

PEDRO ALVES DE OLIVEIRA BRITO

O ACORVEAMENTO DE POE

Um estudo sobre como tradição e tradução se inter-relacionam

Mariana

Março/2014

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP
Instituto de Ciências Humanas e Sociais – ICHS
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem

O ACORVEAMENTO DE POE

Um estudo sobre como tradição e tradução se inter-relacionam

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos da linguagem
Linha de pesquisa: Tradução e práticas discursivas

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Clara Versiani Galery

Mariana
Março/2014

B862a Brito, Pedro Alves de Oliveira.
O Acorveamento de Poe : um estudo sobre como tradição e tradução se inter-relacionam. [manuscrito] / Pedro Alves de Oliveira Brito – 2014.
120 f. : il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Clara Versiani Galery.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-Graduação em Letras.

Área de concentração: Estudos da linguagem.

1. Literatura comparada - Teses. 2. Edgar Allan Poe 3. Tradução e interpretação. I. Universidade Federal de Ouro Preto. II. Título.

CDU: 82.091

Catálogo: sisbin@sisbin.ufop.br



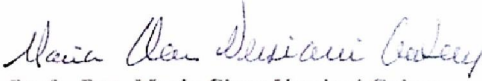
Pedro Alves de Oliveira Brito

O ACORVEAMENTO DE POE: um estudo sobre como tradição e tradução se inter-relacionam

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Aprovada em 31 de março de 2014 pela Comissão Examinadora abaixo assinada.


Prof. Dra. Maria Cristina Pimentel Campos
UFV


Prof. Dr. Giacomo Patrocinio Figueredo
UFOP


Prof. Dra. Maria Clara Versiani Galery
(Orientadora de pesquisa) UFOP

*Aos meus pais, Grogério e Maria José, para retribuir
uma pequena parte da confiança que em mim depositaram.*

AGRADECIMENTOS

Há uma motivação divina em cada canto, ainda que sutil: cada palavra escrita, cada ideia interligada a um segmento de inspiração nasceu a partir do sacrifício daqueles que fizeram parte da confecção deste trabalho. Agradeço, assim, ao que não compreendo, por ter plenas convicções de que sozinho não conseguiria.

Agradeço à minha família, que, de uma forma ou de outra, se mostrou presente durante toda a minha caminhada, dando contínuos apoio e incentivo. À minha namorada, Gabriele, por caminhar do meu lado, dividindo comigo os momentos de comemoração e dificuldade. Aos amigos de Mariana, Paulo Henrique, Fernando e Stanley, à República Shallon, e aos incontáveis e inigualáveis amigos de Formiga, presentes mesmo na ausência, por me oferecerem uma válvula de escape que por vezes se fez mais que necessária; e aos colegas de mestrado, pela inequívoca atenção prestada.

Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria Clara Versiani Galery, por acreditar em meu potencial, pela compreensão, dedicação, pelo préstimo e persistente auxílio, quando do desenvolvimento da pesquisa, do signifiante ao significado. À minha ex-orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria Cristina Pimentel Campos, pela atenção e diligência a mim então invariavelmente dispensadas, a partir das quais pude dar continuidade ao trabalho iniciado na graduação. Ao professor Dr. Giácomo Patrocínio Figueiredo, por seus apontamentos na ocasião do exame de qualificação e incorporados, tanto quanto possível, ao trabalho final; e aos demais professores e funcionários do Instituto de Ciências Humanas e Sociais, por tornarem plena minha experiência acadêmica.

Agradeço, por fim, ao professor Edgar Allan Poe, pela inspiração. Já se vão alguns anos, e continuo descobrindo novos meios de ler e entender sua arte.

RESUMO

O gênio perturbado; a escrita desleixada; a grandiloquência vulgar: a despeito das tentativas de T. S. Eliot de se definir a posição de Edgar Allan Poe no cânone literário universal, ele é admitido como um dos maiores expoentes da literatura norte-americana, muito embora sua aceitação como grande poeta esteja longe de ser unânime. Do presente trabalho, consta, precisamente, a introdução e o desenvolvimento do conceito de *acorveamento*, utilizando como ponto de partida os pressupostos da teoria de polissistemas de Itamar Even-Zohar. Em seguida, considerando a tradução da obra poética de Poe para o português, apresentaremos a análise dos poemas *The Raven*, *Annabel Lee* e *Alone*, e suas respectivas traduções, feitas por Machado de Assis, Fernando Pessoa, Augusto de Campos e Milton Amado, à luz da concepção artística do próprio Poe. A obra poética do autor, ao longo dos tempos, tornou-se alvo de inúmeras traduções – cuja repercussão veio com um efeito retroalimentador. Organizando um estudo sistemático dessas traduções, este trabalho apresenta a extensão da influência de Edgar Poe nas literaturas para as quais sua obra foi traduzida, e de que forma sua obra entrou nas literaturas de chegada.

Palavras-chave: *Literatura comparada; Edgar Allan Poe; Estudos da Tradução; Acorveamento.*

ABSTRACT

Troubled genius; slipshod writing; vulgar grandiose: in spite of T. S. Eliot's attempts to define Edgar Allan Poe's place in the world's literary canon, Poe is held as one of the most prominent writers of the American literature, even though his reception is far from unanimous. This research consists, precisely, of introducing and developing the notion of *acorveamento*, using Itamar Even-Zohar's polysystem theory as starting point. Next, regarding the translations of Poe's works to Portuguese, we will present the analysis of *The Raven*, *Annabel Lee* and *Alone*, along with their translations, by Machado de Assis, Fernando Pessoa, Augusto de Campos e Milton Amado, in light of Poe's artistic conception. Through time his works were translated many times – and its repercussions served to build his legacy. By organizing a systemic study of these translations, this research presents Edgar Poe's influence on the literatures to which his works were translated, and how his works made their way into the target literatures.

Keywords: *Comparative literature; Edgar Allan Poe; Translation Studies; Acorveamento.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	<i>13</i>
CAPÍTULO I: A POÉTICA DE POE	<i>18</i>
1.1 O Romantismo Sombrio	<i>22</i>
1.2 Um estranho no ninho	<i>24</i>
1.3 Concepção artística	<i>27</i>
1.4 A redenção do poeta maldito	<i>33</i>
CAPÍTULO II: O ACORVEAMENTO DE POE	<i>36</i>
2.1 Considerações sobre o desenvolvimento do conceito	<i>39</i>
2.2 Autoria e tradução	<i>42</i>
2.3 A inter-relação entre tradição e tradução	<i>46</i>
CAPÍTULO III: POEMAS TRADUZIDOS	<i>51</i>
3.1 The Raven	<i>53</i>
3.2 Annabel Lee	<i>73</i>
3.3 Alone	<i>86</i>
CAPÍTULO IV: CONSIDERAÇÕES FINAIS	<i>90</i>
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	<i>92</i>
ANEXOS	<i>98</i>
Anexo I – The Raven, de Edgar Allan Poe	<i>99</i>
Anexo II – O Corvo, tradução de Machado de Assis	<i>102</i>
Anexo III – O Corvo, tradução de Fernando Pessoa	<i>107</i>
Anexo IV – O Corvo, tradução de Milton Amado	<i>110</i>
Anexo V – Annabel Lee, de Edgar Allan Poe	<i>113</i>
Anexo VI – Annabel Lee, tradução de Fernando Pessoa	<i>115</i>

Anexo VII – Annabel Lee, tradução de Milton Amado	<i>117</i>
Anexo VIII – Alone, de Edgar Allan Poe	<i>119</i>
Anexo IX – Só, tradução de Augusto de Campos	<i>120</i>
Anexo X – Só, tradução de Milton Amado	<i>121</i>

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1: Ilustração de Edgar Allan Poe	14
FIGURA 2: Carta de Edgar Allan Poe a George Eleventh	15
FIGURA 3: Ilustração de <i>The Raven</i> de Gustave Doré	55
FIGURA 4: Retrato pictórico de Virginia Clemm Poe	75
FIGURA 5: Manuscrito original de <i>Alone</i>	87

*Tal que em Si-mesmo enfim a Eternidade o apura
O Poeta suscita com seu gládio erguido
Seu século aterrado de não ter ouvido
Que a morte triunfava nessa voz obscura!*

*Eles, em sobressalto como de hidra impura
Audindo o anjo aos da tribo temos dar sentido
Puro mais, logo aclamam sortilégio haurido
Nas desonradas águas de uma atra mistura.*

*Opostos solo e nuvens, ó suprema dor!
Se a nossa ideia com não cria de escultor
De que a tumba de Poe se orne resplandecente,*

*Calmo tombado bloco de um desastre escuro,
Que este granito ao menos mostre o seu batente
Ao negro voo blasfemo esparso no futuro.*

STÉPHANE MALLARMÉ, tradução de JORGE DE SENA

INTRODUÇÃO

Edgar Allan Poe nasceu em Boston, em 19 de janeiro de 1809. Seu pai, David Poe Jr., abandonou a família em 1810, e sua mãe, Elizabeth Hopkins Poe, morreu no ano seguinte. Órfão, foi criado em Richmond, por John e Francis Allan. Poe é único dentre os escritores americanos de sua geração, por ter passado parte de sua infância na Inglaterra – de 1815 a 1820. Esse período de sua vida é de grande importância, já que delimita a influência que o cenário inglês exerceu sobre o poeta (QUINN, 1941).

A obra do autor influenciou tanto a literatura americana quanto outras ao redor do mundo, por si própria e através de sua tradução. O trabalho de Poe aparece também na música, no cinema e na televisão. De sua obra poética constam clássicos como *The Raven* e *Annabel Lee* e, dentre seus contos mais famosos, cita-se *The pit and the pendulum*, *The black cat* e *The purloined letter*.

Poe também trabalhou como crítico literário em vários periódicos, nos quais também publicou alguns de seus contos e poemas. Em suas críticas acerca de autores sulistas, Poe geralmente ignorava ou minimizava a importância desse fator. Segundo Thompson, “durante toda a sua carreira, ele lutou por uma crítica honesta e independente, buscando criar uma revista literária livre de um viés regional” (1988, p. 264)¹.

Dessa forma, Poe se revela um artista multifacetado: o escritor de contos de mistério, o editor que passou por cima do contexto político-geográfico de seu país, ou o ferrenho crítico literário.

Como poeta, ele se alimentou das tragédias que vivenciou, e provavelmente jamais teria escrito suas elegias sem seu sofrimento a tiracolo. Poe via, na própria vida, a mais realista das ficções. Em uma carta, ele conta sobre a doença de sua esposa Virginia Clemm, descoberta em 1842, quando ela começou a sangrar enquanto cantava e tocava piano. Poe descreve a maneira com que os períodos alternados de doença e recuperação o afetaram, dizendo que ficou “louco, com longos intervalos de horrível sanidade”.

¹ Tradução própria de “Throughout his career, he fought for an honest, independent criticism and sought to create a literary magazine free of regional bias” (THOMPSON, 1988, p. 264).

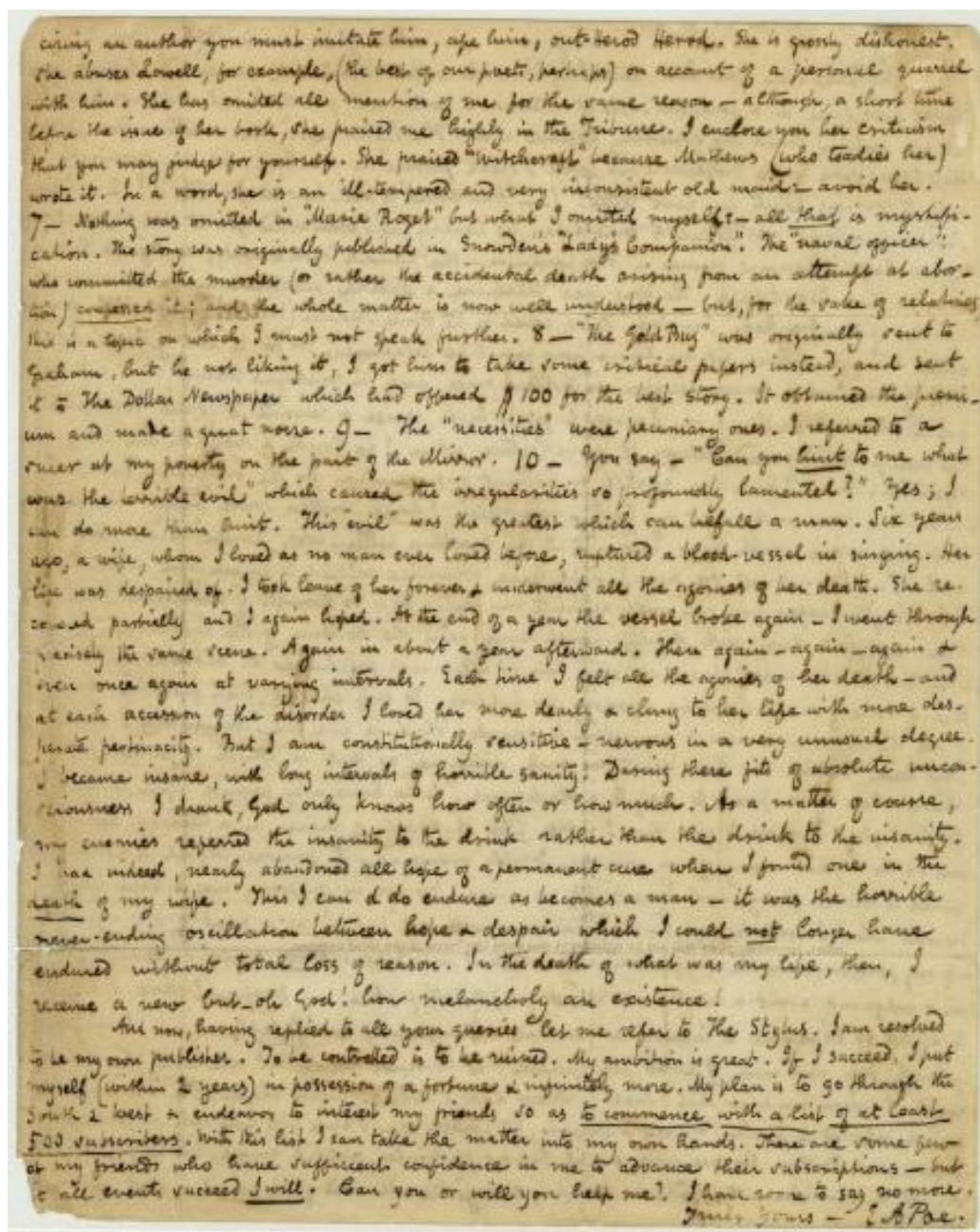


Figura 1 – Ilustração de Edgar Allan Poe ²

Ademais, Edgar Poe era notoriamente propenso a bebedeiras – principalmente durante a década de 1840 – e, nessa carta, ele atesta que o nervosismo e o sofrimento da doença da esposa eram as causas de seu alcoolismo e de sua *insanidade*, contrariando as acusações de seus

² POE, Edgar A. *Edgar Allan Poe: collected stories and poems*. Londres: CRW Publishing Limited, 2010.

críticos e inimigos. No final da carta, em uma virada surpreendente, ele admite que a morte da esposa foi uma cura permanente à sua loucura. O poeta se tornou a personificação do descomedimento – em oposição à sobriedade: vendo a beleza na morte, se alimentou dela de forma contumaz.



caring an author you must imitate him, ape him, out-herod Herod. She is grossly dishonest. She abuses Lowell, for example, (the best of our part, perhaps) on account of a personal quarrel with him. She has omitted all mention of me for the same reason - although a short time before the issue of her book, she praised me highly in the Tribune. I enclose you her criticism that you may judge for yourself. She praised "Mutchcraft" because Matthews (who traduced her) wrote it. In a word, she is an ill-tempered and very inconsistent old maid - avoid her.

7 - Nothing was omitted in "Marie Rogée" but what I omitted myself - all that is mystification. The story was originally published in Snowden's "Ladies Companion". The "naval officer" who committed the murder (or rather the accidental death arising from an attempt at abortion) escapes it; and the whole matter is now well understood - but, for the sake of relations, this is a topic on which I must not speak further.

8 - "The Gold Bug" was originally sent to Graham, but he was not liking it, I got him to take some critical papers instead, and sent it to The Dollar Newspaper which had offered \$100 for the best story. It obtained the premium and made a great noise.

9 - The "necessities" were pecuniary ones. I referred to a rumor of my poverty on the part of the Editor.

10 - You say - "Can you hint to me what was the terrible evil" which caused the irregularities so repeatedly lamented?" Yes; I can do more than hint. This "evil" was the greatest which can befall a man. Six years ago, a wife, whom I loved as no man ever loved before, ruptured a blood-vessel in singing. Her life was despaired of. I took leave of her forever & underwent all the agonies of her death. She recovered partially and I again lived. At the end of a year the vessel broke again - I went through exactly the same scene. Again in about a year afterward. Then again - again - again & over once again at varying intervals. Each time I felt all the agonies of her death - and at each accession of the disorder I loved her more dearly & clung to her life with more desperate pertinacity. But I am constitutionally sensitive - nervous in a very unusual degree. I became insane, with long intervals of horrible sanity! During these fits of absolute unconsciousness I don't, God only knows how often or how much. As a matter of course, my enemies repeated the insanity to the drink rather than the drink to the insanity. I have indeed, nearly abandoned all hope of a permanent cure when I found one in the death of my wife. This I can do endure as becomes a man - it was the horrible never-ending oscillation between hope & despair which I could not longer have endured without total loss of reason. In the death of what was my life, then, I receive a new but - oh God! how melancholy an existence!

And now, having replied to all your queries let me refer to The Stylus. I am resolved to be my own publisher. To be controlled is to be ruined. My ambition is great. If I succeed, I put myself (within 2 years) in possession of a fortune & infinitely more. My plan is to go through the South & West & endeavor to interest my friends so as to commence with a list of at least 500 subscribers. With this list I can take the matter into my own hands. There are some few of my friends who have sufficient confidence in me to advance their subscriptions - but it all events succeed I will. Can you or will you help me? I have some to say no more.

Yours truly - E. A. Poe.

Figura 2 – Carta de Edgar Allan Poe a George Eleveth ³

³ Edgar Allan Poe [Carta] 4 jan. 1848 [para] ELEVETH, George W. 2f. Disponível em <eapoe.org/works/letters/p4801040.htm>, acesso em 03/09/2013.

Poe faleceu no dia 7 de outubro de 1849, aos 40 anos de idade, deixando um legado que se manteria vivo ao longo dos séculos através das inúmeras referências e traduções de sua obra para diversos idiomas por ilustres nomes da literatura, como Charles Baudelaire, Machado de Assis e Fernando Pessoa.



A pesquisa intenta contribuir para que as linhas teóricas da teoria da tradução sejam aprofundadas, através do desenvolvimento do conceito de *acorveamento*, que se remete especificamente à obra de Poe, e nasce a partir da justaposição de tradições literárias, desde o momento em que determinada obra é traduzida até o ponto em que ela passa a integrar a literatura de destino. Muito embora o conceito proposto revele contornos pré-definidos, o escrutínio de algumas traduções da obra poética de Poe à sua luz nos permite aferir de que maneira se dá o transporte da arte de uma cultura a outra. Destarte, ao realizar a análise dos poemas, a conceituação toma forma, simultaneamente dando forma ao trabalho.

A escolha do autor é simples: Edgar Poe ganhou força através de suas traduções; e ao se traduzir a literatura de origem, o autor é introduzido na literatura de destino a partir de seu tradutor, criando um elo entre elas. É justamente a partir desse elo que uma tradição literária é criada – à luz do que oferece a teoria de polissistemas, de Itamar Even-Zohar (2005) –, conferindo ao poeta e à sua obra uma força que antes não existia.

De modo a tentar chegar a um denominador comum a respeito das questões levantadas, planejou-se a pesquisa da seguinte maneira: a *Introdução* trata de introduzir tanto o tema do trabalho quanto o autor escolhido para objeto de estudo. O primeiro capítulo, *A poética de Poe*, aprofunda e contextualiza Edgar Poe, bem como traça um paralelo entre as diferentes visões sobre o autor, discutindo o posicionamento de, entre outros, T. S. Eliot e Baudelaire. No segundo capítulo, *O acorveamento de Poe*, estuda-se a relação entre tradição e tradução, autoria e tradução, e, a partir desse estudo, o conceito-chave proposto é delineado. O terceiro capítulo traz a análise de poemas selecionados de Poe e suas respectivas traduções, quais sejam: *The Raven*, e as traduções de Machado de Assis, Fernando Pessoa e Milton Amado; *Annabel Lee*, e as traduções de Fernando Pessoa e Milton Amado; e *Alone*, e as traduções de Augusto de Campos e Milton Amado. Nesse capítulo também é feita a relação entre o *acorveamento* e a

análise das traduções acima citadas. O último capítulo, *Considerações finais*, traz um resumo dos resultados obtidos, além de algumas considerações acerca do desenvolvimento da pesquisa.

I

A POÉTICA DE POE

Há mais, há sempre mais. Há em nós uma presença obscura de Poe, uma latência de Poe. Todos nós, em algum lugar de nossa pessoa, somos ele.

JULIO CORTÁZAR, tradução de DAVI ARRIGUCI JUNIOR

Edgar Poe é, para todos os efeitos, um grande poeta. Não obstante, esta opinião, que não pretende parecer mais do que é, encontra oposição em vários críticos literários. Segundo Morton Zabel, por exemplo, “aplicar o vocábulo *grande* a Poe, no sentido em que o aplicamos a poetas supremos como Shakespeare ou Dante, ou mesmo a extraordinários gênios norte-americanos do século XIX, como Emily Dickinson, seria deturpá-lo” (1947, p. 95). Patrick Quinn vai além, argumentando que quaisquer reivindicações que tenham como objetivo colocar Poe no *hall of fame* da literatura americana são completamente infundadas⁴. Alvo de críticos como Huxley e Orwell⁵, Poe, na visão de Eliot, não deveria ser visto sequer como um adepto secundário do Movimento Romântico, visto que tal classificação o colocaria como parte da *tradição* inglesa, da qual ele não faz parte⁶. Em seu afamado ensaio *From Poe to Valéry*, o crítico e também poeta argumenta:

Se examinarmos seu trabalho minuciosamente, parece que encontramos nada além de uma escrita desleixada, um pensamento pueril desamparado por leitura ampla ou conhecimento profundo, experiências desordenadas em vários tipos de escrita, principalmente sob pressão financeira, sem nenhuma atenção nos detalhes (1965, p. 27)⁷.

⁴ Interpretação livre de “It is a commonplace that American literature offers few names of absolutely first rank. At best there is a handful: Hawthorne and Whitman, perhaps; Melville and James, certainly; and possibly T. S. Eliot. Poe’s claims for inclusion in such a list are by no means convincingly sponsored” (QUINN, 1950, p. 3).

⁵ “Aldous Huxley pronounced Poe ‘vulgar’, with a show-off manner he likened to wearing a gaudy ring on every finger. [...] George Orwell acknowledged Poe’s acuity in the depiction of deranged characters but summed him up as ‘at worst [...] not far from being insane in the literal clinical sense’” (JACKSON, 2012).

⁶ Interpretação livre de “It does not seem to me unfair to say that Poe has been regarded as a minor, or secondary, follower of the Romantic Movement [...]. This however is to place him in the English tradition; and there certainly he does not belong” (ELIOT, *From Poe to Valéry*. In: *To criticize the critic*, 1965, p. 29).

⁷ Tradução própria de “If we examine his work in detail, we seem to find in it nothing but slipshod writing, puerile thinking unsupported by wide reading or profound scholarship, haphazard experiments in various types of writing, chiefly under pressure of financial need, without perfection in any detail” (ELIOT, op. cit., p. 27).

O contexto no qual o ensaio foi escrito, contudo, é mais complexo do que dita a cátedra, já que ele representa, superficialmente, somente uma parte dos pensamentos de Eliot a respeito de Edgar Poe (McELDERRY, 1969). Posto isto, faz-se pertinente notar que, no ensaio em questão, o crítico se baseia fundamentalmente em dois pontos para tecer sua argumentação acerca da influência do poeta na literatura francesa.

O ponto primeiro na lista de Eliot concerne essencialmente a pouca familiaridade dos poetas franceses com a língua e cultura inglesas – especialmente Baudelaire: o homem que levou Poe à França. Em seu ensaio, ele argumenta que “nenhum desses poetas conhecia o idioma muito bem. Baudelaire deve ter tido algum contato com as poesias inglesa e americana [, mas] nunca conheceu a Inglaterra, e não há razão para acreditar que ele falava bem a língua” (1965, p. 35-36)⁸. Assim, de acordo com Eliot, a atestada falta de conhecimento de inglês de Baudelaire⁹ o impediu de enxergar as falhas de Poe, tão óbvias aos leitores americanos.

No segundo ponto, o crítico discorre a respeito da genialidade de Baudelaire. Segundo ele, é perfeitamente possível que o leitor, ao ler algo em um idioma que não domina completamente, encontre algo que não esteja lá, e, “quando o leitor em questão é um gênio, o poema estrangeiro pode, por um feliz acidente, evocar algo importante das profundezas de sua mente, que é então atribuído ao que se leu” (1965, p. 36)¹⁰. Eliot completa, argumentando que, ao traduzir Poe, Baudelaire transformou um inglês de má qualidade em um francês admirável.

Eliot, contradizendo-se, também alega que os franceses, em oposição aos norte-americanos, enxergaram a obra de Poe em sua plenitude e, com isso, se tornaram mais receptivos às criações do poeta. Segundo o crítico, “quando se aceita um autor como um todo, pode-se ver a expressão e o senso geral de unidade nos trabalhos do autor, bem como uma impressionante variedade de formas e temas” (KELLEY, 2012, p. 5-6)¹¹. Tal teoria é corroborada pelo próprio Baudelaire em *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, ao atestar que Poe foi vítima do olhar social e literário da sociedade norte-americana¹².

⁸ Tradução própria de “none of these poets knew the English language very well. Baudelaire must have read a certain amount of English and American poetry [...]. He was never familiar with England, and there is no reason to believe that he spoke the language at all well” (ELIOT, op. cit., p. 35-36).

⁹ “It is well known that in 1852 Baudelaire’s knowledge of English, which was never completely trustworthy, was shaky indeed. Comparing the text of his essay with the English original, we find several ‘boners’ which draw a smile, after lying unsuspected for over a century in the pages of the *Revue de Paris*” (BANDY, 1952, p. 67).

¹⁰ “[...] and when the reader is himself a man of genius, the foreign poem read may, by a happy accident, elicit something important from the depths of his own mind, which he attributes to what he reads.” (ELIOT, op. cit., p. 36).

¹¹ Tradução própria de “When accepted as a whole one can see the expression and overall sense of unity in the author’s works, as well as an impressive variety of form and subject” (KELLEY, 2012, p. 5-6).

¹² BAUDELAIRE, 1857.

Ademais, trinta anos antes de *From Poe to Valéry*, o mesmo Eliot assume uma postura conservadora ao escrever *Tradition and individual talent*, dando base e consistência às suas críticas. Nesse ensaio, percebe-se que ele se sente desconfortável ante quaisquer movimentos contrários à tradição, bem como todas as implicações decorrentes de sua possível quebra:

Nenhum poeta, nenhum artista, constrói seu significado sozinho. Sua significância, sua apreciação, é a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. [...] O que acontece quando uma nova obra de arte é criada, é algo que acontece simultaneamente com todas as obras de arte que a precederam (ELIOT, 1919) ¹³.

Eliot também discorre sobre o conceito de tradição *per se*: “dentro dessa tradição de Poe a Valéry estão alguns daqueles poemas modernos que eu muito admiro e aprecio; segundo, creio que a tradição em si representa um desenvolvimento muito interessante da consciência poética” (1965, p. 42) ¹⁴. Ele argumenta, além, que as melhores e mais individuais obras de um poeta podem ser aquelas nas quais seus ancestrais afirmam sua imortalidade com maior veemência (ELIOT, 1919).

Kelley, no entanto, contesta o posicionamento adotado por Eliot em seus ensaios: segundo ela, a lógica do crítico é fundamentalmente falha ¹⁵. Em primeiro lugar, Baudelaire, o principal responsável pela internacionalização de Poe, não teve acesso à obra completa do autor de uma só vez – o que se deu foi o exato oposto –, contrariando o conceito de plenitude proposto por Eliot. A esse respeito, Bandy argumenta que “ele [Baudelaire] *não* havia lido *Arthur Gordon Pym* [...], nem os artigos críticos sobre poesia [...], nem a maior parte dos contos e poemas – nem mesmo *The Raven!*” (1952, p. 68-69) ¹⁶.

Kelley vai além, fornecendo uma visão alternativa acerca do cerne da argumentação do ensaísta. Em relação ao primeiro ponto – o pouco contato dos poetas franceses com a língua –, ela pontua:

Claro, quando Baudelaire começou a traduzir os contos de Poe, seu inglês era não mais que razoável, e ele cometia vários erros. Entretanto, à medida que ele continuou a procurar informações a respeito de seu *semblable* ¹⁷ americano, o poeta francês ficou

¹³ Tradução própria de “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. [...] What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it” (ELIOT, *Tradition and individual talent*, 1919).

¹⁴ Tradução própria de “[...] within this tradition from Poe to Valéry are some of those modern poems which I most admire and enjoy; second, I think that the tradition itself represents the most interesting development of poetic consciousness [...]” (ELIOT, 1965, p. 42).

¹⁵ KELLEY, 2012.

¹⁶ Tradução própria de “[...] he had *not* read *Arthur Gordon Pym* [...], nor the critical papers on poetry [...], nor most of the tales and poems – not even *The Raven!*” (BANDY, 1952, p. 68-69).

¹⁷ Em português, *semelhante*, como Baudelaire se referia a Poe.

determinado a aprender mais o idioma, e suas habilidades melhoraram exponencialmente, justamente porque ele passou tanto tempo lendo e traduzindo a obra de Poe (2012, p. 6-7) ¹⁸.

Em seguida, a respeito da genialidade de Baudelaire, Kelley pondera:

Sendo um poeta, duvido que Baudelaire tenha feito elogios a Poe perante os círculos literários da França caso considerasse sua arte insuficiente. Além disso, é extraordinário Poe ter sido aceito por uma sociedade que se opunha com tamanha determinação a poemas com os mesmos temas escritos por um autor francês. Se realmente tivesse sido um problema exclusivo de língua, os franceses não teriam aprovado as traduções de Baudelaire como aprovaram *Les fleurs du mal* (2012, p. 7) ¹⁹.

De qualquer forma, à parte todas as colocações feitas, até mesmo Eliot acaba se rendendo à importância de Edgar Poe. No próprio *From Poe to Valéry*, é dito que a influência do autor é muito mais impressionante por Mallarmé e Valéry não terem simplesmente seguido os passos do antecessor: “eles se sujeitaram àquela influência diretamente, e deixaram provas convincentes do valor que Baudelaire atribuiu à teoria e à prática do próprio Poe” (1965, p. 28). Eliot conclui, admitindo que “esses franceses viram algo em Poe que os leitores falantes do inglês deixaram passar” (IBID., p. 28) ²⁰. E, de fato, “os valores que a França atribuiu a Poe não são aqueles vistos por sua própria nação” (QUINN, 1950, p. 6) ²¹.

Outrossim, Zabel também reconhece a significância do autor norte-americano:

Poe era mais que um poeta de fantasia erótica e imaginação melodramática. Era um homem dotado de notável talento humorístico; fascinava-o sempre o exercício da razão pura ou matemática; e era um homem de propósitos críticos firmes e corajosos – tanto que, de fato, permanece como o primeiro genuíno crítico literário produzido pelos Estados Unidos (1947, p. 97).

¹⁸ Tradução própria de “Of course, when Baudelaire first began translating Poe’s tales his English was only passably good and he made many mistakes. However, as he continued his search for information about his newfound American *semblable* the French poet became determined to learn more English and his skills vastly improved precisely because he spent so much time reading Poe and translating his works” (KELLEY, 2012, p. 6-7).

¹⁹ Tradução própria de “being a poet himself, I doubt that Baudelaire would have sung Poe’s praises to the French literary circles had he found his craftsmanship to be insufficient. Additionally, it is remarkable that Poe was accepted by a society that so adamantly opposed poems with the same themes and motifs by a French author. Had it really only been a matter of language, the French should not have approved of Baudelaire’s translations any more than they approved of *Les fleurs du mal*” (IBID., p. 7).

²⁰ Tradução própria de “each of them subjected himself to that influence directly, and has left convincing evidence of the value which he attached to the theory and practice of Poe himself” e “these Frenchmen have seen something in Poe that English-speaking readers have missed” (ELIOT, 1965, p. 28).

²¹ Tradução própria de “[...] the values France has attached to Poe are not those his own nation has seen in him” (QUINN, 1950, p. 6).

No âmbito da crítica de escritores latino-americanos, Julio Cortázar, que também traduziu a prosa de Poe para o espanhol, argumenta que o autor norte-americano entendia a poesia segundo seus próprios poemas e a partir deles, e todas as reflexões seguintes se relacionam à matéria poética elementar: “Poe era inteligente demais [...], embora sua inteligência tenha forçado com frequência o limite natural da sua poesia, já seja no próprio poema, já nos textos críticos que analisam a criação poética” (2006, p. 114).

1.1 O Romantismo Sombrio

No início do século Dezenove, a literatura norte-americana foi influenciada pelo contexto sociogeográfico pré-guerra no qual os Estados Unidos estavam inseridos. Em um período de escassez na literatura sulista, somente um escritor de apelo nacional emergiu do *Velho Sul*: Edgar Poe. De acordo com Thompson (1988), a cultura sulista se recusou a apoiar a literatura regional, muito embora se acreditasse que o sul era uma espécie de gênio adormecido que só precisava ser acordado. Poe, contudo, é consistente em sua postura antirregionalista; o que realmente importava ao poeta era que a literatura americana atingisse fama internacional. Segundo Thompson, “ele raramente se valia de localidades ou personagens sulistas e nem se envolvia com assuntos ligados à escravidão; não tratava de assuntos como a autonomia do sul e o separatismo, e nem fazia comparações entre personalidades do sul e do norte” (1988, p. 277)²².

Precursor do gênero detetivesco moderno, Edgar Poe também é considerado parte do Movimento Romântico Americano – mesmo que por vezes se desvencilhasse de tal amarra. A despeito disso, Morton Zabel pondera, em seu estudo crítico, que a obra de Poe nos faz lembrar que “os inícios de uma literatura definitivamente nacional, nos Estados Unidos, durante a primeira metade do século Dezenove, coincidiram com o período da literatura moderna que denominamos Movimento Romântico” (1947, p. 87).

Dessa maneira, entende-se que Poe trouxe à sua poética diversas características dessa escola, de modo que, a ela podem ser atribuídos, ainda que de forma restrita, traços que remetam

²² Tradução própria de “Rarely does he employ Southern locales or character types; he does not embroil himself in the issue of slavery; he does not address matters of Southern autonomy and separatism; he does not confront Southern with Northern personages” (THOMPSON, *Edgar Allan Poe and the writers of the Old South*, 1988, p. 277).

diretamente ao Romantismo, como a beleza poética e o distanciamento da realidade – muito embora seus trabalhos mais conhecidos se enquadrem no gênero gótico, do qual se ramifica o *Romantismo Sombrio*²³.

Essa vertente do Romantismo garante à poesia atributos macabros, donde se verificam temas recorrentes tais como a morte, os efeitos da decomposição, preocupações com enterros prematuros, reanimação dos mortos e luto. Segundo Zabel, em Poe se encontra “um mundo de estranhezas e terror, de espectros mórbidos e luzes lúgubres, de palácios mal-assombrados, terríficas pesadelos, paisagens febris e sonhos aniquiladores” (1947, p. 82). Logo, Edgar Poe baseou sua obra poética no sobrenatural – onde a morte e o luto são lugares comuns. Por outro lado, ele se valia de ironias e extravagâncias para o alcance de efeito cômico, ou talvez, em meio à atmosfera e tons relacionados à melancolia, dir-se-ia tragicômico, como pode ser percebido, *e. g.*, na estrofe IX de *The Raven*.

Entretanto, muito embora Poe tenha se tornado o mestre do conto de horror, sabe-se que não foi ele quem inventou a ficção gótica. Segundo Benjamin Franklin Fisher, “quando ele começou a chamar a atenção ao publicar vários contos macabros no *Southern Literary Messenger* no início de 1835, os críticos fizeram comentários negativos a respeito de seu ‘Germanismo’, um sinônimo para Goticismo” (2002, p. 72)²⁴.

A escola romântica, por sua vez, enfatizava *intuição, imaginação* (distanciamento da realidade) e *sentimento* de tal modo que levou alguns de seus escritores a serem julgados como adeptos do irracionalismo. Esse fato contribuiu para que Poe publicasse um ensaio sob o título de *The philosophy of composition*, através do qual trata de esclarecer os métodos os quais utilizou para compor *The Raven*. Cortázar, a esse respeito, pondera:

A poesia é uma urgência, cuja satisfação é alcançada, cumprindo-se certas formalidades, adotando-se certos procedimentos. Mas a noção de *poema a frio*, que parecia nascer do texto da *Filosofia da composição*, se vê sensivelmente diminuída. À luz desta admissão de um ímpeto poético que tem toda a violência daquele que os românticos reconheciam, *O Corvo* deve ser reconsiderado. Não há dúvida de que neste poema há muito de excessivamente fabricado, visando a obter um profundo efeito geral por meio da sábia gradação de efeitos parciais, de preparação psicológica, de encantamento musical. Neste sentido, o relato que Poe nos faz de como o escreveu parece corroborado pelos resultados. Sabe-se, contudo, que a verdade é outra: *O Corvo* não nasceu de um plano infalivelmente preconcebido, mas, sim, de uma série de estados sucessivos [...], onde a tarefa de pôr e tirar palavras, pesar cuidadosamente cada ritmo [...], alcança uma perfeição menos arquitetônica do que mecânica (2006, p. 116).

²³ Tradução livre de “Dark Romanticism”.

²⁴ Tradução própria de “When he began to attract widespread attention by publishing several macabre tales in the *Southern Literary Messenger* in early 1835, critics sounded negative notes concerning his ‘Germanism’, a synonym for Gothicism” (FISHER, *Poe and the gothic tradition*, 2002, p. 72).”

A partir dessa reflexão, cabe dizer que a crítica de Eliot traz à tona uma questão: que motivos levaram a poesia de Edgar Poe a atrair a atenção de grandes nomes da literatura, como Baudelaire e Mallarmé? Valendo-se novamente das palavras de Eliot, “[sua obra] teve uma importante influência nos autores, e em estilos de escrita onde tal influência seria dificilmente esperada” (1965, p. 27)²⁵.

Além disso, Cortázar considera que tais conjecturas “abrangem apenas a metade explícita da poética de Poe, deixando velado o setor que ele mesmo dissimulava ou dificilmente consentia em manifestar em textos colaterais aos seus ensaios doutrinários” (2006, p. 117). O próprio Poe já lembra em seu ensaio *The Poetic Principle* que “um poema só merece este título enquanto emociona, elevando a alma. O valor do poema está na razão dessa emoção crescente”²⁶. Ora, se é combinável este fator, que faz da poesia uma poesia, à rigidez matemática encontrada, por exemplo, em *The Raven*, como esta poderia ser equacionada de forma que seu resultado, ao ser traduzida, não fosse alterado? Como, por exemplo, um autor realista brasileiro – como é o caso de Machado –, não poderia imprimir sua própria marca na obra original, que tem temática típica do supracitado Romantismo Sombrio, transformando-a, mesmo que de forma sutil?

1.2 Um estranho no ninho

O amadurecimento da literatura norte-americana no século XIX trouxe consigo o surgimento de vários nomes de grande proeminência. Dentre estes, destaca-se Hawthorne e Melville, Emerson e Thoreau, Longfellow, Whitman, e Twain. Na mesma estrada, mas caminhando em direção oposta, estava Edgar Poe: o poeta que contradisse a tradição, criando uma nova para si.

A dissidência de Poe, todavia, não o fazia menos norte-americano que seus pares. De acordo com Zabel, “suas lúgubres histórias e poemas esconjurados são parte da época e do lugar

²⁵ Tradução própria de “[his work has] had an important influence upon authors, and in types of writing where such influence would hardly be expected” (ELIOT, *From Poe to Valéry*, 1965, p. 27).

²⁶ Tradução própria de “a poem deserves its title only inasmuch as it excites, by elevating the soul. The value of the poem is in the ratio of this elevating excitement” (POE, *The Philosophy of Composition*, 1846. In: BAYM (Org.), 1994, p. 1543).

que o produziram, suas tonalidades e inflexões ecoam numa distinta e autêntica corrente da literatura ulterior de seu país” (1947, p. 87).

Para ilustrar este cenário, o crítico explica:

Tudo isso nos leva muito longe da luminosidade cândida de que se revestem a prosa e a sabedoria de Benjamin Franklin; do folclore genial e encantos românticos contidos nas páginas de Washington Irving; e das fronteiras arriscadas que Fenimore Cooper nos abriu em seus romances em prosa. Penetramos, de fato, num campo inteiramente diverso da literatura norte-americana; encontramos aí não um amadurecido filósofo Knickerbocker, não um explorador dos campos de batalha revolucionários e da vida dos índios na fronteira oeste, mas um homem que convive com os réprobos (ZABEL, 1947, p. 87).

Muito embora Edgar Poe tivesse fracassado ao reclamar seu devido reconhecimento, sua filosofia, posto que involuntariamente, atraiu a atenção de olhos inesperados, em outro lugar. Segundo Quinn, para que se torne compreensível o alcance da reputação de Poe, e o porquê de ele tê-la conquistado em toda a parte – ainda quando *post mortem* –, menos em seu próprio país, deve se levar em conta um fator de importância cabal para a equação: o cerne da grandeza de Poe não está nos Estados Unidos, mas sim na Europa. Mais especificamente, na França²⁷.

E o que os franceses realmente viram em Poe, que passou despercebido a leitores como Eliot?

Baudelaire, segundo Eliot, via em Poe o estilo do *poète maudit*, “o rebelde contra a sociedade e a moralidade da classe média”. Mallarmé encontrou estímulo na técnica de Poe, devido a seu contraste com o verso francês tradicional. Valéry viu na teoria da poesia de Poe a ênfase no poema como fim, e a predição da *poésie pure*, além do intenso interesse no processo poético, tão característico dos simbolistas franceses (McELDERRY, 1969)²⁸.

Eliot comprova essa teoria, ao atestar que “em Poe, na vida de Poe, em seu isolamento e seu fracasso no mundo, Baudelaire encontrou o protótipo do *poète maudit*, o poeta como pária da sociedade – descrição que o francês se via encaixar perfeitamente” (1965, p. 37)²⁹.

²⁷ Interpretação livre de “If we are ever to see the work of Poe in a way that will enable us to make sense of the high reputation which he seems to enjoy everywhere but in his own country, it is obvious that our orientation must be towards Europe, and France especially, rather than towards America” (QUINN, 1952, p. 562).

²⁸ Tradução própria de “Baudelaire, Eliot thinks, found in Poe the type of *le poète maudit*, ‘the rebel against society and against middle-class morality’. Mallarmé found in Poe’s technique stimulation because of its very contrast to traditional French verse. Valéry found Poe’s theory of poetry emphatic of the poem as an end in itself, prophetic of *la poésie pure*; prophetic, too, of the intense interest in the poetic process so characteristic of the French symbolists” (McELDERRY, 1969).

²⁹ Tradução própria de “[...] in Poe, in his life, his isolation and his worldly failure, Baudelaire found the prototype of *le poète maudit*, the poet as the outcast of society – the type [...] of which Baudelaire saw himself as a distinguished example” (ELIOT, 1965, p. 37).

Evidencia-se, então, que a literatura poética inspirou vários autores de renome internacional – dentre eles, o maior poeta francês do século XIX. Dessa maneira, com o apoio de Baudelaire, Poe foi promovido a “autor francês clássico honorário” (JACKSON, 2012) ³⁰. De acordo com Kelley, o poeta francês “proclamou Poe gênio literário, a despeito de seu sucesso limitado” (2012, p. 5) ³¹, ao passo que, nas palavras de Quinn, “Poe não se tornou somente um ‘grande homem na França’, como se tornou, graças a Baudelaire, uma figura internacional” (1950, p. 3) ³².

A ascensão de Poe começou, de fato, quando Baudelaire publicou, em 1856, o ensaio *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, na forma de prefácio do primeiro volume de *Les histoires extraordinaires*. Suas exaustivas traduções acabaram neutralizando o efeito provocado por *Memoir*, de Griswold, que por muito tempo dominou a visão de Poe pelo mundo falante do inglês (WILSON, 1943). Segundo Zabel, “Baudelaire começou a traduzir os contos e ensaios de Poe; tornou-o conhecido do público e dos poetas franceses; e subitamente foi posta nas mãos da *avant garde* literária de Paris uma nova doutrina poética – a doutrina do Simbolismo” (1947, p. 92) – uma doutrina que defendia a não escravização da poesia às leis clássicas, à utilidade social, aos objetivos didáticos da moral e da ética (ZABEL, 1947).

Tanto quanto já foi dito, os norte-americanos não viam Edgar Poe com bons olhos. Não obstante, um ponto de relevância que por vezes escapa às análises é o fato de que os franceses, inclusive Baudelaire, também não viam os norte-americanos com bons olhos. Segundo Kelley, “sem dúvida esse ambiente contribuiu para que ele fosse identificado como um *poète maudit*, e para sua frustração com a falta de aceitação e compreensão” (2012, p. 11) ³³. Isso explica, contudo, sua crescente simpatia com relação a Poe:

Em sua opinião, Poe enfrentou dificuldades em sua carreira por estar no lugar errado e na hora errada. Os norte-americanos não tinham imaginação e tampouco sabiam apreciar qualquer coisa que fosse original ou inteligente. [...] Baudelaire tinha confiança que em outro ambiente, como a França, Poe poderia ter se tornado um gigante literário (KELLEY, 2012, p. 11) ³⁴.

³⁰ Tradução própria de “honorary French classic author” (JACKSON, 2012).

³¹ Tradução própria de “Despite having limited success with his own works, though, Baudelaire was motivated to proclaim Poe as a literary genius” (KELLEY, 2012, p. 5).

³² Tradução própria de “Not only did become ‘a great man in France’; he has become, thanks to Baudelaire, a world figure” (QUINN, 1950, p. 3).

³³ Tradução própria de “No doubt this environment contributed to his identification as a *poète maudit* and his frustration with lack of acceptance and understanding” (KELLEY, 2012, p. 11).

³⁴ Tradução própria de “He regarded Poe’s difficulties in his career as a result of being in the wrong place at the wrong time. America was unimaginative and unappreciative of anything original or insightful. [...] Baudelaire was confident that in another environment, such as France, Poe could be a literary giant” (op. cit., p. 11).

O pai da tradição poética moderna, na verdade, viu suas próprias ideias ao ler as histórias de Poe, e se sentiu justificado. Kelley argumenta que Baudelaire “começou a acreditar que o público francês era culpado por sua falta de reconhecimento, da mesma forma que o pensamento limitado dos americanos era culpado pela falta de sucesso de Poe” (2012, p. 4)³⁵. De acordo com Zabel, “a própria tragédia da vida de Poe representava para Baudelaire o eterno conflito entre o poeta e o mundo – entre o homem de visão divina e as forças hostis da vida pública” (1947, p. 92).

Nesse sentido, ao defender Poe, Baudelaire sempre criticou com veemência a postura literária tradicional:

Um meio social assim gera necessariamente erros literários correspondentes. Foi contra esses erros que Poe reagiu sempre que pôde e com toda a sua força. Logo, não nos admiremos de que os escritores americanos, sem deixarem de reconhecer o seu poder singular como poeta e como narrador, sempre tenham querido infirmar o seu valor como crítico (2006, p. 103).

De qualquer forma, o sucesso alcançado por Poe após ser traduzido por Baudelaire também ajudou a moldar a carreira do poeta francês. Segundo Kelley, “só a partir do momento em que Baudelaire começou a publicar suas traduções é que ele começou a ter algum sucesso” (2012, p. 75). Na verdade, todo o processo pode ser visto como uma reação em cadeia: “quando os adeptos europeus [de Poe] se fortaleceram, os norte-americanos – especialmente autores e críticos norte-americanos – foram compelidos a olhar novamente para sua obra” (IBID., p. 78).

Essa reação em cadeia, e a relação direta e indireta entre os dois, tanto quanto tudo aquilo que já foi relatado a essa altura, pode muito bem ser resumido em uma frase simples publicada por Baudelaire em seu ensaio intitulado *A invenção da modernidade*: “As censuras que os maus críticos fazem aos bons poetas são as mesmas em todos os países” (2006, p. 111).

1.3 Concepção artística

Ao percorrer os caminhos sombrios de *Nevermore*, Edgar Poe se apegou a um processo metodológico preciso, impregnando seu poema *The Raven* de simetria lógica do início ao fim. A rigidez matemática aplicada pelo escritor pode ser percebida em toda a extensão da obra,

³⁵ Tradução própria de “[...] began to believe that the French public was at fault for his lack of recognition, just as the narrow views of Americans were at fault for Poe’s struggle for success” (KELLEY, 2012, p. 4).

principalmente se atentarmos à sua estrutura poética. Defendendo a prática da arte de forma deliberada – em oposição a efusões incontroladas, Poe tratou a composição do poema como a um problema aritmético; muito embora se deva sublinhar o fato de não se tratar de uma matemática quantitativista, segundo Ricardo Araújo, “medida por números ou equivalentes, e, sim, por uma disciplina guiada pela intuição da similaridade, pela simetria ou consistência” (2002, p. 92).

A esse respeito, Eliot pontua:

Grande parte do ato de escrever requer consciência e deliberação. Na verdade, o mau poeta geralmente é inconsciente onde deve ser consciente, e consciente onde deve ser inconsciente. Ambos os erros o tornam “pessoal”. A poesia não é uma efusão emocional, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Mas, é claro, somente aqueles que têm personalidade e emoções sabem o que significa querer fugir delas (1919, p. 7)³⁶.

Poe, enriquecendo sua própria fortuna crítica, discorre sobre a criação do poema, tratando exatamente de aspectos como esse em *The philosophy of composition* (1846), escrito nos terrenos da estética, da crítica e da teoria literária. Podendo ser pertinentemente adaptado como *A teoria da escrita*, Edgar Poe dissecou não somente a obra, mas todo o processo através do qual ela foi criada.

De acordo com Kelley, “ele era rigoroso e metódico em seu estilo e composição, o que ele produzia era tão diferente do que outros escritores norte-americanos estavam produzindo, que cada um de seus trabalhos poderia ser visto como uma crítica a autores contemporâneos” (2012, p. 32)³⁷. Dessa forma, ele “descarta as metáforas orgânicas do Romantismo [...], e redireciona a atenção à técnica, à arte como uma engenhosa ilusão que o artista controla como um problema matemático ou mecânico” (POLONSKY, 2002, p. 43)³⁸. Como complemento a essa argumentação, nas palavras de Cortázar,

o poeta entende a poesia segundo seus próprios poemas, olha-a a partir deles e com eles, e as reflexões posteriores estão forçosamente subordinadas à matéria poética elementar, a que toma forma no verso. Poe era inteligente demais para não

³⁶ Tradução própria de “There is a great deal, in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate. In fact, the bad poet is usually unconscious where he ought to be conscious, and conscious where he ought to be unconscious. Both errors tend to make him ‘personal’. Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things” (ELIOT, 1919, p. 7).

³⁷ Tradução própria de “[...] He was strict and methodical in his style and composition; his works were so vastly different from what other American writers were producing that his pieces themselves could be seen as critiques of contemporary authors” (KELLEY, 2012, p. 32).

³⁸ Tradução própria de “[...] Poe discards the Romantic organic metaphors [...], and redirects critical attention onto technique, to art as a clever illusion which the artist controls like a mathematical or mechanical problem” (POLONSKY, 2002, p. 43).

compreendê-lo, embora sua inteligência tenha forçado com frequência o limite natural da sua poesia, já seja no próprio poema (fazendo de *O Corvo* uma espécie de sutilíssimo relógio de repetição, de máquina de beleza, segundo ele entendia a coisa), já nos textos críticos que analisam a criação poética. Mas por mais que tergiversasse a verdade, alterando a interpretação da sua própria poesia e da alheia com "princípios" extraídos dedutivamente, o conjunto geral desses princípios coincide, como vamos ver, com o tom autêntico dos seus poemas. Por mais que às vezes nade contra a corrente, Poe não pode sair do rio da sua própria poesia. Sua poética é como que uma tentativa de negar o tronco da árvore e afirmar, ao mesmo tempo, seus ramos e sua folhagem; de negar a irrupção veemente da substância poética, mas aceitar suas modalidades secundárias (2006, p. 114).

Em se tratando do ensaio propriamente dito, os primeiros sete parágrafos são dedicados a criticar sobremaneira a repugnância aludida à prática de relembrar e divulgar os passos progressivos de qualquer composição, bem como a criação em si, dizendo que “há um erro radical, [acha,] na maneira habitual de construir uma ficção” (POE, 1846). De acordo com Poe, uma composição poética deveria começar pela consideração de um *efeito* e, a partir dele, desenvolver o contorno da obra – garantindo a ela uma *unidade de efeito*.

De todo modo, ao iniciar a exegese de *The Raven*, o autor atesta de forma veemente que “nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (IBID., 1846) – segundo Eco, que também se debruça sobre Poe, “posição realmente provocadora, como sempre se observou, pois introduzia um elemento de cálculo formal em um ambiente dominado pelo conceito romântico da poesia como produto de inspiração súbita” (2007, p. 336). Dito isso, Poe faz considerações acerca da criação da obra, apoiando-a em três pilares: *extensão, província e tom*.

No que tange ao parâmetro *extensão*, ele dita que se determinada obra literária é muito longa para ser lida em uma sentada, o autor deve se contentar em dispensar o conceito de unidade de impressão. Portanto, se duas sentadas são necessárias, os acontecimentos do mundo vão interferir na leitura, sendo a totalidade da obra destruída de uma vez por todas. Além disso, uma poesia longa é, na verdade, nada mais do que uma sucessão de pequenas poesias, ou pequenos efeitos poéticos.

Em seu outro ensaio, *The poetic principle* (1850) – “escrito no fim de sua vida e frequentemente visto como um resumo de seus pensamentos sobre questões estéticas” (POLONSKY, 2002, p. 43)³⁹ –, Poe defende, ainda, que não existem poemas longos; o que ocorre é apenas uma sucessão de poemas curtos: “sustento que a frase ‘um poema longo’ é

³⁹ Tradução própria de “written at the end of his life and often regarded as a summary of his thinking about aesthetic questions” (POLONSKY, 2002, p. 43).

simplesmente categórica contradição nos termos” (POE, 1850). Ele ainda cita o exemplo da *Iliada*, de Homero, que é formada por uma *série de líricas*. Dessa forma, Poe calcula – fazendo nova relação matemática – que certo grau de duração é requisito absoluto para a produção de qualquer *efeito*. Visando tais pontos o poeta considera apropriado que a um poema sejam designadas não mais que 108 linhas.

Parte-se, então, para o segundo parâmetro: “Beleza é a única *província* legítima do poema” (POE, 1846). De acordo com Edgar Poe, essa beleza não é exatamente uma qualidade, como se supõe, mas um *efeito*. Refere-se, em suma, àquela intensa e pura elevação da alma, e não da inteligência, do coração. Deve se deixar claro que era de suma importância para o autor tornar *The Raven* universalmente apreciável – tanto para o público quanto para os críticos. Tendo o segundo pilar definido, faz-se conexão direta com o terceiro – o *tom*. Todas as experiências mostraram que o tom de mais alta manifestação é o da tristeza: “A beleza, de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas” (IBID., 1846), de modo que a Melancolia pode ser vista como o mais legítimo de todos os tons poéticos. Quanto à natureza dessa Melancolia, no caso, ele decide por aquela que seria invariavelmente absorvida por todos: a morte de uma mulher. Acreditando ser inquestionavelmente o uso mais poético do sentimento, o autor argumenta que esse fator se alia diretamente ao conceito de Beleza.

Segundo Kelley, “ao invés de enfatizar a estranheza da beleza, Poe acreditava que ela estava mais ligada à melancolia e à angústia. Em sua opinião, esses dois traços levavam à elevação da alma” (2012, p. 35) ⁴⁰. Ademais, a essa altura já se percebe a preeminência romântica em sua obra, quer-se dizer, torna-se nítida a presença na obra dos atributos relacionados à escola em questão, como visto na seção anterior.

Delimitados então *extensão*, *província* e *tom*, Poe passa a pensar nos efeitos artísticos ou, mais propriamente, recursos poéticos. O escritor não falhou em perceber imediatamente que, naquele ponto, nenhum recurso havia sido tão universalmente empregado quanto o refrão. E essa universalidade foi suficiente para assegurar o seu valor intrínseco, e o poupou da necessidade de submeter esse recurso a uma análise. Poe, entretanto, fica preso a um dilema, como pode ser observado em *The poetic principle*:

Considerarei-o, contudo, em relação à sua suscetibilidade de aperfeiçoamento e vi logo que ainda se achava num estado primitivo. Como é comumente usado, o refrão

⁴⁰ Tradução própria de “Rather than emphasizing the strangeness of beauty, Poe believed that it was linked more strongly to melancholy and woe. It was, in his opinion, these two traits that lead to the elevation of the soul” (KELLEY, 2012, p. 35).

poético, ou estribilho, não só se limita ao verso lírico, mas depende, para impressionar, da força da monotonia, tanto no som, como na ideia (POE, *The poetic principle*, 1850 *apud* MENDES e AMADO, 1999, p. 106).

O prazer da leitura, então, é extraído do sentido de identidade – de repetição. Desse modo, ele passa a especular em torno da natureza do refrão.

Já que a aplicação deste deve ser variada repetidamente, fica claro que ele deve ser breve, principalmente devido à dificuldade de inseri-lo em variações de sentenças no poema. Conclui-se, então, que o melhor refrão possível deva ser reduzido a uma simples palavra – definindo a última palavra de cada estrofe para executar tal serviço. Dessa forma, as considerações feitas levam Poe a deduzir que a palavra deva ser suscetível de ênfase, encontrando o /o/ prolongado como a vogal mais sonora, em conjunto com o /r/, a consoante mais aproveitável.

Ficando, então, determinado o som, torna-se necessário selecionar uma palavra que personifique esse som, e que ao mesmo tempo mantenha constantemente a melancolia que Poe determina como tom do poema. Em tal busca é, de acordo com ele, absolutamente impossível ignorar a palavra *Nevermore*.

De todo modo – voltando ao início –, é pertinente afirmar que o ponto mais importante a ser considerado em *The philosophy of composition* é o fato de que o poema é escrito de trás para frente. O efeito é determinado de antemão e a partir dele toda a trama é construída, em sentido oposto, tendo aquele único efeito em vista. Segundo Poe,

Nada é mais claro do que deverem todas as intrigas, dignas desse nome, ser elaboradas em relação ao *epílogo*, antes que se tente qualquer coisa com a pena. Só tendo o *epílogo* constantemente em vista, podemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção. (POE, 1846, *apud* MENDES e AMADO, 1999, p.101).

Outrossim, Edgar Poe começou escrevendo a estrofe que leva o interrogatório do narrador ao Corvo até o clímax – a décima sexta estrofe –, e observa, cautelosamente, para que nenhuma outra pudesse ultrapassá-la em seu efeito rítmico. Em palavras do próprio autor, “Aí, então, pode-se dizer que o poema teve seu começo pelo fim, por que devem começar todas as obras de arte” (POE, 1846). Dessa maneira, ele elabora o contorno do poema em torno da referida estrofe, usando *Nevermore* em vários sentidos, com o intuito de não tornar monótona a repetição do refrão.

A escolha de Poe traz também outros benefícios, como ele mesmo constatou:

[...] estabelecendo o ponto culminante, melhor poderia variar e graduar, no que se refere à seriedade e importância, as perguntas precedentes do amante e, em segundo lugar, porque poderia definitivamente assentar o ritmo, o metro, a extensão e o arranjo geral da estância, assim como graduar as estâncias que a deviam preceder.

Ademais, em *The poetic principle*, Edgar Poe critica o didaticismo e a alegoria, muito embora ele acreditasse que o *sentido*, na literatura, deve se encontrar logo abaixo da superfície. Obras que apresentem sentidos óbvios, de acordo com o autor, cessam de ser arte. Ele acredita que um trabalho de qualidade deve se concentrar em um único e específico *feito*. Para esse fim, ele diz que o escritor deve calcular cuidadosamente cada sentimento e ideia empregados. Nesse sentido, Cortázar argumenta que, para Poe,

a poesia didática, a poesia que tem por finalidade um ensinamento qualquer, é um monstro, um compromisso, que se deve evitar, entre a exaltação da alma e a instrução da inteligência. Se o belo é naturalmente verdadeiro e pode ensinar algo, tanto melhor; mas o fato de que possa ser falso, isto é, fantástico, imaginário, mitológico, não só invalida a razão do poema, mas também, quase sempre, constitui a única beleza verdadeiramente exaltadora (1993, p. 115).

De acordo com Baudelaire, Poe “escolheu um tema tão vasto como elevado: *O princípio da poesia*, e desenvolveu-o com aquela lucidez que é um dos seus privilégios” (2006, p. 80). Segundo ele, o norte-americano, de fato, “pensava, como verdadeiro poeta que era, que o objetivo da poesia é da mesma natureza do seu princípio, e que ela não deve ter em vista outra coisa senão ela mesma (IBID., p. 80).

Por fim, Zabel argumenta:

Poe introduziu as leis do raciocínio num campo em que nunca haviam sido até então usadas – o reino do mistério psíquico e mórbido, dos segredos ocultos da personalidade humana. E introduziu os mesmos princípios na crítica literária, em escala nunca antes verificada na literatura norte-americana. Seus *princípios*, expostos em ensaios como *The rationale of verse* e *The poetic principle*, talvez sejam mais abstratos que válidos, mais idealísticos que praticáveis; mas Poe lutou demorada e persistentemente para firmar bons padrões literários nos Estados Unidos de sua época – essa época de mau gosto geral, de jornalismo exaltado e de política literária corruptora e oportunismo (1947, p. 98).

Destarte, atesta-se que estes ensaios “fornecem uma explicação abrangente dos pontos de vista do autor a respeito de estilos e técnicas literárias. O que ele revela é a base para sua crítica literária” (KELLEY, 2012, p. 32)⁴¹.

⁴¹ Tradução própria de “[...] provide a comprehensive explanation of the American author’s views on literary style and technique. What he reveals here are the foundations for his literary criticism” (KELLEY, 2012, p. 32).

1.4 A redenção do poeta maldito

A asserção feita no início do capítulo é contestável, mas não infundada. O renome conquistado por Edgar Poe hoje é respaldado por escritores como Sir Arthur Conan Doyle, que “admitia somente dois mestres do gênero *conto*, Maupassant e Poe; e pelo menos uma de suas histórias de Sherlock Holmes, *Os dançarinos*, é um tributo direto ao conto de Poe, *O escaravelho de ouro*”⁴². De fato, “a verdade é que a América literária nunca perdoou a Poe a indiscutível superioridade que tão depressa o transformou numa figura internacional” (WILSON, 1943, p. 82-84)⁴³.

Cabe, então, à luz das considerações feitas até aqui, perguntar-nos o que, de fato, faz de um poeta *grande*. Segundo Eliot, “nenhuma reputação poética jamais permanece exatamente na mesma situação: é uma bolsa de valores em flutuação constante” (1971, p. 74). Contudo, é prudente relativizar tal proposição, visto que há diversos fatores que pesam nessa equação. Por exemplo, os contextos socioculturais podem ser determinantes no sucesso ou fracasso de determinado autor, dentro ou fora de sua época. Segundo Zabel, Mallarmé via em Poe o poeta que era uma censura viva ao materialismo do século XIX:

Um homem que triunfou, mesmo na morte, sobre a mediocridade do povo que o rodeava. [...] Foi assim que Poe, afinal, penetrou no panteão da literatura moderna e imprimiu sua marca e seu ímpeto a todo o movimento literário que se devotou a explorar e estender as fronteiras da imaginação e do espírito humano (1947, p. 102).

Entretanto, se por um lado um escritor não controla os significados de seu texto, e uma obra pode não ser compreendida completamente por estar à frente da época em que é escrita e não se encaixar no horizonte de expectativas do leitor, por outro as reverberações de determinada obra podem ressoar em tempo e espaço, influenciando inclusive outras literaturas.

Essa argumentação pode ser comprovada ao se atestar que a difusão literária da obra de Poe não é unilateral. O próprio Mallarmé escreveu o poema *Le tombeau d'Edgar Poe*, que foi

⁴² Tradução própria de “Conan Doyle admitted only two masters in the genre of the short story, Maupassant and Poe; and at least one of his Holmes stories, *The adventure of the dancing men*, is a direct homage to Poe’s tale *The gold bug*” (JACKSON, 2012).

⁴³ WILSON, Edmund, *The shock of recognition*, 1943.

traduzido para o português por Jorge de Sena sob o título *O túmulo de Edgar Poe*⁴⁴. Dessa forma, as ramificações da relação entre os autores garantem a ela uma faceta multidimensional.

Assim, “mesmo que seja verdade que a tarefa final e definitiva da crítica literária é a avaliação, também certamente é verdade que o trabalho inicial a ser feito é determinar com a maior exatidão possível *o que está lá*” (QUINN, 1950, p. 13) – e Baudelaire o fez: “[ele] mostrou [...] o que assegurou a permanência de Poe entre os grandes escritores do mundo” (IBID., p. 13). Ademais, segundo Barbara Smith, há

diversos atos de *avaliação implícita* de uma obra desempenhados por várias pessoas e instituições que, como pode acontecer, publicam-na ou a compram, preservam, exibem, citam, traduzem, tocam, parodiam, aludem a, imitam [...]. Todos esses atos são significantes para [...] produzir, transmitir, e manter seu valor dentro de determinada comunidade ou cultura (1990, p. 181)⁴⁵.

De acordo com Cortázar, “por mais que às vezes nade contra a corrente, Poe não pode sair do rio da sua própria poesia” (1993, p. 114), como uma benção disfarçada de maldição. À luz dessa analogia, faz-se notar que, sempre que se questiona a posição do escritor norte-americano no cânone literário, a sequência natural é procurar uma atenuação do questionamento, como se se tratasse de um carma crítico-poético que orbita o poeta – a dicotomia, aqui, torna-se clara. Com efeito, a poética de Poe é “como que uma tentativa de negar o tronco da árvore e afirmar, ao mesmo tempo, seus ramos e sua folhagem; de negar a irrupção veemente da substância poética, mas aceitar suas modalidades secundárias” (IBID., p. 114).

Corroborando tal prerrogativa, Zabel também reafirma o valor de Edgar Poe:

[Ele] libertou os demônios do mal humano, os instrumentos violentos da crueldade e do crime humanos, mostrando-nos o que realmente era. E o fez não com a eloquência ou a intuição dum verdadeiro e profundo poeta trágico, mas com as artes de um simbolista, de um mágico das palavras. Sua própria vida é um símbolo das possibilidades do mal e da tragédia que se acham à espreita dos filhos dos homens. E quando se alçou às alturas verdadeiramente poderosas de imaginação e introspecção psíquica, escreveu histórias como *William Wilson* ou *The narrative of G. Gordon Pym* – histórias em que vemos a verdade nuclear da personalidade humana memoravelmente exposta: a verdade de que todos os homens são prisioneiros de si mesmos, que o destino moral se acha encerrado em nossas próprias almas e consciências, e que nunca podemos escapar às leis e condições de nossas naturezas morais (1947, p. 96).

⁴⁴ MALLARMÉ, Stéphane. *O túmulo de Edgar Poe*. Tr.: Jorge de Sena. Disponível em <www.escritas.org/pt/poema/11202/o-tumulo-de-edgar-poe>, acesso em 02/03/2014.

⁴⁵ Tradução própria de “The many diverse acts of *implicit evaluation* of a work performed by the various people and institutions who, as it may happen, publish it or purchase, preserve, display, quote, cite, translate, perform, parody, allude to, imitate [...]. All these acts are significant in [...] producing, transmitting, and maintaining its value within some community or culture” (SMITH, 1990, p. 181).

Assim, Poe revela uma das mais polêmicas personalidades do século XIX, desde seu surgimento no cenário literário norte-americano; e provavelmente nunca se chegará a um consenso acerca de suas reivindicações à verdadeira grandeza. Parafraseando o mesmo Zabel, Edgar Poe vive além de sua obra: “[ele] sobrevive pelo princípio criativo da imaginação e da psique humana, como lenda e como mito” (1947, p. 100). A essa altura, a poética do escritor fala por si só. E ele é, para todos os efeitos, um grande poeta.

II

O ACORVEAMENTO DE POE

Na realidade, o assunto é excessivamente simples; um décimo dele, possivelmente, pode ser chamado ético; nove décimos, porém, pertencem às matemáticas; e o todo está incluído nos limites do mais vulgar senso comum.

EDGAR POE, tradução de OSCAR MENDES

A arte da tradução, distante de seu legado, ainda se nega a se desvencilhar do estigma sob o qual ela está inserida. Envolta em extensa gama de preconceitos, continua sendo perpetrada uma prática invisível – segundo Lawrence Venuti –, inescapavelmente presente, mas raramente reconhecida. De acordo com o teórico, “esse eclipse do trabalho do tradutor, do próprio ato de traduzir e sua mediação decisiva da escrita estrangeira, é palco de múltiplas determinações e efeitos – linguísticos, culturais, institucionais, políticos” (1992, p. 1)⁴⁶. Dentre estas determinações, por exemplo, está o conceito de *boa tradução* e, dentre estes efeitos, identifica-se, diretamente interligada, a inevitável avaliação de traduções em termos de certo ou errado, a partir da comparação com as obras originais⁴⁷.

Tal fato implica, invariavelmente, na pouca visibilidade do trabalho do tradutor. De acordo com Britto, “de modo geral, os leigos – inclusive as pessoas que leem regularmente, e que leem muitas traduções – não costumam pensar sobre a natureza da tarefa de traduzir uma obra” (2012, p. 12). Ignora-se, destarte, a relação entre autoria e tradução, tratada, por exemplo, em 2008 por Mittmann, que discute a figura do tradutor sob uma ótica autoral, ou, ainda, o lugar que o tradutor ocupa na relação sobre a produção, podendo se tornar quicá coautor do texto de chegada. Segundo ela, “o processo tradutório revela que as bordas dos textos são ilusórias, pois as fendas se mostram a cada trecho a ser traduzido, explicado, ou mesmo silenciado” (2008, p. 1).

⁴⁶ Tradução própria de “This eclipse of the translator’s labor, of the very act of translation and its decisive mediation of foreign writing, is the site of multiple determinations and effects – linguistic, cultural, institutional, political” (VENUTI, *Rethinking translation*, 1992, p. 1).

⁴⁷ HEYLEN, *Translation, poetics and the stage*, 1957, p. 2.

Ao nos aprofundarmos no tema, percebe-se que o conceito de tradução poética se vê obrigado a distanciar-se de outros que, de forma semelhante, estejam ligados à tradução literária. Faz-se pertinente uma menção à emblemática citação de Robert Frost, “A poesia é o que se perde na tradução”⁴⁸, que na verdade é uma corruptela de uma reflexão que consta de sua antologia *Collected poems, prose and plays*. Nesta, Frost alega que a poesia “é o que se perde na tradução tanto da prosa quanto do verso”⁴⁹. Explica-se: o poeta, ao fazer uso de relações sintagmáticas e paradigmáticas, torna o poema, a princípio, construção linguística diferenciada, posto que a linguagem poética, grosso modo, se reveste de uma forma que afronta a objetividade da realidade pragmática. Buscando atingir um elevado grau de significação, faz-se uso de relações morfológicas, fonológicas, sintáticas e semânticas, a partir das quais o texto, transformando-se em sua própria referência, projeta o leitor em direção ao universo textual. Ademais, a tradução poética remete à formalidade estrutural da qual ela é impreterivelmente refém, já que o autor se vale exatamente dessa para costurar sua obra, concedendo-lhe a plenitude que lhe é devida.

Estes fatores acabam conduzindo os teóricos a um denominador comum: a impossibilidade ou a inferioridade da tradução. Valéry, por exemplo, classifica a qualidade do texto poético como sendo inversamente proporcional à sua traduzibilidade: “quanto mais resistente for o texto *aparentemente* poético ao ataque de qualquer transformação formal, maior será o seu grau de poesia”⁵⁰.

Nabokov também discorre a esse respeito:

A pessoa que deseja verter uma obra-prima literária para outro idioma, só tem um trabalho a fazer, que é reproduzir com absoluta exatidão o texto integral, e nada além desse texto. O termo “tradução literal” é tautológico, já que qualquer coisa diferente disso não é uma tradução de verdade, mas sim uma imitação, adaptação ou paródia (NABOKOV, 1992, p. 134)⁵¹.

Nesse sentido, Roman Jakobson, em seu livro *Aspectos lingüísticos da tradução*, publicado pela primeira vez em 1959, chegou a declarar que “a poesia, por definição, [é, em

⁴⁸ A reflexão de Frost costuma ser citada, equivocadamente, como “Poetry is what gets lost in translation”.

⁴⁹ Tradução livre de “I could define poetry this way : it is that which is lost out of both prose and verse in translation” (FROST, *Conversations on the craft of poetry*, 1959).

⁵⁰ “Citado pelo poeta e tradutor inglês Donald Davie numa conferência apresentada para os alunos do Programa de Mestrado em Teoria e Prática da Tradução Literária, Universidade de Essex, Colchester, Inglaterra, no ano letivo de 1967-68 ; texto mimeografado” (ARROJO, 2007, p. 26).

⁵¹ Tradução própria de “The person who desires to turn a literary masterpiece into another language, has only one duty to perform, and this is to reproduce with absolute exactitude the whole text, and nothing but the text. The term ‘literal translation’ is tautological since anything but that is not truly a translation but an imitation, an adaptation or a parody” (NABOKOV, Vladimir. *Problems of translation: Onegin in English*. In: SCHULTE; BIGUENET, *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*, 1992, p. 134).

seu sentido primário,] intraduzível”. De acordo com o linguista, só se é possível praticar uma espécie de transposição criativa, que se traduz em uma de três possibilidades: a transposição de uma forma poética para outra, dentro de uma língua; ou a transposição de uma língua para outra; ou a transposição semiótica, de um sistema de signos para outro.

Benjamin, por sua vez, relaciona a traduzibilidade de uma obra com sua qualidade: “quanto mais elevada a qualidade de uma obra, tanto mais ela permanecerá – mesmo no contato mais fugidio com o seu sentido – ainda traduzível” (2001, p. 213).

Lefevere e Bassnett (1990), por outro lado, pregam uma dicotomia de valores concernentes ao tema. Se por um lado traduzir é reescrever, e reescrever é manipular – refletindo uma transferência carregada de novas ideologias –, por outro essa carga ideológica pode funcionar exatamente como *propulsor evolutivo* da literatura do país de destino e até mesmo de sua sociedade, tendo lugar a “introdução da visão do texto literário no seu papel de transformação social” (VIEIRA, 1992, p.100). Por este viés, há de se destacar, segundo Charles Norton ⁵², que o que se processa na tradução é

a transfusão poética do espírito poético de uma língua para outra, e a representação de ideias e imagens do original em uma forma não totalmente diversa da sua própria, mas perfeitamente adaptada a novas condições de tempo, lugar, costumes e hábitos de pensamento nos quais eles reaparecem.

A relevância da atividade tradutória é tão evidente que Even-Zohar, em sua coleção de ensaios intitulada *Papers in historical poetics*, propõe que as literaturas original e traduzida sejam analisadas como um agregado polissistêmico. Sua abordagem se fundamenta na hipótese de que seria mais conveniente agrupar todos os gêneros de textos literários e semiliterários em um conjunto heterogêneo de sistemas. Ele observa que o papel de uma tradução em um dado sistema literário está inerentemente conectado à evolução histórica deste sistema, que está necessariamente em constante processo evolutivo, e que esse processo é, inescapavelmente, de natureza sistêmica.

Destarte, com o intuito de fundamentar as considerações feitas no capítulo anterior, a partir da próxima seção a teoria de polissistemas de Even-Zohar será usada como ponto de partida para a discussão da relação entre autoria, tradução, tradição e o conceito de *acorveamento*.

⁵² Charles Eliot Norton *apud* Carvalhal, 2003, p. 228.

2.1 Considerações sobre o desenvolvimento do conceito

Um texto é a interseção de todas as experiências vivenciadas pelo seu artífice: ao se escrever, o que se reproduz – direta ou indiretamente –, dá conta do histórico cognitivo intertextual de quem escreve. Ao se aplicar essa reflexão ao processo de tradução poética, entende-se que a metatextualidade corresponde à transferência e interpretação, posto que, evidentemente, cada experiência e indivíduo são únicos. De acordo com Tânia Carvalhal, por exemplo, “fica claro então que uma tradução pode alterar o texto original sob influência do contexto da literatura de chegada” (2003, p. 246).

Além, a literatura abrange distintas combinações de tempo e espaço – tudo aquilo que pode ser apreendido do sentido de cultura – que variam tanto para o poeta quanto para o leitor. A diferença, segundo Miner, pode ser irrelevante, como quando Pound lê o trabalho de Eliot – onde há uma maior aproximação tanto em tempo quanto em espaço –, ou pode ser grande, como quando, hoje, alguém que tenha o inglês como língua-mãe se põe a ler os épicos sânscritos (1996, p. 34). Ademais, assim como a tradução, o texto fonte tem uma origem específica – de acordo com Venuti, estando susceptível ao contexto histórico, social e político do autor, bem como à composição do seu repertório de leituras (2002). Dessa forma, seria leviano determinar que certa obra possibilite apenas uma tradução, tal qual uma fotografia: cada versão trará sua própria bagagem literária, tal que todas poderão ser identificadas pela gama de atribuições que lhes é peculiar.

Assim, leva-se a tradução a um outro nível, onde a fotografia dará lugar a uma tela em branco. O tradutor – aqui, no papel de pintor – emprestará sua própria visão à obra original, criando o novo. Desse modo, percebe-se que a tradução enriquece o texto fonte, longe de se desvirtuar da intenção do autor – além, cria-se uma nova intenção. Deduz-se, então, que, segundo Haroldo de Campos “a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. [...] Está-se pois no avesso da chamada tradução literal” (1967, p. 24).

Não obstante, retomam-se as considerações de Venuti, para quem “a tradução possui uma autonomia relativa em relação ao texto estrangeiro, é um ato de criação da forma e, portanto, existe como um objeto independente do trabalho subjacente no qual está baseado” (2002, p. 115). Por este viés, à luz do que é oferecido por Gutt, a tradução passa a ter autonomia – ainda que não seja absoluta – em relação ao texto de partida e cumpre uma função específica no sistema literário de chegada, deixando de ser produto derivacional para se tornar produto

autoral. De acordo com ele, “qualquer que seja a decisão do tradutor, ela será baseada no que ele acredita ser relevante ao seu público”⁵³. Concomitantemente, faz-se notar que

para organizar sua estratégia textual, um autor deve se referir a uma gama de competências [...] que são capazes de dar conteúdo às expressões que ele utiliza. Ele deve assumir que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que os leitores se referem, prevendo, assim, um Leitor Modelo capaz de cooperar com a atualização textual da maneira prevista pelo autor, e de se mover interpretativamente, assim como ele se moveu, em geral (ECO, 1979)⁵⁴.

Ao se observar estas reflexões sob o prisma da teoria de polissistemas, a análise é transportada a um novo estrato. De acordo com Even-Zohar,

em primeira estância, uma literatura se desenvolve dentro de sua esfera. Às vezes um sistema ou indivíduo extrínsecos a ela pode ser de alguma importância para seu desenvolvimento, mas não quando se trata de sua capacidade de existir durante um longo período. Este tem sido o caso, por exemplo, das literaturas francesa e inglesa, há quase duzentos anos. Nenhuma delas se isolou do restante do mundo, e cada uma se desenvolveu usando uma variedade de fontes estrangeiras⁵⁵.

Para aferir o alcance da obra poética de Edgar Poe, principalmente através de sua tradução, propõe-se a criação do conceito de *acorveamento*, cuja noção perpassa, ainda que em parte, pelas palavras de Even-Zohar – na medida em que possam ser relacionadas às criações poéticas. Entendeu-se a necessidade de se criar o termo após o poema *The Raven* e suas traduções terem sido escrutinizados à exaustão em trabalhos anteriores – e é a partir delas que o conceito será desenvolvido. Tomou-se um substantivo como verbo – que foi substantivado outra vez – propositadamente, com o intuito de mostrar que a língua portuguesa é capaz de abrigar e acomodar comportamentos culturalmente e linguisticamente estranhos a ela. O radical foi escolhido *pro forma*, quer-se dizer, sendo o Corvo figura emblemática e de fácil

⁵³ Tradução própria de “whatever decision the translator reaches is based on *his intuitions or beliefs* about what is relevant to his audience” (GUTT, Translation as interlingual interpretive use, 1991. In: VENUTI, Lawrence. (org.). *The translation studies reader*. Londres; Nova York: Routledge, 2000. p. 386).

⁵⁴ Tradução própria de “Per organizzare la propria strategia testuale un autore deve riferirsi a una serie di competenze [...] che conferiscano contenuto alle espressioni che usa. Egli deve assumere che l’insieme di competenze a cui si riferisce sia lo stesso a cui si riferisce il proprio lettore. Pertanto prevederà un Lettore Modello capace di cooperare all’attualizzazione testuale come egli, l’autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente” (ECO, *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 1979).

⁵⁵ Tradução própria de “In the first instance, a literature develops within its own spheres. Sometimes an outside system or individual may be of some importance for it, but never when it comes to its very ability to exist over a longer period of time. Such has been the case, e.g., of both French and English literatures for almost two hundred years. Neither of them has existed in isolation from the rest of the world, each having further developed its repertoire by using a variety of outside sources” (EVEN-ZOHAR, Polysystem studies. In: *Poetics today*, 1997, p. 56).

reconhecimento, além de estar presente na obra prima de Poe, a escolha pareceu automática, subentendida.

A definição do conceito se subdivide em duas ramificações inter-relacionáveis: se por um lado o acorveamento diz respeito ao aportunamento da literatura poética em sua forma bruta, desvinculada de um fundamento teórico, por outro lado ele dá conta da transferência cultural – de que forma as traduções alteram o texto-fonte – e evolução literária, haja vista ao fato de que cada tradução é uma releitura, e de que Poe depende de seus leitores para ter seu valor reconhecido. Muito embora o conceito não tenha compromisso com nenhuma abordagem teórica específica, percebe-se que sua segunda definição é adaptável e se relaciona com predisposição familiar ao tratado polissistêmico.

Isso não quer dizer, contudo, que determinada obra, em versão original, seja mais eficaz ao integrar um sistema literário – o que se dá é exatamente o oposto: de acordo com Carvalhal, “mesmo que vários leitores possam ler uma obra no original, o texto não integra o sistema literário enquanto não for traduzido, enquanto uma forma apropriada ou uma dicção própria não for alcançada na *tradição* que passa a integrar” (2003, p. 230) – visão corroborada pela teoria de Even-Zohar, que classifica a posição de uma literatura traduzida dentro de um sistema literário como central, e que ela molda ativamente o centro do polissistema. Com base nestas questões, o teórico argumenta:

Isso implica que, nessa situação, nenhuma distinção clara é mantida entre escritas “original” e “traduzida”, e que são os escritores principais [...] que produzem as traduções mais conspícuas ou apreciadas. Além do mais, em um estado onde novos modelos literários estão surgindo, a tradução deve se tornar um dos meios de elaboração desse novo repertório. Através de trabalhos estrangeiros, características (tanto princípios quanto elementos) são introduzidas à literatura de origem, onde não existiam. Incluem-se nelas, possivelmente, não só novos modelos de realidade para substituir os antigos e já estabelecidos que não são mais efetivos, mas uma gama inteira de outras características, como uma nova linguagem (poética), ou padrões e técnicas composicionais ⁵⁶.

Cabe mencionar Eliot novamente, que argumenta que tanto a teoria literária quanto a obra poética de Edgar Poe alcançaram a maturidade através das traduções de Baudelaire, Mallarmé e Valéry. Nestes termos, a tradução tem um caráter peremptório quando da

⁵⁶ Tradução própria de “This implies that in this situation no clear-cut distinction is maintained between ‘original’ and ‘translated’ writings, and that often it is the leading writers [...] who produce the most conspicuous or appreciated translations. Moreover, in such a state when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire. Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before. These include possibly not only new models of reality to replace the old and established ones that are no longer effective, but a whole range of other features as well, such as a new (poetic) language, or compositional patterns and techniques” (EVEN-ZOHAR, Polysystem studies. In: *Poetics today*, 1997, p. 46-47).

transmissão de influências literárias. Indo além, em um sentido mais amplo, Vladimir Macura entende que a progressão cultural, em configurações específicas, é invariavelmente marcada por períodos em que a cultura em questão, como um todo ou em parte, exhibe traços tipológicos que implicam atividades tradutórias (1990, p. 70) ⁵⁷.

Por outro lado, em que pese todas as considerações feitas, sempre se retorna ao ponto de partida, onde a transposição criativa revela bem mais que um simples lampejo poético por parte do tradutor: à medida que se possa depreender dela a transferência cultural, a tradução – ou, além, o *acorveamento* –, se torna um conduto à evolução literária. E, à luz de tais asserções, ainda que se mostre plausível fazer uma análise qualitativa acerca das traduções a serem analisadas, volta-se, novamente, ao ponto de partida, onde todas as linhas teóricas e correntes literárias coadunem tal qual constituíssem uma *nova*, tão logo para dar, em seguida, continuidade ao ciclo. Destarte, abstrai-se que, à parte quaisquer elementos potencialmente extrínsecos ao tema –, tudo em poesia se traduz em percepção.

2.2 Autoria e tradução

É de extrema relevância ressaltar que os teóricos, de modo geral, reconhecem a interpretatividade na tradução – mesmo que parcialmente. Tal posicionamento pode ser percebido desde 1680, ano em que John Dryden tornou pública sua tradução de *Heroides*. No prefácio da obra, o poeta admite três modalidades tradutórias distintas:

Primeiro, a metáfrase, ou verter um autor palavra por palavra, e linha por linha, de uma língua para outra. [...] A segunda modalidade é a paráfrase, ou tradução com latitude, onde o autor é levado em consideração pelo tradutor, nunca perdendo esse posto, mas suas palavras não são seguidas de modo tão estrito quanto o de seu sentido; e se admite também que esse seja amplificado, mas nunca alterado. [...] A terceira modalidade é a imitação, onde o tradutor (se ele ainda não perdeu esse nome) assume a liberdade, não apenas de variar palavras e sentido, mas de abandonar ambos se ele achar pertinente; e pegar apenas alguns detalhes do original (DRYDEN, 1992, p. 17) ⁵⁸.

⁵⁷ MACURA, Vladimir. Culture and translation. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter Publishers, 1990, p. 64-70.

⁵⁸ Tradução própria de “First, that of metaphrase, or turning an author word by word, and line by line, from one language to another. [...] The second way is that of paraphrase, or translation with latitude, where the author is kept in view by the translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly followed as his sense; and that too is admitted to be amplified, but not altered. [...] The third way is that of imitation, where the translator (if now he has not lost that name) assumes the liberty, not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion; and taking only some general hints from the original” (DRYDEN, John. On translation.

Transportando a discussão a um passado recente, percebe-se que a posição de Gutt (2000), por exemplo, é bem clara: à luz da teoria da relevância, o pesquisador defende uma abordagem interpretativa da tradução – no caso, o tradutor funcionaria como intérprete da obra. Para ele, quanto menor o esforço interpretativo do receptor, maior será o efeito contextual da tradução em termos de efetividade. Gutt ainda diz que “o princípio da relevância restringe excessivamente a tradução no que diz respeito ao que se pretende transmitir e como isso é expresso” (2000, p. 306)⁵⁹, donde se abstrai que, em se aplicando a teoria da relevância à tradução, o receptor irá realizar inferências, ou seja, cálculos aproximativos de significados, que são determinados pelo contexto.

A opinião de Gutt é compartilhada, ainda que em parte, por Blum-Kulka, que usa uma teoria discursiva para abordar conceitos ligados à prática tradutória, a partir de uma perspectiva linguística e pragmática. Segundo ela, “alterações de coerência baseadas no leitor estão ligadas, até certo ponto, ao sistema normativo prevalente dentro do qual o tradutor opera” (IBID., p. 306)⁶⁰, ponto que permanece paralelo ao princípio da questão discursiva, que categoriza todo e qualquer ato comunicativo como sendo passivo de interpretação.

Já para Mason (2004), o processo tradutório não é puramente interpretativo. Além de traçar uma proporcionalidade direta entre o grau de correção de uma tradução e sua literalidade, ele reconhece a existência de colagens em traduções, principalmente quando há semelhanças sintáticas entre o par de línguas. Não obstante, cumpre ser ressaltado que o ensaísta considera essa prática como o menor denominador comum da tradução.

Destarte, conclui-se que a tradução é uma atividade de *retextualização*. Eco, por exemplo, reconhece tratar-se hoje em dia de ideia aceita que “uma tradução não diz respeito apenas a uma passagem entre duas línguas, mas entre duas culturas” (2007, p. 190). E isso culmina, de fato, no envelhecimento das traduções. Segundo o próprio Eco,

o inglês de Shakespeare permanece sempre o mesmo, mas o italiano das traduções shakespearianas de um século atrás denuncia a própria idade. Isso significa que os tradutores, mesmo quando não tinham a intenção, mesmo quando tentavam restituir o

In: SCHULTE; BIGUENET, *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*, 1992, p. 17).

⁵⁹ Tradução própria de “[...] the principle of relevance heavily constrains the translation with regard to both what it is intended to convey and how it is expressed” (GUTT, *Translation as interlingual interpretive use*, 1991. In: VENUTI, 2000, p.377).

⁶⁰ Tradução própria de “Reader-based shifts of coherence are hence linked, to a certain extent, to the prevailing normative system within which the translator operates” (BLUM-KULKA, *Shifts of cohesion and coherence*, 1986. In: VENUTI, 2000, p.306).

sabor da língua e do período histórico de origem na realidade modernizavam de alguma forma o original (2007, p. 201).

O crítico piemontês ainda oferece como argumento que, de um ponto de vista hermenêutico, “a interpretação tem por finalidade buscar o que o autor queria realmente dizer, ou então o que o Ser diz através da linguagem, sem, contudo, admitir que a palavra do Ser possa ser definida com base nas pulsões do destinatário” (2008, p. 7). Assim, percebe-se que as escolhas permeiam um trabalho de tradução. É pertinente ressaltar, no entanto, que, quanto mais se categoriza, menos pré-determinadas e mais subjetivas são essas escolhas. *Exempli gratia*, escolhas estilísticas têm um menor grau de predeterminação na mesma proporção em que escolhas lexicais têm um maior grau de predeterminação, ao passo que escolhas gramaticais não se encaixam plenamente na definição de escolha.

Para Gutt, “a interpretação pretendida da tradução deve ser semelhante à original [...] em aspectos que a tornem adequadamente relevante ao público – isto é, que ofereçam efeitos contextuais adequados” (2000, p. 377) ⁶¹. Ele completa dizendo que a tradução deve ser expressa de forma a dar preferência à interpretação pretendida, sem proporcionar ao público um esforço de processamento desnecessário. A partir destas observações, inevitavelmente se chega ao conceito de *escolha*, tratado anteriormente. Por outro lado, na medida em que Mason discorre sobre a interpretatividade na tradução, e como ela não pode ser vista de maneira absoluta, ele assume que a predeterminação de escolhas na prática tradutória se dá de forma veemente (2004, p. 471).

A mesma fundamentação usada para discutir a visão de Mason pode ser aplicada a Blum-Kulka, para se atingir, porém, resultado inverso. Ela procede de modo a relacionar a interpretatividade à busca pela coerência, e define essa relação como princípio geral do processo interpretativo. Em *Shifts of cohesion and coherence in translation*, ela argumenta que “o processo de interpretação realizado pelo tradutor no texto fonte pode levar a um texto alvo que é mais redundante que o texto original” (2000, p. 300) ⁶².

Destarte, estendendo-se o conceito à Eco, percebe-se uma “estética da infinita interpretabilidade dos textos [...] que se concilia com uma semiótica da dependência da interpretação relativamente à intenção do autor” (2008, p. 8). Ele completa, pontuando sobre a

⁶¹ Tradução própria de “the intended interpretation of the translation should resemble the original [...] in respects that make it adequately relevant to the audience – that is, that offer adequate contextual effects” (GUTT, *Translation as interlingual interpretive use*, 1991. In: VENUTI, 2000, p.377).

⁶² Tradução própria de “The process of interpretation performed by the translator on the source text might lead to a TL [Target Language] text which is more redundant than the SL [Source Language] text” (BLUM-KULKA, *Shifts of cohesion and coherence*, 1986. In: VENUTI, 2000, p.300).

existência de uma semiótica da interpretação textual unívoca, e como ela recorre, de preferência, a um direito da intenção da obra.

Concomitantemente, Keith Harvey, ao tratar de identidade e transferência cultural associados à tradução, transporta a discussão ao próximo nível, ainda que de forma paralela: torna-se perceptível, a partir de inferências realizadas ao longo de seu ensaio, uma congruência entre os pontos tratados nessa seção e como eles corroboram a tese de que a identidade do tradutor define o estilo do texto traduzido. No que tange a questão da transferência cultural, Harvey postula que, ao se traduzir determinado texto, “[...] o tradutor (inevitavelmente, pode-se dizer) [produz] um texto que harmoniza com a visão prevalente da subjetividade humana, que é obtida através de sua cultura – a cultura alvo” (2000, p. 460) ⁶³. Isso pode ser complementado pelo mesmo Harvey, ao pressupor que “a dimensão microfuncional de avaliação em um dado texto fonte pode ser indiscutivelmente perceptível a um tradutor” (IBID., p. 447) ⁶⁴.

Partindo de um viés inverso, Solange Mittmann, em seu ensaio *Autoria e tradução: da dispersão às identificações*, discute a figura do tradutor sob uma ótica autoral ou, ainda, o lugar que o tradutor ocupa na reflexão sobre a produção. De acordo com a autora,

a perspectiva de um sentido localizado no autor e em sua história tem acompanhado o percurso de um imaginário tradicional e bastante presente sobre a tradução: o de uma transfusão de sentido de uma materialidade para outra, ou seja, o sentido presente no pensamento do autor – transparente e evidente – seria passível de ser transferido para o leitor da tradução da mesma forma que para o leitor original (2008, p. 87).

Tal suposição dá origem ao imaginário da traição – tudo aquilo que pode ser depreendido do conceito de inferioridade, de perda quando do processo tradutório. Mittmann ainda completa, atestando contra a noção de que a língua de chegada não comporta no novo texto os sentidos da língua de origem.

Sabe-se, no entanto, que, através da prática tradutória, o tradutor não está simplesmente interpretando um texto na língua original, em seguida produzindo um texto correspondente na língua alvo. Além, busca-se observar uma *cláusula de fidelidade*, proposta por Charaudeau ⁶⁵,

⁶³ Tradução própria de “[...] the translator has (inevitably, one might say) produced a text that harmonizes with the prevailing view of human subjectivity that obtains in his – the target – culture” (HARVEY, *Translating camp talk: gay identities and cultural transfer*, 1998. In: VENUTI, 2000, p.460).

⁶⁴ Tradução própria de “[...] the micro-functional dimension of evaluation in a given source text might arguably be apparent to a translator” (HARVEY, *Translating camp talk: gay identities and cultural transfer*, 1998. In: VENUTI, 2000, p.447).

⁶⁵ CHARAUDEAU, Patrick. *L'identité culturelle entre soi et l'autre*. Disponível em <www.patrick-charaudeau.com>.

que garante uma relação de equivalência semântica, pragmática e sociocultural entre o texto traduzido e seu original. Destarte, conclui-se que as circunstâncias de produção do texto na língua de tradução, por exemplo, injunções sócio-histórico-culturais distintas, conduzem o tradutor a procurar adequar seu trabalho ao público alvo, ainda que se busque obedecer ao máximo a essa cláusula de fidelidade (CORREA, 2003).

Nessa perspectiva, Carvalhal, levando em conta o contexto *metacomunicacional* da tradução proposto por Zepetnek ⁶⁶, argumenta, ainda, que “[o texto traduzido] deve ser a concretização de uma das possibilidades que aquele determinado texto tinha de ser. Poderíamos dizer, então, que cada texto traz em si as suas possíveis traduções” (2003, p. 227). Ainda, segundo Corrêa (2003), o contrato tradutório condiciona de tal modo o texto traduzido ao texto na língua de origem que o leitor-sujeito interpretante tem a ilusão de estar diante de uma *cópia* do original, só que em língua distinta.

Levando-se em conta estas asserções, é de natural sequência se chegar à conclusão de que haverá traduções mais ou menos interpretáveis, e outras mais ou menos mecanizadas, variando de acordo com o gênero do original, dentre outros fatores de menor grau.

2.3 A inter-relação entre tradição e tradução

A teoria de Even-Zohar dá conta das reverberações da transição entre tradições dentro de uma literatura a partir da evolução de sua atividade tradutória. Ao se inter-relacionar os conceitos de tradição e tradução a partir da obra poética de Edgar Poe, está-se moldando a estrutura do *acorveamento*: a identidade cultural de determinada literatura ganha, então, novas configurações através de sua tradução, e ao mesmo tempo influencia a literatura para a qual ela está sendo traduzida.

A descrição sincrônica dos estudos literários considera, segundo Jakobson, não só a produção literária de um período, como também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida (1979, p. 121). Não obstante, de acordo com Eliot, a tradição não é pautada somente em princípios históricos, mas também em princípios estéticos. Com base neste raciocínio, o poeta modernista argumenta que, em linhas gerais, ocasionalmente se trata do conceito de *tradição* tão somente para lastimar sua ruptura.

⁶⁶ ZEPETNEK, 1998, p. 223.

Edgar Poe, ao reestruturar os moldes literários vigentes, faz justamente isso: desvencilha sua obra dessa *quasi*-tradição ainda em formação, transportando-a a outra – a literatura gótica. Apoiando-se no reconhecimento relutante do próprio Eliot a respeito do escopo da influência do trabalho de Poe, o que se observa é uma justaposição de tradições, uma não anulando a outra, mas complementando-a.

A fim de buscar uma melhor compreensão do que está sendo proposto a partir dessa argumentação, recorre-se às palavras de Carvalho, que aduz:

O entendimento de toda tradução literária como um ato criativo abre caminho para novas posições, que têm em conta a natureza criadora do ato de traduzir e seus aspectos contextuais e que, além disso, compreendem a tradução como um ato de comunicação e de intermediação entre culturas. Isto porque se trata de transferir para uma determinada (e contemporânea) tradição literária uma obra escrita em outra língua e, muitas vezes, em outro tempo (2003, p. 219).

Desse modo, propõe-se que o tradutor desempenha, além, um papel de ativista cultural: através da tradução, é possibilitado ao leitor “o acesso não só a uma obra literária em outra língua, mas a costumes e princípios que o texto, traduzido, veicula” (IBID., p. 219). Segundo a teórica, essa transposição, que é em si mesma contextual, também se configura como prática textual, paralela à própria criação literária. À luz dessas considerações, Chevrel⁶⁷ postula: “traduzir, editar uma tradução, não significa apenas se ocupar com uma operação de natureza linguística, é também tomar uma decisão que põe em jogo um equilíbrio cultural e social” (1989, p. 18-19).

Confirmando essa proposição, Walter Benjamin argumenta que, antes de se traduzir um poema, deve-se encontrar a intenção do poeta – através do conceito de *unidade de efeito* proposto por Poe –, de forma que um eco do original possa ser despertado na tradução. Portanto, o tradutor não se deve deixar afastar desse escopo: se o faz, torna inexistente o elo entre conteúdo e língua que, no original, constituem a unidade poética (BENJAMIN, 1997).

Nesse sentido, Carvalho atesta que “a tradução tem um papel decisivo na transmissão das influências literárias. Frequentemente, a obra traduzida é que diretamente ecoa nos leitores e não o original” (2003, p. 230). Retomando a questão da desapropriação e reapropriação cultural tratada nas seções anteriores, infere-se que a tradução pode injetar em um polissistema literário novas orientações ou vitalidade, através da disseminação de obras até então desconhecidas e a ela estranhas.

Observa-se, então, a construção da tradição como um esforço coletivo e unificado: “o tradutor interfere diretamente na produção literária de um país na medida em que ele recria,

⁶⁷ CHEVREL, Yves. *La littérature comparée*. Paris: PUF, 1989 *apud* CARVALHAL, 2003.

segundo um modelo anterior, formas e ideias que é preciso inserir na sua própria tradição” (CARVALHAL, 2003, p. 241). Um exemplo claro dessa transição entre tradições é a tradução de *The Raven* de Machado de Assis. Segundo Sergio Bellei,

A apropriação de textos estrangeiros, [...] seria extremamente significativa, já que por meio dela o escritor [...] encontraria uma resposta para a contradição radical entre *origens e começos*⁶⁸. Evidentemente, a construção da nacionalidade na literatura dependia da resposta adequada a essa contradição. Para Machado [, por exemplo,] essa resposta foi a estratégia da apropriação e rejeição da mera tradução (1987, p. 61, grifo do autor)⁶⁹.

Ilustrando essa proposição, Even-Zohar identificou padrões de interferência na literatura hebraica a partir do Iluminismo:

Pode se dizer que a literatura hebraica se comportou como se o sistema russo fosse parte dela, para ser apropriado ou rejeitado, de acordo com seus interesses domésticos. Dessa forma, a cultura hebraica ampliou seu repertório ao adotar o russo como um grande conjunto de opções possíveis (EVEN-ZOHAR, 1997)⁷⁰.

Assim, Carvalhal conclui que “na medida em que a literatura traduzida age sobre a literatura nacional, estabelecendo com ela um processo de trocas e nela injetando elementos novos, o tradutor interfere na própria tradição literária” (2003, p. 242).

Por outro lado, é clara a impossibilidade de se recriar, com perfeição, *a totalidade* de elementos de um poema em uma nova língua: o significado das palavras, a divisão em versos, o agrupamento de versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliterações – uma cornucópia de possibilidades interpretativas.

⁶⁸ Bellei discorre sobre a dialética da *origem e começo*, explicando que a *origem* é um ponto de partida que é criado a partir de nada, mas que dele algo naturalmente segue, ao passo que o *começo* é um ponto de partida ligado a outros pontos de partida, quer dizer, outras *origens* (BELLEI, 1987).

⁶⁹ Tradução própria de “Appropriation of foreign texts, [...] would be extremely significant, as by means of appropriation the writer [...] would find an answer to the radical contradiction between origins and beginnings. Evidently, the construction of nationality in literature depended on the proper response to this contradiction. For Machado [, for instance,] this proper response was the strategy of appropriation and the rejection of mere translation” (BELLEI, 1987, p. 61).

⁷⁰ Tradução própria de “One could say that Hebrew literature behaved as if the Russian system were a part of it, to be either appropriated or rejected, according to its home interests. Thus, Hebrew culture enlarged its repertoire by adopting Russian as a major set of possible options” (EVEN-ZOHAR, Polysystem studies. In: *Poetics today*. Durham: Duke University Press, 1997).

As escolhas pressupõem arbitrariedade, e a arbitrariedade pressupõe essencialmente autoria, e a partir daqui se torna perceptível a relevância da concepção de *quase*, de Eco ⁷¹, e da questão da autoria na tradução. Britto, a esse respeito, discorre:

Um poema é um texto literário que pode ser traduzido como qualquer outro texto literário. A diferença é que, quando se trata de um poema, em princípio toda e qualquer característica do texto [...] pode ser de importância crucial. Ou seja: no poema, tudo, em princípio, pode ser significativo; cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que portanto devem necessariamente ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados – pois [...] todo ato de tradução implica perdas (2012, p. 120).

Tanto é verdadeira a premissa de Britto, que há vários exemplos que a ilustram. No caso, seguem dois deles, o primeiro citado por John Lyons:

Por exemplo, a sentença do inglês *'my favorite color is blue'* não pode ser traduzida para o russo (em qualquer sentido comum da palavra tradução) de outro modo que não seja decidindo arbitrariamente entre *sinij* e *goluboj*, [...] azul escuro e azul mais claro, respectivamente (1987, p. 284).

Ao passo que o próprio Britto apresenta outro, mais detalhado:

Em português, a palavra 'cidade' designa qualquer aglomeração humana de certa importância, desde que seja maior que aquilo a que nos referimos por meio de termos como 'vila', 'vilarejo', 'aldeia' ou outros semelhantes. Pois bem, simplesmente não existe na língua inglesa uma palavra que tenha o sentido de 'cidade'. O inglês dispõe de toda uma série de termos, desde *hamlet*, que se refere a uma povoação muito pequena, passando por *village*, que corresponde à nossa 'vila' ou 'aldeia', por *town*, que designa uma cidade não muito grande em meio rural, até chegar a *city*, uma cidade de certo porte que constitui aquilo que entendemos como um meio urbano (2012, p. 15).

Carvalho ⁷² cita ainda a crítica de Charles Eliot Norton acerca da tradução de Edward Fitzgerald de *Rubaiyat*, destacando

a transfusão poética do espírito poético de uma língua para outra, e a representação de ideias e imagens do original em uma forma não totalmente diversa da sua própria, mas perfeitamente adaptada a novas condições de tempo, lugar, costumes e hábitos de pensamento nos quais eles reaparecem (2003, p. 228-229).

⁷¹ "Pus estas minhas reflexões sobre o traduzir sob o signo de um *quase*. Por mais que se tente, traduzindo se diz *quase* a mesma coisa. O problema do *quase* torna-se obviamente central na tradução poética, até o limite da recriação tão genial que do quase se passa a uma coisa absolutamente *outra*, uma outra coisa, que com o original tem apenas uma dívida, diria eu, moral" (ECO, 2007, p. 325).

⁷² Citado por Horst Frenz. In: "The art of translation". *Comparative literature: Method and perspective*. Southern Illinois Press, 1971.

Não obstante, o que geralmente não se procura, ao aferir a influência da obra poética, e acaba se ignorando, é a tradição da contradição, ou, ainda, a antitradição. O *poeta maldito* foi traduzido por Mallarmé justamente por sua arte ser contrastante ao verso francês tradicional. O *acorveamento*, então, se alia ao conceito de *tradição*, tão somente para em seguida refutá-lo, como fez Poe, e em seguida como fez Machado em *The Raven*, ao ignorar solenemente elementos do original, traduzindo do francês de Baudelaire, e ressignificando o poema aos moldes parnasianos. Vê-se aqui um contínuo, a partir do qual o conceito de *tradição* e *antitradição*, ou ainda o de *acorveamento*, se interpõem, manifestando e assumindo a existência de um elemento primário inerente à própria tradição (e à quebra dela): a originalidade. De qualquer maneira, em contraste com a poética de Poe, aqui se precisa extrapolar, e, como já foi abordado anteriormente, a própria *estilística* artificiosa do autor carrega consigo um conjunto de axiomas que lhe é peculiar – e que ganha forma no ensaio *The philosophy of composition*.

Ademais, por trás de qualquer análise metódica, há vida, e querer desvendar todas as nuances da personalidade do autor é pretensão excessiva. Percebe-se, todavia, que o Corvo de Edgar Poe não é simplesmente aquele que grasna repetições obstinadamente, empoleirado à porta. É inegável que o poema em que o animal aparece seja o centro gravitacional da obra poética do autor, o que é evidenciado a partir do impacto causado pela obra em diversos tradutores. De fato, o Corvo representa toda a *herança* do poeta crítico.

Destarte, temos o conceito incipiente de *acorveamento*. Poe, o anti-herói norte-americano, o que vai contra o movimento e a tradição, e por isso é criticado por tantos, mas que tem sua força reconhecida fora, onde há outra quebra de tradição. E é fora que o conceito ganha força (tal qual se deu com Poe).

A tradução é um processo hermenêutico, e o resultado é uma superposição de tradições: “o distanciamento cultural insere no texto resultante certos componentes que não se encontravam no texto original e o transformam” (CARVALHAL, 2003, p. 244). Assim, seja através da visão romântica de Frost ou do próprio Poe, ou da visão prosaica de Britto, ou Eliot, ou Eco, se chega ao denominador comum de que a poesia, ao ser transportada a um novo idioma, toma contornos próprios dele, e é por este prisma que conseguimos enxergar a mecânica do *acorveamento*.

III

POEMAS TRADUZIDOS

As personagens de Poe, ou, antes, a personagem de Poe, o homem de faculdades superapuradas, o homem de nervos distendidos, o homem cuja vontade ardente e paciente lança um desafio às dificuldades, aquele cujo olhar está fito com a rigidez de uma espada em objetos que aumentam à medida que ele os olha – é o próprio Poe.

CHARLES BAUDELAIRE, tradução de PEDRO TAMEN

No segundo capítulo desta pesquisa, atestou-se que, graças à iniciativa de Baudelaire, Edgar Poe se tornou literariamente relevante em âmbito internacional. Tanto quanto já foi dito, isto se deu através do contato de Poe com a literatura francesa, que motivou a tradução massiva de sua obra poética e de seus contos para diversos idiomas. Naturalmente, as literaturas de língua portuguesa também receberam seu quinhão de traduções, a partir do interesse de poetas como Machado de Assis e Fernando Pessoa, que sustentam o cânone literário de seus respectivos países de origem.

A proposta conceitual deste trabalho torna pertinente uma aproximação pragmática ao desenvolvimento da estrutura teórica detalhada até aqui. Ademais, segundo Haroldo de Campos, “uma das mais importantes contribuições da abordagem linguística para a análise da poesia é, sem dúvida, a possibilidade de conferir uma base objetiva para o que, por muito tempo, tem corrido à conta da assim chamada [...] *intuição* do poeta” (1971, p. 5). Destarte, com o intuito de aproximar a teoria do conceito de *acorveamento*, apresenta-se a análise das traduções de três poemas de Edgar Poe, quais sejam: *Alone* (1829), *The Raven* (1845) e *Annabel Lee* (1849).

Machado de Assis, tido por muitos como o maior nome da literatura brasileira, pode ser considerado o primeiro grande escritor a trazer a obra de Poe à literatura de língua portuguesa, muito embora se possa inferir que sua tradução traz maior semelhança à de Charles Baudelaire, que data de 1853, do que à original – de fato, foi justamente a versão francesa a base para a inspiração de Machado. Em 1883, ao se ocupar da tradução de *The Raven*, O Bruxo do Cosme

Velho faz valer, trinta anos depois de Baudelaire tê-lo feito, sua representação parnasiana da poética poesia, enquanto busca adaptar o poema a um novo contexto, com o intuito de formar uma identidade literária nacional. Em oposição à postura servil do tradutor ao original, ainda preconizada por muitos em sua época, Machado recria, traz à tona novos elementos, incorporando em sua tradução as influências de sua formação literária.

O escritor brasileiro, ao discorrer a respeito da tradução de Pedro Luís de *The cry of a lost soul* para o português (*O grito de uma alma perdida*), poema de John Greenleaf Whitter, argumenta que “a poesia tradução parece poesia original, tão naturais, tão fáceis, tão de primeira mão são os seus versos. Não quero privar os entendedores do prazer de compararem as duas produções, os dois originais, deixem-me assim chamá-los” (ASSIS *apud* FERREIRA, 2004, p. 127-128). Essa distinção é corroborada por Bellei, que argumenta que Machado “traduz para ser um homem de seu próprio país, ou seja, ele interpreta mal, distorce e adapta textos estrangeiros de modo que, por meio da apropriação, o que é estrangeiro se torna parte de um contexto alternativo” (1987, p. 60)⁷³. Portanto, “poder-se-ia dizer [...] que Machado questiona a dicotomia original/tradução, desmistificando a suposta superioridade do *original*” (BARRETTO, 2007, p. 4).

Fernando Pessoa, em sua instância, traduziu *The Raven* em 1924 – mesmo ano em que fundou a revista *Athena* –, imprimindo em seu texto uma carga poética muito próxima à carga poética dos refrões de Poe. O poeta – que também traduziu *Annabel Lee* –, em um excerto intitulado *The art of translating poetry*, mostrou visível conhecimento de causa:

Um poema é uma impressão intelectualizada, ou uma ideia transformada em emoção, comunicada a outros por meios de um ritmo. [...] A tradução de um poema deveria, portanto, [ajustar-se] absolutamente (1) à ideia ou emoção que constitui o poema; (2) ao ritmo verbal através do qual a ideia ou emoção é expressada; ela deveria ajustar-se relativamente ao ritmo visual ou interior, mantendo as próprias imagens quando possível, mas sempre se atendo ao tipo de imagem. Foi a partir desses critérios que eu baseei minhas traduções para o Português de *Annabel Lee* e *Ulalume*, escritos por Poe, os quais eu traduzi, não devido à seu grande valor intrínseco, mas porque eram um permanente desafio aos tradutores⁷⁴.

⁷³ Tradução própria de “He translates also in order to be a man of his own country, that is, he misreads, distorts and adapts foreign texts so that, by means of this act of appropriation, what is foreign becomes a part of an alternative context” (BELLEI, 1987, p. 60).

⁷⁴ Tradução própria de “A poem is an intellectualized impression, or an idea made emotion, communicated to others by means of a rhythm. [...] The translation of a poem should therefore [conform] absolutely (1) to the idea or emotion that constitutes the poem; (2) to the verbal rhythm in which that idea or emotion is expressed; it should conform relatively to the inner or visual rhythm, keeping the images themselves when it can, but keeping always to the type of image. It was on this criterion that I based my translations into Portuguese of Poe’s *Annabel Lee* and *Ulalume*, which I translated, not because of their great intrinsic worth, but because they were a standing challenge to translators” (PESSOA, Fernando. *The Art of Translating Poetry*. In: *Always Astonished: Selected Prose*. Tr.: Edwin Honig. San Francisco: City Lights Books, 1988. p. 54).

Tais palavras mostram para Bellei que

a tradução é para Pessoa a tentativa de reproduzir em uma outra língua o equilíbrio entre ideia e ritmo verbal do original. No caso das traduções de Poe [...], essa tentativa significa não mais que um desafio, um exercício artesanal, por meio do qual ele testa seu comando de discurso poético em sua língua nativa, já que Pessoa não acredita no grande valor dos poemas de Poe (1987, p. 50) ⁷⁵.

Machado, por outro lado, não mostra intenção alguma de reproduzir em português o som e o sentido dos versos de Poe. Ainda segundo Bellei, “de fato, sua intenção parece ser ignorá-lo [...]. Há método e propósito nos seus desvios do original. Ele não está traduzindo, está fazendo outra coisa” (IBID., p. 50-51) ⁷⁶.

Fazem parte da relação, além, Milton Amado, que traduziu cada uma das obras citadas, e Augusto de Campos, que deu sua contribuição ao verter *Alone* para o português. Enquanto este construiu seu nome como poeta, tradutor e ensaísta, ganhando fama ao lado de seu irmão, Haroldo de Campos, na década de 50, Amado, segundo Barroso, foi “marginalizado a vida toda por Oscar Mendes, que o inferiorizava como *colaborador* em vez de creditar-lhe a tradução de todos os poemas do livro” ⁷⁷.

3.1 The Raven

The Raven – em tradução comum, *O Corvo* – é o mais famoso poema de Edgar Poe, e teve sua primeira versão publicada em Janeiro de 1845, em uma edição do *New York Evening Mirror*. A obra faz-se notada pela rigidez matemática empregada em sua métrica, sua musicalidade preeminente e linguagem rica em artifícios melódicos, além de sua marcante atmosfera sobrenatural.

A reputação de *The Raven* é evidente em suas frequentes traduções. Segundo Kopley e Hayes, destacam-se “as francesas (de Baudelaire e Mallarmé, dentre outras) e a tcheca, a

⁷⁵ Tradução própria de “Translation is then for Pessoa the attempt to reproduce in a second language the balance between idea and verbal rhythm of the original. In the case of the translations of Poe [...], this attempt means no more than a challenge, an exercise in craftsmanship by means of which he tests his command of poetic discourse in his native language, as Pessoa does not believe in the great value of Poe’s poems” (BELLEI, 1987, p. 50).

⁷⁶ Tradução própria de “In fact, his intention seems to be to ignore it [...]. There is method and purpose in Machado’s deviations from Poe’s original. He is not translating, he is doing something else” (IBID., p. 50-51).

⁷⁷ BARROSO, Ivo. *Poe em novas versões*. Disponível em <www.estadao.com.br/noticias/impresso,poe-em-novas-versoes,875434,0.htm>, acesso em 11/12/2013.

húngara e a romena, a polonesa e a croata, a portuguesa e a chinesa” (2002, p. 196)⁷⁸. Além, “sua influência também pode ser percebida em uma variedade de obras literárias, incluindo *Out of the cradle endlessly rocking*, de Walt Whitman, *Lolita*, de Vladimir Nabokov, *The jewbird*, de Bernard Malamud, e *The parrot who knew papa*, de Ray Bradbury” (IBID., p. 196)⁷⁹.

No poema⁸⁰, um narrador de nome desconhecido tenta aliviar sua “amarga, infinda, atroz saudade de Lenora”⁸¹, ocupando-se em destrinchar “vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais”. O solitário acadêmico tem sua leitura subitamente interrompida pelo som de alguém que bate levemente à porta – somente para descobrir, após abri-la, que há lá fora “escuridão, e nada mais”. Ele então passa a ser atormentado pela imagem de sua amada cujo nome, na mesma escuridão, ele sussurra, tão somente para escutar de volta o eco de sua voz.

Tão logo nosso protagonista retorna à sua miséria, “mais forte o ruído recomeça e repercute nos vitrais” – ao que ele abre a janela e, “em tumulto, a esvoaçar, penetra um vulto”. É o afamado Corvo, “hierático e soberbo, egresso de eras ancestrais”, que percorre toda a dimensão do cômodo para então repousar em um busto de Atena⁸², bem sobre a porta; e ali fica, “empoleirado, e nada mais”.

Quando é perguntado sobre seu nome, o Corvo grasna em retorno um surpreendente “nunca mais”, que em seguida se revela – após breve reflexão do estudioso – nada que não simples repetição, que decerto aprendera “de um dono a quem tortura uma implacável desventura”.

O estudante, então, se senta numa poltrona em frente ao pássaro e começa a especular, “absorto e mudo”, em torno daquilo que o funesto Corvo quisera dizer com *nunca mais* – poltrona essa que lhe traz lembranças dolorosas da “deusa fulgurante a quem nos céus chamam Lenora”. De todo modo, mesmo sabendo da natureza irracional do discurso feito pelo animal, ele prossegue inquirindo-o com toda a sorte de indagações, recebendo sempre a mesma resposta: “nunca mais”. Ao perceber a inutilidade do diálogo o narrador cede, tentando expulsar do recinto o Corvo a brados e impropérios, sem, contudo, obter êxito.

⁷⁸ Tradução própria de “[...] the French (by Baudelaire and Mallarmé, among others) and the Czech, the Hungarian and the Romanian, the Polish and the Croatian, the Portuguese and the Chinese” (KOPLEY; HAYES, 2002, p. 196).

⁷⁹ Tradução própria de “It’s influence may be seen in a variety of literary Works, including Walt Whitman’s *Out of the cradle endlessly rocking*, Vladimir Nabokov’s *Lolita*, Bernard Malamud’s *The jewbird*, and Ray Bradbury’s *The parrot who knew papa*” (IBID., p. 196).

⁸⁰ Os trechos entre aspas a seguir, com exceção de “vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais”, proveniente dos versos de Pessoa, foram extraídos da tradução de Oscar Mendes & Milton Amado.

⁸¹ Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado, concordando com Machado. O original de Poe registra *Lenore*, ao passo que Emílio de Meneses (1917) prefere *Eleonora*. Benedito Lopes (1956) e Alexei Bueno (1980) a chamam *Leonora*. Pessoa, por outro lado, vê tal conhecimento como privilégio apenas das hostes celestiais.

⁸² Na tradução de Fernando Pessoa.



Figura 3 – Ilustração de *The Raven* de Gustave Doré ⁸³

O Corvo sobre o busto permanece, “hírto, sombrio”, projetando sua sombra através da luz disforme da lâmpada – traçando o destino do solitário: “Nela [na luz], que ondula sobre a alfombra, está minha alma; e, presa à sombra, não há de erguer-se ai! nunca mais!”.



À meia-noite de uma noite erma e sombria o Corvo hierático e soberbo de Edgar Poe ganharia vida, grasnando repetições que fechariam sextilhas com versos cataléticos, transformando o poema narrativo num dos mais famosos já escritos. Tanto pelo efeito emotivo

⁸³ Disponível em <www.danshort.com/raven/page1.php?p=1>, acesso em 08/03/2014.

– causado pela mimetização de temas, quanto pelo rigor simétrico empregado, é de se admitir que até seus versos brancos sejam dignos de nota; decerto não haveria quem ousasse sobrepujar Poe em se tratando de melindres artísticos, quer em passado ou presente.

Dotado de riqueza semântica ímpar, Poe se valeu de uma intrincada gama de recursos poéticos para construir sua obra. Seja na forma de aliterações, alusões ou gradações, ele foi exponencialmente preciso, de modo que se mantivessem todos os referenciais poéticos ditados pela cátedra. A partir dessa argumentação se torna pertinente à pesquisa esmiuçar cada um dos aspectos concernentes à composição da obra, à luz da própria teoria de Poe. Nesse caso, nada mais justo, em se tratando da análise do poema, iniciar pelo mais importante artifício utilizado – assim considerado pelo próprio autor: o refrão. Se assegurando de seu valor intrínseco, ele passou, então, ao aprimoramento do recurso.

Segundo Araújo, o refrão aparece como elemento de extrema importância no poema, tendo em vista sua capacidade de armazenar uma relação de analogia, ou similaridade, que aproxima a extensão do tema com suas implicações de tom, tema, figura da mulher e a melancolia (2002, p. 97). O *refrain*, portanto, confronta uma outra equação matemática à extensão do poema, de forma a se poder inferir que ele se encontra em uma relação diretamente proporcional àquela. Entretanto, “se com o refrão pode-se prolongar o tom da melancolia, por outro lado, esse prolongamento repetitivo tende a levar o ritmo do poema para a monotonia” (ARAÚJO, 2002, p. 98). É assim que o poeta chega ao ritornelo, ou à sua essência. Este, proferido por um ser não humano, justificaria a sua monotonia e, ao mesmo tempo, ampliaria o leque semântico.

Poe também faz uso, em *The Raven*, de vários símbolos – o mais óbvio deles é o próprio Corvo. O tom melancólico e a representação do animal como ave de mau agouro garantiram-no lugar de destaque no poema por ser capaz de manter – a partir de sua recorrência – o tom pretendido pelo autor. Esse conceito é corroborado pela tortura a que o narrador se submete, ao inquirir o pássaro com perguntas às quais ele já havia calculado a única resposta existente no campo das possibilidades. Um outro símbolo importante na obra é o busto de Palas (Atena). Segundo Poe, uma das razões porque o Corvo decidiu repousar sobre a deusa da sabedoria é fazer referência à erudição do acadêmico, além da sonoridade da palavra “Pallas” em si (1994, p. 1540).

Muito embora não salte aos olhos em primeira instância, outra analogia pode ser feita através do emprego de “midnight”, no primeiro verso da primeira estrofe e “December”, na mesma altura da segunda estrofe. Ambos os vocábulos simbolizam o fim de um ciclo, obviamente precedendo o início de outro, desenhando uma mudança vindoura. Poe também faz

referência à solidão do narrador – que é simbolizada pelo quarto onde ele se encontra –, bem como a tristeza sentida pela perda de Lenore. O recinto é ricamente mobiliado, e remete o narrador a essa mesma perda, delineando o efeito de beleza na obra. A tempestade, em seu turno, é usada para ressaltar o isolamento vivido pelo narrador, revelando um contraste metonímico entre a calma dentro do quarto e a tempestade lá fora ⁸⁴. Além disso, faz-se notar, segundo Eco, a criação de um contraste monocromático entre o preto – presente na noite umbrosa, na escuridão, na plumagem do Corvo – e o alvo busto de Palas onde a ave se posicionou, indicando, respectivamente, a morte e a sabedoria (2007, p. 339).

Outra característica marcante na obra poética é o uso – sutil ou conspícuo – de alusões. Poe diz, por exemplo, que o narrador é um jovem acadêmico. Embora isso não seja explicitado no poema, o é, em contrapartida, em *The philosophy of composition* ⁸⁵. Em adição, pode ser também relacionado ao busto de Palas, bem como aos “vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais” ⁸⁶, os quais se arrastam pelos olhos do jovem. O autor, outrossim, faz referência ao ocultismo através das palavras da *persona*, ao acreditar que “Night’s Plutonian Shore” ⁸⁷, versado por Fernando Pessoa como “trevas infernais”, é de onde o Corvo vem.

Poe também faz menção ao “Bálsamo de Galaad”, uma referência ao Livro de Jeremias (8:22) na Bíblia Sagrada:

Não haverá mais bálsamo de Galaad?
Nem se poderá encontrar um médico?
Por que, então, a ferida da filha de um povo
Não se há de cicatrizar?

No referido contexto, o bálsamo de Galaad é extraído de uma planta e usado para fins medicinais – sugerindo, talvez, uma possível necessidade de recuperação por parte do narrador, após a perda de sua amada. Ele também especula em torno de uma possível admissão de Lenora no Paraíso ao se referir, na antepenúltima estrofe, à “Aidenn”, que foi unanimemente traduzido, em português, para “Éden”. Em “Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer/Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor” o narrador imagina serafins adentrando o recinto. Ele pensa que estão tentando levar embora a lembrança

⁸⁴ “I made the night tempestuous, first, to account for the Raven’s seeking admission, and secondly, for the effect of contrast with the (physical) serenity within the chamber” (POE, *The Philosophy of composition*, 1846. In: BAYM (Org.), 1994, p. 1540).

⁸⁵ Pode ser observado na citação referente à simbologia de Palas.

⁸⁶ Vide página 20.

⁸⁷ Plutão é considerado, na mitologia romana, o deus do Inferno; ele também é denominado Hades na mitologia grega.

de sua amada, usando *Nepenthe* – uma droga mencionada na *Odisseia* de Homero⁸⁸ – para induzir o esquecimento. Poe, além, dominava um extenso vocabulário. Por vezes, isso significava introduzir construções que não eram comumente utilizadas. Em *The Raven*, o uso de linguagem arcaica parece apropriado, já que o poema trata de certo estudioso que passa a maior parte de seu tempo em companhia de “muita lauda antiga”⁸⁹. Destarte, substantivos como “mien” e “obeisance”, pronomes como “thee”, e verbos como “hath” – além das próprias alusões acima citadas, obedecem aos quesitos determinados.

No que tange a estrutura poética da obra, Poe faz, certamente, jus à caracterização que a cerca, utilizando uma relação matemática para compor a equação extensão/efeito em *The Raven*:

[...] a extensão de um poema deve ser calculada, para conservar relação matemática com seu mérito; em outras palavras, com a emoção ou elevação; ou ainda em outros termos, com o grau de verdadeiro efeito poético que ele é capaz de produzir. [...] Alcancei logo o que imaginei ser a extensão, conveniente para meu pretendido poema: uma extensão de cerca de cem versos. De fato, ele tem cento e oito (POE, *The philosophy of composition*, 1846 apud MENDES e AMADO, 1999, p. 104).

A partir dessa exposição, observa-se que o poema, em sua métrica, é composto por 18 estrofes de seis linhas cada. Barroso nos presenteia com uma análise minuciosa da primeira estrofe, como pode ser vista a seguir:

De início temos aquele “once upon”, em que o “on-” de “once” faz eco no “on-” de “upon” e vai repercutir, mais à frente, no “pon-” de “pondered”; depois, temos o “dreary” que é uma rima interna para o “weary” do final do verso, o qual, por sua vez, integra o arrastado efeito aliterativo “while/weak/weary”. No segundo verso, os recursos anteriores se sucedem: “over” que ecoa em “volume”; “quaint and curious” que repetem o efeito do “weak and weary” do primeiro verso – seguido por uma insistência de tons em “o”; em “curious volume of forgotten lore” e, em coda, no “nodded” do verso seguinte (2000, p. 17).

Ele ainda continua, citando aliterações em /n/ encontradas no terceiro verso, em “nodded, nearly napping”, além dos gerúndios dos verbos monossilábicos “nap”, “tap” e “rap”, de efeito onomatopaico. Há de se ressaltar ainda a insistente repetição de sons em /ə/, trazendo à tona “of some one” e “some visitor”, com a introdução simultânea do efeito sibilante em “s”, “some”,

⁸⁸ “Then Jove's daughter Helen bethought her of another matter. She drugged the wine with an herb that banishes all care, sorrow, and ill humour. Whoever drinks wine thus drugged cannot shed a single tear all the rest of the day, not even though his father and mother both of them drop down dead, or he sees a brother or a son hewn in pieces before his very eyes” (HOMER. *Odyssey*. Tr.: Samuel Butler, Livro IV, p. 42, _____, Orange Street Press Classics, 1998. Disponível em: <<http://sparks.e server.org/books/ odyssey.pdf>>, acesso em: 05/10/2012).

⁸⁹ Machado de Assis, 1883.

“tis” e “this”; além do fonema /t/ em “midnight”, “quaint”, “forgotten”, “tapping”, “gently” e “muttered”, como pode ser percebido no decorrer de todo o poema.

No geral, a métrica utilizada é o octâmetro trocaico – oito pés trocaicos por linha, cada pé tendo uma sílaba forte seguida de uma sílaba fraca. Com a finalidade de se expor a estrutura silábica do verso em *The Raven*, tomemos, *exempli gratia*, a primeira linha da sexta estrofe: “*Back in- to the cham- ber turn- ing, all my soul with- in me burn- ing*”. Assim, Edgar Allan Poe, em *The philosophy of composition*, admite:

O primeiro é trocaico, o segundo é octâmetro acatalético, alternando-se com um heptâmetro catalético, repetido no refrão do quinto verso e terminando com um tetâmetro catalético. [...] o pé empregado no poema (troqueu) consiste em uma sílaba longa, seguida por uma curta; o primeiro verso da estância compõe-se de oito desses pés; o segundo, de sete e meio (de fato, dois terços), o terceiro de oito, o quarto de sete e meio, o quinto idem, o sexto de três e meio (POE, 1846 *apud* MENDES e AMADO, 1999, p. 109).

O esquema de rimas é [ABCBBB], ou [AA, B, CC, CB, B, B], se contar com as rimas internas. Em cada estrofe, as linhas [B] rimam com “nevermore” e são cataléticas, colocando ênfase extra na sílaba final. O poema também faz um recorrente uso de aliterações, como se faz perceber, a partir do emprego do fonema /d/, nos dois primeiros versos da quinta estrofe:

Deep into that darkness peering, long I stood there, wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortals ever dared to dream before
But the silence was unbroken, and the darkness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore!"
This I whispered, and an echo murmured back the word, "Lenore!"
Merely this, and nothing more.

Desse modo, Araújo completa: “[*The Raven*] aponta para essa intuição matemática, para esse espírito de simetria, nas estrofes, ou na musicalidade do poema, composto por [, entre outros,] aliterações repetitivas” (2002, p. 93).

Diz-se, precisamente, por “entre outros”, figuras de linguagem, semânticas ou sintáticas, donde aparecem, além das explicitadas por Barroso, “grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous”, em forma de gradação; hipálages em “all my soul within me burning” e “take thy beak from out my heart”; apóstrofes, em pontos perceptíveis; metáfora em “whose fiery eyes now burned into my bosom’s core”; e perífrase em “ungainly fowl”. Além, temos em “entreating entrance” uma paranomásia; uma assonância entre “deep” e “peering”; epístrofes em todos os quartos e quintos versos de cada estrofe; e zeugma em “let me see, then, what threat is, and this mystery explore”. Poe também faz uso de vários versos ecoicos, como em “from my

books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore” e “and so faintly you came tapping, tapping at my chamber door”.

No que diz respeito à estrutura do refrão, Araújo explicita:

Ora, como bem observou Jakobson ⁹⁰, o título do poema espelha o ritornelo que é repetido como que obedecendo a uma equação matemática guiada pela intuição. Neste caso “raven”, estaria para “nevermore”, no semipalíndromo-anagramático do título, espelharia o ritornelo que se repete em uma equação rítmica onde o rigor do poema se une à fantasia da emoção. (2002, p. 94).

Desse modo, ele termina sempre com uma proximidade acústica dos sons emitidos pelo Corvo, dando forma a “nevermore” que, por sua vez, espelha o espectro do som aliterativo “raven”: [r/v/n/-/n/v/r/]. Araújo conclui, então, que esse equilíbrio, para alcançar a perfeição, deve ser mediado através de rigor de raciocínio lógico (2002, p. 95). Portanto, de acordo com Poe, a união do tema, do tom e da extensão pode ser representada através de uma equação matemática.

Um outro ponto de suma importância na construção de *The Raven* é sua temática. Tendo sempre em mente a criação de um efeito em que a unidade poética prevaleça, a partir dos três pilares (extensão, província e tom), Poe tocou o ápice, a melancolia suprema – segundo a compreensão universal: a morte que, aliada ao conceito de *beleza*, levou à representação do amante enlutado. Segundo Campos,

Nesse sentido, a atmosfera faz-se sombria e o tom melancólico prevalece, garantindo a unidade poética desejada. O prazer é atingido com a contemplação do belo, que, por sua vez, eleva a alma. A verdade e a paixão, elementos do intelecto e do coração, respectivamente, podem servir ao efeito geral. O artista os utilizará em adequada subserviência ao objetivo predominante, desvelando-os em meio ao belo, que constitui a essência do poema (2007, p. 99).

Assim, o autor revela sua predileção, segundo Araújo, ao compor “um quadro onde a beleza e a melancolia sempre estejam presentes e evoquem, no sussurrar do vento ou no bater da porta, ou mesmo na insistente resposta do corvo, uma alusão perceptível ao nome de Lenore” (2002, p. 97). Percebe-se, então, que a rotina dos sons emitidos pelo corvo é impelida exatamente pela melancolia e tristeza as quais, por seu turno, são originadas da morte (POE, 1994, p. 1538). A partir disso, o autor, guiado pelo raciocínio lógico, combina todos estes fatores para criar a atmosfera, espaço/tempo adequados à recordação da morte. De acordo com Araújo, esse processo desencadeia o surgimento de toda a atmosfera sombria através da qual o narrador se enleia: o símile da morte, da escuridão, de Lenore, a tempestade, a câmara, e

⁹⁰ JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*, Tr.: Isidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1970, p. 151.

principalmente a figura do Corvo. Desse modo, a cada resposta inerte do corvo – mesmo em face de questões distintas – a presença da amada se prolonga. Assim, “o homem se deleita, não por acreditar ser o corvo uma ave agourenta, mas pelo fato de ali estarem as recordações de tristezas em forma de *never more*” (ARAÚJO, 2002, p. 99).

Indo além, ao se evidenciar o olhar enviesado do narrador, pode-se notar a perda de sua racionalidade, quando o corvo entra e pousa sobre o busto de Atenas, sucumbindo ante a lembrança de sua amada – tal fato pode ser demonstrado pela tortura a qual o acadêmico se submete ao questionar o animal, bem como a possibilidade de sua permanência definitiva. Dentro dessa realidade criada pelo erudito, de acordo com Araújo, encontramos a absolutização do tempo, a perda que impõe ao homem um “conformismo dentro do inconformismo”, paradoxalmente sublimado na lembrança (2002, p. 102). Desse modo, o poema eterniza a solidão humana e a impotência diante da perda. Além disso, este quadro denota a “união do racional com o sensível, do amante com a emoção cristalizada na recordação de Lenora” (ARAÚJO, 2002, p. 104).

A partir de um olhar mais atento, nota-se que a temática em *The Raven* se torna autossuficiente, como evidencia o próprio autor, ao discorrer sobre o modo como iniciou a composição de sua obra: “[...] foi nesse ponto de minhas considerações prévias que, pela primeira vez, tomei do papel e da pena para compor a [16ª] estância” (POE, 1846 *apud* MENDES e AMADO, 1999, p. 108).

Vê-se, então, que os principais elementos componentes da poética estrutural poesia estão contidos na referida estrofe – a décima sexta –, que consiste do clímax do poema, ou seja, a intencionalidade de o autor alcançar o efeito máximo na estrutura poética da composição:

“Prophet!” said I, “thing of evil – prophet still, if bird or devil!
By that Heaven that bends above us – by that God we both adore –
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore –
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore”.
Quoth the Raven, “Nevermore”.



The Raven é, de fato, um desafio aos tradutores, dada a vital interdependência entre o conteúdo emotivo da obra e seu suporte estrutural. Segundo Barroso, “qualquer tentativa ou

intuito de alterá-la concorre fatalmente para a diluição ou mesmo para a dissolução do encantamento poético causado precisamente por essa combinação” (2000, p. 15). Para ilustrar sua argumentação, o crítico usa como exemplo a expressão-chave “nothing more/nevmore”. Muito embora as opções “nada mais” e “nunca mais” nos garantam cadência correspondente à original e os mesmos fonemas iniciais em forma das consoantes vozeadas /n/ e /m/, lhes falta aquela *soturnidade* proveniente do /ɔ:/ e que percorre toda a extensão do poema.

À luz dessa premissa, é pertinente ressaltar que, por mais que se tivesse um conhecimento amplo do idioma de origem – de modo que se pudesse, tal qual em Pessoa, reproduzir o sentido das palavras e sua posição nos versos, bem como se valer de alguns recursos aliterativos – as perdas seriam de tal ordem que invalidariam a consistência, o ritmo, a melodia do original (BARROSO, 2000); donde se conclui que, mesmo em posse do conhecimento, a transferência deste, de uma área para outra, envolve alguns obstáculos importantes e variáveis (MINER, 1996), e quiçá intransponíveis.

O maior desses obstáculos é, obviamente, a questão linguística. Partindo do próprio exemplo de Barroso, o jornalista Cláudio Abramo, em produção independente, pontua categoricamente:

Como o Corvo diz “Nunca mais”, e como (na estrutura original) em cada verso a rima em “-ais” ocorre mais três vezes, o resultado em português é uma profusão de sibilantes – o que, por si só, já é suficiente para destruir a atmosfera soturna na qual a narrativa transcorre. Esse, contudo, é o menor dos males. As dificuldades mais graves acontecem com a escolha de palavras terminadas em “-ais”, que todos os tradutores foram buscar entre plurais de adjetivos em “-al”. [...] Acontece, porém, que Poe emprega poucos adjetivos para estabelecer a ambientação da narrativa. O clima sombrio do poema é induzido na imaginação do leitor em consequência do encadeamento. [...] A explicitação de atributos, que permeia as traduções para o português, constitui um desvio coletivo quanto ao modo narrativo (s/d, p. 71).

É também sabido que o idioma inglês abrange extensa gama de possibilidades monossilábicas – recurso o qual Poe faz uso através de “conjugação especialíssima de aliterações e assonâncias, rimas e repetições homófonas” (BARROSO, 2000, p. 17), como se percebe em

While I nodded, nearly *napping*, suddenly there came a *tapping*,
As of someone gently *rapping*, rapping at my chamber door.

nas formas de *nap*, *tap* e *rap*. Ocupando o gerúndio do idioma de destino três sílabas – e. g., “batendo” – num verso onde normalmente caberiam palavras de uma ou duas, cria-se, tão logo se tente verter o texto ao português, uma anomalia estrutural, tornando a tarefa do tradutor

ainda mais dura. Igualmente, a necessidade de se manter fiel à estrutura proposta por Edgar Poe desencadeia uma série de novas complicações.

Na tradução de Machado, por exemplo, o octâmetro trocaico dá lugar ao verso livre parnasiano, proveniente da liberdade poética pregada até então. Entretanto, note bem, isso não deve levar à pressuposição de outra que não uma versificação quase tão rígida quanto a original, embora absolutamente distinta. A estrutura do verso em Machado traduz-se, por conseguinte, em estrofes compostas, obedecendo à seguinte regra, quanto à métrica: 8 - 8 - 12 - 8 - 10 - 10 - 10 - 8 - 12 - 8. Assim, ele derruba o sustentáculo da obra original ao abandonar o quesito *extensão*, como pode ser percebido em sua tradução. Cada estrofe contém dez versos, ao passo que a original apresenta seis (ou onze, se admitirmos cesura entre os hemistíquios), resultando em um total de 180 linhas, extrapolando o número considerado por Poe como ideal para a leitura contínua de um poema. Além disso, as opções do tradutor resultaram num desenvolvimento rítmico, à medida que a interposição de troqueus dá lugar a uma forma poética irregular, se distanciando do sistema padronizado proposto por Poe.

Nestes termos, Barroso ainda completa:

Com isso perde-se o andamento *lento maestoso* do poema, bem como sua aceleração no final da estrofe, obtida pela contração do verso longo num verso curto, que vai construir o refrão. A estrofe machadiana apresenta-se, por isso, diluída e, em muitos casos, repetitiva, [...] em prejuízo da síntese e acumulação energética do original. Além disso, Machado, em seu empenho de contar uma história, passa por cima dos efeitos especiais que conseguiram transformar essa história em poesia.

Indo além, a versão de Machado remete mais à prosa do que à poesia de Poe, sendo criado um ambiente macabro e mais propenso ao horror de seus contos, na medida em que o poeta opta por utilizar “a ave do medo, que me amedronta, que me assombra”. No original, *exempli gratia*, a meia-noite é monótona, ao passo que a mesma meia-noite, na tradução de Machado, se torna apavorante. Em contrapartida, ele consegue captar a atmosfera melancólica existente no fecho de *The Raven*, quando traz à tona a sombra que reproduz no chão as linhas funerárias, resultado da obstinação do Corvo.

Em outras palavras, de acordo com Sergio Bellei,

as mudanças de sentido que Machado impõe no original tendem a produzir um deslocamento na ênfase em sua tradução, [...] no sentido de que o amante é retratado não como um homem enlutado que ainda está racional o bastante para perceber um corvo repetindo irracionalmente uma única palavra melancólica, mas sim como a

vítima completamente passiva de um pássaro que traz uma mensagem sombria e incompreensível (BELLEI, 1987, p. 51)⁹¹.

Assim, faz-se notar que a tradução de um poema envolve mais do que sensibilidade e habilidade poéticas, embora essas características sejam essenciais. Segundo Schultz, é necessário, além de um domínio da técnica, conhecimento da obra do autor e das concepções estéticas que defendia. “Logo, cabe ao tradutor e, por extensão, ao analista crítico de uma tradução, conhecer o contexto histórico e social em que foi produzida a obra” (2009, p. 37).

Fernando Pessoa aparentemente levou em conta tanto o efeito quanto o suporte estrutural de *The Raven* para realizar sua tradução, muito embora seja possível por vezes perceber “o esforço de replicação da métrica original [, que] forçou o emprego de palavras curtas e ideias sintéticas – tudo o que o inglês tem por excelência e o português, também muito caracteristicamente, não tem” (ABRAMO, s/d, p. 103).

Pessoa traduziu o poema a partir das definições de Poe, ritmicamente, conforme a original, além de tentar reproduzir o esquema de rimas: [AA - XB - CC - CB - XB - B, onde B é tal que termine sempre em -ais], embora ele tenha tido mais sucesso com este último, como pode ser percebido em

Abri então a vidraça, e eis que, com muita negaça,
 Entrou grave e nobre um Corvo dos bons tempos ancestrais.
 Não fez nenhum cumprimento, não parou nenhum momento,
 Mas com ar sereno e lento pousou sobre os meus umbrais,
 Num alvo busto de Atena que há por sobre meus umbrais,
 Foi, pousou, e nada mais.

À primeira vista, parece realmente conseguir imitar a cadência da obra poética, porém, ao se enveredar pelos caminhos obscuros do poeta, nota-se que os versos trocaicos bem definidos dão lugar a uma dança de formas que se interpõem, se encontrando, por exemplo, iambos – em “viestes batendo” – e anfimacros – em “batendo mais e mais”; desse modo, sabotando o ritmo encontrado em *The Raven*. Segundo Barroso (2000, p. 20), a métrica compromete um tanto o andamento do verso, que por vezes acaba se atropelando. Pessoa também faz uso de rimas fáceis, como em “adormecia”, “parecia”, “batia”. Além, traços linguísticos resultam em recorrência de sínopes, como em “qu’ria” e “p’ra”. O tradutor mantém a epístrofe original, contudo optando por “nunca mais”, em detrimento do som oclusivo obtido em “nevermore”.

⁹¹ Tradução livre de “the changes of meaning Machado imposes on the original tend to produce a shift of emphasis in his translation, [...] in the sense that the lover is portrayed not as a bereaved man who is still rational enough to perceive a raven irrationally repeating a single melancholy word, but as the almost entirely passive victim of a bird that brings a dark, incomprehensible message” (BELLEI, 1987, p. 51).

A tradução de Milton Amado – em que pese a questão da fidelidade rítmica – se aproxima mais da original, haja vista à quase plena manutenção dos troqueus, peças-chave na engrenagem do poema. Temos um claro exemplo do fenômeno em “sonhando sonhos que ninguém, ninguém ousou sonhar iguais”, onde o tradutor respeitou o fator linguístico já observado anteriormente – corroborado através do uso, em sua maioria, de palavras dissilábicas ou, quando muito, trissilábicas. Em se tratando da estrutura melódica em *The Raven*, se observa um esquema de rimas algo distinto, onde os finais do quarto e quinto versos ganham novas terminações, ilustrado através do seguinte arranjo: [AA - XB - CC - CD - XD - B, onde B é tal que termine sempre em -ais], reduzindo, como Machado, a frequência da rima em questão. Desse modo, pode ser favorável ao poema a troca de uma terminação recorrente, que se alterna a cada estrofe; o que permitiria o uso de sonoridades menos abertas do que aquela forçada pela tradução de “nevermore”:

Ah! Claramente eu o relembro! Era no gélido dezembro
e o fogo agônico animava o chão de sombras fantasmais.
Ansiando ver a noite finda, em vão, a ler, buscava ainda
algum remédio à amarga, infinda, atroz saudade de Lenora
– essa, mais bela do que a aurora, a quem nos céus chamam Lenora
e nome aqui já não tem mais.

Voltando à tradução de Machado de Assis, identifica-se o uso de várias figuras de linguagem, bem como no poema original (embora distintos), como anáclase em “certo dia, à hora”; anáfora em “bem me lembro”; sinérese em “ansioso pelo sol”; rimas cruzadas de eco em “acho a noite somente, somente a noite”; estrangeirismo em “de um lord ou de uma lady”. Além, ele reduz a ocorrência de palavras terminadas em -ais em cada estrofe – onde normalmente seriam quatro, passou-se a duas. Isso, contudo, não o privou de forçar, segundo Abramo (s/d, p. 74), a entrada do pronome “tais” em várias oportunidades: “E disse essas palavras tais”; “que bate a estas horas tais”; “Dessas duas pancadas tais”. O uso do pronome em questão, sendo redundante, perde sua função semântica. Por outro lado, identifica-se a tentativa de transportar os fonemas de “door” e “more”, para “porta” e “morta”.

Na terceira estrofe, Machado ignora a cor púrpura das cortinas, utilizada por Poe com o intuito de reforçar a melancolia que gradualmente cresce ao longo do poema, associada à paixão e dor do amante: ele, dessa forma, desacelera a gradação. Na quarta estrofe o romancista comete pecado inverso, ao eliminar contundentemente a ênfase colocada por Poe na apreensão do acadêmico ao abrir a porta de seu quarto. Onde se tem, no original, uma pausa que supõe profunda apreensão por parte do acadêmico em

[...] here I opened wide the door; —
Darkness there and nothing more”

Machado traduz, em verso único, “[...] a porta escancarou, acho a noite somente”, ignorando de forma veemente a atmosfera proposta por Poe.

Além disso, na sétima estrofe “saintly days of yore” é transmutado em “antigos dias”. Já na oitava ele omite toda a caracterização do corvo como “ghastly grim and ancient”, descrevendo a ave apenas como “feia” em “Diante da ave feia e escura/Naquela rígida postura”. Na nona estrofe, ainda, há uma inversão de valores sintáticos: em “much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly”, Machado troca um verbo por substantivo, ao traduzir “discourse” como “pergunta”, em “vendo que o pássaro entendia/a pergunta que eu lhe fazia”. Além disso, quem ouve não é o Corvo, mas sim o narrador. No penúltimo verso, o tradutor repete que o Corvo ouve a pergunta.

Já na décima quinta estrofe, Machado opta por ignorar (ou ignora, de fato) a alusão feita, ao escrever “Existe acaso um bálsamo no mundo?” onde se fazia uma clara referência à Bíblia. Por fim, a décima sexta estrofe tem seu início alterado, haja vista ao fato de Machado ter removido a ênfase em *Prophet*⁹², que se inter-relaciona diretamente ao conteúdo emotivo do poema. Por outro lado, é positiva, voltando à estrofe XV, a manutenção da ênfase em “Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo”, reproduzindo com sucesso a atmosfera original.

Por outro lado, ao aprofundarmos na análise da tradução de Pessoa, percebe-se que ele faz certas escolhas que acarretaram num desvio do efeito poético: ele, por exemplo, dissocia completamente a memória da amada de seu nome – se referindo a Lenore como “a amada”; “um nome cheio de ais”; “a que [tu – o narrador] não esqueces”; “essa cujo nome sabem as hostes celestiais”, sendo esta última ocorrência extraída da 16ª estrofe que, originalmente, deveria abranger todo o efeito poético contido no poema. A opção de Pessoa reflete a questão linguística: enquanto “Lenore” ecoa em “Never more”, “Lenora” – ou qualquer outra adaptação plausível do nome – não satisfaz as rimas em -ais. Entretanto, ainda à luz de seu sistema cultural, a rima escolhida remete ao efeito de saudade, próprio da cultura portuguesa, justificando, em parte, a escolha do poeta.

Especificamente, na primeira estrofe Pessoa troca “weak and weary” por “lento e triste”, e, como aponta Bellei (1987), “agreste” não é exatamente “dreary”; além de qualificar os livros

⁹² Simbolizando a consciência do erudito, em “*Prophet!*” Edgar Poe prediz o final do poema, ao indicar que o corvo sabia desde o início o que iria acontecer.

como “vagos”, haja vista à original, que os descreve como “quaint and curious”. A próxima estrofe traz um verso agramatical em “Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais”, já que “nunca antes” pede complemento de um particípio, como “nunca antes *sofridos* tais”; além, “silken sad uncertain rustling” sofre mutação e resulta em “tremar frio e frouxo”. Já na quinta estrofe, Pessoa afasta-se do sentido original em “Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldita”; o poema de Edgar Poe traz palavras que sugerem silêncio envolto em sutil delicadeza criada pelo ritmo suave e sibilante sugerido pela consonância do /s/ e das nasalizações do /n/ em “But the silence was unbroken, and the stillness gave no token” – nada que possa parecer maldito, como Pessoa traduz.

A sétima estrofe apresenta outra distinção: no que tange qualquer oportunidade de se referir ao Corvo, o é feito iniciando com minúscula – ao contrário de Poe, que grafia enfaticamente o vocábulo “Corvo”. Na oitava, “E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura” tornou vago o modo como o pássaro o fez sorrir, abandonando o sentido original, que evidenciava o corvo ludibriando o acadêmico ao sorriso, ao enfatizar o verbo no gerúndio “beguiling”⁹³. Pessoa também ignorou a conotação alusiva em “Night’s Plutonian shore”, substituindo-a por “terras infernais”. Na estrofe seguinte, a última palavra em “Mas o corvo, sobre o busto, nada mais dissera, augusto” destoa do resto da estrofe, bem como da aura em que o Corvo estava envolto. O adjetivo “augusto” parece simplesmente ser conveniente, ao rimar com “busto”, e de forma alguma aparece na original. Ademais, “Que essa frase, qual se nela a alma lhe ficasse em ais” produz sentido distinto: “That one word, as if his soul in that one word he did outpour” não implica sofrimento, mas sim a intensidade com que a palavra é dita.

No que diz respeito à estrofe XII, “Esta ave negra e agoureira”, muito embora consiga manter um ínfimo efeito aliterativo, ignora a gradação aliterativa do uso dos fonemas /g/, em sintonia com os sons nasais /n/ e /m/ e explosivos dos /t/, que realçam o *crescendo* rítmico do poema aliado ao sentido: “this grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous bird”. Nesta mesma estrofe, os “maus tempos ancestrais” contradizem os “bons tempos ancestrais” – oposição inexistente na obra original. Na estrofe subsequente, a cor violeta do veludo desaparece – a tonalidade do tecido se faz importante justamente para compor o ambiente macabro. Nas estrofes seguintes, duas alusões à Bíblia são ignoradas, parcialmente ou completamente. Pessoa transforma Serafins (Isaías 6:2) em anjos e substitui o bálsamo de Gilead (Jeremias 8:22) por um bálsamo longínquo.

⁹³ Em defesa de Pessoa, seus colegas também falharam em percebê-lo.

O final do poema apresenta nova série de distinções: na décima sexta estrofe, o fragmento “by that God we both adore” é traduzido como “Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais” – há aqui uma clara alteração de sentido. Na estrofe que segue, a força emocional do discurso é desvirtuada. Em “Be that word our sign in parting” o poeta prefere “Que esse grito nos aparte”; além de substituir “shrieked” por “disse”. Ao final da estrofe, nota-se que o intenso “Take thy beak from out my heart” é subvertido em “Tira o vulto de meu peito”, jogando por terra toda a progressão melancólica construída durante o poema. Já a estrofe derradeira sofre de uma espécie de adjetivação excessiva, a partir da descrição de Pessoa, onde o olhar adquire uma coloração “medonha” e a sombra se torna “tristonha” – sendo desnecessário apontar a facilidade das rimas nessa altura. No entanto, à tradução de Pessoa também podem ser atribuídos, além, vários recursos poéticos, como: diérese em “ouvi o que parecia”, anáfora em “nada mais” e sinalefa em “e eis que”, bem como pertinentes aliterações em “fitando”, “fiquei perdido” e “tais sonhos sonhando que ninguém sonhou iguais”.

No que diz respeito à versificação da tradução de Milton Amado, Barroso faz, mais uma vez, uma intrincada análise da primeira estrofe:

No primeiro verso não foi mantido o adjetivo duplo aliterativo (“*weak and weary*”) qualificando o poeta, mas o conjunto se aplica a meia-noite (“erma e sombria”), colocado, como em Poe, no final do verso. Foi preservado o som do *e* (“*dreary*”) em “vez”, “refletia”, “meia-noite”, “erma”, e, em coda, em “ler”, “de”, “tempo”, “em”, “alguém”. Foram mantidas as rimas tríplexes “adormecido”, “ruído”, “batido” (de categorias gramaticais distintas) e a insistência do *t* martelado a partir de “refletia”: “noite”, “doutrinas”, “tempo”, “exausto”, “súbito”, “batido”. O ônus da perda fica por conta da impossibilidade de salvar a onomatopeia dos verbos monossilábicos “*rap*”, “*nap*”, “*tap*”, mas salvou-se o sussurro do *s* a partir de “curiosíssimos”, que se reforça em “houvesse” para terminar naquele obsessivo “Sim, é só isso e nada mais”, acentuado pelo “Sim”, que não consta do original, mas funciona aqui como reforço sibilativo. (2000, p. 24).

Na estrofe seguinte, vê-se uma extrapolação de sentido em “e o fogo agônico animava o chão”, onde “agônico” seria correspondente a “dying”. Além, observa-se uma engenhosa gradação em “algum remédio à amarga, infinda, atroz saudade” que, contudo, não está contida na original. Nas estrofes subsequentes, “purple” dá lugar à “rubra”; “Ergui-me após e, calmo enfim” substitui “Presently my soul grew stronger”; além de novas extrapolações em “se há muito aí fora esperais”, “em hora morta” e “Por que agitar-me de aflição?” – já que não constam da original. Ademais, “a noite erma e tranquila” diverge de “darkness”, na sexta estrofe. A seguir, “Pallas” dá lugar à figura de “Minerva”, preferindo o autor a mitologia romana à grega, presente em *The Raven* – Amado teria a chance de se redimir, mas optou por ignorar a menção a Plutão em estrofe próxima.

Ao início da décima estrofe há uma mudança de sentido em “com a alma inteira a se espelhar naquelas sílabas fatais”. Na original, Poe descreve como a alma do corvo emanava daquela única palavra, enquanto na tradução de Amado a palavra, que se desdobra em sílabas, se torna, por alguma razão, fatal. Na décima quarta estrofe, a alusão aos serafins de Poe desaparece enquanto Amado oculta o sujeito em “qual se incenso ali descessem a esparzir turibulários celestiais”. Na próxima estrofe observa-se a excelente intervenção de Amado ao traduzir “Tempter” como “Tentador”, mantendo inclusive a maiúscula enfática; vale menção, outrossim, à pertinente aliteração “maldita e estéril terra, a esta precita”. Além destes, a manutenção da referência à Bíblia na forma de “Galaad” também é válida. A respeito da estrofe XVI de *The Raven*, Amado foi assaz preciso ao traduzi-la, muito embora ele falhe em dirimir o desejo do acadêmico, ao trocar o apaixonado “clasp”, por um frio “verá”. Na estrofe seguinte, o olhar do Corvo que, de acordo com Poe, lembrava o de um demônio sonhando, foi transformado em um olhar “medonho” nos versos de Amado. Além, o adjetivo “enorme” parece constar apenas para rimar com “disforme” e “dorme”.



A tradução, em si, como observado no capítulo anterior, vai muito além do simples traslado de sentenças de um idioma para outro, especialmente em se tratando de tradução poética. Dessa forma, obedecendo aos parâmetros preestabelecidos, apresenta-se uma contraposição de versões – evidenciando suas semelhanças e diferenças, em seguida confrontando-as sob um viés comparatista, na medida em que tal aferição possa ser relacionada ao *acorveamento*.

Destarte, atentemo-nos aos três últimos versos da quarta estrofe de *The Raven*, na qual Poe se vale de um conveniente artifício para compor a atmosfera de suspense:

And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,
That I scarce was sure I heard you” – here I opened wide the door; –
Darkness there and nothing more.

Ao cercar com travessões “here I opened wide the door”, o autor destacou a apreensão do narrador ao abrir a porta de seu quarto. Entretanto, o efeito gerado pelo recurso foi desde absolutamente ignorado em Machado – que descartou tanto a pausa quanto a cesura – a

ligeiramente negligenciado em Pessoa – que fez vista grossa à pontuação original; ao passo que Amado remanesceu fiel a Poe, ao respeitar, tal qual se observou, o sinal gráfico e a mudança de verso.

Além, deve ser creditada ao próprio Amado a manutenção, na estrofe IX, da tendência à comicidade em

For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird [...] above his chamber door,
With such name as “Nevermore”.

A partir da superposição de traduções, observa-se que tal efeito não pôde ser alcançado em qualquer outra que não a acima descrita, que traz:

pois nunca soube de vivente algum, outrora ou no presente,
que igual surpresa experimente: a de encontrar, em sua porta,
uma ave (ou fera, pouco importa), empoleirada em sua porta
e que se chame “Nunca mais”.

No que diz respeito à décima estrofe, as traduções de Machado e Milton Amado respeitaram o sentido original em “[But the raven spoke only] that one word, as if his soul in that one word he did outpour”, ao passo que Pessoa subverteu a narrativa, ao optar por “[Mas o corvo nada mais dissera] que essa frase, qual se nela a alma lhe ficasse em ais”. Percebe-se, ademais, a conservação de “nepentes”, em Amado, onde Machado e Pessoa falham, ao citar apenas o esquecimento proporcionado pela droga, contrariando o que pretendia Poe com sua alusão. O mesmo acontece nas estrofes XV e XVI, onde a ênfase do original em “Prophet!” é ignorada e mantida em configuração análoga à do exemplo anterior – ignorada por Machado e Pessoa; mantida por Amado –, mesmo compondo o vértice melancólico do poema. Cumpre ainda ser ressaltado, novamente, que “nunca mais” – que consta de todas as versões analisadas – é a tradução do conteúdo, e não do efeito em si que, primariamente, é gerado pela oclusão em /ɔ:/.

De qualquer maneira, a pesquisa revela a existência de algumas críticas discordantes acerca das traduções. Por exemplo, para Abramo,

a tradução de Pessoa guarda escassa relação com o poema original, seja qual for o plano em que se fixe atenção. Não apenas alteram-se palavras e significados como as vozes são desvirtuadas e a narrativa gravemente comprometida. E, para permanecer apenas no nível mais vago (talvez aquele que Pessoa, conforme suas próprias palavras [...] consideraria o mais importante sob o ponto de vista “poético”), a própria sequência emocional, quando não radicalmente corrompida, é amenizada (ABRAMO, p. 111).

Por outro, Haroldo de Campos defende que “do cotejo das traduções [...], ressalta desde logo a superioridade da versão pessoana sobre as outras duas” (1971, p. 9). Com base no ensaio de Roman Jakobson ⁹⁴, ele argumenta que Pessoa altera a métrica inglesa – moldando-a aos ouvidos lusófonos, recurso que crê ser plenamente amparado à luz do discurso vanguardista. O mesmo Haroldo afirma, ainda, que “a tradução de Machado de Assis [é] demasiadamente explicativa e contaminada por versos parnasianos” (IBID., p. 11), e argumenta que “a tradução de Óscar Mendes e Milton Amado é, flagrantemente, a menos realizada das três. Mais explicativa e adjetiva ainda que a de Machado” (IBID., p. 12-13).

Barroso, por sua vez, contraria a avaliação de Campos, ao discorrer acerca da tradução de Amado:

A grande tradução do poema – a de Milton Amado – preserva ambas as qualidades: é oral, declamativa, fluente, emocionante; e é um texto denso, rico de invenções, de compensações, preservações e salvamentos, que se presta ao estudo semiótico. [...] Aliás, em momentos cruciais do poema, Milton soube introduzir alguns outros apoios sonoros, inexistentes no original, que atuam como uma espécie de efeito de compensação pelas perdas anteriores (2000, p. 24-25).

Assim, percebe-se que aferir a qualidade das traduções de *The Raven* revela-se tarefa ingrata, haja vista à divergência de opiniões geradas a partir da análise delas. De todo modo, análises frias como as de Abramo e Campos – quer sejam positivas ou negativas –, acabam por suprimir a relevância da tradução de Pessoa perante as literaturas de língua portuguesa. Em seu turno, “Machado [, ao traduzir Poe,] remete à discussão sobre a oposição entre a obra original e a tradução, questionando-a e apontando para uma nova compreensão do tradutor como autor e do texto traduzido como dotado de uma originalidade e autonomia frente ao texto fonte” (BARRETTO, 2007, p. 3).

Com base nessa argumentação, atesta-se, à luz da teoria de polissistemas, que “a tradução de fragmentos de textos estrangeiros evidencia o importante papel que a tarefa tradutória exerceu não apenas [na] carreira literária [de Machado], mas também no contexto cultural da sociedade oitocentista brasileira” (FERREIRA, 2004, p. 125). Ou seja, a partir de sua iniciativa um elo foi criado, abrindo espaço para que inúmeras outras traduções da obra fossem feitas, tão somente para enriquecer a poesia brasileira.

Ademais, respondendo à questão feita ao final da seção *O Romantismo Sombrio*, no capítulo II, ele de fato imprime sua marca na obra original, já que “definitivamente *não* tenta

⁹⁴ Linguística e Poética. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1979.

reproduzir um equivalente em som e sentido em português da maneira que Pessoa obviamente o faz. A palavra ‘tradução’ quando aplicada à poesia parece ter significados completamente diferentes para esses dois grandes escritores” (BELLEI, 1987, p. 49)⁹⁵. Sergio Bellei continua sua comparação, atestando que, ao contrário de Pessoa, “Machado é o escritor na colônia que estava sofrendo de um tipo peculiar de ansiedade de influência e que estava particularmente ciente das implicações dessa ansiedade para a construção da nacionalidade na literatura” (IBID., p. 61)⁹⁶. Ele conclui, argumentando que “ao usar a apropriação na escrita, o autor na colônia tem êxito ao produzir tanto a repetição da origem quanto da inovação. Isso implica na habilidade de tornar seu o que é estrangeiro e estranho. O que para Machado era o ‘instinto da nacionalidade’, era o resultado do uso adequado da apropriação por parte do escritor” (IBID., p. 59-60)⁹⁷.

Desta sorte, faz-se pertinente citar duas traduções pouco conhecidas, mas que, de maneira clara, ilustram a premissa depreendida do parágrafo anterior. A primeira, de Eduardo Rodrigues, a despeito de suas falhas, com a tentativa audaciosa de reproduzir o que nenhum ousou: o efeito em “nevermore”, como pode ser percebido no excerto [estrofes VII e XVI] que segue:

Quando a janela abri depois, com muito estrépito a transpôs
De antiga estirpe um Corvo altivo, pelos ares a se impor!
Sem que do susto eu me recobre, o vejo, em pose muito nobre,
Ao ignorar-me, pousar sobre minha porta, a seu dispor –
Bem sobre um busto alvo de Palas, junto à porta, a seu dispor,
Como se fosse grão-senhor.

“Profeta!”, grito, “Ó coisa preta! – Sim, profeta, ave ou capeta!”
Pelo amplo céu – Pelo bom Deus que ambos amamos com fervor,
Dize a este espírito refém da dor se ele há de no além
Rever, enfim, aquela a quem chamam nos céus Eleonor –
Irei revê-la? Vai, revela! Irei rever Eleonor?”
E o Corvo disse: “Não senhor!”

⁹⁵ Tradução própria de “Machado is definitely *not* trying to reproduce an equivalent of sound and sense in Portuguese in the way that Pessoa obviously is. The word ‘translation’ when applied to poetry seems in no way to mean the same thing to these two major writers” (BELLEI, 1987, p. 49).

⁹⁶ Tradução própria de “Machado is the writer in the colony who was suffering from a peculiar kind of anxiety of influence and who was particularly aware of the implications of this anxiety for the construction of nationality in literature” (BELLEI, 1987, p. 61).

⁹⁷ Tradução própria de “By using appropriation in writing, the writer in the colony succeeds in producing both the repetition of origins and novelty. It implies the ability to make one’s own what is foreign and strange. What for Machado was the ‘instinct of nationality’ was the result of the writer’s adequate usage of appropriation” (BELLEI, 1987, p. 59-60).

A segunda, de Diego Raphael, muito embora abdique de certos aspectos do original, respeita fielmente o ritmo proposto por Poe, mantendo inclusive a justaposição de troqueus, de modo a ser verificado a partir da primeira e oitava estrofes:

Certa vez, à noite infausta, quando, extenuada, exausta,
Debruçada eu tinha a vista sobre tomos doutriniais,
Quando, quase cochilando, ouvi, de súbito, tocando,
Tão de leve alguém chamando, tão de leve em meus portais;
“Deve ser um visitante”, falo, “e bate em meus portais.
É só isso e nada mais”.

E eis que a ave estranha, escura, por sua tão grave postura
Contentou minha amargura, desprende-me de meus ais;
“Apesar da crista rente”, assim lhe digo, “és tu valente,
Corvo de eras precedentes, vindo de orlas infernais;
Qual teu nome, o nobre nome nessas orlas infernais?”
Disse o Corvo: “Nunca mais”.

A seção não podia ser selada sem que se citasse a única estrofe de *The Raven* traduzida pelo próprio Haroldo de Campos, a derradeira – em poema e em capítulo, e que não passe despercebida a espantosa proximidade à original, guardadas as proporções, tornada possível tão somente pela atenção dispensada à maior parte das nuances que configuram o poema de Poe:

E o corvo, sem revoo, para e pousa, para e pousa
No pálido busto de Palas, justo sobre meus umbrais;
E seus olhos têm o fogo de um demônio que repousa,
E o lampião no soalho faz, torvo, a sombra onde ele jaz;
E minha alma dos refolhos dessa sombra onde ele jaz
Ergue o voo – nunca mais!

Sob estes termos, evidenciam-se as particularidades de cada versão – ao abrigo da égide de Rushdie ⁹⁸, que considera: “Em geral admite-se que se perde algo na tradução. Agarro-me obstinadamente à ideia de que também se pode ganhar algo com ela”. Quer-se referir, nesse caso, ao próprio legado iniciado por Poe, que, passando por Baudelaire, Machado e Pessoa, culminou, entre outros, na tradução de Amado.

3.2 Annabel Lee

⁹⁸ Salman Rushdie citado por Casanova, 2002, p. 173.

Muito embora o senso comum admita *The Raven* como cerne da extensa obra poética de Edgar Allan Poe, faz-se notar que a inspiração do poeta atravessa elementos específicos, tangendo uma cortina de artifícios poéticos e literários que remetem a facetas da própria personalidade do autor – seja na morte da amada, como em *Ulalume* e *Lenore*, ou na essência do Romantismo Sombrio, como em *Tamerlane*.

Tanto quanto já foi dito, o conceito-chave proposto nessa pesquisa vai muito além de simples transposição criativa e, dessa forma, conclui-se que o verdadeiro desafio consiste em desvelar, a peso de exaustivo escrutínio, a ligação entre o *acorveamento* e o verdadeiro Edgar Poe – não o solene e assertivo Poe de *The Raven*, conquanto represente parte significativa no escopo do trabalho; ainda assim, na medida em que navegamos pela poética do autor, percebe-se um Poe que se reafirma e outro que se nega, ora corroborando, ora vilipendiando a própria fortuna crítica.

Destarte, em virtude desta dicotomia de valores, buscar-se-á analisar obras de menor exposição acadêmica, de tal modo que, a partir desse ponto, o trabalho comece a tornar visível o elo entre teoria e objeto.

O primeiro desses poemas, *Annabel Lee*, é possivelmente o último poema completo escrito por Poe, e retoma o tema favorito do autor: a imagem romântica de uma bela mulher que morre subitamente na flor da juventude. Edgar Poe compôs o poema no ano de sua morte, e não chegou a vê-lo publicado. Muito embora tal afirmação não seja de aceitação unânime, diz-se que a inspiração do autor veio de sua esposa e prima Virginia Clemm, que tinha uma beleza descrita como sobrenatural. A moça pálida de cabelos negros se casou com Poe aos treze anos, e era tão jovem quanto Annabel Lee – e quanto Eulalie e Lenore, personagens de outros poemas do autor. Poe afirmou ter amado Virginia como nenhuma outra, e, de fato, há registros que indicam que o autor passou várias noites ao lado do túmulo da amada, imitando a obra, na qual pode ser percebido comportamento semelhante do narrador. Os versos simples e a temática familiar ao autor garantiram ao poema um reconhecimento quase tão vasto quanto o de *The Raven*.

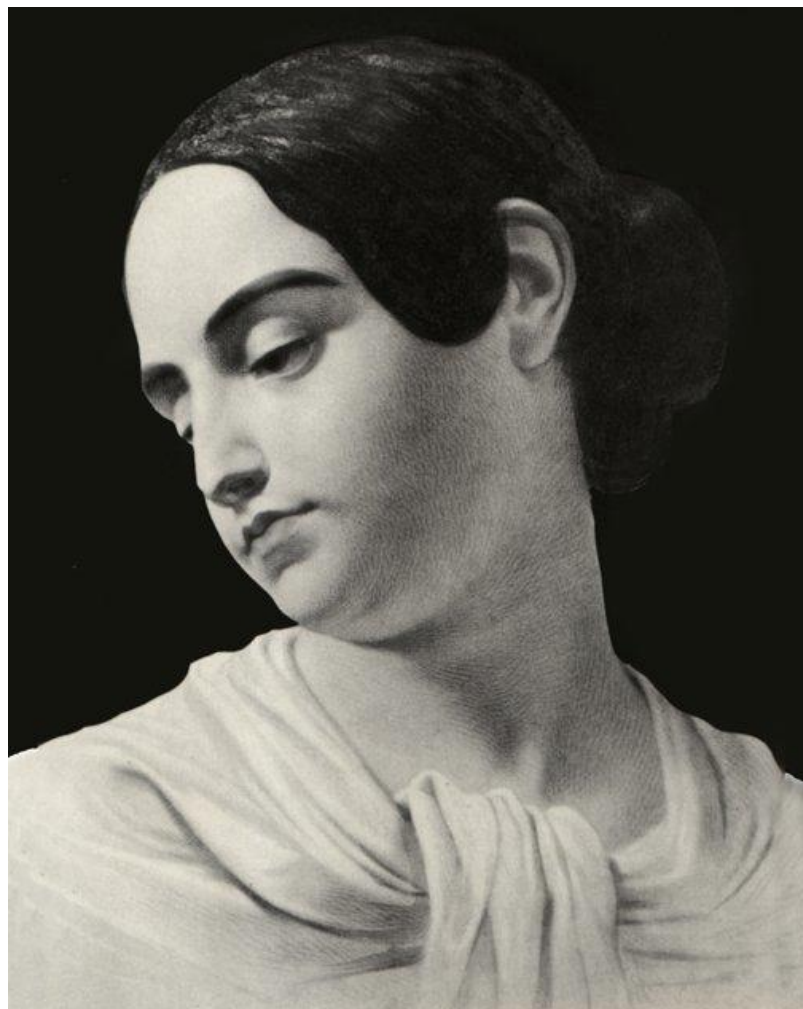


Figura 4 – Retrato pictórico de Virginia Clemm Poe

Na obra, o narrador, que se apaixonou por Annabel Lee quando ambos eram jovens, nutre por ela um amor tão grande que até os anjos o invejam – um amor que transcende até a morte, entrelaçando as almas de ambos pela eternidade. Ele sonha com a amada todas as noites, enquanto se deita ao lado de seu túmulo à beira-mar.



O poema menciona especificamente a juventude do narrador e especialmente a de Annabel Lee, e celebra emoções infantis de maneira consistente com os ideais do pensamento romântico. Vários adeptos do Romantismo dos séculos XVIII e XIX enxergavam a maturidade

como uma corruptela dos instintos puros da infância, e preteriam a sociedade à natureza. Conformemente, Poe vê o amor infantil do narrador por Annabel Lee mais forte do que o amor dos adultos – Annabel Lee era gentil e persistente em seu sentimento, e não tinha emoções complexas que poderiam obscurecer ou complicar o amor.

A configuração do poema revela vários elementos góticos, como o solitário reino à beira-mar, que tem sua localização indefinida. Poe não descreve a ambientação com especificidade, e faz pairar sobre o reino uma atmosfera obscura e romântica, até que oferece, ao final do poema, a imagem fria e assustadora de um sepulcro à beira-mar. A localização retoma o semelhante *The city in the sea*, que também está conceitualmente conectado às ideias de morte e decomposição. Ademais, o tom nostálgico e o contexto gótico servem de modo a apresentar a imagem de um amor que sobrevive a qualquer forma de oposição, da inveja espiritual dos anjos à barreira física da morte. Muito embora Annabel Lee tenha, de fato, morrido, o narrador ainda consegue enxergar a alma da moça, trazendo consigo a promessa de um encontro futuro entre os amantes.

Como é o caso de vários personagens enlutados de Poe, que sofrem pela morte prematura da mulher amada, o amor do narrador por Annabel Lee ultrapassa uma simples adoração, tomando contornos de uma bizarra fixação. Enquanto ela parece tê-lo amado de uma maneira direta e inocente, há uma espécie de endeusamento por parte do protagonista: ele culpa a tudo e todos pela morte da amada, mencionando uma possível conspiração dos anjos, e mostra um certo paternalismo inerente ao dizer que “seu nobre parente” a tomou dele, revelando uma dependência da memória da moça. Enquanto o narrador de *Ulalume* se enluta inconscientemente, e é tomado por uma necessidade de voltar ao túmulo da amada, o narrador de *Annabel Lee* escolhe se deitar e dormir ao lado do túmulo de uma mulher que foi sepultada à beira-mar.

O nome “Annabel Lee” mantém o padrão de várias personagens de Poe que seguem a temática descrita em *The philosophy of composition*, proposta pelo próprio autor. O fonema calmo porém melancólico /l/, que é verificado nesse padrão, está presente no exemplo em questão – fenômeno que pode ser também observado em *Eulalie*, *Lenore* e *Ulalume*. Além disso, “Annabel Lee” tem um ritmo pacífico e musical, refletindo diretamente na musicalidade do poema, que faz considerável uso das frases-refrão “in this kingdom by the sea” e “of the beautiful Annabel Lee”, bem como da repetição de outras palavras – também consistente com seu ensaio. Particularmente, embora as estrofes do poema apresentem extensão e estrutura de certa forma irregulares, o esquema de rimas dá contínua ênfase nas três palavras “me”, “Lee” e “sea”, forçando a conexão entre esses elementos e garantindo ao poema uma atmosfera musical.

Dotado de um conteúdo imagético evidente, *Annabel Lee* consta de seis estrofes, três com seis versos, uma com sete, e duas com oito; e o esquema de rimas apresenta ligeiras variações em cada uma delas. Muito embora o poema não possa ser qualificado como uma balada tradicional, Edgar Poe o considerava como tal, já que faz uso da repetição propositada de frases e palavras, com o intuito de criar um efeito triste e lutuoso.

O poema original é essencialmente – embora de forma sutil – monossilábico, e formado por uma combinação de pés anapésticos e iâmbicos, alternando entre tetrâmetros e trímetros:

It was *man-y* and *man-y* a *year* a-go,
In a *king-dom* by the *sea*,
That a *maid-en* there *lived* whom *you* may *know*
By the *name* of *An-nabel* *Lee*.

A palavra “chilling”, entretanto, é permitida em ambos os lugares em que é usada, quais sejam, os versos “a wind blew out of a cloud chilling, my beautiful Annabel Lee” e “that the wind came out of the cloud by night, chilling and killing my Annabel Lee”, de modo a manter seu dissonante pé trocaico. Tal expediente é usado, provavelmente, para ressaltar o efeito provocante desse tipo de pé de verso – a morte da amada perturba o narrador e ecoa no ritmo do poema.

O esquema de rimas não obedece a um padrão específico, a não ser pelas rimas finais, que são alternadas. O padrão tem uma pequena gama de variação e não parece carregar significância que não seja o reforço do efeito onomatopaico: são usadas “sea”, “Lee”, “me” e “we”, sendo que essa última só aparece a partir da quinta estrofe. Também se pode verificar o uso de rimas internas na última estrofe, que traz “and the stars never *rise* but I feel the bright *eyes*”, entre outros exemplos.

Uma análise metódica revela várias figuras de linguagem usadas por Poe, como anacoluto em “and this maiden she lived”, aliteração em /l/ em “but we loved with a love that was more than love”, em /b/ em “for the moon never beams without bringing me dreams” e em /s/ em “sounding sea”, aliteração em /h/ e elipse em “the angels, not half so happy in heaven”, assonância em /ī/ em “and so, all the night-tide, I lie down by the side”, e anáfora em “in the sepulchre there by the sea, in her tomb”.

A narrativa de *Annabel Lee* traz consigo uma visão infantil da realidade que é, em relação ao esclarecimento da idade adulta, uma visão do grotesco. O tempo, por exemplo, para uma criança, é tal como se o presente, de alguma maneira, se coadunasse ao passado e ao futuro, tornando-as um amálgama, em oposição a entidades independentes e sequenciais. Posto isto,

faz-se perceber que o narrador do poema diz que era uma criança quando ele conheceu e amou Annabel Lee. A partir de seu raciocínio subsequente, a perspectiva dele parece não ter se alterado. Ele permanece uma criança, devido à inabilidade ou relutância em mudar seu jeito de pensar, e essa perspectiva congelada adquire certa força pela cadência e simplicidade característicos da balada.

O narrador conta sua história até a terceira estrofe, quando, em uma tentativa de justificar a desproporção de seu sentimento de perda, ele cria uma explicação infantil para sua mentalidade: a imagem de anjos assassinos. Mesmo que pareça simples pelo ritmo calmo do poema, a visão é grotesca. Para justificar a perda, para encontrar uma causa proporcional ao efeito sentido por ele, o narrador precisa relacionar o angelical ao diabólico. Ele confirma sua racionalização dos anjos assassinos ao reafirmá-la e apoiá-la no senso comum, quando diz “the angels not half so happy in Heaven, went envying her and me – Yes! – that was the reason (as all men know, in this kingdom by the sea)”, à quarta estrofe.

As estrofes finais representam a fusão do tempo à sempre presente fidelidade e ao ato cerimonial noturno através do qual o narrador tenta superar a separação que havia tentado explicar mais cedo. Ademais, os convencionalmente macabros “sepulchre” e “tomb”, ao emprestarem ênfase rítmica ao poema na sexta estrofe, se transformam, dentro do contexto, em um local de união abençoada para os amantes, em meio aos elementos alentadores da natureza. Dessa forma, conclui-se que é através dessa totalidade inconsciente da natureza, do onírico, da morte, que a consciência perturbada da mente infantil luta contra seus demônios na narrativa simples do poema, revelando nele uma grande força lírica.



A estrutura de *Annabel Lee* carrega elementos que tornam o poema, de certa forma, mais propenso a intervenções tradutórias – principalmente ao ser contrastado com *The Raven*. Muito embora a extensão da obra não seja um contribuidor preponderante, nesse caso específico – quando somada ao número de repetições e à simplicidade essencial do refrão, passa a representar um papel determinante na traduzibilidade do poema. Ademais, a métrica flexível age como grande facilitador, dando ao tradutor liberdade para que ele desenvolva sua narrativa sem se prender sobremaneira às amarras estruturais apresentadas no original.

Por outro lado, muito embora a variação de rimas seja quase inexistente, a própria rima em /ê/, a profusão de fonemas em /l/, e o ritmo de balada provocado pela estrutura essencialmente monossilábica garantem à tradução do poema um grau de desafio que não deve ser subestimado. A seção corrente irá tratar justamente desses pontos, logo em seguida.

A essa altura, a questão da equivalência tradutória já foi abordada à exaustão. Não obstante, faz-se pertinente citar um dos autores que a discutem – Ian Mason –, que argumenta que

qualquer texto, inclusive uma tradução, incorpora uma representação de experiência, sinalizada através do sistema de transitividade, e que as mudanças na transitividade podem consequentemente envolver mudanças na representação. Dessa forma, a transitividade está intimamente ligada ao ponto de vista (2004, p. 471).

Ademais, segundo Jakobson, “em sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalinguísticas” (1995, p. 70). Entretanto, não cabe a discussão de pormenores teóricos aqui. A *interferência* da teoria, nesse ponto do trabalho, deu-se por uma única razão, que será justamente explicitada a seguir.

A tradução de um poema envolve mais do que sensibilidade e habilidade poéticas, embora essas características sejam essenciais a essa prática. Segundo Schultz, é necessário, além de um domínio da técnica, conhecimento da obra do autor e das concepções estéticas que defendia. “Logo, cabe ao tradutor e, por extensão, ao analista crítico de uma tradução, conhecer o contexto histórico e social em que foi produzida a obra” (2009, p. 37).

Fernando Pessoa traduziu o poema para o português, publicando-o na revista *Athena* em 1924-25. O autor, em um excerto intitulado *The art of translating poetry*, mostrou que

um poema é uma impressão intelectualizada, ou uma ideia transformada em emoção, comunicada a outros por meios de um ritmo. [...] A tradução de um poema deveria, portanto, [ajustar-se] absolutamente (1) à ideia ou emoção que constitui o poema; (2) ao ritmo verbal através do qual a ideia ou emoção é expressada; ela deveria ajustar-se relativamente ao ritmo visual ou interior, mantendo as próprias imagens quando possível, mas sempre se atendo ao tipo de imagem. Foi a partir desses critérios que eu baseei minhas traduções para o Português de *Annabel Lee* e *Ulalume*, escritos por Poe, os quais eu traduzi, não devido a seu grande valor intrínseco, mas porque eram um permanente desafio aos tradutores⁹⁹.

⁹⁹Tradução própria de “*A poem is an intellectualized impression, or an idea made emotion, communicated to others by means of a rhythm. [...] The translation of a poem should therefore [conform] absolutely (1) to the idea or emotion that constitutes the poem; (2) to the verbal rhythm in which that idea or emotion is expressed; it should conform relatively to the inner or visual rhythm, keeping the images themselves when it can, but keeping always to the type of image. It was on this criterion that I based my translations into Portuguese of Poe’s Annabel Lee and Ulalume, which I translated, not because of their great intrinsic worth, but because they were a standing*”

A partir dessas inferências, torna-se necessário apontar que há, em *Annabel Lee*, alguns elementos estruturais inerentes à língua inglesa, que Pessoa tentou reproduzir ao traduzi-los para o português. Em outro excerto escrito em meados de 1923, o escritor atesta que “um poema é uma obra literária cujo sentido se determina através do ritmo. O ritmo pode atravessar o texto, inteira ou parcialmente. Quando a determinação é inteira, é o ritmo que talha o sentido que é parcial [...], portanto, o primeiro elemento a fixar é o ritmo” (PESSOA *apud* MONTEIRO, 1988, p. 142).

Dessa forma, com relação à versificação do poema, ou de sua tradução, Pessoa se deixou guiar por um conjunto de determinações que acabou aprisionando seu processo criativo. Explica-se: se por um lado a métrica deu uma maior liberdade ao tradutor para que ele pudesse se dedicar à manutenção do ritmo, por outro há várias dificuldades, por exemplo, com relação às rimas usadas por Poe. Assim como faz em *The Raven*, Pessoa escolhe suprimir o nome da amada – e por conseguinte o melancólico fonema /l/ –, que aparece em destaque em todos os versos, muito provavelmente pela dificuldade em encontrar rimas em /ē/, o que acarretou, além, na alteração do fonema do refrão. Assim, ele usa como base para as rimas a palavra “mar”, como pode ser observado a seguir:

E os anjos, menos felizes no céu,
Ainda a nos *invejar*...
Sim, foi essa a razão (como sabem todos,
Neste reino ao pé do *mar*)
Que o vento saiu da nuvem de noite
Gelando e matando a que eu soube *amar*.

Tanto quanto já foi dito, o trecho acima revela também que, muito embora Pessoa tenha tido êxito ao reproduzir o esquema de rimas [XAXAXA] das estrofes menores, optou-se por alternar, em grande parte do poema, verso livre e trímetro, que por sua vez intercala iampos e anapestos. Esse padrão é mantido em cada verso com a rima base. O autor também usa uma gama de variação maior com relação às rimas, quebrando o senso de repetição presente no original.

Por outro lado, Pessoa mantém várias aliterações e repetições, como em “há muitos e muitos anos já” e “ao pé do murmúrio do mar”. Além, em “mas o nosso amor era mais que o amor, de muitos mais velhos a amar, de muitos de mais meditar” se percebe uma forte aliteração

challenge to translators” (PESSOA, Fernando. The Art of Translating Poetry. In: *Always Astonished: Selected Prose*. Tr.: Edwin Honig. San Francisco: City Lights Books, 1988. p. 54).

em /m/, em oposição ao original, que traz o fonema /w/: “of those who were older than we, of many far wiser than we”. Ainda pode ser visto hipérbato em “o meu e o dela a amar”, e metáfora em “um vento saiu duma nuvem, gelando”. O fenômeno abordado pelo conceito do acorveamento, ainda que em terreno superficial, pode ser observado em “e o seu parente fidalgo veio” e “meu sonho e meu fado”, quando Pessoa recorre a elementos de sua língua e cultura.

Por outro lado, observa-se a perda da rima inicial na quinta estrofe, na qual “love” ecoa em “above”: a tradução traz “amor” e “cima”. Há também perda do efeito aliterativo em “the angels not half so happy in heaven”, que foi transformado em “e os anjos, menos felizes no céu”. A maior perda, contudo, se dá justamente pela não manutenção do fonema /l/, que dita a aura do poema.

Pessoa dá uma atenção especial à última estrofe, cuja tradução mantém inclusive as figuras de linguagem verificadas no original, como pode ser notado abaixo:

Porque os luazes tristonhos só me trazem sonhos
Da linda que eu soube amar;
E as estrelas nos ares só me lembram olhares
Da linda que eu soube amar;
E assim ‘stou deitado toda noite ao lado
Do meu anjo, meu anjo, meu sonho e meu fado,
No sepulcro ao pé do mar,
Ao pé do murmúrio do mar.

O poeta português toma o cuidado de manter as rimas internas, como pode ser percebido em “tristonhos” e “sonhos”, “ares” e “olhares”, e “deitado” e “lado”; o original traz “beams” e “dreams”, “rise” e “eyes”, e “night-tide” e “side”, no primeiro, terceiro e quinto verso, respectivamente. Por outro lado, embora se possa perceber a repetição da aliteração no último verso, onde “sounding sea” deu lugar a “murmúrio do mar”, perdeu-se a rica assonância do fonema /i/ no quinto verso, que traz “all the night-tide, I lie down by the side”, e que ecoa em “my life and my bride”, no verso seguinte.

Já a tradução de *Annabel Lee* feita por Milton Amado em parceria com Oscar Mendes, em 1943, revela uma versificação comprometida com o original, ainda que em parte, na medida em que intercala pentâmetros e trímetros iâmbicos. Amado mantém o nome de Annabel Lee, ora invertendo a posição dele no verso, ora usando-o em versos ímpares, sem rima, como pode ser percebido nos versos três e quatro das duas primeiras estrofes:

Há muitos, muitos anos, existia
num reino à beira-mar
uma virgem, que bem se poderia
Annabel Lee chamar.

Amava-me, e seu sonho consistia
em ter-me para a amar.

Eu era criança, ela era uma criança
no reino à beira-mar;
mas nosso amor chegava, ó *Annabel Lee*,
o amor a ultrapassar,
amor que os próprios serafins celestes
vieram a invejar.

As estrofes acima ainda revelam que a rima em /ē/, como em Pessoa, deu lugar às terminações em “-ar”, que trazem uma gama maior de possibilidades de rima. O fonema em /l/ é mantido, embora sua ocorrência seja reduzida basicamente ao “Lee”. Ademais, novamente, como em Pessoa, a repetição, ou o refrão, como propõe Poe, dá lugar a uma profusão de variações, comprometendo a proposta original, tanto quanto já foi dito. O esquema de rimas foi mantido, ainda que com pequenas alterações. Na primeira estrofe, por exemplo, tem-se o arranjo [ABABAB] – ao passo que o original traz [ABABXB]. Na última estrofe, contando as rimas internas, temos [AA B CC B DC CD B B].

Uma análise pontual revela que Amado faz uso de várias figuras de linguagem no decorrer do poema, por vezes mantendo aquelas que se fazem presentes no original. A primeira estrofe mantém a aliteração e repetição do verso inicial, como pode ser percebido em “há muitos, muitos anos, existia”. Além, a supressão do conectivo torna visível um assíndeto, nesse mesmo verso. A essa altura Amado opta por traduzir “maiden” como “virgem”, também invertendo a posição de “Annabel Lee” no verso, o que acarreta diretamente na alteração do esquema de rimas. Nas estrofes seguintes se tem, entre outros: hipérbato em “Annabel Lee gelar”, epizêuxis em “há muitos, muitos anos”, e aliteração em “de uma nuvem soprou um vento e veio” – que substitui pertinentemente o forte “chilling and killing my Annabel Lee”. Na terceira estrofe Amado faz uma alteração de número, de “her highborn kinsman” para “seus nobres parentes”. As rimas internas da última estrofe são mantidas, em “lua” e “flutua”, “estrela” e “revela”, mas traz uma alteração na forma de inversão das rimas no quinto e sexto versos, que trazem: “assim, a noite inteira, eu passo junto a ela” e “minha vida, aquela que amo, a companheira”, como pode ser observado abaixo:

Pois, quando surge a *lua*, há um sonho que *flutua*,
de Annabel Lee, no luar;
e, quando se ergue a *estrela*, o seu fulgor *revela*
de Annabel Lee o olhar;
assim, a noite *inteira*, eu passo junto a *ela*,
a minha vida, *aquela* que amo, a *companheira*,
na tumba à beira-mar,
junto ao clamor do mar.



À luz do referencial teórico, cumpre ser novamente ressaltado que há obras mais ou menos traduzíveis e, confrontada com *The Raven, Annabel Lee* certamente permite uma mobilidade sintática maior. Com a teoria à mesa, temos, então, as traduções de Pessoa e Amado – e ambas são bem sucedidas em transmitir todo o conteúdo imagético presente em *Annabel Lee*. Mantendo os principais elementos que constituem o sentido e a temática do poema, tanto a versão portuguesa quanto a brasileira são fiéis ao poema de Edgar Allan Poe. Ademais, as duas traduções conseguem reproduzir a cadência e a estrutura do original.

Com relação às opções semânticas apresentadas, algumas se destacam. Onde se tem “Maiden”, no original, lê-se “aquela que eu soube amar”, em Pessoa, e “virgem”, em Amado, ao passo que “highborn kinsman” se transformou em “parente fidalgo” e “nobres parentes”. “Sepulchre” se tornou “sepulcro” e “sepultura”, e “covet”, “invejar” nas duas traduções. Por fim, “the angels, not half so happy in heaven” foi traduzido como “e os anjos, menos felizes no céu” por Pessoa e “os anjos, que não eram tão felizes” por Amado.

Com relação às rimas usadas, no original encontramos uma pequena variação: “sea”, “Lee”, “me” e “we”. Tanto quanto já foi dito, o senso de repetição contribui para formar a atmosfera do poema. Pessoa parece perceber isso, se valendo de seis palavras diferentes para compor o esquema de rimas: “mar”, “amar”, “adorar”, “invejar”, “tirar”, e “meditar”, ao passo que se percebe uma gama de variação maior em Amado, com “beira-mar”, “chamar”, “amar”, “ultrapassar”, “invejar”, “gelar”, “afastar”, “matar”, “pensar”, “separar”, “luar”, “olhar”, e “mar”. Dessa forma, as rimas finais em /ē/ foram perdidas, bem como a profusão de fonemas em /l/, ambos decorrentes da adaptação idiomática que precisou ser feita. Por esse mesmo motivo, as frases-refrão também não puderam ser reproduzidas em sua plenitude, devido à diferença semântica na tradução das rimas “sea” e “Lee”.

Ademais, faz-se pertinente ressaltar que as aliterações representam um papel determinante na cadência do poema, contribuindo para a atmosfera linear proposta por Poe, em conjunto com o senso de repetição. Dessa forma, a manutenção delas é de extrema importância para a tradução de *Annabel Lee*. Não obstante, é perceptível a presença de obstáculos idiomáticos. Na medida em que algumas aliterações foram mantidas pelos tradutores, outras foram inevitavelmente perdidas. Assim, temos “many and many” se transformando em “muitos

e muitos”, por Pessoa, e “muitos, muitos”, por Amado. No quinto verso, “with no other thought” se torna “sem outro pensamento” e “seu sonho consistia”, ao passo que “love and be loved”, no sexto verso, foi traduzido como “amar-me e eu a adorar” e “em ter-me para a amar”, por Pessoa e Amado, respectivamente. No verso 21 tem-se “not half so happy in heaven”, enquanto as traduções mostram “menos felizes no céu” e “que não eram tão felizes”. No verso 25, “came out of the cloud by night” virou “saiu da nuvem de noite” e “veio, à noite, de uma nuvem”, enquanto “can ever dissever my soul from the soul of the beautiful Annabel Lee”, nos versos 32 e 33, foi traduzido como “poderão separar a minha alma da alma da linda que eu soube amar” e “jamais minha alma da de Annabel Lee poderão separar”.

Ademais, Amado faz uma alteração sintática na estrutura dos versos 27 ao 29, como pode ser percebido a seguir:

But our love it was stronger by far than the love
Of those who were older than we –
Of many far wiser than we

Mas nosso amor, o amor dos mais idosos,
de mais firme pensar,
podia ultrapassar.

Como já foi abordado, a dificuldade em reproduzir os fonemas originais também acarretou, no caso de Pessoa, na supressão do nome “Annabel Lee”, muito embora o esforço aliterativo tenha sido respeitado em pontos específicos. Pessoa usa substitutos como “aquela que eu soube amar”, “a linda que eu soube amar”, e “a que eu soube amar”. Amado, por sua vez, opta por manter o nome da donzela, contudo invertendo-o de posição, ora no verso, ora no dístico.

Com base nessa análise pontual, a observação de Paulo Henriques Britto na Folha de São Paulo traz:

O que sempre me pareceu o toque de gênio de Pessoa foi a ideia de omitir o nome de Lenora, pegando o mote do próprio Poe: afinal, o poeta não afirma na segunda estrofe que a amada falecida não tem mais nome aqui na terra?¹⁰⁰

Ora, não cabe a esse trabalho discutir as intenções de Pessoa, mas se foi realmente essa a razão da omissão de “Lenore”, em *The Raven*, nada justifica lançar mão de expediente semelhante em *Annabel Lee*, haja vista ao fato de que, nessa instância, o eu-lírico faz questão de rememorar a amada pela eternidade. De qualquer maneira, o fato é que o nome dela está presente em Amado, ao passo que em Pessoa, novamente, não.

¹⁰⁰ BRITTO, Paulo Henriques. *Recriações de um poema oral: O Corvo e suas traduções*. Disponível em <<http://resenhasbrasil.blogspot.com.br/2008/12/o-corvo-e-suas-tradues.html>>, acesso em 20/02/2013.

Ao colocar essas considerações dentro dos moldes propostos no desenvolvimento do conceito-chave desta pesquisa, torna-se pertinente citar Eco, que pontua:

A tradução é uma estratégia que mira produzir, em língua diversa, o mesmo efeito do discurso fonte, e dos discursos estéticos se diz que visam produzir um efeito estético. [...] A apreciação estética não se resolve no efeito que se experimenta, mas também na apreciação da estratégia textual que produz este efeito. Esta apreciação envolve também justamente, as estratégias estilísticas operadas em nível de substância. [...] A dificuldade de trabalhar sobre as substâncias faz – e é um antigo argumento – com que a poesia seja mais difícil de traduzir do que qualquer outro gênero textual, porque nela ¹⁰¹ se tem uma série de restrições no nível da manifestação linear que determina o conteúdo, e não vice-versa (2007, p. 345).

Por fim, Spivak, em seu ensaio *The politics of translation*, sustenta que o tradutor deve adquirir o direito de ser o leitor íntimo de um texto, se rendendo a ele, para que sua literalidade possa ser então repragmatizada em uma nova língua, e com isso alcançando o que ela define como a tradução feita pelo tradutor ideal. Para tanto, de acordo com Spivak (2000), o tradutor deve fazer com que o texto revele os limites de sua língua, testando-os, questionando-os e compensando-os, sempre que necessário, como nas traduções de *Annabel Lee*.

O conceito de *acorveamento* também representa o alcance da obra de um autor e sua influência em outras criações. *Lolita* ¹⁰², de Nabokov, ilustra com autoridade tal fenômeno: na obra, o narrador fala da morte de um amor infantil em um reino à beira-mar (a bem da verdade, ele fala de um principado), como em “In point of fact, there might have been no Lolita at all had I not loved, one summer, a certain initial girl-child. In a principedom by the sea. [...] You can always count on a murderer for a fancy prose style” (1955, p. 11), e da inveja dos anjos em “[...] exhibit number one is what the seraphs, the misinformed, simple, noble-winged seraphs, envied” (IBID., p. 11). O autor faz, além, várias referências a Annabel Lee, como pode ser percebido nos excertos a seguir: “Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo-lee-ta” (1955, p. 11), “Annabel was, like the writer, of mixed parentage [...]. I remember her features far less distinctly today than I did a few years ago, before I knew Lolita” (1955, p. 13), e “I am convinced, however, that in a certain magic and fateful way Lolita began with Annabel” (1955, p. 16).

O próprio Nabokov discorre acerca de sua criação:

¹⁰¹ Vide Eco, 1985, p. 253.

¹⁰² Citou-se o original para evidenciar o efeito aliterativo das opções de Nabokov.

Para minha ninfeta precisava de um diminutivo com uma cadência lírica. Uma das letras mais límpidas e luminosas é a letra “L”. O sufixo “-ita” tem muito da ternura latina, e isso era necessário também. Por isso: Lolita. Entretanto, não deveria ser pronunciado como [...] a maioria dos Americanos o pronunciam: Low-lee-ta, com um “L” pesado e abafado e um “O” longo. Não, a primeira sílaba deveria ser como em “lollipop”, o “L” líquido e delicado, o “lee” não muito acentuado. Espanhóis e italianos o pronunciam, claro, com o tom exato de travessura e carinho (NABOKOV *apud* APPEL, 1991, p. 328) ¹⁰³.

Ademais, o nome dela – “Lolita, light of my life” – é a primeira palavra do prefácio, e também aparece como a primeira e última palavras do romance (APPEL, 1991), além de ser “usado mais de vinte vezes em *Lolita* [...], muito mais do que qualquer outro escritor” (IBID., p. 330)

¹⁰⁴.

Dessa forma, percebe-se que Edgar Poe exerce grande influência sobre autores e tradutores, na medida em que sua obra poética é recriada sob vários prismas e formas. *Annabel Lee* é revivida tanto em *Lolita* quanto nas traduções de Pessoa e Amado, sob a ótica de seus autores, revelando mais um contorno do acorveamento de Poe.

3.3 Alone

Alone marca exatamente a metade da vida de Edgar Poe. Escrito em uma época em que ele se dedicou à prosa, o poema é visto como um desabafo do autor. A relevância da obra está justamente no seu distanciamento da filosofia da composição: aqui, a morte de uma mulher não é manifesta, mas latente – está no contexto em que ela foi escrita.

O manuscrito original data de março de 1829, no mesmo ano da morte de Francis Allan, a mãe adotiva de Poe. O poema, contudo, só foi publicado em setembro de 1875, na *Scribner's Monthly* (HOFFMAN, 1998).

¹⁰³ Tradução livre de “For my nymphet I needed a diminutive with a lyrical lyrical lilt to it. One of the most limpid and luminous letters is ‘L’. The suffix ‘-ita’ has a lot of Latin tenderness, and this I required too. Hence: Lolita. However, it should not be pronounced as [...] most Americans pronounce it: Low-lee-ta, with a heavy, clammy ‘L’ and a long ‘O’. No, the first syllable should be as in ‘lollipop’, the ‘L’ liquid and delicate, the ‘lee’ not too sharp. Spaniards and Italians pronounce it, of course, with exactly the necessary note of archness and caress” (NABOKOV *apud* APPEL, 1991, p. 328).

¹⁰⁴ Tradução livre de “Poe is referred to more than twenty times in *Lolita* [...], far more than any other writer” (APPEL, 1991, p. 330).

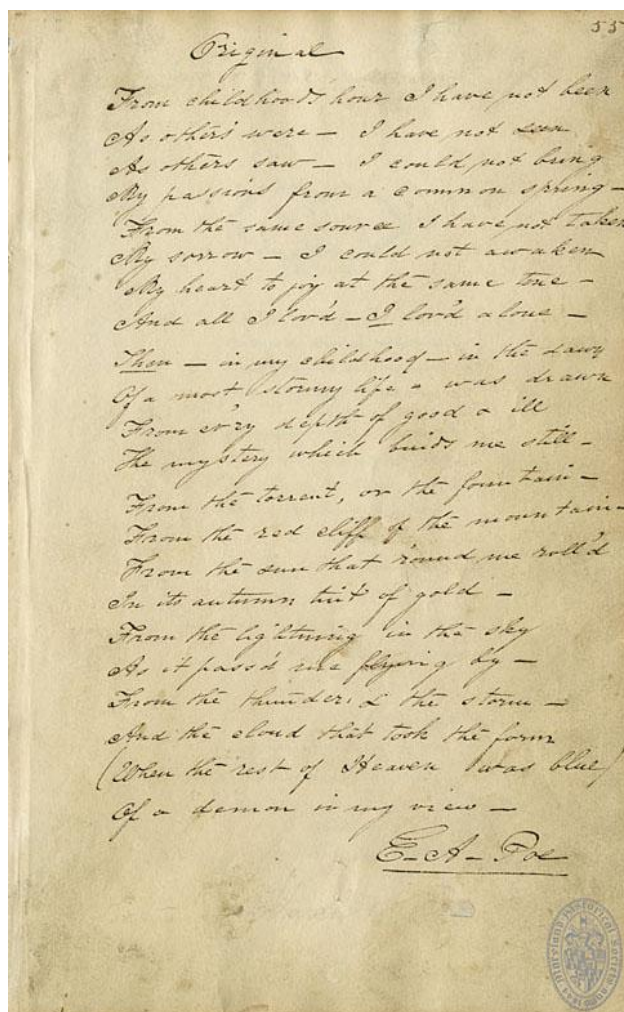


Figura 5 – Manuscrito original de *Alone* ¹⁰⁵

O poema autobiográfico rompe com a própria tradição poética na medida em que dialoga com ela, e é nessa dicotomia que reside seu valor literário.

Alone é um poema lírico que dispõe de um rico conteúdo imagético. Segundo o autor, desde sua infância ele é diferente dos outros. Suas emoções não se desenvolveram em um típico ambiente familiar. Na verdade, ele estava sozinho a maior parte do tempo, se tornando uma criança melancólica. De acordo com Poe, tudo o que ele amou, amou sozinho.

O conteúdo do poema pode ser resumido na simplicidade de seu título. Em toda a extensão de sua obra poética, Poe deixa clara sua condição em relação ao mundo, e como este o trata. Dessa forma, *Alone* constitui a epítome de toda a existência do autor. Sozinha, é uma palavra simples, mas carrega o significado de uma vida inteira consigo. Não há melhor maneira

¹⁰⁵ POE, Edgar A. *Alone*. Disponível em <<http://www.mdhs.org/digitalimage/poem-original-later-titled-alone>>, acesso em 18/01/2014.

para descrever Poe, que, mesmo dentro de seus relacionamentos se viu sozinho, e assim terminou seus dias. A dicotomia entre melancolia e realidade permeia o poema, que se transforma em um misto de predição do que aconteceria e relato do que aconteceu.

Poe deixa de se apoiar em seu tema mais recorrente – e o que ele considera ideal – para usar outro de menor apelo mas não menos relevante para ele: o trauma de sua existência. *Alone* é geralmente interpretado como autobiográfico, expressando o isolamento e tormento interior do autor. O valor do poema não está em sua correlação à filosofia de sua composição – está na proximidade de sua vida. *Alone* é simplesmente o esboço do trauma que é a vida de Edgar Poe.

O poema revela uma pequena parcela da mente de Poe. O narrador apresenta suas reflexões na perspectiva de um adulto que lembra sua infância. O tom do poema é reforçado pelo uso de palavras como “sorrow” e “alone”, e sua prosódia contribui para a construção de uma atmosfera melancólica.

No começo do poema, o autor traça uma distinção entre si e os outros, em relação à sua maneira de pensar e sentir: ele enxergava o mundo de maneira diferente. Tal condição, segundo Poe, o colocava à margem da sociedade. E tal condição ecoa por todo o poema, até chegar ao último dístico, que traz seu primeiro verso entre parênteses, como que para separá-lo do restante do poema. O parêntese no verso em questão, “(when the rest of heaven was blue)”, serve para enfatizar o efeito melancólico da solidão proposto pelo autor, e abrange a descrição de como o restante do mundo contrasta com sua condição.

Alone é composto por uma única estrofe de 22 versos que, por sua vez, são agrupados em 11 dísticos, com rimas em cada um deles. A métrica do poema o divide em duas seções: a inicial, que abrange as doze primeiras linhas, traz versos octossílabos, ao passo que a final, que vai da linha 13 a 22, traz versos heptassílabos. O ritmo de *Alone* também o divide ao meio. Grosso modo, é possível identificar o tetrâmetro iâmbico até a linha 12, e o tetrâmetro trocaico da linha 13 em diante:

*From ev'-ry depth of good and ill
The mys-ter-y which binds me still –
From the tor-rent, or the foun-tain –
From the red cliff of the moun-tain –*

O poema *Só*, de Milton Amado, mantém a divisão de estrofes e quantidade de versos, mas não apresenta rimas externas. Os versos são eneassílabos e compostos por três iambos e um anfibraco, quer-se dizer, duas sílabas átonas entremeadas por uma tônica. A tradução de Amado traz várias figuras linguagens, quais sejam: assonância em “como os outros”; anáfora

em “e era outra a origem da tristeza/e era outro o canto, que acordava”; epizêuxis em “Tudo o que amei, amei sozinho”; assonância em “na minha infância, na alba”; aliteração em “a encadear-me, o meu mistério” e “que o céu inteiro incendiavam”; e diácope em “veio dos rios, veio da fonte”.

A versão de Augusto de Campos também mantém a divisão de estrofes e a quantidade de versos, além de manter o esquema de dísticos, com exceção dos quatro últimos versos, que formam um esquema de rimas alternadas [ABAB]. O penúltimo verso, explicativo, também é mantido. Com relação à métrica e o ritmo, o poema, que também foi traduzido como *Só*, apresenta versos octossílabos iâmbicos. Em se tratando das figuras de linguagem, percebe-se o uso de aliteração em “Outro querer, de outro cariz” e “O Demônio do meu Desejo”; hiato em “Minha alegria”; diácope em “Tudo o que amei, só eu amei”; e anáfora em “Minha alegria outros anseios,/Minha paixão, diversa lei” e “Do penhasco rubro do monte,/Do sol que me deu o tesouro”. Campos altera o sentido do verso “All I loved I loved alone”, ao traduzi-lo como “Tudo o que amei, só eu amei”.

O poema de Edgar Poe também é carregado de figuras de linguagem. Por exemplo, as anáforas “*As others were – I have not seen/As others saw – I could not bring*” e “*From the torrent, or the fountain –/From the red cliff of the mountain –/From the sun that round me roll’d*” são usadas para reforçar o ritmo do poema, elevando o impacto emocional causado pelas várias experiências vividas pelo narrador em sua infância. Ademais, identifica-se o uso de anadiplose em “*all I lov’d – I lov’d*”; metáfora em “*in the dawn/Of a most stormy life*”; hipérbato em “*Then – in my childhood – in the dawn/Of a most stormy life – was drown/From ev’ry depth of good and ill/The mystery which binds me still –*”, e rimas internas nas duplas de palavras destacadas anteriormente; assonância em /i/, em “*which binds me still*”; aliteração em /l/ em “*all I lov’d – I lov’d alone*” e em /t/ em “*the torrent, or the fountain*”, ecoando em “*mountain*”, no verso seguinte, e “em /r/ em “*round me roll’d*”; síncope em “*lov’d*”, “*ev’ry*” e “*pass’d*”.

Segundo Jean-Michel Massa (2008), o confronto entre o ponto de partida e o ponto de chegada é fundamental para se aferir o nível linguístico do tradutor, que pode se transformar em escritor. Entretanto, muito embora *Alone* traga consigo um significado familiar ao autor, o poema não é tão denso quanto os outros, e sua tradução apresenta um menor número de desafios. Grosso modo, a mensagem a se transmitir não está protegida por uma barreira cultural, e os tradutores, Milton Amado e Augusto de Campos, guardadas as devidas proporções, tiveram êxito em reproduzir as nuances do original.

IV

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais que se tente, traduzindo se diz quase a mesma coisa. O problema do quase torna-se obviamente central na tradução poética, até o limite da recriação tão genial que do quase se passa a uma coisa absolutamente outra, uma outra coisa, que com o original tem a penas uma dívida, diria eu, moral.

UMBERTO ECO, tradução de ELIANA AGUIAR

É compreensível que a epígrafe deste capítulo pareça fora de lugar. Contudo, a posição que ela ocupa na dissertação é proposital: a argumentação de Eco é simultaneamente verdadeira e contraditória em sua essência. Decerto uma tradução deixa traços do original para trás, ao passo que incorpora outros no caminho, refletindo nela a cultura de chegada. Concomitantemente, ao se ponderar sobre o alcance literário do autor através da intensificação da atividade tradutória ligada à sua obra, transporta-se a análise a outro estrato, multidimensional: ao se traduzir o texto-fonte, o autor é introduzido na literatura de destino a partir de seu tradutor, cujo esforço culmina na criação de um elo literário. A partir daí, torna-se familiar a relação do autor com a literatura de destino. É justamente a partir desse elo que uma tradição literária é criada – à luz do que oferece a teoria de polissistemas –, conferindo ao autor e à sua obra uma força que antes não existia. Com efeito, chegou-se à conclusão de que, grosso modo, a distância percorrida por um autor pode ser mais bem aferida através dos idiomas por ele alcançados.

A escolha do autor, tanto quanto já foi dito, veio com naturalidade: Edgar Poe ganhou terreno a partir de suas traduções. Todavia, medir a distância percorrida por um autor entre literaturas é, por si só, tarefa ingrata. Há inúmeras considerações a se fazer e, ao se ignorar apenas uma delas, corre-se o risco de parecer, no mínimo, leviano. Dessa forma, optou-se por fazer a análise sistêmica das traduções de Poe para o português, buscando descobrir o ponto de encontro entre as literaturas de origem e destino. O que se pôde observar, através dessa pesquisa, foi a grande influência que a obra poesia exerceu – direta ou indiretamente – em

várias literaturas, sobretudo as de língua francesa e portuguesa, inclusive quando do surgimento do simbolismo, com Baudelaire e Mallarmé, e que serviu como retribuição à fama alcançada por Poe como autor fora de seu país, ainda que *post-mortem*. Essa análise das traduções facilitou uma visualização multilateral da extensão do alcance de Poe.

Voltando à epígrafe, o conceito de *quase* proposto por Eco implica que há traduções mais ou menos fiéis a seus originais, por diversos fatores. No caso, o que salta aos olhos é a relação que Machado e Pessoa dividem com *The Raven*, cada um com seus interesses e propósitos, como tratado por Bellei, e que serve para provar a argumentação proposta nessa pesquisa: retomando novamente a questão levantada no capítulo II, Machado corrobora a teoria do acorveamento de Poe, criando uma relação intercultural entre literaturas ao traduzir o poema a partir da tradução de Baudelaire.

Destarte, quer partamos da teoria de polissistemas de Even-Zohar, das conjecturas conservadoras de Eliot, da abordagem pragmática de Gutt, ou da própria filosofia da composição de Edgar Poe, percebe-se que a evolução do autor a partir de suas traduções é evidente, garantindo a elas uma relevância ímpar para o trabalho. Se se buscou uma aproximação dos originais ou não, cada uma das traduções representa um papel importante na ampliação do escopo de influência do autor.

Assim, argumenta-se que a dívida moral a que Eco se refere foi paga há muito. Realmente se traduziu quase a mesma coisa – de fato, se traduziu mais. O acorveamento cobrou seu tributo, ao dar a Poe o merecido reconhecimento só após sua morte, muito embora Baudelaire o tenha traduzido ainda vivo, e cumpriu seu papel, e até Eliot se rendeu diante dessa evidência irrevogável. A inserção de Poe em outros polissistemas serviu de ponte para a edificação de sua fortuna crítica, da relação que Baudelaire buscou em sua poesia até a tradução de *Alone* de Augusto de Campos. O acorveamento de Edgar Poe o colocou onde ele de fato merecia estar. O autor é, para todos os efeitos, um grande poeta, e se deve creditar isso aos diversos tradutores de sua obra.

Por fim, a partir do desenvolvimento da pesquisa, chega-se a um denominador comum: uma tradução vale mais que seu peso em fidelidade semântica e sintática, já que a transferência cultural se torna um conduto à evolução literária. O legado de Poe foi influenciado pela tradução de sua obra, e, como observou Zabel, seu crescimento dentro de seu próprio país se deveu justamente a isso. O autor que, em vida, viu sua poesia ser duramente criticada e pouco reconhecida, teve sua redenção depois, através dos poetas estrangeiros. A essa redenção, deu-se o nome de acorveamento. O acorveamento de Poe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Cláudio W. *A Espada no Livro: The Raven*, de Edgar Allan Poe, referências e suas traduções. Disponível em <<http://cwabramo.sites.uol.com.br/espada.pdf>>, acesso em 02/11/2009.

APPEL, Alfred Jr. Preface, introduction and notes. In: NABOKOV, Vladimir. *The annotated Lolita*. Londres: Penguin Books, 1991.

ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007.

ASSIS, Machado de. O Corvo. In: BARROSO, Ivo (Org.). *“O Corvo” e suas Traduções*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BANDY, William T. *New Light on Baudelaire and Poe*. Yale French Studies, vol. 10, 1952, p. 65-69.

BARRETTO, Eleonora Frenkel. O original na tradução de Machado de Assis. In: *Scientia Traductionis*, nº 4, 2007.

BARROSO, Ivo (Org.). *“O Corvo” e suas Traduções*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. *Poe em novas versões*. Disponível em <www.estadao.com.br/noticias/impresso,poe-em-novas-versoes,875434,0.htm>, acesso em 11/12/2013.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter Publishers, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. Paris: Michel Lévy Frères, 1857.

_____. *A invenção da modernidade*. Tr.: Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

BELLEI, Sérgio. The Raven, by Machado de Assis. *Ilha do desterro*, nº 17, 1987, p. 47-62.

BENJAMIN, Walter. The Translator's Task. Tr.: Steven Rendall. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, nº 2, 1997, p. 151-165.

_____. A tarefa-renúncia do tradutor. Tr.: Susana K. Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2001, p. 189-215.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tr.: Frei João José Pedreira de Castro. Edição Claretiana. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2000.

BLUM-KULKA, Shoshana. Shifts of cohesion and coherence in translation, 1986. In: VENUTI, Lawrence. (Org.). *The translation studies reader*. Londres; Nova York: Routledge, 2000, p. 298-313.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. *Recriações de um poema oral: O Corvo e suas traduções*. Disponível em <<http://resenhasbrasil.blogspot.com.br/2008/12/o-corvo-e-suas-tradues.html>>, acesso em 20/02/2013.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.

_____. Edgar Allan Poe: uma engenharia de avessos. *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, nº 3, set. 1971, p. 5-16.

CAMPOS, Maria Cristina P. A arte filosófica de Poe em *The Cask of Amontillado*. In: MARTINS, Edson; ROANI, Gerson Luiz; CAMPOS, Maria Cristina Pimentel. *Memórias da narrativa: olhares sobre os clássicos*. Rio de Janeiro: Navona Editora, 2007. p. 97-111.

CARVALHAL, Tânia F. Tradução e recepção na prática comparatista. In: *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003, p. 217-259.

CASANOVA, Pascale. A fábrica do universal. In: *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 161-214.

CHARAUDEAU, Patrick. *L'identité culturelle entre soi et l'autre*. Disponível em <www.patrick-charaudeau.com>, acesso em 28/07/2011.

CHEVREL, Yves. La littérature comparée. In: CARVALHAL, Tânia F. *Tradução e recepção na prática comparatista*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2003, p. 217-259.

CORRÊA, Ângela M. S. Uma abordagem comunicativa da tradução. In: PAULIUKONIS, Maria Aparecida L.; GAVAZZI, Sigrid (Org.). *Texto e discurso: mídia, literatura e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tr.: Davi Arriguci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.

DRYDEN, John. On translation. In: SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John (Org.). *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 17-31.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milão: Bompiani, 1979.

_____. *Quase a mesma coisa*. Tr.: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Os limites da interpretação*. Tr.: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ELIOT, Thomas S. From Poe to Valéry. In: *To criticize the critic*. Londres: Faber and Faber, 1965.

_____. *A essência da poesia*. Tr.: Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

_____. Tradition and individual talent. In: *The sacred wood*. Londres: Faber and Faber, 1997.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Papers in historical poetics*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1978.

_____. Polysystem studies. In: *Poetics today*. Durnham: Duke University Press, 1997.

_____. Polysystem theory (revised). In: *Papers in culture research*. Tel Aviv: Porter Chair of Semiotics, 2005.

FERREIRA, Eliane. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2004.

FISHER, Benjamin F. Poe and the Gothic tradition. In: *The Cambridge companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 72-91.

FROST, Robert. Conversations on the craft of poetry. In: *Collected poems, prose and plays*. Nova York: The Library of America, 1995, p. 856-857.

GUTT, Ernst-August. Translation as interlingual interpretive use, 1991. In: VENUTI, Lawrence. (Org.). *The translation studies reader*. Londres; Nova York: Routledge, 2000, p. 376-395.

HARVEY, Keith. Translating camp talk: gay identities and cultural transfer, 1998. In: VENUTI, Lawrence. (Org.). *The translation studies reader*. Londres; Nova York: Routledge, 2004, p. 446-467.

HEYLEN, Romy. *Translation, poetics and the stage: six french hamlets*. Londres; Nova York: Routledge, 1993.

HOFFMAN, Daniel. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1998.

JACKSON, Kevin. *The great bad writer*. Disponível em <<http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/the-great-bad-writer-edgar-allan-poe-raven-cusack>>, acesso em 14/10/2013.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. *Linguística e comunicação*. Tr.: Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. Aspectos linguísticos da tradução. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

KELLEY, Margaret. *Poe and Baudelaire: the creation of mutual legacy*. South Hadley: Mount Holyoke College, 2012.

KOPLEY, Richard; HAYES, Kevin J. Two verse masterworks: “The Raven” and “Ulalume”. In: *The Cambridge companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 191-204.

LYONS, John. *Linguagem e linguística*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1981.

MACURA, Vladimir. Culture and translation. In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. *Translation, history and culture*. Londres: Pinter Publishers, 1990, p. 64-70.

MALLARMÉ, Stéphane. *O túmulo de Edgar Poe*. Tr.: Jorge de Sena. Disponível em <www.escritas.org/pt/poema/11202/o-tumulo-de-edgar-poe>, acesso em 02/03/2014.

MASON, Ian. Text parameters in translation: transitivity and institutional cultures, 2003. In: VENUTI, Lawrence. (Org.). *The translation studies reader*. Londres; Nova York: Routledge, 2004, p. 470-481.

MASSA, Jean-Michel. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

McELDERRY Jr., Bruce R. T. S. Eliot on Poe. *Poe Newsletter*, vol. 2, nº 2, abr. 1969, p. 32-33.

MENDES, Oscar; AMADO, Milton. *Poemas e Ensaios*. São Paulo: Globo, 1999.

MINER, Earl. Poética comparada. In: *Poética comparada*. Tr.: Angela Gasperin. Brasília: Editora UnB, 1996, p. 27-55.

MITTMANN, Solange. Autoria e tradução: da dispersão às identificações. In: MITTMANN, Solange; GRIGOLETTO, Evandra; CAZARIN, Ercília A. (Org.). *Práticas discursivas e identitárias: sujeito e língua*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

MONTEIRO, George. Poe/Pessoa. *Comparative literature*, vol. 40, nº 2, 1988, p. 134-149.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Nova York: Crest Giant, 1955.

_____. Problems of translation: Onegin in English. In: SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John (Org.). *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 127-143.

PESSOA, Fernando. The art of translating poetry. In: *Always astonished: selected prose*. Tr.: Edwin Honig. San Francisco: City Lights Books, 1988. p. 54

_____. O Corvo. In: BARROSO, Ivo (Org.). *“O Corvo” e suas Traduções*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. Annabel Lee. *Athena*, nº 4, jan. 1925.

POE, Edgar A. *Alone*. Disponível em <<http://www.mdhs.org/digitalimage/poem-original-later-titled-alone>>, acesso em 08/01/2014.

_____. [Carta] 4 jan. 1848 [para] ELEVETH, George W. 2f. Disponível em <eapoe.org/works/letters/p4801040.htm>, acesso em 03/09/2013.

_____. The rationale of verse. In: WILLIS, Nathaniel P.; LOWELL, James R.; GRISWOLD, Rufus W. (Org.). *The works of late Edgar Allan Poe*. Nova York: J. S. Redfield, 1850.

_____. The philosophy of composition. In: BAYM, Nina et. al. *The Norton anthology of American literature*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1994, p. 1534-1542.

_____. The poetic principle. In: BAYM, Nina et. al. *The Norton anthology of American literature*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1994, p. 1542-1562.

_____. The Raven. In: POE, Edgar Allan. *Spirits of the dead: tales and poems*. Londres: Penguin, 1997, p. 15-19.

_____. *Edgar Allan Poe: collected stories and poems*. Londres: CRW Publishing Limited, 2010.

POLONSKY, Rachel. Poe's aesthetic theory. In: *The Cambridge companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 42-56.

QUINN, Arthur H. *Edgar Allan Poe: a critical biography*. Nova York: Appleton-Century Company, 1941.

QUINN, Patrick F. The profundities of Edgar Poe. *Yale French Studies*, nº 6, 1950, p. 3-13.

_____. Poe's imaginary voyage. *The Hudson Review*, vol. 4, nº 4, 1952, p. 562-585.

RAPHAEL, Diego. O Corvo. In: FROES, Élson. *Uma Nuvem de Corvos: “O Corvo” em português – traduções, inspirações e ensaios*. Disponível em <<http://www.elsonfroes.com.br/framepoe.htm>>, acesso em 22/07/2012.

RODRIGUES, Eduardo. O Corvo. In: FROES, Élson. *Uma Nuvem de Corvos: “O Corvo” em português – traduções, inspirações e ensaios*. Disponível em <<http://www.elsonfroes.com.br/framepoe.htm>>, acesso em 22/07/2012.

SCHULTZ, Erica. Qual é seu corvo predileto? *Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 44, nº 2, abr./jun. 2009, p. 36-39.

SMITH, Barbara H. Value/Evaluation. In: *Critical terms for literary study*. LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (Org.). Chicago: University of Chicago Press, 1990.

SPIVAK, Gayatri C. The politics of translation, 1992. In: VENUTI, Lawrence. (org.). *The translation studies reader*. Londres; Nova York: Routledge, 2000, p. 397-416.

THOMPSON, G. R. Edgar Allan Poe and the writers of the Old South. In: *Columbia literary history of the United States*. ELLIOTT, Emory (Org.). Nova York: Columbia University Press, 1988.

VENUTI, Lawrence. *Rethinking Translation*. Londres: Routledge, 1992.

_____. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tr.: Laureano Pelegrin, Lucinéia Villela, Marileide Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC, 2002.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1992.

WILSON, Edmund. *The shock of recognition*. Nova York: Doubleday, 1943, p. 82-84.

ZABEL, Morton. *A literatura dos Estados Unidos: suas tradições, mestres e problemas*. Tr.: Célia Neves. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

ZEPETNEK, Steven T. The study of translation and Comparative Literature. In: *Comparative literature: theory, method, application*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi B.V., 1998, p. 215-248.

ANEXOS

ANEXO I – THE RAVEN

POE, Edgar A. The Raven. In: *Edgar Allan Poe: collected stories and poems.*

Londres: CRW Publishing Limited, 2010.

THE RAVEN

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore —
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of someone gently rapping, rapping at my chamber door —
“’Tis some visiter”, I muttered, “tapping at my chamber door —
Only this and nothing more”.

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; — vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow — sorrow for the lost Lenore —
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore —
Nameless *here* for evermore.

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me — filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating
“’Tis some visiter entreating entrance at my chamber door —
Some late visiter entreating entrance at my chamber door; —
This it is and nothing more”.

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,
“Sir”, said I, “or Madam, truly your forgiveness I implore;
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,
That I scarce was sure I heard you” — here I opened wide the door; —
Darkness there and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered, “Lenore?”
This I whispered, and an echo murmured back the word, “Lenore!”
Merely this and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.
“Surely”, said I, “surely that is something at my window lattice;
Let me see, then, what threat is, and this mystery explore —
Let my heart be still a moment and this mystery explore; —
’Tis the wind and nothing more!”

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
 In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore;
 Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;
 But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door —
 Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door —
 Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
 By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
 “Though thy crest be shorn and shaven, thou”, I said, “art sure no craven,
 Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore —
 Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!”
 Quoth the Raven “Nevermore”.

Much I marveled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
 Though its answer little meaning — little relevancy bore;
 For we cannot help agreeing that no living human being
 Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door —
 Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
 With such name as “Nevermore”.

But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only
 That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
 Nothing farther then he uttered — not a feather then he fluttered —
 Till I scarcely more than uttered “Other friends have flown before —
 On the morrow *he* will leave me, as my Hopes have flown before”.
 Then the bird said “Nevermore”.

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,
 “Doubtless”, said I, “what it utters is its only stock and store
 Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster
 Followed fast and followed faster till his songs one burden bore —
 Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore
 Of ‘Never — nevermore”.

But the Raven still beguiling my sad fancy into smiling,
 Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door;
 Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking
 Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore —
 What this grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous bird of yore
 Meant in croaking “Nevermore”.

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
 To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom’s core;
 This and more I sat divining, with my head at ease reclining
 On the cushion’s velvet lining that the lamp-light gloated o’er,
 But whose velvet-violet lining with the lamp-light gloating o’er,
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
 Swung by seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.
 “Wretch”, I cried, “thy God hath lent thee — by these angels he hath sent thee
 Respite — respite and nepenthe and forget this lost Lenore!”
 Quoth the Raven “Nevermore”.

“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird of devil! —
 Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
 Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted —
 On this home by Horror haunted — tell me truly, I implore —
 Is there — *is* there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!”
 Quoth the Raven “Nevermore”.

“Prophet!” said I, “thing of evil! — prophet still, if bird or devil!
 By that Heaven that bends above us — by that God we both adore —
 Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
 It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore —
 Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore”.
 Quoth the Raven “Nevermore”.

“Be that word our sign of parting, bird of fiend!” I shrieked, upstarting —
 “Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!
 Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
 Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door!
 Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!”
 Quoth the Raven “Nevermore”.

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
 And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,
 And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the floor;
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted — nevermore!

ANEXO II – O CORVO

ASSIS, Machado de. O Corvo. In: BARROSO, Ivo (Org.).
“O Corvo” e suas traduções. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

O CORVO

Em certo dia, à hora, à hora
 Da meia-noite que apavora,
 Eu, caindo de sono e exausto de fadiga,
 Ao pé de muita lauda antiga,
 De uma velha doutrina, agora morta,
 Ia pensando, quando ouvi à porta
 Do meu quarto um soar devagarinho,
 E disse estas palavras tais:
 “É alguém que me bate à porta de mansinho;
 Há de ser isso e nada mais”.

Ah! bem me lembro! bem me lembro!
 Era no glacial dezembro;
 Cada brasa do lar sobre o chão refletia
 A sua última agonia.
 Eu, ansioso pelo sol, buscava
 Sacar daqueles livros que estudava
 Repouso (em vão!) à dor esmagadora
 Destas saudades imortais
 Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora.
 E que ninguém chamará mais.

E o rumor triste, vago, brando
 Das cortinas ia acordando
 Dentro em meu coração um rumor não sabido,
 Nunca por ele padecido.
 Enfim, por aplacá-lo aqui no peito,
 Levantei-me de pronto, e: “Com efeito,
 (Disse) é visita amiga e retardada
 Que bate a estas horas tais.
 É visita que pede à minha porta entrada:
 Há de ser isso e nada mais”.

Minh’alma então sentiu-se forte;
 Não mais vacilo e desta sorte
 Falo: “Imploro de vós, — ou senhor ou senhora,
 Me desculpeis tanta demora.
 Mas como eu, precisando de descanso,
 Já cochilava, e tão de manso e manso
 Batestes, não fui logo, prestemente,
 Certificar-me que aí estais”.

Disse; a porta escancarou, acho a noite somente,
Somente a noite, e nada mais.

Com longo olhar escuro a sombra,
Que me amedronta, que me assombra,
E sonho o que nenhum mortal há já sonhado,
Mas o silêncio amplo e calado,
Calado fica; a quietação quieta;
Só tu, palavra única e diletta,
Lenora, tu, como um suspiro escasso,
Da minha triste boca saís;
E o eco, que te ouviu, murmurou-te no espaço;
Foi isso apenas, nada mais.

Entro coa alma incendiada.
Logo depois outra pancada
Soa um pouco mais forte; eu, voltando-me a ela:
“Seguramente, há na janela
Alguma cousa que sussurra. Abram os,
Eia, fora o temor, eia, vejamos
A explicação do caso misterioso
Dessas duas pancadas tais.
Devolvamos a paz ao coração medroso,
Obra do vento e nada mais”.

Abro a janela, e de repente,
Vejo tumultuosamente
Um nobre corvo entrar, digno de antigos dias.
Não despendeu em cortesias
Um minuto, um instante. Tinha o aspecto
De um *lord* ou de uma *lady*. E pronto e reto,
Movendo no ar as suas negras alas,
Acima voa dos portais,
Trepou, no alto da porta, em um busto de Palas;
Trepado fica, e nada mais.

Diante da ave feia e escura,
Naquela rígida postura,
Com o gesto severo, — o triste pensamento
Sorriu-me ali por um momento,
E eu disse: “O tu que das noturnas plagas
Vens, embora a cabeça nua tragas,
Sem topete, não és ave medrosa,
Dize os teus nomes senhoriais;
Como te chamas tu na grande noite umbrosa?”
E o corvo disse: “Nunca mais”.

Vendo que o pássaro entendia
A pergunta que lhe eu fazia,
Fico atônito, embora a resposta que dera

Difícilmente lha entendera.
 Na verdade, jamais homem há visto
 Cousa na terra semelhante a isto:
 Uma ave negra, friamente posta
 Num busto, acima dos portais,
 Ouvir uma pergunta e dizer em resposta
 Que este é seu nome: “Nunca mais”.

No entanto, o corvo solitário
 Não teve outro vocabulário,
 Como se essa palavra escassa que ali disse
 Toda a sua alma resumisse.
 Nenhuma outra proferiu, nenhuma,
 Não chegou a mexer uma só pluma,
 Até que eu murmurei: “Perdi outrora
 Tantos amigos tão leais!
 Perderei também este em regressando a aurora”.
 E o corvo disse: “Nunca mais!”

Estremeço. A resposta ouvida
 É tão exata! é tão cabida!
 “Certamente, digo eu, essa é toda a ciência
 Que ele trouxe da convivência
 De algum mestre infeliz e acabrunhado
 Que o implacável destino há castigado
 Tão tenaz, tão sem pausa, nem fadiga,
 Que dos seus cantos usuais
 Só lhe ficou, na amarga e última cantiga,
 Esse estribilho: ‘Nunca mais’”.

Segunda vez, nesse momento,
 Sorriu-me o triste pensamento;
 Vou sentar-me defronte ao corvo magro e rudo;
 E mergulhando no veludo
 Da poltrona que eu mesmo ali trouxera
 Achar procuro a lúgubre quimera,
 A alma, o sentido, o pávido segredo
 daquelas sílabas fatais,
 Entender o que quis dizer a ave do medo
 Grasnando a frase: “Nunca mais”.

Assim posto, devaneando,
 Meditando, conjeturando,
 Não lhe falava mais; mas, se lhe não falava,
 Sentia o olhar que me abrasava.
 Conjeturando fui, tranquilo a gosto,
 Com a cabeça no macio encosto
 Onde os raios da lâmpada caíam,
 Onde as tranças angelicais
 De outra cabeça outrora ali se desparziam,

E agora não se esparzem mais.

Supus então que o ar, mais denso,
 Todo se enchia de um incenso,
 Obra de serafins que, pelo chão roçando
 Do quarto, estavam meneando
 Um ligeiro turíbulo invisível;
 E eu exclamei então: “Um Deus sensível
 Manda repouso à dor que te devora
 Destas saudades imortais.
 Eia, esquece, eia, olvida essa extinta Lenora”.
 E o corvo disse: “Nunca mais”.

“Profeta, ou o que quer que sejas!
 Ave ou demônio que negrejas!
 Profeta sempre, escuta: Ou venhas tu do inferno
 Onde reside o mal eterno,
 Ou simplesmente náufrago escapado
 Venhas do temporal que te há lançado
 Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo
 Tem os seus lares triunfais,
 Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo?”
 E o corvo disse: “Nunca mais”.

“Profeta, ou o que quer que sejas!
 Ave ou demônio que negrejas!
 Profeta sempre, escuta, atende, escuta, atende!
 Por esse céu que além se estende,
 Pelo Deus que ambos adoramos, fala,
 Dize a esta alma se é dado inda escutá-la
 No éden celeste a virgem que ela chora
 Nestes retiros sepulcrais,
 Essa que ora nos céus anjos chamam Lenora!”
 E o corvo disse: “Nunca mais”.

“Ave ou demônio que negrejas!
 Profeta, ou o que quer que sejas!
 Cessa, ai, cessa! clamei, levantando-me, cessa!
 Regressa ao temporal, regressa
 À tua noite, deixa-me comigo.
 Vai-te, não fique no meu casto abrigo
 Pluma que lembre essa mentira tua.
 Tira-me ao peito essas fatais
 Garras que abrindo vão a minha dor já crua”.
 E o corvo disse: “Nunca mais”.

E o corvo aí fica; ei-lo trepado
 No branco mármore lavrado
 Da antiga Palas; ei-lo imutável, ferrenho.
 Parece, ao ver-lhe o duro cenho,

Um demônio sonhando. A luz caída
Do lampião sobre a ave aborrecida
No chão espraia a triste sombra; e, fora
Daquelas linhas funerais
Que flutuam no chão, a minha alma que chora
Não sai mais, nunca, nunca mais!

ANEXO III – O CORVO

PESSOA, Fernando. O Corvo. In: BARROSO, Ivo (Org.).
“O Corvo” e suas traduções. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

O CORVO

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,
 Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais,
 E já quase adormecia, ouvi o que parecia
 O som de alguém que batia levemente a meus umbrais.
 “Uma visita”, eu me disse, “está batendo a meus umbrais.
 É só isto, e nada mais”.

Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro,
 E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais.
 Como eu qu’ria a madrugada, toda a noite aos livros dada
 P’ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais —
 Essa cujo nome sabem as hostes celestiais,
 Mas sem nome aqui jamais!

Como, a tremer frio e frouxo, cada reposteiro roxo
 Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais!
 Mas, a mim mesmo infundido força, eu ia repetindo,
 “É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais;
 Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais.
 É só isto, e nada mais”.

E, mais forte num instante, já nem tardo ou hesitante,
 “Senhor”, eu disse, “ou senhora, decerto me desculpais;
 Mas eu ia adormecendo, quando viestes batendo,
 Tão levemente batendo, batendo por meus umbrais,
 Que mal ouvi...” E abri largos, franqueando-os, meus umbrais.
 Noite, noite e nada mais.

A treva enorme fitando, fiquei perdido receando,
 Dúbio e tais sonhos sonhando que os ninguém sonhou iguais.
 Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldita,
 E a única palavra dita foi um nome cheio de ais —
 Eu o disse, o nome dela, e o eco disse aos meus ais.
 Isso só e nada mais.

Para dentro então volvendo, toda a alma em mim ardendo,
 Não tardou que ouvisse novo som batendo mais e mais.
 “Por certo”, disse eu, “aquela bulha é na minha janela.
 Vamos ver o que está nela, e o que são estes sinais”.
 Meu coração se distraía pesquisando estes sinais.
 “É o vento, e nada mais”.

Abri então a vidraça, e eis que, com muita negaça,
 Entrou grave e nobre um corvo dos bons tempos ancestrais.
 Não fez nenhum cumprimento, não parou nem um momento,
 Mas com ar solene e lento pousou sobre os meus umbrais,
 Num alvo busto de Atena que há por sobre meus umbrais,
 Foi, pousou, e nada mais.

E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura
 Com o solene decoro de seus ares rituais.
 “Tens o aspecto tosquiado”, disse eu, “mas de nobre e ousado,
 Ó velho corvo emigrado lá das trevas infernais!
 Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais”.
 Disse o corvo, “Nunca mais”.

Pasmei de ouvir este raro pássaro falar tão claro,
 Inda que pouco sentido tivessem palavras tais.
 Mas deve ser concedido que ninguém terá havido
 Que uma ave tenha tido pousada nos meus umbrais,
 Ave ou bicho sobre o busto que há por sobre seus umbrais,
 Com o nome “Nunca mais”.

Mas o corvo, sobre o busto, nada mais dissera, augusto,
 Que essa frase, qual se nela a alma lhe ficasse em ais.
 Nem mais voz nem movimento fez, e eu, em meu pensamento
 Perdido, murmurei lento, “Amigo, sonhos — mortais
 Todos — todos já se foram. Amanhã também te vais”.
 Disse o corvo, “Nunca mais”.

A alma súbito movida por frase tão bem cabida,
 “Por certo”, disse eu, “são estas vozes usuais,
 Aprendeu-as de algum dono, que a desgraça e o abandono
 Seguiram até que o entono da alma se quebrou em ais,
 E o bordão de desp’rança de seu canto cheio de ais
 Era este “Nunca mais”.

Mas, fazendo inda a ave escura sorrir a minha amargura,
 Sentei-me defronte dela, do alvo busto e meus umbrais;
 E, enterrado na cadeira, pensei de muita maneira
 Que qu’ria esta ave agoureira dos maus tempos ancestrais,
 Esta ave negra e agoureira dos maus tempos ancestrais,
 Com aquele “Nunca mais”.

Comigo isto discorrendo, mas nem sílaba dizendo
 À ave que na minha alma cravava os olhos fatais,
 Isto e mais ia cismando, a cabeça reclinando
 No veludo onde a luz punha vagas sobras desiguais,
 Naquele veludo onde ela, entre as sobras desiguais,
 Reclinar-se-á nunca mais!

Fez-se então o ar mais denso, como cheio dum incenso
Que anjos dessem, cujos leves passos soam musicais.
“Maldito!”, a mim disse, “deu-te Deus, por anjos concedeu-te
O esquecimento; valeu-te. Toma-o, esquece, com teus ais,
O nome da que não esqueces, e que faz esses teus ais!”
Disse o corvo, “Nunca mais”.

“Profeta”, disse eu, “profeta — ou demônio ou ave preta!
Fosse diabo ou tempestade quem te trouxe a meus umbrais,
A este luto e este degredo, a esta noite e este segredo,
A esta casa de ânsia e medo, dize a esta alma a quem atrais
Se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atrais!”
Disse o corvo, “Nunca mais”.

“Profeta”, disse eu, “profeta — ou demônio ou ave preta!
Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais.
Dize a esta alma entristecida se no Éden de outra vida
Verá essa hoje perdida entre hostes celestiais,
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!”
Disse o corvo, “Nunca mais”.

“Que esse grito nos aparte, ave ou diabo!”, eu disse. “Parte!
Torna á noite e à tempestade! Torna às trevas infernais!
Não deixes pena que ateste a mentira que disseste!
Minha solidão me reste! Tira-te de meus umbrais!
Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!”
Disse o corvo, “Nunca mais”.

E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda
No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais.
Seu olhar tem a medonha cor de um demônio que sonha,
E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão há mais e mais,
Libertar-se-á... nunca mais!

ANEXO IV – O CORVO

AMADO, Milton. O Corvo. In: MENDES, Oscar; AMADO, Milton.

Poemas e ensaios. São Paulo: Globo, 1999.

O CORVO

Foi uma vez: eu refletia, à meia-noite erma e sombria,
a ler doutrinas de outro tempo em curiosíssimos manuais,
e, exausto, quase adormecido, ouvi de súbito um ruído,
tal qual se houvesse alguém batido à minha porta, devagar.
“É alguém — fiquei a murmurar — que bate à porta, devagar;
sim, é só isso e nada mais”.

Ah! Claramente eu o relembro! Era no gélido dezembro
e o fogo agônico animava o chão de sombras fantasmais.
Ansiando ver a noite finda, em vão, a ler, buscava ainda
algum remédio à amarga, infinda, atroz saudade de Lenora
— essa, mais bela do que a aurora, a quem nos céus chamam Lenora
e nome aqui já não tem mais.

A seda rubra da cortina arfava em lúgubre surdina,
arrepinando-me e evocando ignotos medos sepulcrais.
De susto, em pávida arritmia, o coração veloz batia
e a sossegá-lo eu repetia: “É um visitante e pede abrigo.
Chegando tarde, algum amigo está a beber e pede abrigo.
É apenas isso e nada mais”.

Ergui-me após e, calmo enfim, sem hesitar, falei assim:
“Perdoai, senhora, ou meu senhor, se há muito aí fora esperais;
mas é que estava adormecido e foi tão débil o batido,
que eu mal podia ter ouvido alguém chamar à minha porta,
assim de leve, em hora morta”. Escancarei então a porta:
— escuridão, e nada mais.

Sondei a noite erma e tranqüila, olhei-a fundo, a perquiri-la,
sonhando sonhos que ninguém, ninguém ousou sonhar iguais.
Estarrecido de ânsia e medo, ante o negror imoto e quedo,
só um nome ouvi (quase em segredo eu o dizia), e foi: “Lenora!”
E o eco, em voz evocadora, o repetiu também: “Lenora!”
Depois, silêncio e nada mais.

Com a alma em febre, eu novamente entrei no quarto e, de repente,
mais forte, o ruído recomeça e repercute nos vitrais.
“É na janela” — penso então. — “Por que agitar-me de aflição?
Conserva a calma, coração! É na janela, onde, agourento,
o vento sopra. É só do vento esse rumor surdo e agourento.
É o vento só e nada mais”.

Abro a janela e eis que, em tumulto, a esvoaçar, penetra um vulto — é um Corvo hierático e soberbo, egresso de eras ancestrais. Como um fidalgo passa, augusto, e, sem notar sequer meu susto, adeja e pousa sobre o busto — uma escultura de Minerva, bem sobre a porta; e se conserva ali, no busto de Minerva, empoleirado e nada mais.

Ao ver da ave austera e escura a soleníssima figura, desperta em mim um leve riso, a distrair-me de meus ais. “Sem crista embora, ó Corvo antigo e singular” — então lhe digo — “não tens pavor. Fala comigo, alma da noite, espectro torvo, qual é o teu nome, ó nobre Corvo, o nome teu no inferno torvo!” E o Corvo disse: “Nunca mais”.

Maravilhou-me que falasse uma ave rude dessa classe, misteriosa esfinge negra, a retorquir-me em termos tais; pois nunca soube de vivente algum, outrora ou no presente, que igual surpresa experimente: a de encontrar, em sua porta, uma ave (ou fera, pouco importa), empoleirada em sua porta e que se chame “Nunca mais”.

Diversa coisa não dizia, ali pousada, a ave sombria, com a alma inteira a se espelhar naquelas sílabas fatais. Murmuro, então, vendo-a serena e sem mover uma só pena, enquanto a mágoa me envenena: “Amigos... sempre vão-se embora. Como a esperança, ao vir a aurora, ELE também há de ir-se embora”. E disse o Corvo: “Nunca mais”.

Vara o silêncio, com tal nexa, essa resposta que, perplexo, julgo: “É só isso o que ele diz; duas palavras sempre iguais. Soube-as de um dono a quem tortura uma implacável desventura e a quem, repleto de amargura, apenas resta um ritornelo de seu cantar; do morto anelo, um epitáfio: — o ritornelo de ‘Nunca, nunca, nunca mais’”.

Como ainda o Corvo me mudasse em um sorriso a triste face, girei então numa poltrona, em frente ao busto, à ave, aos umbrais e, mergulhando no coxim, pus-me a inquirir (pois, para mim, visava a algum secreto fim) que pretendia o antigo Corvo, com que intenções, horrendo, torvo, esse ominoso e antigo Corvo grasnava sempre: “Nunca mais”.

Sentindo da ave, incandescente, o olhar queimar-me fixamente, eu me abismava, absorto e mudo, em deduções conjeturais. Cismava, a fronte reclinada, a descansar, sobre a almofada dessa poltrona aveludada em que a luz cai suavemente, dessa poltrona em que ELA, ausente, à luz que cai suavemente, já não repousa, ah!, nunca mais...

O ar pareceu-me então mais denso e perfumado, qual se incenso

ali descessem a esparzir turibulários celestiais.

“Mísero!, exclamo. Enfim teu Deus te dá, mandando os anjos seus, esquecimento, lá dos céus, para as saudades de Lenora.

Sorve o nepentes. Sorve-o, agora! Esquece, olvida essa Lenora!”

E o Corvo disse: “Nunca mais”.

“Profeta! — brado. — Ó ser do mal! Profeta sempre, ave infernal que o Tentador lançou do abismo, ou que arrojaram temporais, de algum naufrágio, a esta maldita e estéril terra, a esta precita mansão de horror, que o horror habita, imploro, dize-mo, em verdade: EXISTE um bálsamo em Galaad? Imploro! Dize-mo, em verdade!”

E o Corvo disse: “Nunca mais”.

“Profeta! exclamo. Ó ser do mal! Profeta sempre, ave infernal! Pelo alto céu, por esse Deus que adoram todos os mortais fala se esta alma sob o guante atroz da dor, no Éden distante, verá a deusa fulgurante a quem nos céus chamam Lenora, essa, mais bela do que a aurora, a quem nos céus chamam Lenora!”

E o corvo disse: “Nunca mais”.

“Seja isso a nossa despedida! — ergo-me e grito, alma incendiada. — Volta de novo à tempestade, aos negros antros infernais! Nem leve pluma de ti reste aqui, que tal mentira ateste! Deixe-me só neste ermo agreste! Alça teu voo dessa porta! Retira a garra que me corta o peito e vai-te dessa porta!”

E o Corvo disse: “Nunca mais!”

E lá ficou! Hirto, sombrio, ainda hoje o vejo, horas a fio, sobre o alvo busto de Minerva, inerte, sempre em meus umbrais. No seu olhar medonho e enorme o anjo do mal, em sonhos, dorme, e a luz da lâmpada, disforme, atira ao chão a sua sombra. Nela, que ondula sobre a alfombra, está minha alma; e, presa à sombra, não há de erguer-se, ai!, nunca mais!

ANEXO V – ANNABEL LEE

POE, Edgar A. Annabel Lee. In: *Edgar Allan Poe: collected stories and poems.*

Londres: CRW Publishing Limited, 2010.

ANNABEL LEE

It was many and many a year ago,
 In a kingdom by the sea,
 That a maiden there lived whom you may know
 By the name of Annabel Lee; —
 And this maiden she lived with no other thought
 Than to love and be loved by me.

I was a child and *she* was a child,
 In this kingdom by the sea;
 But we loved with a love that was more than love —
 I and my Annabel Lee —
 With a love that the wingéd seraphs in Heaven
 Coveted her and me.

And this was the reason that, long ago,
 In this kingdom by the sea,
 A wind blew out of a cloud, chilling
 My beautiful Annabel Lee;
 So that her high-born kinsmen came
 And bore her away from me,
 To shut her up in a sepulchre,
 In this kingdom by the sea.

The angels, no half so happy in Heaven,
 Went envying her and me —
 Yes! — that was the reason (as all men know,
 In this kingdom by the sea)
 That the wind came out of the cloud by night,
 Chilling and killing my Annabel Lee.

But our love it was stronger by far than the love
 Of those who were older than we —
 Of many far wiser than we —
 And neither the angels in Heaven above,
 Nor the demons down under the sea,
 Can ever dissever my soul from the soul
 Of the beautiful Annabel Lee: —

For the moon never beams, without bringing me dreams
 Of the beautiful Annabel Lee;
 And the stars never rise, but I feel the bright eyes

Of the beautiful Annabel Lee: —
And so, all the night-tide, I lie down by the side
Of my darling — my darling — my life and my bride,
In her sepulchre there by the sea —
In her tomb by the sounding sea.

ANEXO VI – ANNABEL LEEPESSOA, Fernando. *Annabel Lee*. *Athena*, nº 4, jan. 1925.**ANNABEL LEE**

Foi há muitos e muitos anos já,
Num reino de ao pé do mar.
Como sabeis todos, vivia lá
Aquela que eu soube amar;
E vivia sem outro pensamento
Que amar-me e eu a adorar.

Eu era criança e ela era criança,
Neste reino ao pé do mar;
Mas o nosso amor era mais que amor —
O meu e o dela a amar;
Um amor que os anjos do céu vieram
a ambos nós invejar.

E foi esta a razão por que, há muitos anos,
Neste reino ao pé do mar,
Um vento saiu duma nuvem, gelando
A linda que eu soube amar;
E o seu parente fidalgo veio
De longe a me a tirar,
Para a fechar num sepulcro
Neste reino ao pé do mar.

E os anjos, menos felizes no céu,
Ainda a nos invejar...
Sim, foi essa a razão (como sabem todos,
Neste reino ao pé do mar)
Que o vento saiu da nuvem de noite
Gelando e matando a que eu soube amar.

Mas o nosso amor era mais que o amor
De muitos mais velhos a amar,
De muitos de mais meditar,
E nem os anjos do céu lá em cima,
Nem demônios debaixo do mar
Poderão separar a minha alma da alma
Da linda que eu soube amar.

Porque os luars tristonhos só me trazem sonhos
Da linda que eu soube amar;
E as estrelas nos ares só me lembram olhares
Da linda que eu soube amar;
E assim 'stou deitado toda a noite ao lado

Do meu anjo, meu anjo, meu sonho e meu fado,
No sepulcro ao pé do mar,
Ao pé do murmúrio do mar.

ANEXO VII – ANNABEL LEE

AMADO, Milton. Annabel Lee. In: MENDES, Oscar; AMADO, Milton.

Poemas e ensaios. São Paulo: Globo, 1999.

ANNABEL LEE

Há muitos, muitos anos, existia
num reino à beira-mar
uma virgem, que bem se poderia
Annabel Lee se chamar.

Amava-me, e seu sonho consistia
em ter-me para a amar.
Eu era criança, ela era uma criança
no reino à beira-mar;

mas nosso amor chegava, ó Annabel Lee
o amor a ultrapassar,
o amor que os próprios serafins celestes
vieram a invejar.

Foi por isso que há muitos, muitos anos,
no reino à beira-mar,
de uma nuvem soprou um vento e veio
Annabel Lee gelar.

E seus nobres parentes se apressaram
em de mim a afastar,
para encerrá-la numa sepultura,
no reino à beira-mar.

Os anjos, que não eram tão felizes,
nos vieram a invejar.
Sim! Foi por isso (como todos sabem
no reino à beira-mar)

que um vento veio, à noite, de uma nuvem
Annabel Lee matar.
Mas nosso amor, o amor dos mais idosos,
de mais firme pensar, podia ultrapassar.

E nem anjos que vieram nas alturas,
nem demônios do mar,
jamais minha alma da de Annabel Lee
poderão separar.

Pois, quando surge a lua, há um sonho que flutua,

de Annabel Lee, no luar;
e, quando se ergue a estrela, o seu fulgor revela
de Annabel Lee o olhar;

assim, a noite inteira, eu passo junto a ela,
a minha vida, aquela que amo, a companheira,
na tumba à beira-mar,
junto ao clamor do mar.

ANEXO VIII – ALONE

POE, Edgar A. Alone. In: *Edgar Allan Poe: collected stories and poems.*

Londres: CRW Publishing Limited, 2010.

ALONE

From childhood's hour I have not been
 As others were — I have not seen
 As others saw — I could not bring
 My passions from a common spring.
 From the same source I have not taken
 My sorrow; I could not awaken
 My heart to joy at the same tone;
 And all I lov'd, / I lov'd alone.
Then — in my childhood — in the dawn
 Of a most stormy life — was drawn
 From ev'ry depth of good and ill
 The mystery which binds me still:
 From the torrent, or the fountain,
 From the red cliff of the mountain,
 From the sun that 'round me roll'd
 In its autumn tint of gold —
 From the lightning in the sky
 As it pass'd me flying by —
 From the thunder and the storm,
 And the cloud that took the form
 (When the rest of Heaven was blue)
 Of a demon in my view.

ANEXO IX – SÓ

CAMPOS, Augusto de. Só. In: ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SÓ

Desde criança eu não sentia
Como os demais e nunca via
O que outros viam. Sempre quis
Outro querer, de outro cariz.
A minha dor tinha outros veios,
Minha alegria outros anseios,
Minha paixão, diversa lei.
Tudo o que amei, só eu amei.
Assim, no berço deste meu
Viver tormentoso, nasceu
De abismos do bem e do mal
O mistério que é o meu sinal.
Da correnteza ou de uma fonte,
Do penhasco rubro do monte,
Do sol que me deu o tesouro
De luz do seu outono de ouro,
Do raio que cortou os ares
Atropelando os meus cismares,
Da tormenta e seu escarcéu
E dessa nuvem em que eu vejo
(Se tudo o mais é azul no céu)
O Demônio do meu Desejo.

ANEXO X – SÓ

AMADO, Milton. Só. In: MENDES, Oscar; AMADO, Milton.

Poemas e ensaios. São Paulo: Globo, 1999.

SÓ

Não fui, na infância, como os outros
e nunca vi como outros viram.
Minhas paixões eu não podia
tirar de fonte igual à deles;
e era outra a origem da tristeza,
e era outro o canto, que acordava
o coração para a alegria.
Tudo o que amei, amei sozinho.
Assim, na minha infância, na alba
da tormentosa vida, ergueu-se,
no bem, no mal, de cada abismo,
a encadear-me, o meu mistério.
Veio dos rios, veio da fonte,
da rubra escarpa da montanha,
do sol, que todo me envolvia
em outonais clarões dourados;
e dos relâmpagos vermelhos
que o céu inteiro incendiavam;
e do trovão, da tempestade,
daquela nuvem que se alteava,
só, no amplo azul do céu puríssimo,
como um demônio, ante meus olhos.