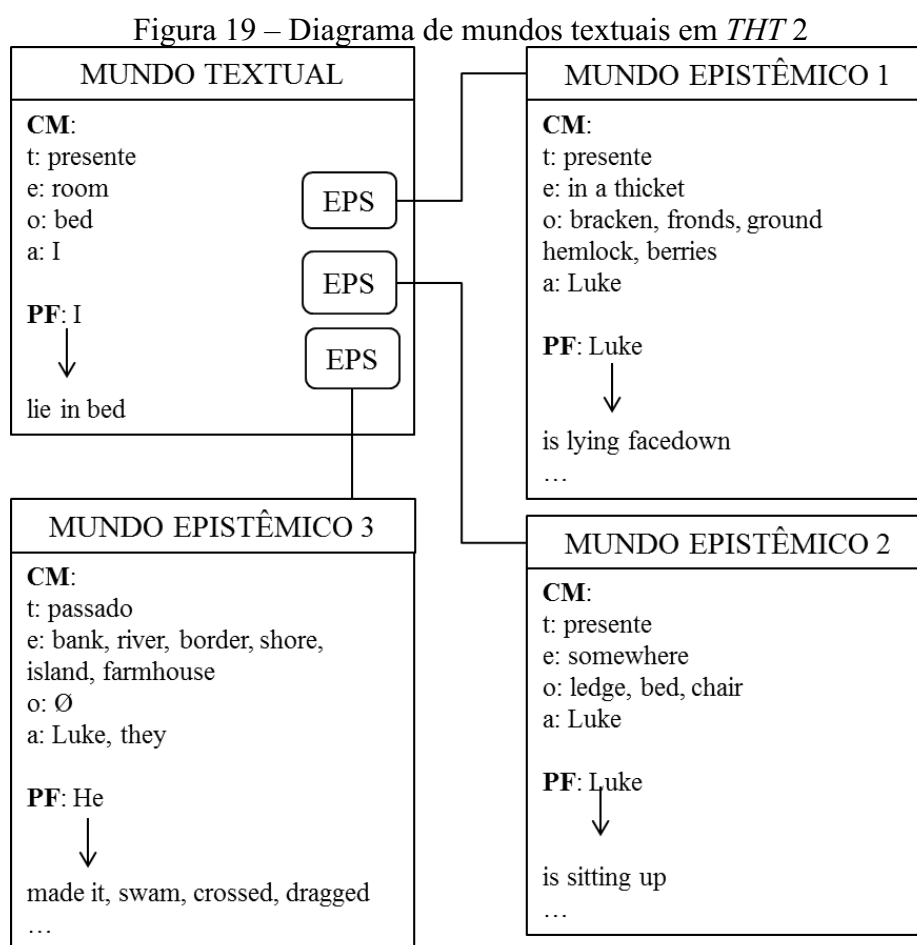
I also believe that Luke is sitting up, in a rectangle somewhere, gray cement, on a ledge or the edge of something, a bed or chair.

[...]

I also believe that they didn't catch him or catch up with him after all, that he made it, reached the bank, swam the river, crossed the border, dragged himself up on the far shore, an island, teeth chattering; found his way to a nearby farmhouse, was allowed in, with suspicion at first, but then when they understood who he was, they were friendly, not the sort who would turn him in, perhaps they were Quakers, they will smuggle him inland, from house to house, the woman made him some hot coffee and gave him a set of her husband's clothes. (c18)

¹¹⁹ Os dois fragmentos seguintes, por constituírem seqüências discursivas maiores, não foram analisados com a mesma riqueza de detalhes do primeiro parágrafo.

Antes desse fragmento, Offred está deitada em sua cama. É a partir desse mundo textual inicial que ela projeta uma sequência de três mundos epistêmicos, que expressam a sua crença em relação ao que teria acontecido ao seu marido Luke quando eles (Offred, Luke e a filha deles) foram separados, enquanto tentavam fugir para se salvarem do regime Gileadano. No fragmento completo, que não reproduzimos aqui por questão de espaço, há uma sequência de 14 usos do verbo lexical *believe* que instanciam transições para mundos em que a narradora projeta as crenças em relação ao marido Luke. Três dessas realizações projetam os possíveis cenários do destino de Luke. O fragmento se inicia com o uso dêitico discursivo de *here*, *Here is what I believe*. Na sequência três mundos epistêmicos são projetados com um actante em comum, Luke, mas com construtores de mundo diferentes. De modo geral, no primeiro mundo, Luke está morto, no segundo, capturado e provavelmente vítima de tortura, enquanto no terceiro, ele escapa e se encontra com a resistência ao regime Gileadano. A Figura 19 representa em diagrama simplificado as projeções desses mundos com os elementos que os constituem.



Fonte: elaboração do autor.

Offred projeta três mundos que emergem temporariamente. Ao fim da projeção desses três mundos há um mundo negativo (*can't all be true*) que nega a possibilidade de que todos os cenários descritos sejam verdadeiros, apenas um deles deve ser. Ela também projeta um mundo epistêmico em que ela reconhece a impossibilidade de acreditar nos três mundos ao mesmo tempo, mas também reconhece ser a única forma de acreditar em algo dentro de suas circunstâncias (*the only way I can believe anything*).

The things I believe can't all be true, though one of them must be. But I believe in all of them, all three versions of Luke, at one and the same time. This contradictory way of believing seems to me, right now, the only way I can believe anything. Whatever the truth is, I will be ready for it.

This also is a belief of mine. This also may be untrue. (c18)

Mesmo quando Offred afirma estar pronta para a verdade sobre Luke, qualquer que seja, ela nega essa afirmação. Isso é construído por meio de um mundo epistêmico futuro (*I will be ready*), que é enfatizado como uma crença (*This also is a belief of mine*), mas negado morfologicamente na sequência (*untrue*). Esses mundos encaixados, remotos, não permitem que o leitor construa uma representação precisa, muito pelo contrário, eles complicam essa representação ao projetar vários mundos suspensos, sem que um mundo definitivo seja atualizado. Isso sugere, pelo caráter epistêmico dos mundos, que o leitor modele a mente de Offred como uma mente instável e contraditória. A própria narradora reconhece o seu jeito contraditório de acreditar como algo imposto pelas difíceis circunstâncias em que vive.

A observação do mesmo fragmento, tanto na T1 quanto na T2 mostra que o verbo *believe* foi traduzido de duas formas, 'creio' e 'acredito' (Quadro 34). A mesma quantidade de mundos epistêmicos é projetada em ambas as traduções, apesar da instanciação desses mundos ser realizada por unidades lexicais diferentes. Desse modo, a mesma recorrência obtida no TO é descontinuada nas traduções pelo uso alternado entre 'creio' e 'acredito', mas com pouca ou nenhuma mudança semântica.

Quadro 34 – Textos comparados 21

T1	T2
<p>Eis aquilo no que creio:</p> <p>Creio que Luke está deitado de bruços num matagal, num emaranhado de samambaias, onde as frondes castanhas do ano passado se escondem sob as verdes, recém-desenroladas; ou talvez sejam cicutas-da-terra, embora ainda seja cedo para seus frutos vermelhos.</p> <p>[...]</p> <p>Acredito nisso.</p> <p>Também creio que Luke está sentado, num retângulo de cimento cinzento, em algum lugar, numa plataforma ou coisa assim, uma cadeira ou cama.</p>	<p>Aqui estão as coisas em que acredito.</p> <p>Eu creio que Luke está caído de rosto no chão numa moita, um emaranhado de samambaias, as frondes marrons do ano passado debaixo das verdes que acabaram de se desenrolar, ou de cicuta-da-europa talvez, embora ainda seja cedo demais para os bagos vermelhos.</p> <p>[...]</p> <p>Eu creio nisso.</p> <p>Também creio que Luke está se pondo sentado, em um retângulo em um lugar qualquer, cimento cinzento, numa borda ou numa orla de</p>

<p>[...] Também creio que eles não o capturaram nem o alcançaram, no fim das contas; e que ele conseguiu, chegou à margem, atravessou a nado o rio, cruzou a fronteira, arrastou-se para a margem oposta, para uma ilha, com os dentes batendo; que conseguiu chegar a uma fazenda próxima, onde foi recebido primeiro com desconfiança, mas depois quando compreenderam de quem se tratava, com cordialidade.</p>	<p>uma coisa qualquer, uma cama ou uma cadeira. [...] Também acredito que não o tenham apanhado nem que o tenham alcançado finalmente, que ele conseguiu escapar, alcançou a margem, nadou pelo rio, atravessou a fronteira, se arrastou para fora na costa distante, uma ilha, batendo os dentes, encontrou o caminho até uma casa de fazenda próxima, teve permissão para entrar, com desconfiança de início, mas depois, quando compreenderam quem ele era, foram amistosos, não do tipo que o entregaria, talvez fossem quacres, eles o levarão clandestinamente para o interior, de casa em casa, a mulher preparou um café quente para ele e lhe deu uma muda de roupas de seu marido.</p>
---	---

Fonte: elaboração do autor.

Observamos também que elementos espaciais e objetos dos mundos textuais são traduzidos de formas diferentes, como ‘matagal’/‘moita’, ‘cicutas-da-terra’/‘cicuta-da-europa’, o que pode ocasionar representações pontuais diferentes para o leitor.

Outra sequência de mundos que complica a representação mental do texto é uma sequência de mundos negativos. Nessa sequência, Offred fala sobre o seu encontro às escondidas com Nick, motorista da casa em que ela mora. Esse encontro é arranjado com o conhecimento de Serena Joy, esposa do Comandante. O primeiro mundo é instaurado pela proposição *I reach the top of the stairs...* Nesse mundo, transições para mundos modais são projetadas. Após um espaço em branco no texto, as proposições *I made that up. It didn't happen that way* nega todo o mundo textual anterior para projetar uma nova versão com uso dêitico discursivo de *here (Here is what happened)*. Nesse segundo mundo, há construtores e proposições similares ao primeiro mundo, como *I reach the top of the stairs, knock on the door, he opens it himself, there's a lamp on*, mas uma situação mais bem desenvolvida é apresentada ao leitor, incluindo diálogos e transições para mundos dêiticos e modais. Após outro espaço em branco na página, Offred também nega esse segundo mundo por meio da proposição *It didn't happen that way either*. Na sequência, ela projeta um mundo epistêmico igualmente negativo *I'm not sure how it happened; not exactly*. A última representação mental dessa sequência é da própria incerteza de Offred, complicando a construção de um mundo definitivo, deixando que versões diferentes povoem a mente do leitor, sem estabelecer qual delas teria de fato acontecido. E mais uma vez, Offred retoma a ideia de reconstrução, apresentada no Capítulo 23, de que ela pode apenas obter uma reconstrução dos fatos.

Esse uso da negação aponta para o que Lambrou (2019) conceitua como desnarração (*disnarration*), ou seja, a referência feita a algo que não aconteceu. “Em termos

lexicogramaticais, desnarração é expressa por meio de comparadores como negação, modalidade e orações hipotéticas [...]” (LAMBROU, 2019, p. 22).¹²⁰ No caso do fragmento em análise, uma sequência de ações é narrada, mas em seguida é negada sintaticamente e uma nova sequência toma o seu lugar, que é novamente negada, sem deixar claro como os eventos realmente aconteceram. As construções negativas em negrito no fragmento seguinte redirecionam a informação do discurso e levam o leitor a desconsiderar o mundo textual previamente construído para representar um novo cenário, que é novamente negado.

I reach the top of the stairs, knock on the door there. He opens it himself, who else was I expecting? There’s a lamp on, only one but enough light to make me blink. I look past him, not wanting to meet his eyes. It’s a single room, with a fold-out bed, made up, and a kitchenette counter at the far end, and another door that must lead to the bathroom. This room is stripped down, military, minimal. No pictures on the walls, no plants. He’s camping out. The blanket on the bed is gray and says U.S.

He steps back and aside to let me pass. He’s in his shirt sleeves, and is holding a cigarette, lit. I smell the smoke on him, in the warm air of the room, all over. I’d like to take off my clothes, bathe in it, rub it over my skin.

No preliminaries; he knows why I’m here. He doesn’t even say anything, why fool around, it’s an assignment. He moves away from me, turns off the lamp. Outside, like punctuation, there’s a flash of lightning; almost no pause and then the thunder. He’s undoing my dress, a man made of darkness, I can’t see his face, and I can hardly breathe, hardly stand, and I’m not standing. His mouth is on me, his hands, I can’t wait and he’s moving, already, love, it’s been so long, I’m alive in my skin, again, arms around him, falling and water softly everywhere, never-ending. I knew it might only be once.

I made that up. It didn’t happen that way. Here is what happened.

I reach the top of the stairs, knock on the door. He opens it himself. There’s a lamp on; I blink. I look past his eyes, it’s a single room, the bed’s made up, stripped down, military. No pictures but the blanket says U.S. He’s in his shirt sleeves, he’s holding a cigarette.

“Here,” he says to me, “have a drag.” No preliminaries, he knows why I’m here. To get knocked up, to get in trouble, up the pole, those were all names for it once. I take the cigarette from him, draw deeply in, hand it back. Our fingers hardly touch. Even that much smoke makes me dizzy.

He says nothing, just looks at me, unsmiling. It would be better, more friendly, if he would touch me. I feel stupid and ugly, although I know I am not either. Still, what does he think, why doesn’t he say something? Maybe he thinks I’ve been slutting around, at Jezebel’s, with the Commander or more. It annoys me that I’m even worrying about what he thinks. Let’s be practical.

“I don’t have much time,” I say. This is awkward and clumsy, it isn’t what I mean.

“I could just squirt it into a bottle and you could pour it in,” he says. He doesn’t smile.

“There is no need to be brutal,” I say. Possibly he feels used. Possibly he wants something from me, some emotion, some acknowledgement that he too is human, is more than just a seedpod. “I know it’s hard for you,” I try.

He shrugs. “I get paid,” he says, punk surliness. But still makes no move.

I get paid, you get laid, I rhyme in my head. So that’s how we’re going to do it. He didn’t like the make-up, the spangles. We’re going to be tough.

“You come here often?”

¹²⁰ No original: *In terms of lexico-grammatical features, disnarration is expressed through comparators such as negation, modality and hypothetical clauses [...].*

“And what’s a nice girl like me doing in a spot like this,” I reply. We both smile: this is better. This is an acknowledgement that we are acting, for what else can we do in such a setup?

“Abstinence makes the heart grow fonder.” We’re quoting from late movies, from the time before. And the movies then were from a time before that: this sort of talk dates back to an era well before our own. Not even my mother talked like that, not when I knew her. Possibly nobody ever talked like that in real life, it was all a fabrication from the beginning. Still, it’s amazing how easily it comes back to mind, this corny and falsely gay sexual banter. I can see now what it’s for, what it was always for: to keep the core of yourself out of reach, enclosed, protected.

I’m sad now, the way we’re talking is infinitely sad: faded music, faded paper flowers, worn satin, an echo of an echo. All gone away, no longer possible. Without warning I begin to cry.

At last he moves forward, puts his arms around me, strokes my back, holds me that way, for comfort.

“Come on,” he says. “We haven’t got much time.” With his arm around my shoulders he leads me over to the fold-out bed, lies me down. He even turns down the blanket first. He begins to unbutton, then to stroke, kisses beside my ear. “No romance,” he says. “Okay?”

That would have meant something else, once. Once it would have meant: no strings. Now it means: no heroics. It means: don’t risk yourself for me, if it should come to that.

And so it goes. And so.

I knew it might only be once. Good-by, I thought, even at the time, good-by.

There wasn’t any thunder though, I added that in. To cover up the sounds, which I am ashamed of making.

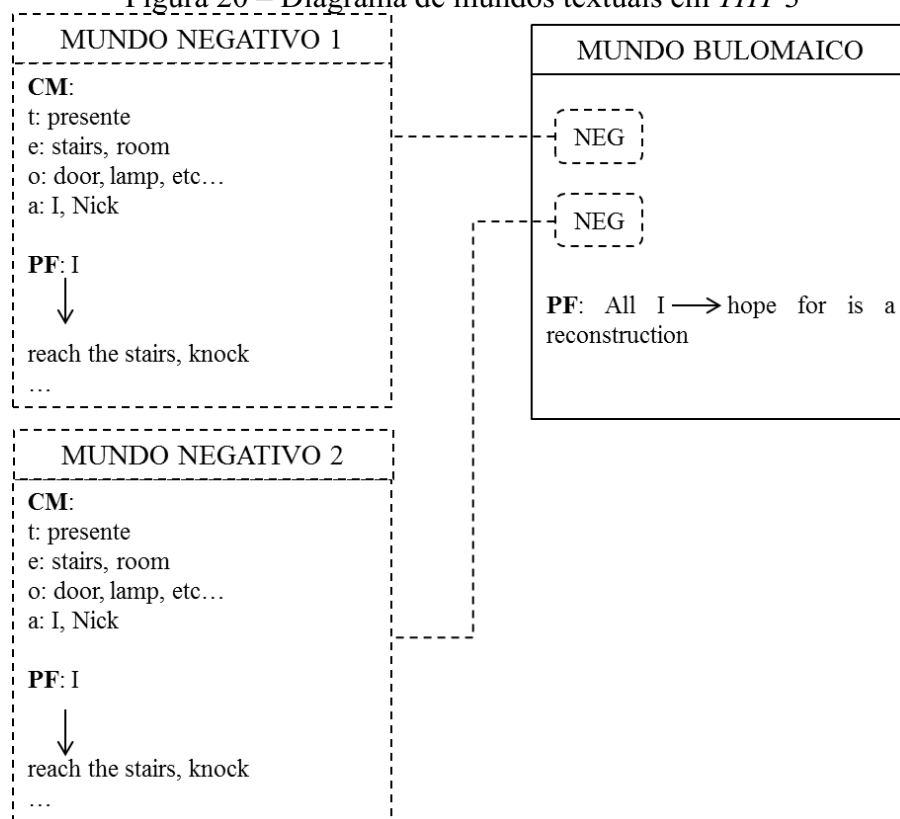
It didn’t happen that way either. I’m not sure how it happened; not exactly. All I can hope for is a reconstruction: the way love feels is always only approximate.

Partway through, I thought about Serena Joy, sitting down there in the kitchen. Thinking: cheap. They’ll spread their legs for anyone. All you need to give them is a cigarette.

And I thought afterwards: this is a betrayal. Not the thing itself but my own response. If I knew for certain he’s dead, would that make a difference?

I would like to be without shame. I would like to be shameless. I would like to be ignorant. Then I would not know how ignorant I was. (c40)

No diagrama simplificado na Figura 20, temos a visualização dos dois mundos negativos projetados a partir de um mundo modal bulomaico em que a narradora afirma ser possível apenas uma reconstrução dos eventos.

Figura 20 – Diagrama de mundos textuais em *THT 3*

Fonte: elaboração do autor.

A construção dos mundos nesse fragmento faz com que o leitor tenha de reparar o mundo inicialmente construído. A reparação de mundos ocorre quando uma representação inicialmente construída sofre algum tipo de desajuste, como a negação, que força o leitor a modificar o que foi inicialmente construído. No fragmento em análise, a negação leva o leitor a substituir o primeiro mundo pelo segundo, que novamente deve ser reparado ou relativizado para acomodar a proposição de que os cenários descritos podem não representar de fato o que ocorreu.

Nas traduções, o processamento do leitor ocorre de forma similar, mesmo com escolhas tradutórias diferentes, visto que a mesma quantidade de mundos textuais inicialmente criados são negados (Quadro 35).

Quadro 35 – Textos comparados 22

	T1	T2
(4)	Chego ao fim da escada e bato na porta. Ele mesmo a abre – quem mais poderia ser? Há uma lâmpada acesa, só uma, mas a claridade é suficiente para me ofuscar. Olho para dentro, não quero cruzar meu olhar com o dele. É um só cômodo, com uma cama dobrável já arrumada, uma bancada de kitchenette na outra ponta, e uma porta que deve levar ao banheiro. O quarto é despojado, militar, mínimo. Nenhum quadro na parede, nenhuma planta. O seu	Chego ao alto da escada, bato à porta que há ali. Ele a abre pessoalmente, quem mais eu estava esperando? Há um abajur aceso, apenas um, mas claro o suficiente para me fazer piscar. Olho para além dele, não querendo encontrar seus olhos. É um único aposento, com uma cama dobrável aberta, a cama feita, e um balcão quitinete no canto oposto, e outra porta que deve dar para o banheiro. É um quarto despojado, militar, minimalista. Não

acampamento. O cobertor sobre a cama é cinzento e tem escrito “U.S.”.

Ele recua e se afasta para que eu passe. Está em mangas de camisa e segura um cigarro aceso. Sinto o cheiro de fumaça. Nele, no ar morno do quarto, em tudo. Gostaria de tirar as minhas roupas, de me banhar nesse cheiro, de esfregá-lo na pele.

Nada de preliminares; ele sabe por que estou aqui. Não diz nada, para que perder tempo com bobagem? Isto é uma tarefa. Ele se afasta de mim, apaga a luz. Lá de fora, como uma pontuação, vem o clarão de um relâmpago, uma pausa quase imperceptível e, depois, a trovoadas. Ele desabotoa o meu vestido, um homem feito de trevas, não lhe vejo o rosto, mal consigo respirar, ficar de pé, não estou mais de pé. Sua boca está em mim, suas mãos, não consigo esperar, e ele já se mexe, aí, faz tanto tempo, amor, estou viva e de volta na minha pele, meus braços em volta dele, caindo, água macia por toda a parte, sem fim. Eu sabia que talvez só houvesse uma vez.

Isso eu inventei. Não foi assim que aconteceu. O que aconteceu foi o seguinte:

Chego ao topo da escada e bato na porta. Ele mesmo a abre. Há uma lâmpada acesa, que me ofusca. Olho para dentro, é um só cômodo, a cama está feita, despojada, militar. Nenhum quadro, só um cobertor onde está escrito “U.S.” Ele está em mangas de camisa, segurando um cigarro.

– Tome – diz para mim. – Dê uma tragada.

Nada de preliminares, ele sabe por que estou aqui. Para trepar, para dar o rabo, para ser comida – era assim que se dizia antigamente. Pego o seu cigarro, dou uma tragada profunda, devolvo o cigarro. Nossos dedos mal se tocam. Mesmo aquela pouca fumaça me deixa tonta.

Ele não diz nada, apenas olha para mim, sem sorrir. Seria melhor, mais simpático, se me tocasse. Sinto-me idiota e feia, apesar de saber que não sou nem uma coisa nem outra. Mas afinal, o que é que ele pensa, por que não diz alguma coisa? Talvez pense que eu fiz mil sacanagens lá no Castelo de Jezebel, com o Comandante ou até com muitos. Fico irritada por me preocupar com o que ele pensa. Sejamos práticos.

– Não tenho muito tempo – digo. Isto soa incongruente e despropositado, não é o que eu queria dizer.

– Se você quiser, eu esguicho dentro de uma garrafa e depois você derrama lá dentro – diz ele. Não dá um sorriso.

– Não precisa ser grosso – respondo. É possível que ele se sinta usado. É possível que queira algo de mim, um pouco de emoção, algum reconhecimento de que também é humano, e não apenas um pericarpo. – Sei que não é fácil para você – digo, tentando.

Ele dá de ombros. – Sou pago para isso – diz, com uma grosseria cafajeste. Ainda assim, não faz nenhum gesto.

há quadros nas paredes, não há plantas. Ele está acampado. O cobertor sobre a cama é cinza e diz U.S.

Ele dá um passo para trás e para o lado para me deixar entrar. Está em mangas de camisa e com um cigarro na mão, aceso. Cheiro a fumaça nele, no ar quente do quarto, por toda parte. Gostaria de tirar minhas roupas, banhar-me nela, esfregá-la sobre minha pele.

Nada de preliminares; ele sabe por que estou aqui. Nem sequer diz coisa alguma, por que perder tempo com brincadeiras, isto é uma missão. Ele se afasta de mim, apaga a luz. Do lado de fora, como pontuação, há o clarão de um raio; quase nenhuma pausa e então o trovão. Ele está desabotoando meu vestido, um homem feito de escuridão, não consigo ver seu rosto e mal consigo respirar, mal consigo resistir, e não estou resistindo. Sua boca está me beijando, suas mãos em mim, não posso esperar e ele está se movendo, já, amor, faz tanto tempo, estou viva em minha pele, mais uma vez, envolvendo-o em meus braços, caindo e água a cair suave por toda parte, parece que para nunca se acabar. Eu sabia que poderia ser apenas uma vez.

Eu inventei isso. Não aconteceu assim. Aqui está o que aconteceu.

Chego ao alto da escada, bato à porta. Ele a abre pessoalmente. Há um abajur aceso; eu pisco. Olho para além dos olhos dele. É um único aposento, a cama está feita, é despojado, militar. Não há quadros, mas no cobertor está escrito U.S. Ele está em mangas de camisa, com um cigarro na mão.

— Tome — diz para mim —, dê um trago. — Nada de preliminares; ele sabe por que estou aqui. Para ficar de barriga, para arrumar complicação, para me meter em apuros, houve um tempo em que esses eram todos nomes que se davam a isso. Pego o cigarro da mão dele, trago profundamente, passo de volta. Nossos dedos mal se tocam. Mesmo toda essa fumaça me deixa tonta.

Ele não diz nada, apenas olha para mim, o rosto sério. Seria melhor, mais amigável, se ele me tocasse. Sinto-me burra e feia, embora saiba que não sou nem uma coisa nem outra. Apesar disso, o que ele pensa, por que não diz alguma coisa? Talvez pense que andei me fazendo de vadia, na Jezebel, com o Comandante ou outros. Aborreço-me o fato de que esteja sequer me preocupando com o que ele pensa. Sejamos práticos.

— Eu não tenho muito tempo — digo. Isso é desastrado e deselegante, não é o que quero dizer.

— Eu poderia apenas esguichar numa garrafa e você poderia botar para dentro. — Ele não sorri.

— Não precisa ser cruel — digo. Possivelmente ele se sente usado. Possivelmente quer alguma coisa de mim, alguma emoção, algum reconhecimento de que ele também é humano, é mais do que uma máquina de semear. — Eu sei que é difícil para você — tento.

Sou pago pra enfiar no teu rabo, penso comigo mesma, à procura de uma rima. Então é assim a coisa. Ele não gostou da maquiagem, das lantejoulas. Quer bancar o machão.

– Você costuma vir muito aqui?

– E o que é que uma moça direita como eu está fazendo num lugar como este? – respondo. Ambos sorrimos: assim é melhor. É como admitir que estamos representando – pois o que mais se poderia fazer num ambiente como este?

– Longe dos olhos, perto do coração.

São citações de velhos filmes, vistos na TV, de madrugada, em outros tempos. Já naquela época, os filmes eram de outros tempos: estes diálogos datam de uma era bem anterior à nossa. Nem mesmo minha mãe falava assim – pelo menos, não quando eu a conheci. Possivelmente, ninguém falava assim na vida real, desde o começo devia ser coisa inventada. No entanto, é espantoso como tudo volta, estas falas banais e estas brincadeiras sexuais cheias de falsa alegria. Agora compreendo para que servem, para que sempre serviram: para manter o nosso interior fora de alcance, enclausurado, protegido.

Estou triste, agora; esta maneira de falar é infinitamente triste: música fugidia, desbotadas flores de papel, cetim puído, o eco de um eco. Tudo perdido, não mais possível. Sem prévio aviso, começo a chorar.

Finalmente ele se adianta, me envolve nos braços, acaricia as minhas costas e me segura assim, para me apaziguar.

– Vamos – diz. – Não temos muito tempo.

Ainda com o braço em volta dos meus ombros, me leva para a cama de vento, me deita nela. Mas antes, abre o lençol. Começa a se desabotoar. Depois me acaricia, me beija atrás da orelha. – Sem romantismo, OK? – diz.

Isto teria querido dizer outra coisa, em outros tempos. Antigamente, queria dizer: sem compromisso. Agora quer dizer: nada de heroísmo. Quer dizer: não se arrisque por mim, se for o caso. E assim por diante. Esse tipo de coisa.

Eu sabia que talvez só houvesse uma vez. Adeus, pensei, mesmo naquele momento: adeus.

Só que não houve trovoada, isso eu acrescentei. Para encobrir os sons que me envergonho de fazer.

Também não foi assim que aconteceu. Não tenho muita certeza, agora, de como aconteceu; não exatamente. Só posso confiar numa reconstrução: a forma de sentir o amor é sempre aproximada, apenas. A certa altura, entretanto, pensei em Serena Joy, sentada lá na cozinha. Pensando: são umas vulgares, abrem as pernas para qualquer um. Basta lhes dar um cigarro.

E depois pensei: isto é uma traição. Não a coisa em si, mas a minha própria reação. Se eu soubesse com certeza que ele estava morto, teria feito alguma diferença?

Gostaria de não ter vergonha. Gostaria de ser sem-

Ele dá de ombros.

— Eu sou pago pelo serviço — diz, mau humor de moleque malcriado. Mas apesar disso não faz nenhum movimento.

Eu sou pago pelo serviço, você é comida e bem fodida, rimo em minha cabeça. Então é assim que vamos fazer isso. Ele não gostou da maquiagem, das lantejoulas. Vamos jogar duro.

— Você vem aqui com frequência?

— E o que uma boa moça como eu está fazendo num lugar como este — respondo. Nós dois sorrimos: assim está melhor. Isso é uma admissão de que estamos representando, pois o que mais poderíamos fazer numa situação como esta?

— Como na ausência, na abstinência o amor aumenta. — Estamos citando diálogos de velhos filmes, do tempo de antes. E os filmes de então eram de um tempo antes daquele: um tipo de conversa que data de uma era muito anterior à nossa. Nem mesmo minha mãe falava assim, não quando a conheci. Possivelmente ninguém jamais falou assim na vida real, era tudo uma invenção desde o princípio. Ainda assim é espantoso com que facilidade tudo volta à mente, esta conversa falsamente despreocupada e brincalhona, de adocicada sedução sexual. Posso ver agora para que serve, para que sempre serviu: para que cada um mantenha o âmago de si mesmo fora de alcance, fechado, protegido.

Estou triste agora, a maneira como estamos falando é infinitamente triste: música desbotada, flores de papel descoloridas, cetim gasto, um eco de um eco. Tudo se foi, perdido, não mais possível. Sem nenhum aviso começo a chorar.

Finalmente ele se aproxima, me toma nos braços, acaricia minhas costas, fica a me abraçar assim, para me consolar.

— Vamos — diz ele. — Não temos muito tempo. — Com o braço ao redor de meus ombros ele me conduz até a cama, me deita. Até puxa o cobertor antes. Começa a desabotoar, depois a acariciar, beijos ao lado de minha orelha. — Nada de romance — diz ele. — Está bem?

Isso teria significado outra coisa, outrora. Outrora teria significado: sem compromissos. Agora significa: sem heroísmo. Significa: não se arrisque por mim, se por ventura chegar a isso.

E assim seguimos adiante. E assim.

Eu sabia que poderia ser somente uma vez. Adeus, pensei, mesmo naquele momento, adeus.

Contudo, não houve nenhum trovão, acrescentei aquilo. Para encobrir os sons; que tenho vergonha de ter feito.

Também não aconteceu dessa maneira. Não tenho certeza de como aconteceu; não exatamente. Tudo o que posso ter esperança de conseguir é uma reconstrução: a maneira como se sente o amor é sempre apenas uma aproximação.

Em algum momento por volta da metade, pensei

vergonha. Gostaria de ser ignorante. Então, talvez soubesse o quanto sou ignorante.	em Serena Joy, sentada lá na cozinha. Pensando: vagabunda. Elas abrem as pernas para qualquer um. Tudo o que você tem de fazer é lhes dar um cigarro. E pensei depois: isto é uma traição. Não o ato em si, mas minha resposta interna. Se eu soubesse com certeza que ele estava morto, será que faria diferença? Eu gostaria de não ter vergonha. Gostaria de ser sem vergonha. Gostaria de ser ignorante. Então eu não saberia o quanto era ignorante.
---	---

Fonte: elaboração do autor.

A partir desses fragmentos textuais, além dos outros analisados na Seção 4.4, explicitamos padrões textuais que contribuem para a modelagem da mente de Offred. É possível que o leitor atribua algum grau de dissonância cognitiva ao estado mental projetado pelo texto. De modo geral, dissonância cognitiva é a percepção de informações contraditórias.¹²¹ Apesar de ser um fenômeno comum, segundo Cooper (2007, p. 14), o contexto distópico em que Offred vive favorece esse desconforto psicológico. Visto que ela é obrigada a se conformar com um novo comportamento no regime Gileadano, a seguir leis e uma série de preceitos com os quais não concorda, Offred se vê agindo de modos que não gostaria, o que reflete no seu estado mental. Os mundos epistêmicos e os mundos negativos dos dois últimos fragmentos, além de evocar o seu desconforto mental, mostram como ela tenta mentalmente reduzir a sua dissonância interior, que parece não ser reduzida, dada à sua forma contraditória de acreditar e na negação de como os fatos aconteceram.

Assim, as duas últimas sequências discursivas mostram a inconsistência dos mundos projetados por Offred, de modo que se torna impossível construir uma representação definitiva ou consistente do mundo textual em pauta. A projeção de cenários diversos, tanto em representações epistêmicas concomitantes, quanto cenários que são inteiramente negados na sequência, complica a representação mental do leitor, que, ao invés de construir um mundo único e consistente, acaba tendo em mente uma série de representações que não se coadunam num todo que faça completo sentido. O fato de Offred acreditar em três possibilidades diferentes sobre Luke parece uma forma de justificar o seu comportamento (de fazer sexo com outro homem sem a obrigação imposta de seu papel como Aia) na última sequência analisada; tanto que ela mesma se questiona *If I knew for certain he's dead, would that make a difference?* Mesmo acreditando na possibilidade de Luke estar vivo, ela se deita com outro

¹²¹ A Teoria da Dissonância Cognitiva, situada no campo da Psicologia Social, foi inicialmente proposta por Leon Festinger em 1957. Apontamos esse conceito para embasar a análise feita a partir dos fragmentos, mas não cabe uma discussão maior da teoria aqui.

homem para não só engravidar, como se fosse um filho de seu Comandante, mas para satisfazer seu desejo pessoal.

Ao experienciar a mente dissonante de Offred, seu desconforto psicológico, respostas de leitores podem variar em termos de engajamento, empatia, ou em termos de resistência ou distância crítica. O epílogo, ‘Notas Históricas’, apresentado ao fim da narrativa de Offred constitui um tipo de resposta, apresentada no nível do mundo textual, em que se observa distância crítica. As ‘Notas Históricas’, uma transcrição parcial do *Twelfth Symposium on Gileadean Studies*, constituem um mundo textual futuro (25 de junho de 2195) em relação ao mundo textual epistêmico matriz projetado por Offred. Nesse simpósio, o Professor Pieixoto discursa sobre a autenticidade do manuscrito *The Handmaid’s Tale*. Temos uma configuração de mundo tal que um actante no mundo ficcional expressa sua resposta em relação a um discurso produzido por outra actante. Em outras palavras, o Professor Pieixoto apresenta a sua leitura sobre a história da Aia. Nessa leitura, ao comentar sobre as lacunas que o relato de Offred deixa em relação a características da sociedade Gileadana, Pieixoto comenta: “[...] *many gaps remain. Some of them could have been filled by our anonymous author, **had she had a different turn of mind.** She could have told us much about the workings of the Gileadean empire, had she had the instincts of a reporter or a spy*” (grifos nossos). As traduções para a oração em negrito são ‘tivesse ela uma outra mentalidade’ (T1) e ‘tivesse ela tido outra maneira de pensar’ (T2). Isto é, para o conferencista, de maior importância na história de Offred teriam sido informações detalhadas sobre o funcionamento do regime Gileadano; o componente humano, de como Offred teria sofrido e resistido, parece ter pouca ênfase em sua fala.

Conforme observado nesta seção, em *THT* os diversos mundos textuais, suas configurações e transições são importantes para criar o estado cognitivo de sua narradora. É na tessitura do discurso que o estilo da mente se constitui e por meio dela que o leitor também pode experienciar como é ser uma Aia, em uma sociedade teocrática, a qual priva os seus cidadãos de direitos básicos e os obriga a viver em condições inumanas.

4.6 Comentários

Este capítulo apresentou os resultados da análise do *corpus* de estudo partindo do título e dos intertítulos de *THT*, dois elementos macrotextuais. Em seguida, caracterizou como o mundo ficcional é lexicalmente constituído em domínios semânticos para, então, observar de modo pormenorizado uma amostra de elementos lexicogramaticais em suas funções textuais locais, que compreendem a construção de mundos textuais e auxiliam na modelagem

da mente da narradora. De modo geral, as observações comparativas entre fragmentos dos textos revelam que a quantidade de mundos textuais do texto-fonte se mantem nas traduções na maioria dos casos. As diferenças parecem residir em escolhas tradutórias que geram as transições de mundo, podendo em alguns casos resultar em mudanças semânticas locais. No capítulo seguinte, apresentamos as conclusões do estudo.

5 CONCLUSÕES

5.1 Introdução

Este capítulo apresenta uma discussão conclusiva das contribuições e implicações desta tese. A Seção 5.2 discute as principais contribuições deste estudo, enquanto a Seção 5.3 reconhece suas limitações e sugere caminhos futuros para expandi-lo e para a realização de estudos similares.

5.2 Principais contribuições

Três contribuições principais emergem deste estudo: o desenvolvimento de uma abordagem teórico-metodológica combinando Estilística Cognitiva e Estilística de *Corpus*; a compreensão da atuação de padrões textuais como blocos construtores do mundo ficcional e do estilo da mente; a comparação interlinguística de mundos textuais e do estilo da mente. As Seções 5.2.1, 5.2.2 e 5.2.3 discutem esses pontos, respectivamente.

Antes de tratar especificamente dessas contribuições, ressaltamos que a tese pode ter desdobramentos para estudos teórico-metodológicos de textos literários, análise do discurso e avaliação de traduções. Estudos de literatura canadense também podem se beneficiar do aporte analítico da TMT. No âmbito pedagógico, o aparato teórico-analítico apresentado poder ser utilizado para fundamentar práticas de ensino de língua e literatura, tanto maternas quanto estrangeiras, e ensino de tradução. De fato, qualquer área que demande a análise pormenorizada de textos, como no âmbito forense, no qual a TMT tem feito incursões em interseção com a Linguística Computacional (HO et al., 2018), pode ser beneficiada pelos construtos da TMT.

Também é importante destacar que, embora tenhamos utilizado um discurso literário ficcional, a TMT pode ser usada para a análise dos mais variados tipos de discursos (GAVINS, 2007). Browse (2016), por exemplo, explora metáforas conceptuais nos mundos textuais projetados pelo discurso jornalístico a partir de um artigo de opinião sobre a crise econômica de 2008. Contribuições da TMT também são possíveis no contexto educacional. Giovanelli (2016), por exemplo, discute como o conhecimento da TMT informa a prática de uma professora no ensino secundário. A TMT, enquanto fundamento de práticas de leitura e escrita, também pode desempenhar um papel relevante no contexto da escrita criativa (SCOTT, 2016), fomentando caminhos para o desenvolvimento da criatividade. Em suma, a TMT tem se mostrado relevante em diversos contextos de aplicação.

5.2.1 Integração teórico-metodológica da Estilística Cognitiva e da Estilística de *Corpus*

Em seu objetivo de estabelecer uma sinergia teórico-metodológica entre Estilística Cognitiva e Estilística de *Corpus*, por meio da interpretação de dados linguísticos a partir do aporte analítico da TMT, esta tese demonstra que essa combinação é profícua e amplia a sua aplicação para textos em relação interlinguística no par inglês e português. Assim, a tese se coloca como uma contribuição para o reconhecimento dessa integração de perspectivas em Estilística. Além disso, ao ser a primeira exposição da TMT em língua portuguesa, contribui com a ampliação de seu reconhecimento e aplicação em comunidades discursivas falantes de português. Ao traduzir a terminologia comumente usada na TMT e detalhar os seus conceitos principais (conferir Apêndice), abrimos caminho para que novos pesquisadores conheçam seu potencial para a análise do discurso.

Na junção com a Estilística de *Corpus*, a TMT também contribui para a consolidação de uma Estilística de *Corpus* Cognitiva (STOCKWELL, MAHLBERG, 2015), conforme demonstrado nesta tese. A título de síntese, essa integração teórico-metodológica é caracterizada como uma abordagem para a análise do discurso que propicia a identificação de elementos lexicogramaticais projetantes de representações mentais, que constroem o mundo referido pelo discurso e a mente daqueles que nele estão representados. Esta tese demonstra que métodos com base em *corpus* são relevantes para a análise de discursos pela TMT para além de fragmentos específicos. Técnicas como listas de palavras e listas de palavras-chave são úteis para a identificação de construtores de mundo, enquanto as linhas de concordâncias são úteis para a identificação de padrões textuais e análise de proposições funcionais em contexto. O recurso *plot* também pode fornecer descobertas quanto à distribuição de elementos, permitindo observações sobre a projeção de mundos ao longo de um discurso.

O Quadro 36 responde a QP1 (*Que cruzamentos analíticos podem ser estabelecidos entre Estilística Cognitiva e Estilística de Corpus?*).

Quadro 36 – Integração teórico-metodológica

Estilística Cognitiva (TMT)	Estilística de Corpus
concepção contextual e funcional do significado	concepção contextual e funcional do significado
objeto de investigação: discurso	objeto de investigação: discurso
língua em situações naturais de uso	língua em situações naturais de uso
a TMT, no enfoque cognitivo do discurso, contribui para a interpretação de padrões textuais obtidos por meio da Estilística de <i>Corpus</i>	a Estilística de <i>Corpus</i> , na identificação de padrões textuais, contribui para a apreensão de padrões cognitivos (mundos textuais) ao longo do texto

Fonte: elaboração do autor.

Em suma, é possível identificar premissas teórico-metodológicas compatíveis entre essas duas subdisciplinas da Estilística, potencializando novas perspectivas de análise.

5.2.2 Padrões textuais como blocos construtores do mundo ficcional e do estilo da mente

A tese mostra como a constituição lexicogramatical dos textos atua no processamento cognitivo do discurso. A padronização dos constituintes linguísticos atua no modo como os textos são mentalmente representados. O padrão mais proeminente em *THT* foi aquele formado por meio da negação sintática. Construções metafóricas por meio de símiles também se mostraram construtores de mundo relevantes na caracterização de estados mentais da narradora. Mundos modais projetados a partir de processos verbais também contribuem para a constituição do estilo da sua mente e consequente modelagem pelo leitor.

Ao explorar a relação entre construção de mundos e caracterização, focamos as análises em proposições caracterizadoras de personagens na construção do mundo ficcional e projeção de estados mentais. Este estudo revela que a experiência de leitura de *THT* inclui a construção de diversos mundos textuais: dêiticos, modais, mesclados e negativos. Longe da leitura se caracterizar como uma atividade passiva, o leitor está constantemente representando mentalmente os diversos espaços conceptuais que contribuem não só para a construção do mundo ficcional, mas para a modelagem da mente da narradora e principal personagem da trama. O leitor é convidado a partilhar da mente da personagem em todos os seus desejos, medos, aflições, esperanças, ao mesmo tempo em que busca construir o mundo ficcional. Corroboramos assim, a afirmação de Norledge (2021, p. 57) de que

[...] as proposições caracterizadoras de personagens desempenham um papel diferenciado na representação do estilo da mente, detalhando não só informações caracterizadoras de personagens, mas também, por meio da modelagem da mente, oferecem descobertas sutis sobre a consciência focalizadora e o mundo que essa consciência percebe.¹²²

Os diferentes mundos, os elementos lexicogramaticais e suas funções em *THT* estão resumidos no Quadro 37, que responde a QP2 (*Que conjunto de unidades lexicogramaticais, como realização do estrato semântico-discursivo, constituem os mundos textuais e suscitam o estilo da mente no texto-fonte e nas traduções?*).¹²³

¹²² No original: [...] *character-advancers play a nuanced role in the representation of mind-style, detailing not only character-building information but, through mind-modelling, also offering subtle insights into a focalising consciousness and the world which that consciousness perceives.*

¹²³ Apresentamos somente os elementos lexicogramaticais do texto-fonte. As escolhas tradutórias dos referidos elementos podem ser encontradas ao longo da discussão dos resultados no Capítulo 4.

Quadro 37 – Resumo de resultados

Fenômeno discursivo-cognitivo	Elementos lexicogramaticais	Funções textuais locais
Dêixis espaço-temporal	<i>here (out of here)</i> <i>now</i> <i>before (the time before),</i> <i>once</i>	Transições dêiticas espaço-temporais entre presente e passado
Dêixis pessoal	<i>I, you</i>	Posicionamento do leitor, criação de actante do leitor no mundo ficcional
Mundos modais	<i>want, wish</i> (bulomaicos) <i>must</i> (deônticos) <i>could, if, would</i> (epistêmicos)	Projeção de cenários remotos e de atitudes às proposições funcionais
Mundos mesclados	<i>like (like a child), as</i>	Representações figurativas de sentimentos e estados mentais
Mundos negativos	<i>I can't remember</i> (cognitivo) <i>aren't supposed/allowed to</i> (obrigativo) <i>I don't want to</i> (volitivo)	Redirecionamento de informações no discurso, negação de domínios cognitivos, obrigativos, volitivos

Fonte: elaboração do autor.

Em síntese, elementos da tessitura do discurso atuam na projeção de cenários mentais potencialmente ricos e imersivos para os leitores e contribuem para a atribuição de dimensão psicológica às personagens.

5.2.3 Comparação interlinguística de mundos textuais e do estilo da mente

A comparação interlinguística de *THT* e de duas traduções brasileiras possibilitou a observação de similaridades e diferenças de construção de mundos entre línguas. Em relação à QP3 (*Quais as diferenças na construção dos mundos textuais e suas implicações para a construção desses mundos entre o texto-fonte e cada uma das duas traduções?*): observamos que a construção de mundos é semelhante no sentido de que o leitor constrói mundos dêiticos, modais, metafóricos e negativos assim como um leitor do texto-fonte, por meio de elementos construtores de mundo na língua de chegada. Diferentes escolhas em elementos projetantes de mundo, como ‘queria/quero’ na tradução de *want* ou entre ‘podia/poderia’ na tradução de *could*, parecem não impactar na projeção dos mundos, mas podem impactar na conceptualização de perspectivas, no sentido de que os itens no futuro do pretérito (‘queria’, ‘poderia’) podem contribuir para a atribuição de maior distanciamento psicológico.

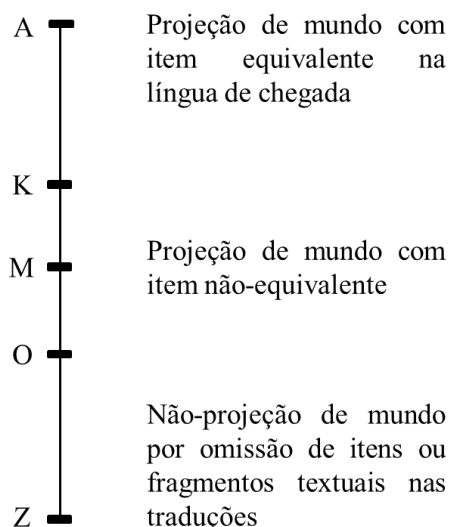
Não foram detectados muitos exemplos em que determinado mundo deixasse de ser projetado por uma tradução ou outra, a não serem os exemplos dos Quadros 27 e 28, em que um mundo bulomaico no TF é traduzido como epistêmico na T2 e um mundo negativo epistêmico deixa de ser projetado na T2 pela omissão da oração negativa. Assim, do ponto de vista da quantidade de mundos projetados as traduções são semelhantes, mas diferem em

conceptualizações de ações e representações de objetos ocasionadas por escolhas tradutórias diferentes. Ademais, observamos nas listas de consistência detalhada de agrupamentos de três palavras, que a negação sintática é um elemento diferenciador do estilo entre as duas traduções. A observação dos excertos também nos leva a sugerir a hipótese de que a T2 apresenta uma padronização maior em termos de escolhas tradutórias, enquanto a T1 tende a variar nessas escolhas para a tradução de um mesmo item do texto-fonte. Essa padronização poderia levar o leitor a construir representações mentais mais consistentes a partir da T2 do que o leitor da T1.

O que se observa de modo geral é que diferentes traduções para objetos do mundo textual podem impactar na representação mental do objeto de modo mais pontual. As diferentes escolhas tradutórias observadas apontam para ênfases semânticas distintas nas traduções, mas dentro de um mesmo domínio semântico, o que não sugere diferenças que alterem de modo considerável as representações mentais do leitor quando da comparação dos textos com o original. Uma limitação deste trabalho nesse aspecto é que as observações interlinguísticas ficaram mais restritas a aspectos pontuais dos fragmentos textuais observados. Essas questões, de comparações interlinguística e relações tradutórias, ainda carecem de mais atenção para serem verificadas de modo mais abrangente, sendo um caminho ainda aberto para análises e teorizações dentro da TMT.

Mesmo com essas ressalvas, as análises realizadas nos permitem propor um *continuum* ou escala referente às possibilidades de tradução de mundos textuais. Na Figura 21 ilustramos essa escala a partir da adoção de uma sequência de casos que vão de A a Z. Na primeira extremidade (A), situam-se os casos de projeção de mundos com item equivalente na língua de chegada e na segunda extremidade (Z), os casos em que a projeção não ocorre. Entre A e Z estariam os casos em que os mundos são projetados nas traduções, mas com alguma diferença em relação ao texto-fonte, como o caso M, em que ocorre a projeção de mundo com um item não-equivalente, ou seja, que não desempenha a mesma função.

Figura 21 – Escala de diferenças na projeção de mundos textuais traduzidos



Fonte: elaboração do autor.

Em suma, os mundos textuais do texto-fonte podem ser projetados nos textos traduzidos por elementos da língua de chegada, podem ser projetados com diferenças em termos do tipo de mundo projetado e podem não ser projetados nas traduções.

5.3 Caminhos futuros

A análise estilística de *THT* realizada por meio da combinação entre Estilística Cognitiva e Estilística de *Corpus* demonstra que é possível tratar de questões cognitivo-discursivas por meio da análise de *corpus*. O foco maior foi a análise do TF, mas ao mesmo tempo incluindo um ponto de comparação interlinguística com duas traduções brasileiras.

Apesar de este estudo não ter tratado de forma mais aprofundada de aspectos temáticos do *corpus* e do contexto sociocultural, a análise dos mundos textuais em si mostra como esse contexto está refratado em suas configurações. Em outros termos, o estilo da mente da narradora pode ser compreendido como um reflexo do seu contexto situacional no mundo ficcional. As condições opressivas em que vive são apreendidas a partir de seu estado mental, apreendido pelas configurações dos mundos textuais.

Uma vez que partimos de uma amostra de itens lexicais previstos por categorias de análise da TMT, é possível que itens relevantes tenham sido desconsiderados na análise. A exploração de domínios semânticos específicos dos sinais do mundo ficcional também não pôde ser desenvolvida de modo mais detalhado. Devido ao tipo minucioso de análise que a TMT demanda, não foi possível dedicar o tempo que seria necessário para observar um maior número de itens em contexto. Mesmo com essa limitação, os itens analisados, identificados como palavras-chave, mostraram-se relevantes para a descrição da dinâmica entre mundos

textuais, a modelagem da mente da narradora e para o processamento do discurso de modo geral.

Um desenvolvimento natural da pesquisa seria realizar testes empíricos com leitores para a obtenção de respostas em relação à leitura do original e das traduções, que viessem a complementar a análise textual (cf. BELL et al., 2021). Uma apreciação dos textos em termos da Teoria da Retradução (BROWNLIE, 2006) também é um desenvolvimento possível. A comparação de um *corpus* de distopias literárias, a fim de identificar traços linguísticos, como a negação, que poderiam vir a caracterizar esse tipo de texto, também se mostra como um caminho de investigação instigante.

Mesmo com as limitações deste estudo, acreditamos ter contribuído para o reconhecimento de possibilidades de análises de base discursivo-cognitiva, a partir de dados de *corpus* e, de modo geral, para a apreciação do estilo do romance *THT*. Para além do *corpus* analisado, a apresentação da TMT com a tradução de sua terminologia em língua portuguesa (conferir Apêndice) é uma contribuição e um estímulo para que novos pesquisadores conheçam as possibilidades de aplicação dessa teoria e se aventurem pelos mais diversos mundos da comunicação humana.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, M. **A História da Aia**. Tradução de Márcia Serra. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1987.
- ATWOOD, M. Aliens have taken the place of angels. **The Guardian**. 17 Jun, 2005. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2005/jun/17/sciencefictionfantasyandhorror.margaretatwood>>. Acesso em: 27 out. 2021.
- ATWOOD, M. From Survival: a thematic guide to Canadian literature. In: THIEME, J. (Ed.). **The Arnold Anthology of Post-Colonial Literatures in English**. London: Arnold, 1996. p. 359-362.
- ATWOOD, M. Margaret Atwood on What ‘The Handmaid’s Tale’ Means in the Age of Trump. **The New York Times**. 10 March, 2017. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>>. Acesso em: 14 jun. 2021.
- ATWOOD, M. **O Conto da Aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- ATWOOD, M. **Second words**: selected critical prose. Toronto: Anansi, 1982. *E-book* (não paginado).
- ATWOOD, M. **The Handmaid’s Tale**. New York: Anchor, 1998.
- ATWOOD, M. The Handmaid’s Tale: a feminist dystopia? In: DVORAK, M. (Ed.). **Lire Margaret Atwood: The Handmaid's Tale** [online]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1999. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/30511>>. Acesso em: 26 out. 2017.
- BAKER, M. Towards a methodology for investigating the style of a literary translator. **Target**, v. 12, n. 2, p. 241-266, 2000. <https://doi.org/10.1075/ssol.6.2.02bal>
- BÁLINT, K; HAKEMULDER, F. KUIJPERS, M.; DOICARU, M.; TAN, E. S. Reconceptualizing foregrounding: identifying response strategies to deviation in absorbing narratives. **Scientific Study of Literature**, v. 6, n. 2, p. 176-207, 2016. <https://doi.org/10.1075/ssol.6.2.02bal>
- BELL, A.; BROWSE, S.; GIBBONS, A.; PELOW, D. (Ed.). **Style and reader response: minds, media, methods**. Amsterdam: John Benjamins, 2021. <https://doi.org/10.1075/ssol.6.2.02bal>
- BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005.
- BERBER SARDINHA, T. **Linguística de Corpus**. Barueri: Manole, 2004.
- BERBER SARDINHA, T. **Pesquisa em Linguística de Corpus com WordSmith Tools**. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

BERTELLI, A. B. K. **Recursos retóricos para a construção de contexto em um editorial de jornal**: um enfoque crítico da Linguística Sistêmico-Funcional. 76 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

BIBER, D.; CONRAD, S.; LEECH, G. **Longman student grammar of spoken and written English**. Harlow: Longman, 2002.

BIBER, D.; JOHANSSON, S.; LEECH, G.; CONRAD, S.; FINEGAN, E. **Longman grammar of spoken and written English**. Harlow: Longman, 1999.

BLOOM, H. (Ed.). **Margaret Atwood's The Handmaid's Tale**. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001.

BOASE-BEIER, J. Mind style translated. *Style*, v. 37, n. 3, p. 253-265, 2003.

BOASE-BEIER, J. Stylistics and translation. In: SOTIROVA, V. (Ed.). **The Bloomsbury Companion to Stylistics**. London: Bloomsbury, 2016. p. 231-243.

BOASE-BEIER, J. **Stylistic approaches to translation**. London: Routledge, 2014. <https://doi.org/10.4324/9781315759456>

BROWNLIE, S. Narrative theory and retranslation theory. *Across Languages and Cultures*, v. 7, n. 2, p. 145-170, 2006. <https://doi.org/10.1556/Acr.7.2006.2.1>

BROWSE, S. Revisiting text world theory and extended metaphor: embedding and foregrounding extended metaphors in the text-worlds of the 2008 financial crash. *Language and Literature*, v. 25, n. 1, p. 18-37, 2016. <https://doi.org/10.1177/0963947015608969>

CARNEIRO, R. M. O. Book review: Alison Gibbons and Sara Whiteley, *Contemporary Stylistics: Language, Cognition, Interpretation*. *Discourse Studies*, v. 22, n. 3, p. 393-394, 2020. <https://doi.org/10.1177/1461445620905135d>

CARNEIRO, R. M. O. **Discurso literário de fantasia infantojuvenil**: proposta de descrição terminológica direcionada por corpus. 2016. 281 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016. <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2016.445>

CARNEIRO, R. M. O. Shields, Carol. *Bondade*. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. 271p. **Cadernos de Tradução**, v. 37, n. 2, p. 304-317, 2017. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2017v37n2p304>

CARNEIRO, R. M. O.; NOVODVORSKI, A. Entrevista com Felipe José Lindoso. **Cadernos de Tradução**, v. 40, p. 308-322, 2020. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2020v40n1p308>

CARNEIRO, R. M. O.; NOVODVORSKI, A. FUZER, Cristiane; CABRAL, Sara Regina Scotta. 2014. Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa. Campinas: Mercado de Letras. 228p. ISBN 978-85-7591-326-0. **DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, v. 33, n. 2, p. 645-653, 2017. <https://doi.org/10.1590/0102-445067410367521556>

CARNEIRO; R. M. O.; NOVODVORSKI, A. Traduzindo e retraduzindo mundos textuais em *The Handmaid's Tale*. **TradTerm**, v. 39, p. 80-105, 2021. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v39p80-105>

CARTER, R. **Language and creativity**: the art of common talk. London: Routledge, 2004.

CLARK, H. H.; CLARK, E. V. **Psychology and language**: an introduction to psycholinguistics. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

COOK, G. **Applied linguistics**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

COOK, G. **The discourse of advertising**. London: Routledge, 1992.

COOPER, J. **Cognitive dissonance**: fifty years of a classic theory. London: Sage, 2007.

DISNEY, D. (Ed.). **Exploring second language creative writing**: beyond babel. Amsterdam: John Benjamins, 2014. <https://doi.org/10.1075/lal.19>

DVORAK, M. (Ed.). **Lire Margaret Atwood**: *The Handmaid's Tale*. New edition [online]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1999. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pur/30504>>. Acesso em: 26 out. 2017. <https://doi.org/10.4000/books.pur.30504>

FAUCONNIER, G.; TURNER, M. **The way we think**: conceptual blending and the mind's hidden complexities. New York: Basic Books, 2002.

FESTINGER, L. **A theory of cognitive dissonance**. Stanford: Stanford University Press, 1957. <https://doi.org/10.1515/9781503620766>

FIRTH, J. R. Personality and language in society. **The Sociological Review**, v. 42, n. 1, p. 37-52, 1950. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1950.tb02460.x>

FOWLER, R. **Linguistics and the novel**. London: Routledge, 1977.

FRANKENBERG-GARCIA, A. Compilação e uso de *corpora* paralelos. In: TAGNIN, S. E. O.; VALE, O. A. (Org.). **Avanços da linguística de corpus no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2008. p. 117-136.

GAVINS, J. (Re)thinking modality: a text-world perspective. **Journal of Literary Semantics**, v. 34, n. 2, p. 79-93, 2005. <https://doi.org/10.1515/jlse.2005.34.2.79>

GAVINS, J. Text-worlds. In: SOTIROVA, V. (Ed.). **The Bloomsbury Companion to Stylistics**. London: Bloomsbury, 2016. p. 444-457.

GAVINS, J. **Text World Theory**: an introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. <https://doi.org/10.1515/9780748629909>

GAVINS, J; LAHEY, E. (Ed.). **World building**: discourse in the mind. London: Bloomsbury, 2016.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GIBBONS, A.; WHITELEY, S. **Contemporary stylistics: language, cognition, interpretation**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. <https://doi.org/10.1515/9780748682782>

GIOVANELLI, M. Text World Theory as cognitive grammatics: a pedagogical application in the secondary classroom. In: GAVINS, J; LAHEY, E. (Ed.). **World building: discourse in the mind**. London: Bloomsbury, 2016. p. 109-126.

GIOVANELLI, M.; HARRISON, C. **Cognitive grammar in stylistics: a practical guide**. London: Bloomsbury, 2018. <https://doi.org/10.5040/9781474298957>

HALLIDAY, M. A. K.; MATHIESSEN, C. M. I. M. **Halliday's introduction to Functional Grammar**. London: Routledge, 2014. <https://doi.org/10.4324/9780203431269>

HIDALGO-DOWNING, L. Negation in discourse: a text world approach to Joseph Heller's Catch-22. **Language and Literature**, v. 9, n. 3, p. 215-239, 2000. <https://doi.org/10.1177/096394700000900302>

HOWELLS, C. N. (Ed.). **The Cambridge Companion to Margaret Atwood**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521839661>

HO, Y. **Corpus stylistics in principles and practice: a stylistic exploration of John Fowles' The Magus**. London: Continuum, 2011.

HO, Y et al. Text-world annotation and visualization for crime narrative reconstruction. **Digital Scholarship in the Humanities**, v. 34, n. 2, p. 310-334, 2018. <https://doi.org/10.1093/llc/fqy044>

JAKOBSON, R. Closing statement: linguistics and poetics. In: SEBEOK, T. A. (Ed.). **Style in language**. Cambridge: M.I.T., 1960. p. 350-449

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. In: BROWER, R. (Ed.). **On Translation**. Cambridge: M.I.T., 1959. p. 232-239. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674731615.c18>

JEFFRIES, L.; MCINTYRE, D. **Stylistics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511762949>

JEFFRIES, L.; WALKER, B. **Keywords in the press: the New Labour years**. London: Bloomsbury, 2018.

LAKOFF, G; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LAMBROU, M. **Disnarration and the unmentioned in fact and fiction**. London: Palgrave, 2019. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-50778-5>

LANGACKER, R. W. **Cognitive grammar**: a basic introduction. Oxford: Oxford University Press, 2008. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195331967.001.0001>

LATORRE, V. Y. C. **Persuasão e multimodalidade na construção da identidade feminina na propaganda de produtos de beleza**: uma perspectiva sistêmico-funcional. 2016. 124 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

LEECH, G. **A linguistic guide to English poetry**. London: Longman, 1969.

LEECH, G.; SHORT, M. **Style in fiction**: a linguistic introduction to English fictional prose. London: Pearson, 2007.

LITTLEMORE, J.; TAYLOR, J. R. (Ed.). **The Bloomsbury Companion to Cognitive Linguistics**. London: Bloomsbury, 2014.

LOUW, B. Irony in the text or insincerity in the writer? The diagnostic potential of semantic prosodies. In: BAKER, M.; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. (Ed.). **Text and technology**: in honour of John Sinclair. Amsterdam: John Benjamins, 1993. p. 157-176. <https://doi.org/10.1075/z.64.11lou>

LUGEA, J. Embedded dialogue and dreams: the worlds and accessibility relations of Inception. **Language and Literature**, v. 22, n. 2, p. 133-153, 2013. <https://doi.org/10.1177/0963947013489618>

LUGEA, J. **World building in Spanish and English spoken narratives**. London: Bloomsbury, 2016.

MAGALHÃES, C. M.; BLAETH, T. P. Estilo do tradutor: um estudo do uso do itálico, palavras estrangeiras e itens culturais específicos por seis tradutores do português de *Heart of Darkness*. In: VIANA, V.; TAGNIN, S. (Org.). **Corpora na tradução**. São Paulo: Hub Editorial, 2015. p. 171-209.

MAHLBERG, M. Corpus stylistics. In: SOTIROVA, V. (Ed.). **The Bloomsbury Companion to Stylistics**. London: Bloomsbury, 2016. p. 139-156.

MAHLBERG, M. Lexical items in discourse: identifying local textual functions of sustainable development. In: HOEY, M.; MAHLBERG, M.; STUBBS, M.; TEUBERT, W. (Ed.). **Text, discourse and corpora**: theory and analysis. London: Continuum, 2007. p. 191-218.

MAHLBERG, M.; CARNEIRO, R. M. O. ; NOVODVORSKI, A. Estilística de corpus: uma ponte entre os estudos linguísticos e literários. **Fórum Linguístico**, v. 17, n. 1, p. 44330-4452, 2020. <https://doi.org/10.5007/1984-8412.2020v17n1p4430>

MAHLBERG, M.; MCINTYRE, D. A case for corpus stylistics: Ian Fleming's Casino Royale. **English Text Construction**, v. 4, n. 2, p. 204-227, 2011. <https://doi.org/10.1075/etc.4.2.03mah>

MAHLBERG, M.; STOCKWELL, P et al. CLiC Dickens: novel uses of concordances for the integration of corpus stylistics and cognitive poetics. **Corpora**, v. 11, n. 3, p. 433-463, 2016. <https://doi.org/10.3366/cor.2016.0102>

MALMKJAER, K. Translational stylistics: Dulcken's translations of Hans Christian Andersen. **Language and Literature**, v. 13, n. 1, p. 13-24, 2004. <https://doi.org/10.1177/0963947004039484>

MASTROPIERRO, L. **Corpus stylistics in Heart of Darkness and its Italian translations**. London: Bloomsbury, 2017.

MCENERY, T.; HARDIE, A. **Corpus linguistics: method, theory and practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511981395>

MCINTYRE, D. Towards an integrated corpus stylistics. **Topics in Linguistics**, v. 16, n. 1, p. 59-68, 2015. <https://doi.org/10.2478/topling-2015-0011>

MCINTYRE, D; WALKER, B. **Corpus Stylistics: theory and practice**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. <https://doi.org/10.1515/9781474413220>

MELVILLE, H. **Moby Dick**. London: Penguin Books, 1994.

MIALL, D. S.; KUIKEN, D. Foregrounding, defamiliarization, and affect: response to literary stories. **Poetics**, v. 22, p. 389-407, 1994. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(94\)00011-5](https://doi.org/10.1016/0304-422X(94)00011-5)

MUKAŘOVSKÝ, J. Standard language and poetic language. In: BURKE, L. CROWLEY, T.; GIRVIN, A. (Ed.). **The Routledge Language and Cultural Theory Reader**. London: Routledge, 2000 [1932]. p. 225-230.

NACISCIONE, A. **Stylistic use of phraseological units in discourse**. Amsterdam: John Benjamins, 2010. <https://doi.org/10.1075/z.159>

NORLEDGE, J. Modelling an unethical mind. In: BELL, A.; BROWSE, S.; GIBBONS, A.; PELOW, D. (Ed.). **Style and reader response: minds, media, methods**. Amsterdam: John Benjamins, 2021. p. 43-60. <https://doi.org/10.1075/lal.36.03nor>

NOVODVORSKI, A. **Estilo das traduções de Sergio Molina de obras de Ernesto Sabato: um estudo de corpora paralelos espanhol/português**. 2013. 259 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

NUTTALL, L. Constructing a text world for *The Handmaid's Tale*. In: HARRISON, C et al. (Ed.). **Cognitive Grammar in Literature**. Amsterdam: John Benjamins, 2014. <https://doi.org/10.1075/lal.17.06nut>

OLIVEIRA CARNEIRO, R. M. Book Review: Lorenzo Mastropierro, *Corpus Stylistics in 'Heart of Darkness' and Its Italian Translations*. **Language and Literature**, v. 28, n. 2, p. 180-183, 2019. <https://doi.org/10.1177/0963947019851579>

PAIS, A. Margaret Atwood, autora de 'O Conto da Aia': 'Se os EUA tivessem uma ditadura, seria religiosa'. **BBC News Brasil**. 9 fevereiro, 2020. Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-51365712?fbclid=IwAR0p1rYj7YixQAaZeBcRUGluOB_DnByPouWHzdGUrDON3eWWoFqfYaTfJvU>. Acesso em: 18 ago. 2022.

PALMER, A. **Fictional minds**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

PILLIÈRE, L. Mind style: deviance from the norm? **Études de Stylistique Anglaise**, v. 4, p. 67-80, 2013. <https://doi.org/10.4000/esa.1448>

RYAN, M. L. **Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

RYAN, M. L. The text as world versus the text as game: possible worlds semantics and postmodern theory. **Journal of Literary Semantics**, v. 27, n. 3, p. 137-163, 1998. <https://doi.org/10.1515/jlse.1998.27.3.137>

SALDANHA, G. Translator style: methodological considerations. **The Translator**, v. 17, n. 1, p. 25-50, 2011. <https://doi.org/10.1080/13556509.2011.10799478>

SCOTT, J. Worlds from words: theories of world-building as creative writing toolbox. In: GAVINS, J.; LAHEY, E. (Ed.). **World building: discourse in the mind**. London: Bloomsbury, 2016. p. 127-145.

SCOTT, M. **WordSmith Tools**. Version 6. Liverpool: Lexical Analysis Software, 2012.

SEMINO, E. Deixis and fictional minds. **Style**, v. 45, n. 3, p. 418-440, 2011.

SEMINO, E. **Language and world creation in poems and other texts**. London: Routledge, 2014. <https://doi.org/10.4324/9781315841021>

SEMINO, E.; CULPEPER, J. V. **Cognitive Stylistics: language and cognition in text analysis**. Amsterdam: John Benjamins, 2002. <https://doi.org/10.1075/lal.1>

SEMINO, E.; SHORT, M. **Corpus Stylistics: speech, writing and thought presentation in a corpus of English writing**. London: Routledge, 2004. <https://doi.org/10.4324/9780203494073>

SEMINO, E.; SWINDLEHURST, K. Metaphor and mind style in One Flew Over the Cuckoo's Nest. **Style**, v. 30, n. 1, p. 143-166, 1996.

SHEPHERD, T. M. G. O estatuto da linguística de corpus: metodologia ou área da linguística? **Matraga**, v. 16, n. 24, p. 150-172, 2009

SIMPSON, P. **Language, ideology and point of view**. London: Routledge, 1993.

SIMPSON, P. **Stylistics: a resource book for students**. London: Routledge, 2004.

SINCLAIR, J. **Corpus, concordance, collocation**. Oxford: Oxford University Press, 1991.

- ŠKLOVSKY, V. Art as technique. In: LEMON, L. T.; REIS, M. J. (Ed.). **Russian Formalist Criticism**: four essays. Tradução de L. T. Lemon e M. J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965 [1917]. p. 3-24.
- SOTIROVA, V. (Ed.). **The Bloomsbury Companion to Stylistics**. London: Bloomsbury, 2016.
- SPITZER, L. **Linguistics and literary history**. Princeton: Princeton University Press, 1948.
- STAELS, H. Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: resistance through narrating. In: BLOOM, H. (Ed.). **Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale***. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001. p. 113-126.
- STOCKWELL, P. **Cognitive poetics**: an introduction. London: Routledge, 2002.
- STOCKWELL, P. Cognitive stylistics. In: JONES, R. (Ed.). **The Routledge Handbook of Language and Creativity**. London: Routledge, 2016a. p. 218-230.
- STOCKWELL, P. In defence of introspection. In: BELL, A.; BROWSE, S.; GIBBONS, A.; PELOW, D. (Ed.). **Style and reader response**. Amsterdam: John Benjamins, 2021. p. 165-178. <https://doi.org/10.1075/lal.36.09sto>
- STOCKWELL, P. **Texture**: a cognitive aesthetics of reading. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- STOCKWELL, P. Texture. In: SOTIROVA, V. (Ed.). **The Bloomsbury Companion to Stylistics**. London: Bloomsbury, 2016b. p. 458-473.
- STOCKWELL, P.; MAHLBERG, M. Mind-modelling with corpus stylistics in David Copperfield. **Language and Literature**, v. 24, n. 2, p. 129-147, 2015. <https://doi.org/10.1177/0963947015576168>
- STUBBS, M. Conrad in the computer: examples of quantitative stylistic methods. **Language and Literature**, v. 14, n. 1, p. 5-24, 2005. <https://doi.org/10.1177/0963947005048873>
- TODOROV, T. **The Fantastic**: a structural approach to a literary genre. Tradução de Richard Howard. Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1973.
- TOGNINI-BONELLI, E. **Corpus Linguistics at Work**. Amsterdam: John Benjamins, 2001. <https://doi.org/10.1075/scl.6>
- TOLKIEN, J. R. R. **The Hobbit**. London: HarperCollins, 2008.
- TOURY, G. **Descriptive Translation Studies – and beyond**. Amsterdam: John Benjamins, 2012. <https://doi.org/10.1075/btl.100>
- TSUR, R. **Toward a theory of cognitive poetics**. Amsterdam: Elsevier, 2008.
- VAN PEER, W. Introduction to foregrounding: a state of the art. **Language and Literature**, v. 16, n. 2, p. 99-104, 2007.

VAN PEER, W. **Stylistics and psychology**: investigations of foregrounding. London: Croom Helm, 1986.

VAN PEER, W.; HAKEMULDER, F; ZYNGIER, S. Lines on feeling: foregrounding, aesthetics and meaning. **Language and Literature**, v. 16, n. 2, p. 197-213, 2007. <https://doi.org/10.1177/0963947007075985>

VERDONK, P. **Stylistics**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

VIANA, V. Linguística de Corpus: conceitos, técnicas e análises. In: VIANA, V.; TAGNIN, S. E. O. (Org.). **Corpora no ensino de línguas estrangeiras**. São Paulo: Hub Editorial, 2010. p. 25-95.

VIANA, V.; ZYNGIER, S.; BARNBROOK, G. **Perspectives on Corpus Linguistics**. Amsterdam: John Benjamins, 2011. <https://doi.org/10.1075/scl.48>

VINAY, J. P.; DARBELNET, J. **Comparative Stylistics of French and English**. Amsterdam: John Benjamins, 1995. <https://doi.org/10.1075/btl.11>

WALES, K. The stylistic tool-kit: methods and sub-disciplines. In: STOCKWELL, P; WHITELEY, S. (Ed.). **The Cambridge Handbook of Stylistics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139237031.004>

WALES, K. **A dictionary of stylistics**. London: Longman, 2011.

WATSON, G.; ZYNGIER, S. **Literature and stylistics for language learners**: theory and practice. Basingstoke: Palgrave, 2007. <https://doi.org/10.1057/9780230624856>

WERTH, P. **Text Worlds**: representing conceptual space in discourse. Harlow: Longman, 1999.

WERTH, P. 'World enough, and time' Deictic space and the interpretation of prose. In: VERDONK, P.; WEBER, J. J. (org). **Twentieth-century fiction**: from text to context. London: Routledge, 2002. p. 181-205.

WHITELEY, S. Text world theory, real readers and emotional responses to The Remains of the Day. **Language and Literature**, v. 20, n. 1, p. 23-42, 2011. <https://doi.org/10.1177/0963947010377950>

ZYNGIER, S. Introducing literary awareness. **Language Awareness**, v. 3, n. 2, p. 95-108, 1994. <https://doi.org/10.1080/09658416.1994.9959846>

ZYNGIER, S. Who's afraid of stylistics? In: GRIGOLETTO, M.; CARMAGNANI, A. M. G. (Ed.). **English as a foreign language**: identity, practices and textuality. São Paulo: Humanitas, 2001. p. 67-75.

ZYNGIER, S; VAN PEER, W.; HAKEMULDER, J. Complexity and foregrounding: in the eye of the beholder? **Poetics Today**, v. 28, n. 4, p. 653-682, 2007. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-011>

APÊNDICE – Glossário para a Teoria de Mundos Textuais

Este glossário apresenta os principais termos (48) da Teoria de Mundos Textuais usados ao longo desta tese. Cada verbete inclui um termo em português, seu correspondente em inglês entre parênteses, bem como sua definição, elaborada a partir de leituras de textos da área.

acessibilidade (*accessibility*): possibilidade relativa de um mundo textual ser mais próximo ou mais distante do mundo atual. **Conferir**: mundo atual; mundo textual; princípio de distanciamento mínimo.

actante (*enactor*): elemento construtor de mundo que instaura entidades sencientes de um mundo textual, podendo representar uma mesma entidade em mundos diferentes. **Conferir**: elementos construtores de mundo; mundo textual.

base comum (*common ground*): conjunto de informações provenientes de um texto e de conhecimentos prévios que os participantes de um discurso aceitam como relevantes para o discurso em pauta. **Conferir**: discurso.

contexto (*context*): conjunto de informações necessárias direcionadas pelo texto para a produção e compreensão de um discurso. **Conferir**: discurso.

coerência (*coherence*): relação entre qualquer proposição na base comum de um discurso com pelo menos outra proposição na mesma base. **Conferir**: base comum.

conhecimento cultural (*cultural knowledge*): conjunto de conhecimentos disponíveis a grupos de indivíduos que vivem em uma sociedade específica.

conhecimento experiencial (*experiential knowledge*): conjunto de conhecimentos baseados na experiência de mundo de um indivíduo.

conhecimento linguístico (*linguistic knowledge*): conjunto de conhecimentos estruturados e sistemáticos que subjazem ao uso linguístico.

conhecimento perceptual (*perceptual knowledge*): conjunto de conhecimentos de elementos presentes no ambiente imediato dos participantes de um discurso.

discurso (*discourse*): evento de linguagem conjunto e deliberado entre, no mínimo, dois participantes, que negociam a construção de um ‘mundo’ cujas proposições são coerentes.

Conferir: mundo textual; coerência; participante.

dêixis (*deixis*): conjunto de elementos linguísticos usado para indicar posições e relações entre participantes no mundo do discurso, bem como entre actantes e objetos em um mundo textual. **Conferir**: mundo textual; projeção.

espaço (*location*): elemento construtor de mundo que instaura as coordenadas espaciais de um mundo textual. **Conferir**: mundo textual.

estatuto ontológico (*ontological status*): estado de pertencimento de participantes de um discurso ou actantes de um mundo textual a domínios distintos de existência. **Conferir**: acessibilidade; actante; mundo modal; participante.

elementos construtores de mundo (*world-building elements, world builders*): elementos textuais que instauram um mundo textual, incluindo tempo, espaço, objetos e actantes.

Conferir: actante; espaço; mundo textual; objeto, tempo.

estilo da mente (*mind-style*): representação linguística de um estado mental projetado por um discurso. **Conferir**: discurso

focalizador (*focaliser*): actante cujo ponto de vista constitui a principal fonte de projeção do mundo ficcional. **Conferir**: mundo ficcional

incrementação (*incrementation*): processo de adição de informações à base comum de um discurso. **Conferir**: base comum; discurso.

inferenciação (*inferencing*): processo cognitivo em que os participantes ativam seus conjuntos de conhecimentos para a compreensão de um discurso. **Conferir**: discurso; participante.

implicação (*implication*): processo cognitivo em que os participantes assumem uma posição de identificação com elementos de um mundo textual. **Conferir**: resistência.

modalidade (*modality*): mecanismo linguístico usado para expressar atitudes em relação às proposições funcionais do discurso; as modalidades podem ser bulomaica, deôntica e epistêmica. **Conferir**: mundo modal.

modelagem da mente (*mind-modelling*): processo cognitivo em que os participantes se engajam na atribuição de dimensão psicológica, seja a outros participantes do discurso, seja a actantes. **Conferir**: actante; discurso; participante.

mundo atual (*actual world*): realidade física em que participantes atuam. **Conferir**: mundo do discurso; mundo ficcional; participante.

mundo do discurso (*discourse world*): representação mental do contexto imediato de produção e recepção discursiva. **Conferir**: participante.

mundo ficcional (*fictional world*): representação mental evocada por discursos ficcionais. **Conferir**: acessibilidade; discurso; estatuto ontológico; mundo atual; mundo do discurso.

mundo modal (*modal world*): representação mental projetada por meio de modalidade; os mundos modais podem ser bulomaicos, deônticos e epistêmicos. **Conferir**: modalidade.

mundo mesclado (*blended world*): representação mental projetada por meio de metáforas.

mundo possível (*possible world*): conjunto de entidades que pode ser concebível em determinado tempo e espaço.

mundo textual (*text-world*): representação mental projetada por discursos orais e escritos. Essa representação é constituída por elementos construtores de mundo e proposições funcionais. **Conferir**: discurso; elementos construtores de mundo; proposições funcionais.

mundo textual acessível a actantes (*enactor-accessible text-world*): representação mental cuja veracidade de conteúdo é verificável por actantes. **Conferir**: acessibilidade; actante; estatuto ontológico.

mundo textual acessível a participantes (*participant-accessible text-world*): representação mental cuja veracidade de conteúdo é verificável por participantes. **Conferir**: acessibilidade; estatuto ontológico; participante.

mundo textual negativo (*negative text-world*): representação mental projetada pelo uso da negação em um discurso. **Conferir**: discurso; mundo textual; negação.

negação (*negation*): expressão linguística redirecionadora de informação de um discurso. **Conferir**: discurso.

negociação (*negotiation*): processo discursivo-cognitivo em que participantes se engajam para a produção de um discurso. **Conferir**: discurso; participante.

objeto (*object*): elemento construtor de mundo que designa entidades de um mundo textual. **Conferir**: elemento construtor de mundo; mundo textual.

Poética Cognitiva (*cognitive poetics*): área em que as descobertas das ciências cognitivas são usadas na análise de textos.

participante (*participant*): ser humano engajado em um evento de linguagem no mundo do discurso. **Conferir**: discurso; mundo do discurso.

princípio de distanciamento mínimo (*principle of minimal departure*): princípio de que um mundo textual é semelhante ao mundo do discurso a menos que o contrário seja sugerido. **Conferir**: acessibilidade; mundo do discurso; mundo textual.

princípio de direcionamento textual (*principle of text-drivenness*): princípio de que a construção de mundos textuais é direcionada pelas pistas linguísticas fornecidas pelo texto.

projeção (*projection*): processo cognitivo em que participantes de um discurso conceptualizam um centro dêítico, dentro do mundo textual, distinto de suas próprias coordenadas espacial, pessoal e temporal. **Conferir**: dêixis; mundo textual.

proposições funcionais (*function-advancing propositions, function-advancers*): períodos oracionais que projetam ações e estados de entidades de um mundo textual. **Conferir**: mundo textual.

reparo de mundo (*world-repair*): processo cognitivo em que um mundo textual anteriormente conceptualizado é reconceptualizado pela adição de informação nova. **Conferir**: incrementação; mundo textual;

resistência (*resistance*): processo cognitivo em que os participantes assumem uma posição de desidentificação com elementos de um mundo textual. **Conferir**: implicação.

submundo (*subworld*): mundo textual projetado por mudanças espaço-temporais, uso de metáforas, uso de modalidade. **Conferir**: modalidade; mundo textual; transição de mundo.

substituição de mundo (*world-replacement*): processo cognitivo em que um mundo textual anteriormente conceptualizado é substituído por outro. **Conferir**: mundo textual; reparo de mundo.

tempo (*time*): elemento construtor de mundo que instaura as coordenadas temporais de um mundo textual. **Conferir**: elementos construtores de mundo; mundo textual.

Teoria de Mundos Textuais (*Text World Theory*): modelo linguístico-cognitivo do processamento do discurso humano. **Conferir**: discurso; mundo textual.

texto (*text*): estrutura verbal de um discurso. **Conferir**: discurso.

transição de mundo (*world-switch*): alternância de um mundo textual para outro, resultante de mudanças espaciais ou temporais, ou no uso de metáforas, negação, ou de expressões modais. **Conferir**: mundo mesclado; mundo modal; mundo textual.