

Rodrigo da Silva Cardoso

**TRADUÇÃO COMENTADA DOS CONTOS LOSS OF BREATH,
MYSTIFICATION E MELLONTA TAUTA DE EDGAR ALLAN
POE**

Dissertação submetida ao
Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau
de Mestre em Estudos da
Tradução
Orientador: Profa. Dra. Marie-
Hélène Catherine Torres

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Rodrigo da Silva Cardoso

**TRADUÇÃO COMENTADA DOS CONTOS LOSS OF BREATH,
MYSTIFICATION E MELLONTA TAUTA DE EDGAR ALLAN
POE**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Estudos da Tradução”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina - PGET/UFSC

Local, 31 de Agosto de 2015

Profa. Dra. Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Dra. Marie-Hélène Catherine Torres
Orientadora
Universidade (PGET/UFSC)

Prof. Dr. Gilles Abes
Universidade (UFSC)

Dra Karine Simoni
Universidade (/UFSC)

Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas
Universidade (UFC) (Videoconferência)

To the few who love me and whom I
love

AGRADECIMENTOS

Sou eternamente grato a todos aqueles que me incentivaram a continuar com esta pesquisa mesmo com todas as dificuldades e contratempos que surgem.

Agradeço a Tania Mara, minha carinhosa companheira, presente em todos os momentos da minha vida, sempre me encorajando nesta empreitada.

Agradeço a minha família, em especial minha mãe, por todo o apoio, estímulo e amor incondicional.

Agradeço a minha orientadora, Marie-Hélène, pela paciência, prontidão, oportunidade e principalmente por acreditar no meu trabalho.

Agradeço às professoras Andréia Guerini, Karine Simoni e Narceli Piucco por terem participado da minha banca de qualificação e pelas suas atentas leituras e sugestões valiosas.

Agradeço aos meus amigos, colegas de curso e a todos os professores que tanto nos inspiram e nos servem de exemplo.

Agradeço à CAPES, pela bolsa concedida em meu último ano de pesquisa, sem a qual não teria sido possível escrever esta dissertação.

*"The hardest thing to explain is the glaringly
evident which everybody has decided not to see"*
(Ayn Rand, 1943)

RESUMO

Esta dissertação faz parte do campo de pesquisa "Teoria, crítica e história da tradução", com foco na literatura traduzida. Neste trabalho efetuou a retradução comentada dos contos "Loss of Breath", "Mystification" e "Mellonta Tauta" de Edgar Allan Poe para o português brasileiro. Estas obras são praticamente desconhecidas do público brasileiro embora Poe seja um dos autores norte-americanos mais lidos e traduzidos no Brasil. As obras de Edgar Allan Poe foram traduzidas muitas vezes, algumas das quais contam com mais de 20 traduções para o português brasileiro. Na verdade, toda o cânone de Poe em prosa e verso foi traduzido em 1944 por Oscar Mendes e Milton Amado, e levando em consideração as reflexões de Antoine Berman (1995;2012) sobre retradução, estabelece-se um diálogo entre as obras traduzidas e a original. Os estudos críticos sobre contextos de publicação e revisão da literatura em Poe são considerados indispensáveis para a discussão e comentários, bem como as ponderações de Berman na questão da recepção do estrangeiro e suas demais diretrizes conceituais.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe. Tradução Comentada. Antoine Berman. Mystification. Loss of Breath. Mellonta Tauta.

ABSTRACT

This dissertation is linked to the research field "Theory, criticism and history of translation", focusing on matters of translated literature. The essay attempts to realize a retranslation with commentary of Edgar Allan Poe's short stories "Loss of Breath", "Mystification" and "*Mellonta Tauta*" into the Brazilian Portuguese. These works remain virtually unknown to the Brazilian public although Poe is one of the most widely read and translated American authors in Brazil. The works of Edgar Allan Poe have been translated several times, some of his short stories have more than twenty translations into Brazilian Portuguese. In fact, all his works in prose and verse were translated in 1944 by Oscar Mendes and Milton Amado, and taking into account the reflections of Antoine Berman's essays on retranslation (1995;2012), it establishes a dialog between the translated works and the original. The critical studies on publishing contexts and Poe's literature are considered indispensable to the discussion and commentaries as well as the notes of Berman on the foreign reception and several conceptual guidelines.

Keywords: Edgar Allan Poe. Commented Translation. Antoine Berman. Mystification. Loss of Breath. Mellonta Tauta.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. PROJETO DE TRADUÇÃO COMENTADA	29
1.1 TRADUÇÃO CRÍTICA E LITERÁRIA.....	44
1.2 POE E A FORÇA DO CONTO.....	52
1.3 O LEITOR NAS PERSPECTIVAS DA RETRADUÇÃO.....	65
2. LOSS OF BREATH X PERDA DE ALENTO	73
2.1 MYSTIFICATION X MISTIFICAÇÃO.....	96
2.2 MELLONTA TAUTA X MELLONTA TAUTA.....	112
3. TEORIA E PRÁTICA: ESCOLHAS COMENTADAS	139
3.1 LOSS OF BREATH.....	141
3.2 MYSTIFICATION.....	149
3.3 MELLONTA TAUTA.....	155
3.4 A TRADUÇÃO E DISTINÇÃO DOS ANTROPÔNIMOS.....	162
3.5 VESTÍGIOS DO ESTRANGEIRO.....	180
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	195

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como intuito realizar contribuições e reflexões na área dos Estudos da Tradução no âmbito específico da teoria e da crítica da tradução; assim, destaco a finalidade principal do trabalho como sendo a realização de traduções e comentários elaborados a partir de minhas traduções para o português brasileiro dos contos "*Loss of Breath*" (1835) "*Mystification*" (1837), e "*Mellonta Tauta*" (1849) do autor estadunidense Edgar Allan Poe. Como embasamento crítico e teórico que irá nortear minhas reflexões tradutórias e literárias, utilizo conceitos retirados das obras de Antoine Berman (1995; 2012), tradutor e pesquisador francês que escreve sobre sua prática e reflete acerca de processos tradutórios.

Dentre outros aspectos que inevitavelmente surgem ao se tratar de matéria tão interdisciplinar, abordo também perspectivas específicas relativas à literatura de Poe e à teoria da tradução de modo amplo, proporcionando assim um diálogo entre os textos traduzidos e as discussões comuns ao campo teórico da tradução. Alguns exemplos dessas discussões e análises abarcam conceitos sobre literariedade, letra, retradução, contexto de recepção da obra de Poe e de seu público leitor, que são elementos bem presentes nos litígios e explanações de críticos e teóricos da tradução. Procuro tomar o cuidado de trazer sempre o aporte teórico encontrado nas leituras de Berman em cada um destes tópicos elencados.

Dentro deste contexto de tradução literária comentada e crítica, assunto que desenvolvo desde o primeiro capítulo, ocupo-me de reflexões sobre tradução, extraídas das minhas leituras de Berman (1995; 2001; 2012), relacionando-as, sempre que possível, a cada etapa desta pesquisa. Os objetivos englobam uma revisão da literatura de Poe, a questão de origem e recepção de traduções, levando em conta o papel do leitor como agente indispensável em todas as fases.

Destaco os objetivos específicos das análises propriamente tradutórias: analisar as traduções dos antropônimos (nomes, apelidos, trocadilhos e outras designações de personagens), e as traduções dos termos estrangeiros que estão dentro da obra em língua inglesa, cuidando também das impressões de leitura que cada texto traduzido tem o potencial de proporcionar.

Ressalto que comentar traduções é um percalço que não se resume às análises gramaticais das línguas ou a seleção de vocábulos, mas engloba principalmente, pela própria interdisciplinaridade dos Estudos da Tradução, a discussão de aspectos literários e históricos sem

os quais o texto perde sua articulação. O caso da literatura de Edgar Allan Poe, doravante E.A.P, é abordado com fins de compreensão entre as especificidades de sua prosa e as reflexões teóricas da tradução. A justificativa em dar ênfase aos antropônimos nas análises se fundamenta pela relevância que estes possuem dentro do texto de Poe, que os utiliza com os mais variados propósitos, sejam humorísticos, críticos, estilísticos ou mesmo referências a personalidades contemporâneas da vida pública ou editorial e jornalística de seu tempo.

Verifica-se que os contos traduzidos nesta dissertação fazem parte da safra satírica e humorística dos escritos de Poe. Os efeitos literários de suas histórias são bem conhecidos e estudados através de seus ensaios críticos e de seus contos de raciocínio, mas os textos apresentados aqui possuem uma conotação singular dentro de tais perspectivas. Em busca de efetuar traduções utilizando como base alguns dos conceitos retirados das reflexões de Berman, devo levar em consideração as características dos textos, sejam contextuais, históricas ou literárias. A preferência pelos termos "filosofia" ou "reflexão teórica" em vez de "metodologia" ou "prescrição" se explica pela própria condição crítica da obra de Berman, que será abordada a partir do capítulo seguinte.

Pensando em análises sobre a crítica de tradução efetuadas nesta e em tantas outras pesquisas, lembro que muitas vezes são os próprios tradutores e escritores que realizam as críticas ácidas ou negativas em busca de infidelidades gramaticais supostamente cometidas em certas traduções, ideias essas que acabam por resumir o esforço do tradutor em ser fiel ou não aos termos, formas e sentidos do texto. Diante da posição tradutória defendida por Berman (1995; 2012), e com base em suas obras *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo* e *Pour une critique des traductions: John Donne*, abordo concepções relevantes para a minha análise e justifico a própria estrutura desta dissertação de análise crítica, literária e de tradução.

Estes três contos traduzidos por mim figuram entre os menos conhecidos do autor norte-americano no Brasil, e possuem uma única tradução datada de 1944, o que torna o acesso a este material mais dificultoso para o leitor e até mesmo para editoras quando comparamos com a abundância de traduções, retraduições e reedições de diversos outros contos de Poe no mercado editorial brasileiro. À vista disso, posso destacar a ideia patente de que os contos mais traduzidos são consequentemente os mais conhecidos e mais editados pelo mercado literário. Isto será demonstrado mais adiante com alguns dados sobre a presença das obras de Poe no mercado literário e cultural brasileiro.

Pode-se já considerar que o ato de traduzir repercute necessariamente em dar visibilidade ao autor, porém não necessariamente ao trabalho do tradutor, mesmo sendo o tradutor muito mais que um mero agente passivo em todo o percurso que torna uma obra traduzida reconhecida e importante para determinado cenário cultural e literário. A questão da visibilidade do tradutor aparece inevitavelmente em pesquisas deste tipo, onde sua voz é ouvida através não apenas de sua tradução, mas, principalmente, através de seus comentários e reflexões. A questão da visibilidade faz parte do aporte teórico que será discutido no capítulo seguinte, embora não seja o meu foco entrar em questões específicas de apropriação cultural, patronagem ou qualquer outro tipo de relação de poder que por ventura seja elencado no decorrer da pesquisa. A visibilidade está muito mais ligada à "posição tradutória", conceito encontrado na leitura de Berman que será desenvolvido posteriormente, do que eventualmente nos aspectos editoriais de mercado ou institucionais.

A escolha dos referidos contos se baseia e se justifica através de um levantamento feito das obras de E.A.P. publicadas no Brasil, onde se verificou que uma série de contos possuía apenas uma única tradução, já antiga e de difícil acesso para o grande público. A tradução destes contos, conforme já mencionado, surgiu em 1944, e pela distância temporal e cultural na qual hoje nos encontramos, e também pela própria influência crescente do escritor na cultura brasileira, nasceu a vontade e o interesse de retraduzir e refletir acerca do processo tradutório, buscando compreender, entre outras coisas, a razão pela qual tais contos permanecem em total obscuridade e não encontram espaço nas antologias que a cada ano são publicadas e editadas no Brasil.

Dentre as obras com uma única tradução para o português brasileiro, destaco as seguintes: "*A Predicament*", "*A Tale of Jerusalem*", "*Bon-Bon*", "*Didling Considered as One of the Exact Sciences*", "*Four Beasts in One*", "*The Island of the Fay*", "*Landor's Cottage*", "*Loss of Breath*", "*Mellonta Tauta*", "*Mystification*", "*Maelzel's Chess-Player*", "*The Business Man*", "*The Domain of Arnheim*", "*The Thousand-and-Second Tale of Sheherazade*", "*Why the Little Frenchman Uses his Hand in a Sling*" e "*X-ing a Paragrab*". Subtraindo os três contos que apresento traduzidos por mim no capítulo dois, tem-se ainda um total de 13 contos traduzidos uma única vez. Dentro deste panorama, busquei três contos que representassem textos heterogêneos de Poe e que não tivessem sua antiga tradução republicada em alguma antologia nas décadas posteriores.

Como fonte de pesquisa para coletar estes dados, deve-se

mencionar o detalhado trabalho que vem sendo feito pela pesquisadora, historiadora e tradutora Denise Bottmann em seus dois blogs¹ sobre a atividade e percurso da obra de E.A.P. traduzida e editada no Brasil, que já se converteram em dois artigos publicados em revistas acadêmicas especializadas em tradução e literatura, e que também utilizo como fonte de pesquisa nesta dissertação. A partir das informações disponíveis em seu artigo "Tardio, porém viçoso: Poe contista no Brasil" (2013), Bottmann nos fornece um panorama generoso com informações críticas sobre boa parte das traduções de Poe realizadas no Brasil, o que permite situar este trabalho de retradução em seu devido lugar na história da tradução deste autor no Brasil e no português brasileiro.

Em "A recepção de Poe na literatura brasileira", Daghljan (1999) também fornece um panorama sobre a leitura e circulação das obras de Poe no Brasil, informando que diversos tradutores, escritores e linguistas de renome figuram entre os seus leitores e divulgadores. É fato que a influência da literatura de E.A.P foi extensa na França do século XIX e na América Latina do século XX, principalmente quando pensamos sobre o surgimento da prosa ficcional e da literatura fantástica nesses países. Como veremos alhures no decorrer da pesquisa, essa influência atravessa o campo da literatura e permanece ainda acesa nestes primeiros anos de XXI.

Segundo Bottmann (2013), a visibilidade de Allan Poe em território brasileiro inicia ainda em meados do século XIX, quando foram publicadas traduções de alguns poemas e contos em determinados periódicos da época, de maneira esparsa e aleatória. A famosa tradução do poema *The Raven*, por Machado de Assis, por exemplo, data do ano 1883. Trata-se de uma tradução que deixa propositadamente transparecer o estilo de apropriação do texto que Lawrence Venuti classificaria como domesticação, e, possivelmente, conforme aponta Bellei (1987), o fato de ser uma tradução feita por Machado de Assis colabora para que ela seja uma das mais conhecidas no Brasil.

Neste encadeamento, observo que o reconhecimento de "quem é o tradutor" pode ser um fator positivo na divulgação de uma obra estrangeira traduzida. Até hoje este assunto rende disputas nas discussões literárias e de tradução. Algumas indagações permanecem, como por exemplo, "será que Machado de Assis conheceu Poe no original" ou "será que foram as traduções francesas que encantaram o famoso escritor brasileiro e o estimularam a empreender a sua própria"?

¹ Tratam-se, respectivamente, dos blogs <http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/> e <http://eapoebrasil.blogspot.com.br/>

São curiosidades legítimas que podem ajudar na compreensão sobre quais meios e circunstâncias uma obra se torna canônica ou muito reconhecida por certo período. Entre outros escritores e tradutores que se ocuparam em verter a obra de Poe para o português brasileiro, encontramos nomes como Clarice Lispector, José Paulo Paes, Oscar Mendes, Brenno Silveira, entre muitos outros que ainda continuam encontrando motivos e possibilidades de trazer novas e atualizadas traduções para o público e para o próprio texto de Poe, que está sempre em movimento.

Bottmann (2013) assinala ainda que, curiosamente, o primeiro livro de Poe traduzido para o português do Brasil surgiu 100 anos depois que o autor começou a escrever e publicar seus textos. Em 1903 aparecem no mercado editorial brasileiro 18 contos de Poe compilados em um volume chamado *Novellas Extraordinarias*, traduzido por tradutores portugueses a partir de traduções francesas, ou seja, de forma indireta. Em 1921 aparecerá um novo volume, desta vez contendo traduções diretamente do inglês por Januário Leite, tradutor português, intitulado *Contos de Imaginação e Mystério*. Somente em 1927 surgirá de fato o que podemos considerar como a primeira antologia brasileira de contos de Edgar Allan Poe, intitulado *Historias Exquisitas*, com 9 contos, prefácio, nota biográfica e ilustrações.

Dentre as aproximadas 529 traduções² e 145 diferentes edições da obra de Poe no Brasil (BOTTMANN, 2013), destaca-se a celebrada tradução empreendida pela editora Globo, em 1944, realizada por Milton Amado e Oscar Mendes, com a qual todo o conjunto de contos e poemas do autor foram vertidos para o português brasileiro. O cânone traduzido constitui-se de três volumes, intitulados “Prosa e Poesia”. As traduções dos contos “*Mystification*”, “*Loss of Breath*” e “*Mellonta Tauta*” são encontradas nestes volumes, que não foram reeditados pela editora Globo, e só aparecerão novamente no livro *Ficção Completa, Poesia e Ensaio* (2001), da editora Nova Aguilar. Estas edições encontram-se atualmente esgotadas e são compostas pelas mesmas traduções de Milton Amado e Oscar Mendes, cedidas pela Globo e agora revisadas. Segundo informações dos próprios tradutores que constam nessas edições, Milton Amado ficou encarregado da tradução das poesias e Oscar Mendes da prosa, que é o gênero que interessa neste estudo.

O esforço de reunir e verificar todas as edições existentes da

² Como veremos adiante, esse número aproximado se refere à impossibilidade de afirmar com infalibilidade um número que oficialmente ainda não existe, embora já existam estudos que procuram consolidar essas informações.

obra de E.A.P no Brasil exigiria um trabalho inteiro dedicado exclusivamente a tal atividade. As antologias de Poe que surgiram nos primeiros 12 anos do século XXI foram analisadas e comentadas por Alves (2014). Duas observações: os contos que trago aqui traduzidos não aparecem em nenhuma destas antologias e diferentes traduções de textos de Poe estão surgindo a cada ano, tendência esta que, aparentemente, continua crescendo. Em uma rápida busca no acervo geral do site da Biblioteca Nacional, encontram-se 128 ocorrências de livros do autor Allan Poe. A biblioteca não dispõe de todas as edições existentes no mercado, evidentemente, e também nem todas as informações ali contidas estão completas ou discriminam os tradutores da maneira mais adequada. Alves (2014, p.68), chega a considerar um total de 397 traduções de Poe no Brasil, pois não considerada traduções anônimas, supostos plágios ou traduções portuguesas publicadas no Brasil. Trata-se de um número mais modesto que o total encontrado por Bottmann (2013, p.105), mas ainda é uma cifra expressiva.

É até compreensível que existam desencontros de informações em relação ao reconhecimento dos tradutores que assinam a obra, pois a edição de uma antologia de Poe sempre dispõe de vários de seus contos e/ou poemas, que nem sempre estão destinadas a um único tradutor. Supondo que o editor faça sua seleção de contos a serem republicados e que ele não disponha de um tradutor para realizar novas traduções, é plausível imaginar que este editor possa utilizar diferentes textos de diferentes tradutores para compilar em sua nova edição. Desta maneira, ele precisará confiar nas informações prestadas em outra ocasião anterior de publicação destas traduções, de onde irá retirar suas informações e textos para republicá-los; contendo algum erro ou omissão, isto se perpetuará sempre que essa tradução for relançada ou reeditada novamente.

Não raro ainda podemos deparar com informações como "traduzido por fulano e outros", como ocorre em "Histórias Extraordinárias" da Editora Nova Cultural LTDA (2002), ou ainda com a inexistência do nome do tradutor. Além disso, há um sério problema de ordem histórica no quesito literatura e tradução, perpetrado por algumas editoras de renome que, por questões de plágio ou mera displicência omitem o nome de tradutores. A própria história da obra escrita por Poe já é controversa e causadora de vários equívocos e confusões editoriais, como veremos adiante ao abordar a versão dos contos que utilizo nesta pesquisa. Com este panorama um tanto incerto de edições, textos, versões e tradutores diversos, podemos compreender o valor e a importância das pesquisas que visam compilar todas essas

informações de maneira precisa e honesta, preenchendo as lacunas existentes nos percursos da obra deste importante autor da literatura ocidental.

Como bibliografia de pesquisa sobre os textos escritos publicados e editados por Allan Poe, utilizo como fonte da tradução empreendida por mim a compilação do escritor e estudioso de Poe, Hervey Allen. Devido às quase incontáveis edições disponíveis no mercado contendo supostamente os textos "originais" de Poe, destaco os principais motivos de minha escolha. A antologia de Allen, intitulada *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, data de 1938 e traz toda a obra canônica de Poe que veio a ser traduzida no Brasil.

Conforme fui tomando conhecimento ao longo das minhas pesquisas sobre a vida e obra de Poe, observei que muitas são as "versões originais" do autor, dispostas em diversas ocasiões, revistas, jornais, livros ou antologias diferentes. Poe costumava fazer alterações em sua prosa por ocasião de novas publicações; alterações estas que iam desde a modificação radical do título até a supressão completa de alguns parágrafos, ou ainda a inserção de novos elementos no texto, conforme se pode facilmente observar nas diferentes coletâneas de obras completas de Thomas Mabbott e Hervey Allen. Segundo Allen, a questão dos originais de Poe sempre foi um problema para a crítica devido a vários fatores:

Thus from the very beginning there was great difficulty in gathering and editing the work of Poe. Griswold had some, by no means all, of Poe's work which was published under his auspices. There were a number of Poe's books, poetry and verse, some of which, especially the earlier ones, were always difficult, often all but impossible to obtain. And there was, as mentioned above, the body of the man's work in various versions scattered through newspapers, magazines and obscure publications, published in widely diverse and unexpected places – published whenever and wherever Poe had been able to get something done into print. (ALLEN, 1938, p.VI)³

³ Desde o princípio era muito difícil compilar e editar a obra de Poe. Griswold havia ele mesmo publicado algumas obras de Poe, embora não todas. Havia um número de livros, poesias e versos de Poe, especialmente os mais antigos, que eram muito difíceis ou mesmo quase impossíveis de se obter. E havia, como mencionado anteriormente, o corpo de seu trabalho em diversas versões

Em decorrência do cuidado e preocupação com os fatos históricos e com as diferentes edições existentes espalhadas em diversos meios, Allen é fonte confiável e consagrada para os pesquisadores e estudiosos de Poe. Ele também é autor da obra biográfica *Israfel: The Life and Times of Edgar Allan Poe*, na qual fica evidente sua proximidade e familiaridade com a vida conturbada do autor e suas tendências de modificar os próprios textos. Hoje dispomos de materiais online preciosos tanto sobre a obra como detalhes bem particulares e documentos históricos sobre a vida de Poe, disponibilizados pela *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*⁴. O referido site disponibiliza as obras completas de Poe, as variadas versões e alterações que elas tiveram ao longo dos anos, epístolas, estudos gerais, livros sobre vida e particularidades da obra do autor com bibliografia completa e referências precisas. É uma fonte de pesquisa indispensável para qualquer trabalho relacionado ao autor e seus textos.

Lembro ainda que Oscar Mendes, também tradutor da obra *Israfel: vida e obra de Edgar Allan Poe*, escrita por Allen, refere-se ao pesquisador, no prefácio da tradução das obras completas, como “um dos mais completos biógrafos de Edgar Poe”. Pelo que se observa nos títulos disponíveis no mercado, até hoje utilizam-se como base este estudioso da biografia e bibliografia de E.A.P. Além do mais, podemos asseverar com segurança que, se os tradutores Oscar Mendes/Milton Amado e também Júlio Cortázar (tradutor de Poe do espanhol) não utilizaram o próprio livro de Allen como base para efetuar suas traduções, ao menos fizeram uso da mesma fonte de que Allen se serviu.

Um breve cotejo entre o original apresentado por Allen e ambas as traduções para o português e espanhol, revelam semelhanças indiscutíveis no que diz respeito ao número de parágrafos, nomes, títulos, sinalizações, referências, etc., de maneira a ficar evidente que as traduções elaboradas por mim possuem o mesmo texto de partida empregado nessas consagradas traduções.

Neste ponto é oportuno tecer algumas considerações sobre os termos utilizados neste trabalho que podem gerar controvérsias teóricas caso não sejam devidamente esclarecidos, como por exemplo, a diferença entre "texto original" e "texto traduzido", que geralmente

espalhadas em jornais, revistas e publicações obscuras, publicadas em locais inesperados e totalmente aleatórios - publicados sempre que Poe tinha a oportunidade de colocar alguma coisa no prelo. (tradução minha)

⁴ <http://www.eapoe.org/>

também aparece simplesmente como "tradução". Em um cenário informal ou cotidiano, não há problema algum na compreensão de tais expressões. Ora, o texto original é aquele que o autor (o primeiro inventor daquele texto) originalmente escreveu em sua língua materna, o texto primeiro, que tem o potencial de ser traduzido.

O texto traduzido será aquele que alguém se empenhou em perturbar e traduzir, tornando-o legível em alguma outra língua. Esse alguém é um tradutor que comumente não é considerado autor, nem escritor, mas tão somente com tradutor que realizou essa conversão entre duas línguas distintas. Mesmo quando o tradutor é um escritor/autor célebre, enquanto ele está traduzindo torna-se meramente um tradutor, no máximo poderá ser considerado como o "autor da tradução". No entanto, partindo do contexto desta dissertação e com um olhar mais atento voltado para o assunto, torna-se evidente que toda tradução é uma obra única e original por si mesma. Posto desta forma, o termo "original" pode ter dois significados um tanto distintos, sendo um deles referente ao texto de origem, o texto primeiro, ou seja, aquele que dará origem a um próximo. "Original" também pode significar autêntico, verdadeiro, legítimo, o que pode acarretar um juízo de valor que pode soar vago e até mesmo inapropriado à discussão levantada nesta dissertação. Seria então o texto de Poe mais autêntico, mais verdadeiro ou mais legítimo que suas traduções? Uma tradução poderá, claro, ser autêntica, verdadeira, legítima ela mesma, não necessariamente ocupando sempre uma posição secundária, subserviente, ou permanecer para sempre encarada uma eterna "tentativa".

E o que dizer então quando uma tradução é capaz de conferir mais notoriedade e mais vida à obra do que seu próprio original? Estas questões são particularmente interessantes e relevantes dentro da trajetória da obra de Poe, pois foi através de traduções que o autor teve seu nome consagrado na história da literatura, e, talvez, sem essa força crítica e autêntica da tradução não tivesse sido tão disseminado como foi. Além dessas questões que inevitavelmente se aproximam do objetivo geral, devo salientar que trato mais especificamente do conceito de retradução; assim, por conseguinte, um terceiro elemento adiciona-se instantaneamente a esta discussão que vem sendo conduzida.

Retraduzir pode ter então duas fontes "originais": o texto do próprio autor e o do tradutor primeiro. Outras nomenclaturas como "texto fonte" e "texto alvo" que costumam aparecer em discussões teóricas sobre tradução podem elucidar um pouco as interpelações feitas acima, pois não possuem a mesma conotação semântica de um explícito "original". À vista disso, procurarei sempre utilizar expressões mais marcadas,

como "o original de Poe", ou "o texto de partida", "a tradução de Oscar Mendes", "a tradução de Cortázar". Desta forma contorna-se o problema de atribuir valores ou reproduzir prejulgamentos que são tão criticados e ambíguos quando discutimos as relações entre textos e autores nesta área de conhecimento.

O escopo de minhas traduções e desta pesquisa não almeja promover o tradutor ao status de autor, tal qual compreendido pelo público leitor ou pelas diretrizes editoriais gerais. Defendo que existe uma postura autoral da parte do tradutor, pois todo o texto traduzido é único e as traduções nunca podem ser simetricamente idênticas. O espaço no qual uma tradução se manifesta sempre traz consigo uma liberdade proporcional de criação, às vezes profusa, às vezes muito mais restrita, mas sendo sempre possível encontrar ali o elemento humano e criativo do tradutor.

Pode-se averiguar, através desta argumentação, as diferentes dimensões e destaques que autores e tradutores possuem na escrita, divulgação e percepção da obra por parte de um determinado público. Berman (1995, p. 73) faz inclusive uma distinção entre autor/tradutor, admoestando sobre algumas observações relevantes e finalidade destes dois agentes no processo de leitura. Do autor da obra literária, é inviável não conhecer sua vida, elementos biográficos, psicológicos, existenciais. Berman cita a relação intrínseca entre vida e obra de autores como Rousseau, Balzac, Hölderlin, e podemos adicionar o nome de Poe também nesta categoria por conta própria. Já da parte do tradutor, sua vida e seu estado de espírito (*états d'âme*) não seriam relevantes para o público geral ou para o estudioso da tradução. As questões de maior relevância se relacionariam com aspectos da formação deste tradutor: será ele um escritor? de que línguas ele traduz? que tipo de obras traduz? qual sua formação? ele escreve sobre sua prática de tradução? Devido à natureza desta pesquisa, essas questões se respondem no decorrer de todo o texto.

Além dos problemas/questões de tradução que levantam estas indagações sobre as definições de originalidade, deve-se lembrar que também o texto original de Poe não é tão original assim, pelo menos no que se refere a sua unicidade. É certo que E.A.P publicava suas "mesmas" histórias em diferentes periódicos, revistas ou compilações, e a cada vez que o fazia, costumavam aparecer alterações substanciais nos seus escritos. Por causa dessa característica do próprio escritor em procurar sempre melhorar, encontrar o tom, adaptar ou reescrever seu texto, não raro ocorrem problemas e divergências bibliográficas que afetam diretamente os estudiosos, tradutores ou editores de suas obras.

Os próprios contos que compõem esta dissertação são exemplos tangíveis deste zelo e transformação que acabou se tornando, em muitos casos, um verdadeiro problema. O conto que trago aqui traduzido, "*Mystification*", em suas primeiras edições, aparecia com o título "*von Jung*", que nada mais é do que referência direta ao nome do personagem central da história. Por alguma razão que não é exatamente clara, o próprio Poe decidiu nesta alteração reeditar o título de sua história, substituindo o nome do protagonista pelo termo conveniente e corriqueiro em suas obras, "mistificação". Também encontramos o título composto "*von Jung, The Mystic*" na compilação *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, do professor e pesquisador Thomas O. Mabbott, datado de 1978. O mesmo ocorre com o conto "*Loss of Breath*", que primeiramente surgiu com o título "*A Decided Loss*", e alguns anos depois foi alterado pelo próprio Poe. E em ambos os casos, não foram somente os títulos o alvo da mudança. Desde o primeiro parágrafo observamos alterações substanciais na prosa, supressão de trechos e parágrafos inteiros, adição de novos elementos, notas, nomes, correções diversas, etc. "*A Decided Loss*" também figura com este título na coletânea de Mabbott, porém, sua versão mais difundida e conhecida continua sendo "*Loss of Breath*".

A fim de trabalhar com as propostas elencadas nesta dissertação, este estudo irá se estruturar em três etapas. No capítulo primeiro, busco delinear os conceitos que vou desenvolver ao longo do texto, oferecendo um breve panorama da chegada indireta da obra de Poe no Brasil, abordando destarte a tradução como pivô e ferramenta basilar para explicar este fenômeno literário que tanto influenciou e ainda influencia a literatura brasileira. E.A.P. é um autor conhecido e consagrado, dispensa-se portanto introduções demasiadas em relação à vida e obra deste escritor.

Por estas razões, optou-se por focar em aspectos mais pontuais da sua literatura, linguagem, permitindo assim uma correlação mais acentuada com a proposta de análise e comentário da tradução. Apesar disso, deve-se considerar o contexto de publicação de suas obras para entender a influência que isto tem dentro do campo da tradução, logo, inevitavelmente, alguns aspectos biográficos do autor são levados em consideração. Também traço as ideias que dão origem a este trabalho de reflexão sobre tradução e minha percepção sobre a importância da tradução crítica e comentada no âmbito dos estudos contemporâneos da tradução.

No capítulo segundo, apresento as traduções dos contos "*Mystification*" [Mistificação], "*Loss of Breath*" [Perda de Alento] e

"*Mellonta Tauta*" [*Mellonta Tauta*]. Encontram-se ali textos de partida e suas respectivas traduções realizadas por mim, em forma de colunas, o que facilita a leitura e cotejo direto entre os textos.

O último capítulo contempla as análises literárias dos contos e também comentários pertinentes às traduções e as devidas reflexões embasadas nos estudos analíticos de Berman. Apresento ali a discussão de que tratam meus objetivos específicos e sobre alguns aspectos significantes do texto, tais como a linguagem empregada, o efeito e as informações textuais perdidas na tradução e questão distância temporal. Discuto minhas escolhas como resultantes e causadoras dos comentários, feitos com base na literatura já referenciada, com o objetivo de contribuir para a reflexão dos Estudos da Tradução no âmbito da crítica e da tradução literária.

Além dos textos disponíveis no capítulo segundo, que são a matéria prima deste trabalho e análise, menciono também, para efeito de comparação e pesquisa, algumas características da tradução feita pelo escritor e tradutor argentino Júlio Cortázar, que também se encarregou de traduzir toda a obra de Poe em prosa para o espanhol e das traduções de Oscar Mendes, primeiro e único tradutor brasileiro a traduzir todo o cânone em prosa de E.A.P. Lembro, oportunamente, que o aporte conceitual de Berman encara o ato da retradução como uma possibilidade promissora da tradução da letra, fruto da conjunção entre original e tradução primeira (2012, p. 137).

1. PROJETO DE TRADUÇÃO COMENTADA

Explicitar comentários em relação à tradução não é a tarefa de um tradutor no seu dia a dia, independente da área a ser traduzida, pensando desde a literatura, até o mais rigoroso manual técnico de algum equipamento eletrônico moderno. Não que inexistam comentários escritos que acompanhem certos tipos de traduções, mas é muito raro encontrarmos espaço para as reflexões do tradutor e seu processo de tradução, suas estratégias, objetivos, metodologia, considerações gerais, seu pensamento, entre outros elementos importantes e passíveis de análise, como os elencados por Berman (2012).

Via de regra, é como se em uma leitura de tradução houvesse um acordo tácito entre leitor e tradutor, no qual este finge sua própria inexistência, e aquele faz de conta que está lendo o texto como se fosse fruto exclusivo de sua língua materna. É como se, hipoteticamente, existisse uma comunicação entre leitor e autor do texto original sem interferências indesejáveis de terceiros, de tradutores, atravessadores.

No entanto, pode-se compor uma abordagem um pouco diferente: o leitor da tradução tem consciência de que não está lendo nada "original", o que tem em suas mãos é uma tentativa "imperfeita" e "infiel" de um texto em outra língua que ele não acessa. Neste caso, tanto melhor quando o tradutor é o mais fiel possível ao texto (como se a fidelidade fosse algum consenso ou unanimidade), mas sabe-se, intuitivamente, que a leitura nunca será a mesma coisa, igual a leitura do texto de partida, nunca será o mesmo texto, e por isso, o texto segundo - a tradução, o não original - poderá ser encarado como uma obra inferiorizada, realizada sobretudo para alcançar aqueles que estão inaptos a compreender determinada língua. Em Berman, a tradução de literatura, que não visa necessariamente ser metodológica, prescritiva ou mera transmissão de mensagens, adquire um potencial que vai além destas questões.

Tais problemáticas do campo prático e mesmo teórico da tradução são bem conhecidas e apontadas em tantos estudos de diversos críticos e teóricos da tradução, e também se refletem através de diretrizes empresariais e editoriais que desencorajam ou simplesmente não têm o menor desejo de dar maior visibilidade ao trabalho de tradução. Talvez esta falta de espaço não seja unicamente responsabilidade do mercado que não teria interesse em investir neste quesito, mas sim da própria demanda de leitores que não se importam com as omissões e não se interessam pelo autor daquele texto escrito que têm em mãos, a dizer, o tradutor. É muito comum que o nome de

um tradutor só apareça na obra de maneira quase imperceptível, associado a diversos outros nomes de colaboradores que trabalharam na confecção e publicação do livro, com uma breve menção. Embora esse quadro esteja de certa forma sendo modificado atualmente, pode-se perceber que o papel do tradutor não é considerado tão relevante para uma boa parte das editoras e dos leitores quando comparamos o destaque e diferenças que autores e autores tradutores têm nos paratextos.

Com uma ou outra exceção, um tradutor famoso (famoso como tradutor, como escritor, como professor) poderá fazer parte da capa e do critério de marketing empregado, mas estes exemplos não são exatamente a regra. Talvez ainda seja o caso de as editoras não julgarem os leitores interessados em conhecer a figura do tradutor e seu trabalho. Lembro aqui o fato evidente de que todo leitor de traduções nunca lê o autor do texto de partida, e sim as palavras e a letra do tradutor. Talvez esse fato aparentemente incômodo seja o verdadeiro responsável por essa invisibilidade desejável do tradutor, afinal, todo leitor que se propõe a ler o escritor clássico Allan Poe, por exemplo, não espera estar lendo o texto e as palavras de mais ninguém a não ser do seu autor escolhido. Acredito que o trabalho de refletir sobre o processo tradutório de maneira explícita sobre as escolhas, renúncias e pareceres do tradutor, seja efetivo para a mudança de consciência do público e valorização dos textos traduzidos. É através da própria tradução, inclusive, que o tipo de leitura sobre determinado autor ou tema poderá se transformar.

Arrojo (2007) e Berman (2012) nos lembram de que é comum autores e tradutores ficarem insatisfeitos com os resultados de algumas traduções literárias, assinalando o caráter inferior delas em relação aos seus originais e, em virtude disso, salienta-se a decorrente “impossibilidade” do ato de traduzir. A despeito de todas as acusações de inferioridade, as traduções sempre existiram e contribuíram de forma viçosa e imprescindível para a proliferação do conhecimento e disseminação da obra/texto. Essa querela fez e ainda faz parte do processo de discussão e avaliação daqueles que pensam a respeito das questões tradutórias, sendo sempre inevitável pensar nas diversas possibilidades que a tradução enseja. Sobre questões relativas à possibilidade e avaliação subjetiva das traduções, Arrojo tem a seguinte leitura dos referidos autores ditos famosos que “duvidam” da tradução:

Segundo esses poetas e escritores, a tradução é uma atividade essencialmente inferior, porque

falha em capturar a "alma" e o "espírito" do texto literário/poético. Essa concepção nos mostra que a delicada conjunção entre a forma e o conteúdo não pode ser tocada sem prejuízo. (ARROJO, 2007, p. 27- 28)

Berman (2012, p.57) cita alguns renomados autores tradutores, como André Gide, Nabokov e suas opiniões que de certa maneira, em uma leitura menos atenta, acabariam denegando a imagem e importância da tradução. Berman apresenta ainda seu conceito de *analítica da tradução*, com o qual desenvolve sua crítica em relação às tendências deformadoras das traduções de prosa literária (2012, p. 67), o que em uma leitura desatenta também pode aparentar certo desabono em relação à prática da tradução, talvez pela força pejorativa que a palavra “deformar” exerce no campo semântico. Uma das definições correntes do verbo deformar é entendida como “alterar a forma”, "modificar a forma". A deformação bermaniana também aponta a necessidade intrínseca ao texto traduzido de ser modificado, destruído, deformado, ter sua forma alterada, não necessariamente em tom depreciativo, mas pela própria extensão do ato tradutório.

Ainda a respeito dos primórdios da prática de reflexões tradutológicas e comentários de tradução que aqui abordo, considero interessantes as palavras de Martins (2010) por chamar atenção em relação à antiguidade da atividade tradutória comentada, que antes de se tornar mais elaborada e sofisticada para os padrões contemporâneos, passou historicamente a ser exercida com mais frequência com a tradução dos textos gregos para o latim. Cícero e Horácio são colocados, cronologicamente, como os inauguradores das reflexões sobre tradução na história da linguagem ocidental, e a partir deste ponto faço o seguinte destaque:

Durante muito tempo, o corpus de ideias sobre tradução disponível consistiu, quase que exclusivamente, em comentários de tradutores sobre suas próprias traduções, de modo geral em prefácios ou outros tipos de paratexto, que apresentavam impressões gerais, relatos de experiências pessoais e orientações sobre a melhor maneira de traduzir, a partir de um enfoque predominantemente prescritivo. (MARTINS, 2010, p. 59)

Berman (2002, p.11) fala sobre uma abundante massa de escritos desde a época dos romanos sobre tradução, de natureza religiosa, filosófica, literária e metodológica ou científica. Esse fato deve contrariar a ideia de que a tradução não é pensada, teorizada, e que basta então um pouco de inspiração e um bom conhecimento entre línguas para levar esta tarefa a cabo. Percebe-se que apesar do pouco espaço que as (auto)reflexões sobre a prática da tradução encontram no mercado das letras de hoje, os comentários sobre traduções próprias já possuem sob certo ângulo seu lugar cativo na história. Arrisco dizer que esta experiência nasceu da necessidade do tradutor de justificar e julgar seu trabalho textual visto como secundário, o que está em consonância com a argumentação crítica de Berman (2012) e de outros teóricos sobre a questão. Ao se comparar, de maneira geral, o espaço que a crítica literária e a autocritica tradutória costumam ocupar nos paratextos de livros traduzidos, pode-se compreender melhor o trabalho do tradutor e almejar que essas reflexões venham a contribuir para ir preenchendo e complementando essa necessidade interna da tradução se auto-compreender e auto-explicar.

Segundo Berman (2012, p.25), as grandes traduções ocidentais são resultado do pensamento *filosófico* (grifo do autor) do ato de traduzir. Assim, ele cita grandes autores e tradutores da Alemanha romântica, como Hölderlin, Schleiermacher, Goethe, Humboldt e Tieck, que explicitaram suas considerações de maneira crítica em relação ao ato de traduzir. Esses nomes, ainda hoje famosos e lidos por conta de suas obras poéticas e diversas, são agora recorrentes em artigos acadêmicos sobre teoria da tradução, dissertações e teses de doutorado. Estes autores, tradutores, sem dúvida pioneiros dos estudos contemporâneos da tradução, foram responsáveis pelo enriquecimento cultural e linguístico de seu país (Berman, 2012). Ressalto, uma vez que trabalho diretamente com estes conceitos explorados por Berman, que não faz parte do meu objetivo provar que minha tradução pode ou deverá ser responsável por um suposto enriquecimento cultural ou linguístico. Minha intenção, antes de pensar nos aspectos de cultura ou língua, é explorar o texto com sua carga de novidade através das traduções e das reflexões que dali poderão surgir.

Considerando que o processo tradutório como um todo pode não ser normalmente pensado ou explicitado pelos tradutores, compreende-se que raramente há um confronto com questões relativas ao desenvolvimento, relevância e magnitude deste trabalho; por esta e outras razões elencadas por autores como Berman e Venuti, faço

também ponderações pontuais a respeito da importância da crítica. A (auto)crítica explícita é um corpo estranho dentro da tradução; quando surge laconicamente em contracapas, resenhas ou pequenas notas, geralmente fica presa ao texto, ao âmbito da linguagem escrita, buscando principalmente os erros, algumas vezes até mesmo acertos, sobretudo presumindo avaliações positivas *versus* negativa da tradução. Berman (2012, p.25) registra que uma tradução “pode passar sem teoria, mas não sem pensamento”, e é esta ideia que faz nascer a necessidade de uma reflexão mais acurada de todo o processo crítico, chamando a atenção ainda para a relação íntima entre filosofar e traduzir.

No sentido bermaniano, o pensamento é a teoria em si. O significado corrente da palavra “teoria” é algo como: parte especulativa de uma ciência (em oposição a sua prática), conjunto de princípios fundamentais de uma arte ou ciência. O termo “teoria” pode expressar também uma tentativa de estruturar o conhecimento de maneira a obter maior eficácia em determinadas ações. Desta maneira, não há possibilidade de existir uma tradução sem teoria, que deixe de arquitetar considerações e reflexões adequadas para a efetivação da tarefa tradutória.

Mesmo que alguns tradutores possam desmerecer ou não dar importância às chamadas “teorias da tradução”, argumentando que não é necessário qualquer projeto prévio ou conhecimento da obra de teóricos ou estudiosos da tradução para traduzir o que quer que seja, podemos entender que as traduções nascem de processos mentais que devem necessariamente avaliar, estruturar e refletir sobre as implicações que o texto acarreta, de maneira crítica e sistemática.

Pertinente a esta abordagem, com vistas a entender o processo de tradução de uma maneira mais abrangente, isto é, desde o nascimento da ideia ou da necessidade de realizar a tradução até sua execução propriamente dita, é preciso considerar os vieses críticos que acompanham essa tarefa. A crítica de traduções literárias tem sido ela mesma criticada por autores como Berman, que advoga em favor de análises e julgamentos construtivos que carreguem o potencial de realizar avaliações positivas e pragmáticas em vez de contraproducentes.

Cito um posicionamento de Susan Bassnett, que faz um comentário curioso sobre a relação tradutor e crítico, dualidade a ser explorada aqui pela consideração de que o trabalho de um tradutor como um trabalho inseparável e inerente à crítica:

All too often, in discussing their work, translators avoid analysis of their own methods and

concentrate on exposing the frailties of other translators. Critics, on the other hand, frequently evaluate a translation from one or other of two limited standpoints: from the narrow view of the closeness of the translation to the SL text (an evaluation that can only be made if the critic has access to both languages) or from the treatment of the TL text as a work in their own language.⁵ (BASSNETT, 2002, p.19)

Ainda sobre esta argumentação discutida na obra *Translation Studies* de Bassnett, há um alerta para a maneira arrogante com que a crítica costuma definir determinada tradução como boa ou ruim, partindo muitas vezes ainda de uma perspectiva monolíngue. É pertinente articular sobre o esforço deste trabalho a fim de não corroborar com algumas posturas de certos tradutores e críticos e suas avaliações que acabam desfavorecendo a compreensão e a possibilidade de diálogo que essa prática pode e deve idealmente ensejar. Sendo assim, quando realizo em alguns momentos o indispensável cotejo entre minhas traduções e as traduções de Mendes, por exemplo, tomo o cuidado para deixar claro que esta comparação não tem o intuito de desmerecer ou atribuir valores negativos às traduções. Este cotejo faz parte da própria estrutura crítica em que nasce o novo texto, evidente que seja levado em consideração e respeitadas as diferentes épocas e contextos de publicação.

Sobre os cuidados e a consciência do tradutor frente a uma obra estrangeira, Berman discute em seu livro *Pour une critique des traductions: John Donne* um itinerário analítico e alguns preceitos a serem observados no que compete à ética e à poética. Ele alerta para o trabalho textual a ser desenvolvido pelo tradutor que dialoga intimamente com o texto original e lhe deve, em decorrência dessa relação, certo respeito. Este respeito, conceito desenvolvido através de

⁵ Com bastante frequência, ao discutirem sobre seus trabalhos, os tradutores evitam analisar seus próprios métodos e se concentram em expor as fragilidades de outros tradutores. Os críticos, por outro lado, avaliam frequentemente a tradução de um e de outro a partir de dois pontos de vista bem limitados: o da visão estreita da proximidade da tradução com o texto original (avaliação essa que só pode ser feita se o crítico tiver acesso a ambas as línguas) ou da tradução (texto alvo) como se fosse uma obra em sua própria língua. (tradução minha)

uma espécie de ética da tradução, que passa por uma analítica e uma contextualização adequada, revela-se não de maneira metodológica, mas procura estabelecer uma possibilidade de avaliação sobre características e qualidades que uma boa tradução almeja alcançar.

A crítica de tradução parece estar atrelada aos aspectos negativos em relação a avaliações de traduções. Berman (1995) diz que a crítica está inevitável e ontologicamente atrelada à obra literária. Ela teria o poder de elevar uma obra, torná-la conhecida, imortalizá-la, ao mesmo tempo em que pode também sufocá-la ou arruiná-la por completo. Berman entende que as traduções são tão importantes para o texto literário quanto a crítica, sendo ambos os conceitos responsáveis pela perpetuação, disseminação, expressão e aperfeiçoamento da obra literária (BERMAN, 1995).

Chamando a atenção para o relacionamento estrutural da tradução e da crítica, emerge então o olhar do tradutor como crítico. Seguindo este raciocínio, a tradução que também é uma retradução, como no caso presente, é uma crítica implícita ou explícita da tradução anterior. Berman (1995, p.41) nota que “criticar uma tradução é criticar um texto que é ele mesmo uma obra crítica por natureza”. O entendimento mais adequado de uma obra está diretamente atrelado ao ato de traduzir, relacionando-se com ele de diversas formas. Sem procurar me ater aos conceitos de apropriação cultural, domesticação, é possível trabalhar com o conceito de retradução pensado por Berman, surgindo como um trabalho crítico, comparativo e apto a reproduzir uma obra traduzida coerente, ética e fiel à letra.

Levando em conta discussões sobre a posição tradutória, destaco o relacionamento interessante entre todos os elementos vivos envolvidos na tradução de uma obra e na pessoa do tradutor: autor, leitor, crítico e tradutor. Sendo que, um tradutor primeiramente e acima de tudo é um leitor, é importante que não lhe escape as principais interpretações do texto a ser traduzido e dos demais textos que cercam seu universo, e por isso ressalto a importância do aspecto literário, cultural e crítico que envolve necessariamente o processo tradutório. O tradutor “ideal”, se assim se pode chamar, o bom tradutor, deverá levar em consideração a maior parte possível destes aspectos para ser capaz de produzir seu trabalho da maneira mais satisfatória dentro de sua proposta: quanto mais acurado leitor e crítico ele for, melhor será o resultado final obtido. Berman (1995, p.65) atenta para leituras e releituras de obras a serem traduzidas, acompanhadas, sempre que possível, da leitura de traduções em outras línguas também.

O ideal, e portanto inalcançável, seria uma tradução que

pudesse levar em conta todos os aspectos culturais, linguísticos, semânticos, históricos, sendo que todas as interpretações plausíveis e possíveis ficassem patentes em sua leitura. Como isto é impossível por definição, cabe à tradução se atualizar de tempos em tempos, buscando novamente o caminho devido para a obra ter sua existência continuada, renovada e potencializada.

Como uma parte do trabalho do tradutor, Berman atenta para a necessidade de o tradutor ler e reler a obra a ser traduzida por ele, bem como a necessidade de haver leituras colaterais que podem envolver estudos sobre o autor, outras obras desse autor, reflexão do autor sobre tradução, entre outros pormenores. Não seria adequado, nesta visão, conceber um projeto pronto de tradução antes de conhecer global e integralmente o que será traduzido antes de iniciar a tradução de fato.

Em resumo, iniciar uma tradução simplesmente traduzindo o texto do começo ao fim não é o adequado dentro desta visão que pode ser considerada poética e filosófica. O ato de traduzir não é nem o primeiro nem muito menos o único passo dentro de um processo de tradução, pois antes do tradutor ser tradutor, ele precisa necessariamente ser o leitor. Sendo assim, não se espera qualquer leitura trivial de um tradutor de obras clássicas e canônicas, dessas que "só as línguas cultas traduzem", sua leitura deverá ser, sobretudo, crítica, seja em relação ao texto primeiro ou de uma possível tradução já existente. Uma retradução que não levasse outra tradução anterior em consideração, não disporia da substância necessária nem para levar essa nomenclatura. A retradução é também uma crítica da crítica. Critica essa tanto da sua tradução primeira, como do próprio momento histórico em que a obra vai se inserir.

O conceito "tradução comentada", que dá título à dissertação, está portanto diretamente atrelado ao conceito de crítica, tanto a crítica da tradução e sua história como também a da literatura. Berman (1995) atenta para a necessidade implícita do julgamento de que uma tradução possui por essência. Devido à expectativa de que o segundo texto (a tradução) corresponda ao primeiro (original) e ao caráter de defectividade inerente ao texto traduzido, espera-se um julgamento, uma deliberação que comprove veracidade e exatidão do texto vertido.

Para discutir os aspectos tradutórios entre os textos originais de Poe e os traduzidos que se encontram integralmente no capítulo 2, também faço uso das traduções já existentes dos contos. Isto é inevitável por se tratar de uma retradução, que tem em sua tradução primeira fonte de pesquisa, e, em alguns momentos, comparação, embora o foco não seja de forma alguma o cotejo entre as traduções primeiras e as minhas.

As comparações são ilustrativas e informativas. Pelos motivos já destacados, fica claro que seguindo este padrão teórico não se pode ignorar os textos traduzidos primeiros justamente por eles fazerem parte do histórico de recepção da vida e obra de Poe no contexto da literatura brasileira.

Dentro do horizonte tradutório, perspectiva esta levantada por Berman (1995, p. 79), topamos com os preceitos culturais, históricos, linguísticos e literários nos quais tradutor e o leitor se encontram. Por esta razão, a fim de compreender o conceito de projeto de tradução bermaniano, que é o modo e a leitura de como os textos serão traduzidos e veiculados, deve-se aprofundar estes preceitos nas análises dos capítulos decorrentes. A posição tradutória do tradutor vai se tornando clara à medida que estes conceitos vão sendo discutidos, e através destas análises a que o tal projeto compele, o próprio texto final, a tradução, tem a ganhar e progredir.

A abrangência de diversos elementos exteriores ao próprio texto são componentes essenciais e fazem com que um projeto de tradução tenha um sentido e possa ser desenvolvido de maneira crítica. Essa abrangência a que me refiro aqui vai desde as sistemáticas de destruição da letra, elencadas por Berman (2012, p.67), até o conhecimento de mundo e realidades distintas do tradutor, agente que é também importante e passível de análise dentro da filosofia bermaniana.

Exemplificando estas últimas colocações, cito o exemplo que certifica o vasto conhecimento do tradutor Oscar Mendes sobre a vida e obra de Allan Poe. Saber algumas informações sobre a atuação e perspectivas deste tradutor se revela um aspecto importante na análise de uma tradução literária. Oscar Mendes foi um tradutor profissional, com experiência em tradução de literatura canônica, e que traduziu inclusive a biografia de Poe e todos os seus contos e alguns ensaios críticos. Sabendo destes detalhes, a percepção sobre as traduções se tornam mais claras e honestas, pois conhecendo quem é o tradutor, chega-se mais facilmente à sua posição tradutória, compreendendo os motivos que possivelmente o levaram a determinadas escolhas e preferências.

Muito mais relevante do que aspectos biográficos do tradutor, são os comentários deixados por ele em relação às suas próprias traduções, sejam em prefácios, notas de rodapé ou mesmo uma material extra, que pode se encontrar fora do universo do livro traduzido. Ali estão presentes seu discurso histórico, literário, ideológico e cultural, ou pelo menos e parcialmente, uma leitura destes elementos. Portanto, à medida em que vou explicitando minha argumentação teórica acerca da

filosofia de Berman, do texto de E.A.P e da própria teoria literária, minha posição tradutória vai ficando mais clara. É claro que contos traduzidos em uma dissertação não constituem um cenário real para a publicação e divulgação de traduções, pois ficam restritos a um público especializado provavelmente estudioso de tradução ou literatura. Desta forma, também é irreal pensar na possibilidade de um tradutor encontrar tanto espaço para falar abertamente sobre sua prática, como faço no capítulo terceiro e ao longo de toda esta pesquisa. Por isso, busco filtrar algumas condições mínimas para a publicação e o entendimento de um texto que não depende somente da destreza do tradutor e da mera transposição de palavras.

Antes de dar continuidade aos elementos que esclarecem a estrutura de minhas análises, baseadas nas discussões de Berman, em especial sua apreciação sobre um *projet de traduction* (1995, p. 76), discuto ainda alguns conceitos arbitrários e comuns dentro dos estudos da tradução e da leitura que faço de suas obras que tratam do campo da tradução prática. Um dos pontos centrais das discussões de Berman é o conceito de fidelidade à letra, como mencionado anteriormente. O que um público leitor normalmente entende por tradução, mesmo que seja exigente, pode ser compreendido aqui, via de regra, por fidelidade ao texto original e um mínimo possível de intervenções. Em suma, o tradutor deve procurar dar sentido a uma língua incompreensível ou inacessível ao leitor através da língua materna do leitor. Basta haver um problema de sentido dentro deste percurso, e ao tradutor já recaem as críticas negativas, ou seja, aquele tipo de crítica que é indesejada e evitada aqui. Mesmo que o texto apresente problemas intrínsecos de sentido, mesmo no texto de partida, a culpa é antes do tradutor do que do próprio texto ou do autor deste original. Ao "autor verdadeiro" perdoa-se os tais erros e dificuldades de compreensão, mas ao tradutor, não haveria outra tarefa a não ser a precisão e a fidelidade ao que já está criado e estabelecido. Não raro, ao tradutor resta a necessidade de clarificar, embelezar ou mesmo "corrigir" o texto.

Postas estas considerações, traduzir o sentido, mesmo onde não tem ou não deve haver apenas sentido, parece ser a regra de ouro de uma tradução. Dentro das considerações propostas por Berman, pode-se entender que seu argumento contrário às traduções etnocêntricas e hipertextuais advém da tendência de tradução do sentido, onde o tradutor e a própria letra tornam-se invisíveis, com vistas a domesticar o texto, retirando quase totalmente a viabilidade do diálogo, da abertura e de tudo aquilo que o texto traz ou deve trazer de essencial em uma tradução.

Dentro desta conjuntura, segundo o qual alguns autores assumem suas posturas críticas e discussões teóricas, Berman atribui uma importância ética à tradução, que residiria precisamente na fidelidade à letra do texto. Posto isto, pode-se depreender, quase como uma característica de prescrição, que uma tradução boa, ética, fiel, dentro das perspectivas preconizadas por Berman, seria aquela que se abrisse para o estrangeiro, respeitando-o e aproveitando sua estranheza, sua carga de novidade e diálogo oferecidas. É difícil estabelecer de imediato o que é a "letra" a que se deve prestar fidelidade, pois "letra" não é o que se encontra ao traduzir palavra por palavra, termo por termo, equivalente por equivalente, mas sim uma consideração especial pelos significantes. A verdade é que cada obra apresenta uma série de exigências individuais a serem percebidas, abordadas, antes de serem simplesmente traduzidas. A "letra" é um espaço dentro do texto que permite ao tradutor interagir com este jogo de significantes, prestando a devida atenção nos aspectos estranhos à própria língua que se está traduzindo, seja ritmo, comprimento, aliterações, idiomatismos, etc. A abertura ao estrangeiro, a não domesticação, a não supressão de tudo que é intrinsecamente alheio, são algumas das pistas que temos para encarar este tipo de abordagem como realizável.

Tendo estas considerações em vista, de que maneira posso compreender e delinear um projeto de tradução dentro do contexto destes procedimentos críticos aqui abordados? Um projeto é comumente associado a planejamento e metodologia, uma atitude apriorística que deságua na inevitabilidade da tradução ser esboçada, projetada e ponderada antes de sua realização propriamente dita. Caso isso não ocorra nessa sequência, o critério não caracterizaria mais um projeto, que advém do termo latino *proicere*, ou seja, "antes de uma ação", algo que deve anteceder o que se pretende realizar.

Contudo, dentro da abordagem discutida até o momento, torna-se impossível conceber uma metodologia que dê conta previamente dos problemas a serem explorados, pelo simples fato de que antes de ler o texto, ou mesmo traduzi-lo, não o teríamos analisado adequada e verdadeiramente. Berman (1995, p.76) concorda que um texto não poderá ser totalmente analisado sem antes ter sido traduzido, e este axioma deve ser levado em conta neste projeto. Além disso, como parte integrante da realização da tradução, deve-se contemplar o estudo e a compreensão dos fatores e mecanismos que rodeiam a obra e todo seu contexto relevante.

Berman (2012, p.90) vê a questão da "metodologia" como secundária ou mesmo dispensável para a tradução literária. Só poderia

haver uma metodologia de fato, segundo ele, caso a tradução fosse meramente um ato de comunicação, com os fins únicos de transmissão de mensagem. Não havendo mensagens fechadas e isoladas de contextos a serem transferidas, mas sim um trabalho com texto e com a letra, pode-se pensar antes em sistematicidade do que uma metodologia propriamente dita. Não se trabalha apenas no nível da língua, mas sim através da crítica, da literatura, análises dos contos, procurando por maneiras amplas, artísticas e culturais, e levando em consideração fatos históricos como a recepção, diferença entre leitores, contexto de origem e de traduções, etc. A voz do tradutor também é parte integrante do processo que dá origem ao projeto tradutório.

Em resumo, o projeto de tradução trata do modo como o texto será idealmente traduzido, e este modo carrega a posição do tradutor, sua voz, que se destaca não apenas na tradução em si mas em todo o comentário que a acompanha. As reflexões do processo tradutório – chamado aqui de tradução comentada – são a consequência direta desta realização, que possibilitará a interação e análise dos resultados em relação às minhas expectativas. Sendo que a análise do texto é condição indispensável para estabelecer qualquer tipo de projeção em relação à postura que o tradutor tem diante do texto, seu horizonte tradutório, há assim um impasse no que se refere à sistematização de um projeto de tradução.

Se é através do processo de tradução que melhor se pode compreender, conhecer e interpretar a pluralidade de significado encerrada na linguagem textual, como então elaborar um projeto coerente antes de conhecer a dimensão e o alcance da obra? A resposta para este questionamento é que isso se dá de maneira concomitante. À medida em que a tradução vai materialmente surgindo, ou seja, que as palavras, frases, textos e a letra vão sendo confrontados na conversão das línguas, as possíveis interpretações e escolhas vão aparecendo e traçando as possibilidades que o texto oferece. Na mera leitura textual, sem o compromisso da tradução, e mesmo na mais atenta e demorada, onde cada palavra, frase e texto não receberá uma atenção especial e exclusiva, estas possibilidades e vieses interpretativos podem simplesmente não ocorrer e permanecerem ocultos em seu próprio universo linguístico e literário.

Não existe um texto sozinho a ser traduzido, nem há mensagens isoladas a serem transmitidas que não façam parte de determinada realidade contextual. Por isso se diz que ao tradutor não cabe traduzir apenas as palavras, as expressões, o texto gramatical, algo que qualquer dicionário poderia fazer, mas sim a interação de todos os elementos,

linguísticos ou não, que atuam e influenciam a percepção de uma obra. Posto assim, ele irá, aos poucos, identificando as características mais fundamentais do texto, suas principais passagens, suas palavras mais significativas, os jogos e brincadeiras com a língua, suas referências e insinuações mais impalpáveis à primeira vista, e que somente através de leitura atenta se tornam concretas, podendo, por fim, oferecer o espaço necessário para as mais apropriadas intervenções conscientes do tradutor. Desta forma, ao perceber a quantidade de nomes próprios e a maneira com que eles vão sendo utilizados e trabalhados ao longo dos textos de Poe aqui traduzidos, entendi que ali havia alguns aspectos relevantes para a discussão de aspectos literários, humorísticos e até mesmo históricos que devem representar reflexões pontuais dentro de um processo de pensar a tradução.

A respeito destas observações, Berman procura conceber uma maneira prática e esclarecedora de situar sua experiência como tradutor e pensador da tradução. Ele tenta esboçar algumas peculiaridades do trabalho do tradutor, citando inclusive exemplos próprios, como a importância das leituras e releituras tanto do original como de suas traduções. *D'une manière générale, traduire exige des lectures vastes e diversifiées* (1995, p. 68), ou o tradutor se ocupa com múltiplas pré-leituras e leituras colaterais, ou será um tradutor deficiente. O fato de que se traduz com livros e leituras variadas não deve ofuscar a autonomia do trabalho de tradução, e nem a prática deverá se subordinar às teorias ou estudos quaisquer que sejam.

Chama a atenção em sua argumentação a questão das assim chamadas *zones textuelles* (1995, p.66) descobertas pelo tradutor/leitor em suas múltiplas leituras e análises. Estas *zones textuelles* seriam uma espécie de "pontos miraculosos" que o tradutor seria capaz de criar no texto de chegada, enriquecendo assim essa segunda língua. Dentro desta visão particular das reflexões de Berman, este tipo de "benefício linguístico" não seria possível caso o autor estivesse escrevendo diretamente seu texto nesta segunda língua, pois é somente no espaço gerado pela tradução que tal fenômeno ocorre, renovando a língua.

Entende-se, por fim, que um projeto de tradução não deve ser encarado como uma tentativa de definir ou simplesmente delimitar as possibilidades múltiplas que um tradutor pode tomar diante do texto. Um projeto que não prestasse serviço à crítica positiva, compreendida aqui como o ponto chave para a defesa de uma tradução, seria dispensável nesse contexto. O receio de realizar uma tradução insatisfatória ou incoerente não deve fazer com que se incorra em dogmatismos ou subjetivismos. Berman (1995) defende que a crítica de

uma tradução não deve ser subjetiva, nem dogmática, nem normativa, e por mais que seja difícil ser coerente a estes conceitos, são pontos chave que devem nortear e fazer com que análises críticas de tradução sejam mais cautelosas. Lembro que o próprio Berman tem suas preferências subjetivas, talvez até mesmo prescritivas por traduções não-etnocêntricas, embora ele reconheça que não é possível haver uma metodologia para a tradução da letra e que nem todo texto necessariamente pede uma tradução da letra.

A leitura da filosofia de Berman é rica em exemplos de prosa clássica que contêm uma linguagem que muitas vezes é até totalmente inacessível para os leitores contemporâneos, e é provável que o mesmo não se pode dizer das traduções empreendidas por mim destes três textos. Em primeiro lugar, porque o texto de Poe não é tão antigo e inacessível para o público brasileiro quanto uma Eneida ou Antígona, e nem a língua e a prosa inglesa de Poe são tão excêntricas à sintaxe latina do português, como ocorre entre algumas das línguas dos textos exemplificados e analisados nas obras de Berman (2001; 2012). Por fim, a própria estrutura do conto, principalmente do conto de Poe, com toda sua carga teórico-literária, pode não casar exatamente com os conceitos de "grande prosa romanesca" (BERMAN, 2012, p. 76) estudadas dentro da filosofia bermaniana. O conto merece cuidados e atenção próprias ao seu gênero, e será estudado no subcapítulo seguinte.

Ao mesmo tempo em que os três contos apresentados aqui possuem numerosas semelhanças entre si no que se refere à prosa, à sintaxe, à recepção e ao contexto de publicação, possuem também algumas diferenças sutis e finalidades bem específicas que os tornam diferentes um dos outros e os separam da grande obra conhecida de Poe. É necessário fazer uma revisão destas narrativas em busca dos elementos literários e contextuais que esclarecem estas semelhanças e diferenças, e, para isso, no capítulo terceiro empreendo uma breve análise da crítica literária sob as perspectivas conceituais de tradução que venho discutindo.

Não menos importante é a percepção de E.A.P. pelo público leitor e crítico brasileiro, que através de seus próprios escritos críticos e ensaios literários deixam um legado precioso para os estudiosos de suas obras. Conforme explicado na introdução, não vou me ater aos elementos pessoais e biográficos do autor, mas sim às suas anotações e reflexões sobre o gênero textual conto, sobre linguagem e literatura, e principalmente sobre as "unidades de efeito" que se destacam em suas criações literárias e ensaísticas, e por definição, influenciam o que hoje se entende pelo gênero literário conto.

Busco realizar um reconhecimento do público leitor para qual estas traduções possivelmente se destinariam. Buscando compreender a relação do leitor brasileiro com a obra de E.A.P., entende-se a importância das discussões sobre as escolhas e os comentários do tradutor. Com isso, traça-se o horizonte tradutório (BERMAN, 1995, p. 79) que permite perceber a posição do tradutor. Dando continuidade às proposições sugeridas, à luz dos conceitos trazidos por Berman, passo agora a discutir perspectivas de literatura e tradução que sejam relevantes para as discussões teóricas que tenho levantado.

1.1 TRADUÇÃO CRÍTICA E LITERÁRIA

A teoria, portanto, oferece não um conjunto de soluções mas a perspectiva de mais reflexão. (Culler, 1999, p.117)

O item anterior tratou, de maneira resumida, da minha leitura sobre os princípios que julguei mais relevantes dentro da crítica de Berman e também de questões relativas à contextualização e à importância do gênero "tradução comentada", tanto pela sua relevância histórica quanto por algumas de suas aplicações contemporâneas nos estudos da linguagem e da tradução. Partindo destas ponderações, nas quais o rumo teórico em que as discussões tendem a seguir são delineados, abordo a seguir questões relacionadas não apenas à literatura, mas, especificamente, à tradução literária e também à literatura de Poe.

Algumas considerações teóricas a respeito da familiaridade entre literatura e tradução, com destaque para a visão depreendida das observações de Berman, estão presentes neste subcapítulo. Algumas das reflexões e propostas deste teórico são da igualmente interpeladas aqui, aspirando explicar aspectos de traduções e também uma clareza na contemplação dos meus pareceres e argumentos no capítulo final.

Questões centrais no relacionamento entre os leitores e a obra do autor a ser traduzido, incluindo suas traduções preexistentes, devem auxiliar no processo de tradução literária e reflexões propostas neste trabalho. Como o leitor de E.A.P., no Brasil, enxerga ou está acostumado a enxergar a figura deste autor? Como o leitor brasileiro enxerga e de que forma se relaciona com os textos traduzidos? Será que o encontro se dá somente através da literatura, ou que se entende por tal? E como ficam as relações com as marcas culturais, com a distância temporal? Alguns indícios de como essas relações ocorrem podem ser percebidos através do número de traduções e antologias que foram e vem sendo feitas do escritor.

Uma vez que a retradução é vislumbrada como a uma possibilidade de se realizar uma tradução mais acurada e atualizada que sua primeira, é natural que se leve em conta, na medida do possível, alguns dos principais aspectos que surgem da leitura das traduções preexistentes, buscando assim responder a essas perguntas para os fins propostos. Os conceitos de literatura e literariedade que levantarei a seguir vão além da função poética da língua, das figuras semânticas ou mesmo de gêneros textuais, conferindo eventualmente uma

responsabilidade mútua de leitores e textos.

Ao trabalhar com literatura e textos literários é de bom alvitre estabelecer que estes termos possuem uma característica intrínseca e essencialmente subjetiva que chamo aqui de *literariedade*. Idealmente, seria esta uma peculiaridade que os difere de textos não literários, técnicos, documentais, burocráticos, informativos, propagandísticos. O propósito é conseguir estabelecer um diálogo entre a teoria literária, em especial no que se refere à literatura de Poe e suas especificidades, com as possibilidades que a tradução apresentada oferece. Como bem é sabido do público leitor ou mesmo estudioso de Poe, as marcas literárias de suas obras, tanto a prosa quanto os versos, estão envoltas em um contexto e tradição de leitura muito bem exploradas e definidas.

A literariedade de um texto, conforme aponta Arrojo (2007, p.30, 36), tem a ver sobretudo com a maneira com que o leitor se relaciona com o texto. Aqui é relembra a importância da "comunidade interpretativa", conceito ensaiado pelo teórico Stanley Fish, revelando um cenário em que uma determinada ideologia com seus padrões estéticos e morais é tão significativos quanto o próprio texto ou a palavra em si. Culler (1999, p. 29) subscreve este entendimento ao mesmo tempo em que argumenta quanto à limitação desta definição, pois é certo que uma sociedade e os arbítrios culturais determinam o elemento literário compreendido e admitido por um público delimitado, mas como é que isso de fato acontece?

Em primeira instância, ainda em Culler, está claro que texto literário não deverá ser compreendido como mera comunicação, transporte de mensagens ou informações, mas como narratividade. Essa narratividade que conteria os elementos ditos literários, grosso modo, consiste em algum tipo de finalidade especial, importância, ou simplesmente algo que "valha a pena" ao leitor ou que possua algum "valor". Essa abordagem tem correlação expressa com a maneira com que o leitor⁶ está disposto e instruído a recebê-la; talvez seja ele um elemento mais vital do que o próprio narrador ou as próprias características da narrativa para a identificação do fenômeno da literariedade.

Pode ser ainda que esse mesmo leitor não seja um agente tão determinante assim neste processo, uma vez que já existe toda uma

⁶ Poderíamos examinar também outros receptores além do leitor, como por exemplo, o ouvinte de um narrativa literária, ou ainda fazer algumas considerações sobre narrativas não literárias. Por questão de foco e contexto, faço o recorte pautando apenas o leitor de literatura enquanto tal.

estrutura e principalmente um cânone literário que ditará o que deve ou não ser lido e considerado literatura, ou até mesmo, quem sabe, como tal literatura deverá ser lida? É provável que um leitor poderá, hipoteticamente, ler o mesmo texto de formas bem diferentes, caso seja previamente alertado de que um texto é literário e o outro não. Se existirá, assim, uma maneira mais adequada de ler tal texto, talvez não seja essa a questão mais relevante para este caso. Uma possível inferência significativa para este trabalho pode ser a compreensão sobre até que ponto as "prescrições" influenciam e formam um público mais ou menos homogêneo. E, principalmente, até que ponto isto é importante e relevante para o tradutor, para uma tradução, e sobretudo, para uma reflexão sobre o processo tradutório.

Toda a problemática relacionada às possíveis definições propostas por uma teoria da literatura, claro, não se esgotariam com estas questões, e nem esta pesquisa tem o intuito de responder ou aprofundar estes tópicos elencados. O necessário, neste momento, é procurar extrair argumentos tangíveis que auxiliem este estudo em sua contextualização teórica, isto é, conseguir compreender como os estudos da tradução, em especial as reflexões de Berman utilizadas nesta pesquisa, conversam com as questões da literatura de Poe no contexto brasileiro de língua portuguesa.

Entre as hipóteses e tentativas de se conceber um elemento literário de uma narrativa, definindo assim a literariedade de uma obra, considero que isso deve ser pensando no espaço ideário e cultural do leitor, cabendo ao estudioso compreender, em última instância, como este leitor reconhece a importância e expressão de uma narrativa, considerando-a apropriada ou não como uma narrativa literária relevante e válida. A este respeito, Culler, que não se dá por satisfeito com fórmulas teóricas prontas e definitivas, esboça um encadeamento que busca elucidar este *continuum*, no qual, presumivelmente, a narrativa literária se localiza:

O que diferencia as obras literárias dos outros textos de demonstração narrativa é que eles passaram por um processo de seleção: foram publicados, resenhados e reimpressos, para que os leitores se aproximassem deles com a certeza de que outros os haviam considerado bem construídos e "de valor". (CULLER, 1999, p. 33)

É através das abrangências exploradas pelo mercado literário,

nos espaços críticos e acadêmicos que podemos nos aproximar de um resultado mais satisfatório para as presentes indagações. Se, por um lado, pode existir uma frustração por não haver uma exatidão ou resposta pronta para a compreensão universal do que se entende por elemento (de valor) literário, por outro, existe uma possibilidade de perseguir e esquadrinhar quais são os elementos que sublinham com mais vitalidade essa força narrativa que é construída a todo o momento. Não se pode evitar fazer aqui um paralelo com a questão da tradução e o território *sui generis* de suas escolhas e possibilidades, que não só tem a função como de fato contribui neste processo de construção e avaliação de literatura.

A obra literária traduzida se reflete neste encadeamento contínuo citado, fruto de uma cultura e um tempo deliberado, e que por sua vez tem o poder de influenciar sua época e períodos futuros. Quando nos voltamos para a dimensão deste fenômeno, fica claro que cada palavra ou sentença do texto a ser traduzido transporta consigo uma combinação de significados tão específica e ao mesmo tempo prolífica que é muito irreal presumir que alguma justaposição de palavras possa produzir um mesmo significado, efeito ou iconicidade. Ainda em uma tradução intralingual, onde o arranjo de palavras e sintaxe habitará uma cultura e língua idênticas, já é improvável que essa transcrição seja de tal maneira idêntica em forma ou conteúdo.

É comum de se arguir que muitas das características que compõe a literariedade, tornando um texto qualquer em literário, podem ser também encontradas em textos que não são normalmente considerados como literatura. A questão fica particularmente interessante no caso de Poe, que escrevia alguns de seus *hoaxes*, isto é, embustes e farsas, em forma de contos jornalísticos. A exemplo disso, cito o conto "*The Balloon Hoax*", onde é narrada uma suposta viagem de balão entre oceanos, cujos personagens da história inventada eram personalidades reais do seu tempo, utilizados para dar mais credibilidade ao embuste. A linguagem do conto é puramente técnica, jornalística e bastante precisa. Os acontecimentos são descritos com termos de rigor científico, físico e matemático, bem diferente do conto aqui traduzido, "*Mellonta Tauta*", que também trata de uma viagem de balão, porém suas características de ficção científica e humorísticas ficam evidentes desde o início da prosa, tornando este conto, em certo sentido, mais literário que o anterior.

Através da tradução que se abre ao estrangeiro, que carrega a estranheza de línguas e culturas diferentes ou distantes, é possível que este valor de que fala Culler seja reforçado. Não encaro este projeto de

retradução no sentido da conversão entre línguas diferentes, mas também busco levar em consideração questões relativas à sua publicação e relação com o provável público leitor que ela tem o potencial de alcançar. Acredito que, partindo da noção de que estes contos que escolhi representam pouco valor dentro da obra em prosa de Poe, uma nova manifestação destes contos deve exigir uma atenção ou alguma forma de consideração sobre seus aspectos literários.

Com estas argumentações em perspectiva, percebe-se a razão pela qual trato brevemente sobre a vida e divulgação da obra de Poe no Brasil. Talvez mais do que qualquer outro escritor americano do século XIX, Poe é lido e conhecido do público brasileiro de longa data, contando com variadas publicações, resenhas, reimpressões e traduções de sua obra. A literatura (traduzida) e sua recepção por determinados públicos são resultantes de um processo cultural que pode ser mais ou menos consciente, e que acaba por estabelecer o que é e o que não é literário em determinado contexto. Já que o teor literário nasce, acima de tudo, do tipo de leitura que será realizada do texto, no caso do texto literário de Poe, já se deve identificar e explorar de imediato a tradição entre sua leitura e seus leitores, e também o prestígio que goza o autor.

E.A.P. possui a reputação de ser um dos maiores escritores de literatura do ocidente, segundo Csicsil (2004), Bendixen e Nagel (2010) e muitos outros críticos. Seu possível leitor, em muitos casos, possui uma imagem predeterminada do autor, seja por já ter lido seu texto, ouvido alguma referência sobre a obra, ou mesmo através de representações relacionadas a itens paratextuais, como capas, títulos sugestivos, figuras, desenhos, textos de apresentação, orelhas de livro, ou qualquer elemento semelhante que possa surgir em uma edição do autor. Aqui também se encontram indícios do que se espera do texto e do autor (e também do tradutor, autor do texto traduzido) através do tipo de exploração que venha a incidir em torno de sua leitura e divulgação.

E.A.P. é um autor que, bem a propósito de toda a questão acadêmica e de mercado, apresenta uma grande dificuldade de seleção para seus estudiosos devido à enorme quantidade de estudos, artigos e ensaios que existem a seu respeito. Braulio Tavares, na sua introdução de *Contos obscuros de Edgar Allan Poe* (2010, p.7) ratifica que Poe foi "adotado, encampado ou dissecado pelo surrealismo, estruturalismo, psicanálise, semiótica, entre outros movimentos". Acredito que a grande motivação que levou tantos estudiosos de áreas diversas a se debruçarem sobre a vida e a obra de Poe possua relação com tonalidade e *efeitos* literários versáteis que permeiam sua literatura e abrem caminho para uma série de perspectivas e considerações nos mais diversos campos de

estudo.

A palavra *feito* possui nesta ocasião uma acepção um tanto singular, advinda do próprio juízo de Poe sobre a configuração de seus escritos, nos quais ele se empenha em estabelecer uma "unidade de efeito" que seria uma espécie de fio condutor da leitura com a intenção de causar determinada e objetiva impressão no seu leitor. A força narrativa e a literariedade que se percebe em seus escritos, e que deverão, evidentemente, brotar em uma tradução, conversam muito bem com a ideia de repercussão e finalidade intentada pelo autor. Em resumo, E.A.P forjava elementos literários, visto aqui como as "unidades de efeito", visando um estilo peculiar de construção e combinação de palavras e estruturas.

Algumas das leituras e estudos interdisciplinares de Poe que se distanciam sobremodo da teoria literária são bastante significativos para a tradução, como por exemplo, a interpretação freudiana do conto "*Loss of Breath*", e poderão sugerir ao tradutor um cuidado específico com determinados termos de conotação sexual elaborados pelo autor, conforme veremos adiante na análise literária dos contos. No subcapítulo intitulado "Poe e a força do conto", desenvolvo as peculiaridades mais significativas da escrita de Poe e do gênero *short story*, bem como uma explanação da "unidade de efeito" e sua relação intrínseca com a tradução.

É relevante ponderar sobre a estreita relação que a tradução possui com a literatura e a linguagem, uma vez que esta dissertação tem como matéria prima textos de literatura. Berman afirma que "as línguas cultas são as únicas que traduzem" (2012, p. 64) e é na prosa literária que o aspecto polilinguístico de determinada comunidade se evidencia. À vista disso, justifica-se o empenho em analisar elementos literários, culturais e até mesmo políticos que permeiam a criação e a tradução de uma obra de literatura. Estes elementos se entrecruzam o tempo inteiro no processo tradutório, estão sempre inseridos em determinado contexto e nunca constituem uma ação isolada de outras disciplinas. Todas essas ações relacionam-se com questões culturais amplas e distintas, que além das dificuldades da língua individual, são responsáveis pelas características polissêmicas e *polilogia informe* (2012, p.67) presentes na prosa. A respeito das características discutidas até aqui, Bassnett faz a seguinte alegação:

First, and very obviously: translation does not happen in a vacuum, but in a continuum; it is not an isolated act, it is part of an ongoing process of

intercultural transfer. Moreover, translation is a highly manipulative activity that involves all kinds of stages in that process of transfer across linguistic and cultural boundaries. (BASSNETT, 1999, p.2)⁷

Observando novamente que a atividade tradutória relaciona-se intimamente com a cultura, também encontramos uma caracterização da tradução como atividade altamente manipuladora. A tradução é, portanto, um expediente de manipulação cultural, responsável pela intermediação entre textos inseridos em uma cultura complexa de incomensuráveis inclinações e interpretações. Dividindo a citação de Bassnett em dois pontos básicos, temos a seguinte situação: em primeiro, a questão do continuum que vem sendo trabalhada até aqui, e, depois, a questão da manipulação ou autonomia. Como consequência disso, caberá ao tradutor ou ser conivente ou lutar contra as hierarquias já bem estabelecidas que constituem o que se entende por literatura. Geralmente essas disputas se dividem em cultura superior ou inferior, sendo estas, entre outras, a ficção científica, literatura infantil, *pulp fiction* (BUSH, 2001, p.127). O trabalho de tradutores literários desafia implicitamente ou às vezes até explicitamente a autoridade do cânone, da cultura nacionalista, ou mesmo a "morte" do autor.

Esta pesquisa, apesar de levar em consideração aspectos pontuais de mercado e público, não tem como foco a discussão de políticas editoriais ou de embate direto entre hierarquias ou outros jogos de poder. Toda a tradução, no entanto, tem um posicionamento crítico mais ou menos explícito sobre os assuntos, e aqui não pode ser diferente. A própria escolha feita por mim, a dizer, a destes contos pouquíssimos conhecidos e traduzidos, já revela um posicionamento crítico por si só.

Acredito que, de alguma forma, valha a pena traduzir estes contos, emergi-los de sua imobilidade, trazendo à tona outras apreciações possíveis de um autor que vem sendo explorado e difundido tão insistentemente em tantas ocasiões variadas. Este entendimento poderá ser compreendido, sob determinada análise, como uma crítica ao

⁷ Em primeiro lugar, e muito obviamente: tradução não acontece em um vácuo, mas em um contínuo; não é um ato isolado, e sim parte de um processo em andamento de transferência intercultural. Ademais, a tradução é uma atividade altamente manipuladora que envolve todos os tipos de etapas naquele processo de transferência para além das fronteiras linguísticas e culturais. (tradução minha)

que vem sendo feito: muitas traduções dos mesmos contos. De alguma outra forma, o mesmo posicionamento poderá ser criticado da seguinte maneira: por que disponibilizar mais obras de um autor já tão traduzido, enquanto outros, não menos interessantes, permanecem totalmente esquecidos?

Se, por um lado, é significativo que se busque um certo resultado com tal aplicação, por outro, pode-se perfeitamente questionar a validade dessa argumentação e sugerir outras opções, outras visões. Um trabalho de reflexão sobre uma tradução própria é precisamente uma crítica constante também às próprias escolhas e resultados obtidos ou almejados. Já que todos estes elementos de literatura e tradução conversam de tantas formas dentro de dado contexto, para conseguir situar minha percepção sobre as obras traduzidas, devo delimitar este cenário com os aspectos mais relevantes sobre os contos de Poe e sua filosofia sobre a escrita.

1.2 POE E A FORÇA DO CONTO

Temos até agora um panorama traçado sobre os princípios que embasam a relação crítica entre tradução e literatura, conteúdos essenciais que fundamentam minha pesquisa de análise tradutória comentada. Dando continuidade à proposta de compreensão contextual dos textos, as próximas etapas a serem abordadas neste subtítulo tratam especificamente da importância de E.A.P na literatura norte-americana e ocidental, destacando os pontos que se referem às traduções e ao gênero textual peculiar conhecido como conto, consagrado através do termo inglês *short story*.

Além disso, elaboro uma breve consideração crítica sobre a reprodução da literatura de Poe no Brasil, partindo das informações já elencadas no capítulo introdutório. A questão da importância ou dependência da tradução por parte da literatura e do original é particularmente interessante no caso de Poe, que ficou mais conhecido e respeitado dentro do mundo anglófono através das traduções e críticas positivas de Baudelaire e outros escritores estrangeiros. Esta questão tem relação direta com as primeiras traduções brasileiras de textos de Poe.

E.A.P foi um proeminente editor, crítico, ensaísta, escritor de contos e poesia, que embora cercado de tragédias em sua vida pessoal e morte prematura, teve uma produção intelectual bastante ativa - período que vai de 1831 até 1849, quando vem a falecer - e permanece até hoje como alvo de controvérsia devido à qualidade literária de suas obras poéticas ou em prosa, muito criticada por diversos de seus conterrâneos. Seus escritos como crítico e ensaísta literário são tão abundantes quanto sua própria obra literária. Em virtude de suas extensas considerações sobre literatura, crítica literária e até mesmo sobre tradução, seleciono e comento alguns trechos de sua autoria que têm alguma relação com aspectos analisados neste trabalho. Mesmo com ressalvas e sendo um autor de literatura atípico em seu tempo, o fato é que sua influência na literatura mundial é reconhecida, e muito de sua reputação advém precisamente de traduções e tradutores/escritores que cooperaram na disseminação de seus escritos.

Mesmo que se possa facilmente considerá-lo um autor amplamente reconhecido no Brasil, muitas de suas características podem continuar obscuras para muitos de seus leitores, como seu senso de humor, sua natureza satírica, sua versatilidade criativa, que vai além dos contos policiais e de terror, e sua veia crítica mordaz, característica bem conhecida de muitos de seus conterrâneos e que lhe rendeu muitos

desafetos tanto em vida como também depois de sua morta morte.

Para que se possa pautar alguns pontos expressivos sobre conto e sua linguagem na literatura de Poe, tomo como ponto de partida o seguinte excerto que, embora bastante conciso, resume bem algumas particularidades e informações sobre a vida e a obra deste autor:

During his lifetime, Poe was a well-known poet, critic, and fiction writer. His contributions to American literature are almost immeasurable. His verse helped establish American poetry, although writers such as Longfellow were probably more popular and Whitman and Dickinson had probably achieved greater status in the twentieth century. "The Raven," however, remains America's best-known lyric poem. As a critic, Poe did as much to shape the literary sensibilities of his age as anyone in America did. Poe's criticism established a way of viewing and discussing literary art that drew from European Romanticism and prefigured twentieth-century literary theory. But Poe is now best known for his short stories, particularly those that deal with mystery, horror, madness, and suspense. In his own time, he was also known for writing humor and satire. With such stories as "The Murders in the Rue Morgue" and "The Purloined Letter," Poe is considered the founding father of detective fiction. (BLOOM, 2008, p. 6)⁸

Com esta sumária apresentação, tem-se uma ideia da

⁸ Durante sua vida, Poe foi muito conhecido como poeta, crítico e escritor de ficção. Suas contribuições para a literatura americana são praticamente imensuráveis. Seu verso ajudou a estabelecer a poesia americana, embora escritores como Longfellow tenham sido provavelmente mais populares e Whitman e Dickinson tenham alcançado maior status no século vinte. "O corvo", no entanto, permanece como o poema lírico americano mais conhecido. Como crítico, Poe fez muito mais para moldar a sensibilidade literária de seu tempo do que qualquer um na América. O criticismo de Poe estabeleceu uma forma de enxergar e discutir a arte literária extraída do Romantismo Europeu e prefigurou a teoria literária do século vinte. Mas agora, Poe é mais conhecido pelos seus contos, particularmente aqueles que lidam com mistério, horror, loucura e suspense. Em seu próprio tempo, também foi conhecido por escrever humor e sátiras. Através de contos como *The Murders in the Rue Morgue* e *The Purloined Letter*, Poe é considerado o pai do romance policial. (tradução minha)

pluralidade do escritor, suas áreas de atuação e algumas características de sua literatura mais pronunciadas e reconhecidas de uma parte do público e dos estudiosos. O conveniente para esta análise é entender tanto o Poe escritor de contos de ficção quanto o crítico literário (e até certo ponto, filósofo da linguagem, como veremos adiante), além de suas contribuições, conscientes ou não, que influenciaram a literatura ocidental. Sendo este autor tão prolífico no campo da crítica e contando com teorias interessantes sobre literatura, conto e linguagem, seria negligência não interpelar suas próprias concepções sobre suas obras, que já foram muitas vezes alvo de estudos dentro da teoria literária.

Destaco o seguinte trecho do excerto: "*In his own time, he was also known for writing humor and satire*". Esta faceta satírica e humorística, que se revela nos contos dispostos no capítulo 2, não é tão amplamente reconhecida e explorada até hoje, mas caracterizava a literatura de Poe em seu próprio tempo, algo um tanto diferente da percepção genérica que normalmente se tem do Poe contemporâneo. No entanto, não se pode afirmar que exista um consenso de que Poe tenha sido bastante conhecido e prestigiado em decorrência de sua obra humorística, pelo contrário, existem até boas razões, conforme avalio posteriormente nas análises dos contos, para que suas histórias de tom satírico fossem consideradas por demais herméticas, não angariando muitos de seus leitores contemporâneos e menos ainda, os futuros leitores.

Os elementos satíricos ressaltam aspectos e perspectivas a serem exploradas, e, como consequência disso, uma provável renovação na maneira com que as traduções são apresentadas. Essas características que destaco, por um lado, são muito bem conhecidas e documentadas nos estudos sobre E.A.P, não constituindo nenhuma grande novidade para aqueles que estudam amplamente a vida e a obra do autor. Apesar desta aparente percepção, não é a este viés que seu nome é associado nas edições e antologias que se proliferam nas livrarias, e antes seu nome será associado mais com algo macabro ou obscuro do que com qualquer outra coisa, tampouco senso de humor, como bem se percebe nas análises paratextuais de Alves (2014). Ao traduzir, é necessário contextualizar Poe em seu cenário de atuação, tanto à sua época como nos dias atuais, e ainda falar sobre algumas particularidades acerca do conto e da representatividade de sua literatura.

Mesmo existindo registros de contos antes de Cristo e em tantas línguas diferentes, Bendixen e Nagel (2010, p.3) atestam que este gênero textual, no formato trabalhado por Poe, em inglês *short story*, é uma invenção norte-americana, e a mais importante contribuição de gênero

literário feita pelos Estados Unidos. A partir de então, tem-se uma nova maneira de escrever contos e uma nova nomenclatura. Poe, junto a Washington Irving e Nathaniel Hawthorne, é um dos pais das *short stories* no sentido mais específico do termo, e não apenas um escritor que simplesmente utilizou deste formato textual sem pensamento e dedicação maiores sobre o gênero. Seria uma espécie de novidade literária, embora ainda não estabelecido como "literatura", além de ser um trabalho com o qual E.A.P tentava ganhar a vida: praticamente sua obra literária inteira é escrita em formato de contos, e o fazia antes por questão econômica e de sobrevivência do que por vontade de ser um contista em vez de poeta. Lembro ainda, por questão de ocasião e terminologia, que o vocábulo *tale* é o termo preferido de Poe ao se dirigir aos seus próprios contos, de maneira que este termo fulgurava nas compilações e comentários do próprio autor sobre suas obras. O termo *short story* foi somente mais tarde consolidado na literatura, indicando um gênero de ficção aprofundado, com personagens complexos que passam por transformações íntimas, e que possuem em sua estrutura uma "unidade de efeito", análoga à preconizada por Poe, conforme abordarei adiante.

Além do fato de ser um dos pioneiros e responsáveis pela propagação deste gênero textual ao redor do mundo da literatura, Poe também trabalhou como editor de *magazines*, onde se destacou também como um genuíno teórico literário, coisa que facilmente comprovamos através de seus escritos *The Rationale of Verse*, *The Poetic Principle* e *The Philosophy of Composition*, o famoso ensaio onde o autor deixou registrado o método criativo de sua principal obra poética, *The Raven*. Quando se lança um olhar histórico sobre o *tale/short story*, percebe-se este gênero textual como uma novidade literária inevitável dentro de seu contexto.

Este conto é "nascido com a industrialização, filho da locomotiva e da imprensa, a variante da modernidade ocidental", utilizando assim as palavras de Kiefer em seu capítulo introdutório da "Poética do Conto" (2011). O conto defendido e desenvolvido por E.A.P serve como esteio para todos os escritores subsequentes que percorrem por este gênero textual. Indissociável de todo o aparato histórico, social e tecnológico deste início de era capitalista, encontramos em Poe uma adequação artística notável nas literaturas de gerações subsequentes, até a contemporaneidade. Neste cenário histórico, há o surgimento de uma nova classe de pessoas alfabetizadas, com interesse, necessidade e condições de buscar informações e leitura. O seu *tale* foi não apenas moldando as gerações literárias subsequentes - final do séc. XIX, início

e fim do séc. XX - como também sendo moldado por estes novos leitores com suas novas perspectivas e leituras que a cada geração surgem.

Ainda relacionado ao aparecimento deste gênero textual e do modesto reconhecimento de Poe pelo público de sua época, Bendixen e Nagel discorrem sobre as dificuldades de ordem editorial e financeira que as revistas literárias americanas sofriam naquele tempo, sendo que Allan Poe foi um dos únicos sobreviventes e seu mais expressivo escritor:

Both Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne attempted to launch their literary careers with collections of short stories, but had great difficulty in finding publishers for their first projected books. (...)
The only writer who did as much to make the American romantic tale into a significant literary achievement was Edgar Allan Poe, who began by writing satires and hoaxes and ended up transforming the tale of terror into a serious literary form and inventing the detective story. (BENDIXEN e NAGEL, 2010, p.8-10)⁹

Após a tentativa fracassada de ganhar a vida sendo poeta, o que lhe proporcionou diversas desavenças de ordem pessoal e financeira, Poe voltou-se para a escrita de contos. Essa virada não tornou a vida do jovem autor menos pobre e complicada, porém foi através dessa reviravolta que hoje sua prosa é precursora de tantas novidades dentro da literatura ocidental. Quase profeticamente, Poe se refere a este "estilo magazinesco" como um ramo de extrema importância dentro da literatura, que tende a crescer e "no fim, (não muito distante), será o mais influente de todos os departamentos das Letras". (POE, 1944, vol.3, p. 230).

Menciono também a influência que a literatura fantástica de

⁹ Tanto Edgar Allan Poe como Nathaniel Hawthorne tentaram lançar suas carreiras literárias com coletâneas de contos, mas tiveram muita dificuldade em encontrar editores para seus primeiros projetos de livros (...) O único escritor que se empenhou em transformar o conto romântico americano em uma conquista literária significativa foi Edgar Allan Poe, que começou escrevendo sátiras e *hoaxes* e terminou transformando o conto de terror em um formato literário sério e inventando o conto detetivesco. (tradução minha)

Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776 -1822) exerceu sobre Poe, o que deu origem ao estudo do Professor de alemão Palmer Cobb, intitulado *The Influence of E.T.A .Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe* (1908). Neste trabalho comparativo e crítico, o autor relata a proximidade de Poe com a língua e literatura germânica, tendência dos países anglófonos em meados de 1820, cujos ecos são evidentes em alguns dos contos de Poe, e conclui, após longa análise comparativa entre as obras de ambos, que o estilo literário de Poe não deve mais a Hoffmann do que a qualquer outro autor do seu tempo.

Embora leitor do autor alemão e também influenciado por temas fantásticos como hipnose e mesmerismo, o estilo literário de Poe diverge de seus colegas contemporâneos e antecessores para o *hoax* científico, território em que sua literatura ganha força e se relaciona de maneira tão forte com a cultura de seu tempo, o que em muitos casos torna-se um verdadeiro elo perdido para leitores contemporâneos e um verdadeiro desafio para tradutores e críticos resgatarem. Os elementos fantásticos também se encontram presentes em suas sátiras, e se distanciam muito da atmosfera macabra que afeta a literatura de Poe.

Dostoiévski (KIEFER 2009, p. 11), também tradutor de Poe, contesta as supostas similaridades entre Hoffmann e Poe. Ele enxergava Poe como um autor mais realista enquanto Hoffmann permaneceria insistentemente no mundo fantástico. Na análise empreendida sobre o conto "*Loss of Breath*", entro no mérito desta questão de forma mais pragmática, discutindo os enfoques reais, científicos e mistificadores de Poe perante sua narrativa fantástica e pretensamente científica. Os elementos fantásticos fulgurantes na trama possuem um viés científico e galhofeiro que conferem características elementares que se perdem em uma leitura descontextualizada ou em uma tradução.

Um fato que importa à discussão presente é a similaridade entre alguns aspectos encontrados no texto de E.T.A Hoffmann, como em "*Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbild*", no qual o personagem principal perde sua "imagem refletida no espelho", seu reflexo. A questão enigmática da "imagem refletida" é um dos pontos chave de "*Mistification*" e também um paralelo interessante a se fazer no conto "*Loss of Breath*", no qual o protagonista perde misteriosamente não seu reflexo, mas seu ar. Em relação às similaridades, pastiche e críticas que o autor enfrentava, trago aqui um trecho do prefácio do *Tales of Grottesque and Arabesque*, publicado em 1840 pelo próprio Poe:

I speak of these things here, because I am led to think it is this prevalence of the "Arabesque" in

my serious tales, which has induced one or two critics to tax me, in all friendliness, with what they have been pleased to term "Germanism" and gloom. The charge is in bad taste, and the grounds of the accusation have not been sufficiently considered. Let us admit, for the moment, that the "phantasy-pieces" now given are Germanic, or what not. Then Germanism is "the vein" for the time being. Tomorrow I may be anything but German, as yesterday I was everything else. These many pieces are yet one book. My friends would be quite as wise in taxing an astronomer with too much astronomy, or an ethical author with treating too largely of morals. But the truth is that, with a single exception, there is no one of these stories in which the scholar should recognize the distinctive features of that species of pseudo-horror which we are taught to call Germanic, for no better reason than that some of the secondary names of German literature have become identified with its folly. If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul (POE, preface Arabesque)¹⁰

A fama do Poe reconhecido e enfatizado hoje como "mestre do terror", do "fantástico", do "suspense", segundo a análise de antologias empreendida por Alves (2014), já vem, sob alguns aspectos pontuais, desde esta época. Em vida, por exemplo, não ainda consagrado como

¹⁰ Falo aqui sobre tais coisas, porque estou inclinado a pensar que a prevalência do "Arabesco" em meus contos sérios induziram um ou dois críticos a me taxar, de maneira cordial, utilizando termos como "Germanismo" e melancolia. A acusação é de mau gosto, e seus fundamentos não foram devidamente considerados. Por ora, vamos admitir que as dadas "peças fantásticas" germânicas ou coisa que o valha. Pois o Germanismo é "a tendência" do momento. Amanhã, poderei ser qualquer coisa menos alemão, assim como ontem fui ainda outra coisa. Todas estas peças são ainda apenas um livro. Meus amigos seriam tão espertos em julgar um astrônomo por excesso de astronomia ou um autor de ética por tratar em demasia da moral. Mas a verdade é que, com uma única exceção, não há nenhuma destas histórias em que o estudioso poderia reconhecer as distintas características daquela espécie de pseudo-horror a que fomos doutrinados a chamar de germânico, por nenhuma outra razão se não a de que alguns nomes secundários da literatura alemã foram identificados com esta insensatez. Se entre as minhas produções o terror tenha sido a tese, sustento que o terror não vem da Alemanha, mas da alma. (tradução minha)

um dos grandes nomes da literatura ocidental, o autor procurava fazer distinção de seus textos do gótico e do germânico com os temas universais que percorrem sua obra. Certamente, hoje ele não é mais consagrado ou admoestado pelo seu "germanismo" tão evidenciado de outrora, cabendo-lhe outras alcunhas e adjetivações mais pontuais. "Serei reconhecido por qualquer outra coisa, menos pelo meu germanismo", preconizou Poe no excerto acima, e agora novos e variados aparatos artísticos buscam uma forma bem específica de retratar o escritor, ressaltando-lhe um ou outro aspecto marcante.

Segundo Bellei (2010, p. 132), as famosas traduções da obra de Poe pelo poeta francês Charles Baudelaire deram grande notoriedade ao escritor americano na França, embora já houvesse traduções de alguns contos de Poe para o francês antes de o poeta realizar seu trabalho de tradução. A ocupação de Baudelaire com os textos de Poe perdurou por 16 anos e só foi interrompida por questões de saúde. Este é um caso curioso da imensa notoriedade e visibilidade que um tradutor tem e exerce sobre uma obra de uma língua e cultura relativamente distante. Mais notável ainda é o fato de que a crítica anglo-americana não era a mais amigável em relação às obras de Poe, considerando-o como um autor menor.

A este respeito, não só Bellei como também o escritor Charles Kiefer em seu artigo "*A poética de Edgar Allan Poe*" discorre sobre o estranhamento que o autor despertava em seus conterrâneos críticos e escritores, como Edmund Wilson, que acusava sua prosa de "viscosa e emperrada", Bret Harte, que denunciava a não proximidade de Poe com a "vida, costumes e pensamentos americanos" e o próprio T.S. Eliot, que questionou a capacidade de julgar o poeta e contista americano, por não compreender o sucesso e boa recepção que Poe gozava em diversos países estrangeiros. Segundo o estudo de Bellei (2010) sobre a recepção aclamada de Poe na França (e conseqüentemente, no Brasil) em contrapartida com a crítica literária norte-americana, que o via como um escritor menor, foi através de traduções de traduções que estes textos puderam finalmente ancorar em solo brasileiro depois da travessia entre oceanos.

Poe, considerado hoje um mensageiro da modernidade, novamente nas palavras de Kiefer, encontra seu lugar no panteão da literatura de maneira quase tão controversa quanto seus *hoaxes* literários foram e ainda o são. Figueiredo (2010) alude curiosamente às possíveis razões e motivos que mais tarde levariam o nome de Poe à fama:

A forma como Edgar Allan Poe processou e

transformou a tradição literária em que se inscreveu apontou o caminho do Modernismo e muitos foram os que lhe prestaram tributo. O seu tratamento literário de temas como os processos mentais inconscientes, a desintegração da personalidade, os elementos estranhos da vida (como o fantástico, o misterioso, o perverso, o extravagante e o excepcional) e a utilização do intelecto pelo raciocínio, pela observação e pela análise haveriam de ser retomados muito mais tarde pelos modernistas que o colocaram na História da Literatura mundial. (FIGUEIREDO, 2010, p. 69).

As essas características destacadas na citação acima estão presentes de maneira intensa em quase toda obra em prosa do autor, inclusive, sob certa medida, também em "*Mystification*", "*Loss of Breath*" e "*Mellonta Tauta*". "Fantasia, mistério, perversidade, extravagância" figuram entre as características dos contos que analiso neste momento, com o diferencial de que a estrutura "racionalizada" é voltada para o âmbito da sátira e do humor absurdo. A sátira é o um dos efeitos literários que permeia estas obras, mas que, por determinados motivos que uma tradução pode ajudar a compreender, não é o elemento principal responsável pela fama de Poe.

Em se tratando de um estudo que visa abordar o texto e o processo tradutório sob uma perspectiva literária que foge do padrão pelo qual o autor é reconhecido, procuro fazer alguns breves comentários a respeito de alguns trechos da veia crítica de Poe. Estes trechos são encontrados na coleção *Prosa e Poesia*, traduzido por Oscar Mendes, a saber: "Marginália (exerptos)", *A filosofia da composição* e "Estilo de Magazine – Peter Snook". Baudelaire se referia a estas passagens filosóficas de Poe como as "câmaras secretas de seu espírito"¹¹.

Com essas investidas à compreensão do autor sobre sua literatura e obras, procuro um espaço produtivo na percepção dos contos que traduzo, buscando entender os motivos que tornam sua leitura, e consequentemente sua tradução, pouco interessantes para o costumeiro público leitor de Poe. Na citação seguinte, deparamo-nos com Poe discorrendo sobre a primazia da linguagem e das palavras, supondo que

¹¹ A referência se encontra na introdução de "Contos de Imaginação e Mistério" de Edgar Allan Poe, 2012, pela Editora Tordesilhas.

o sucesso e o desenlace subordinam-se a uma metodologia adequada e uma “precisão quase matemática”:

Quantas vezes ouvimos dizer que tais e tais pensamentos são inexprimíveis! Não que qualquer pensamento, propriamente dito, não possa ser exposto pela linguagem. Inclino-me mais a crer que, quando experimentamos dificuldade em traduzi-lo em palavras, é porque há na inteligência uma falta de método, ou de deliberação. Quanto a mim, jamais tive uma ideia que não tenha podido anotar em palavras, até mesmo de modo mais exato do que havia concebido. (POE, 1944, p. 280)

Os exageros e o arroubo da retórica de Poe demonstram sua crença um tanto apaixonada na lisura e genuinidade das palavras. Sua argumentação é severa e honesta, mesmo quando alguns críticos literários acusam o autor de não ter sido coerente com suas próprias convicções no momento de seu processo criativo. De maneira semelhante, o autor arriscava perscrutar o emaranhado vago do pensamento humano, no sentido do pensamento do sujeito escritor em seu momento de composição artística. Em sua *Philosophy of Composition*, ele pondera, com alguma ironia e desconfiança, sobre a postura dos escritores de seu tempo (o que, de alguma forma, continua válido até hoje) ante a criação e estruturação de suas obras. Apesar de ser um tanto criticado por não aparentar ser muitas vezes coerente com o que prega e com suas críticas a outros autores de seu tempo, suas palavras revelam que os efeitos pretendidos são sempre fruto de trabalho duro e cada expressão tem uma função mais exata e meticulosa do que propriamente poética ou fruto de inspiração:

Muitos escritores – especialmente os poetas – preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeeceriam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas

em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança do cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do *histrião* literário. (POE, 1944, vol.1, p.78)

Julgando-se capacitado para analisar o processo criativo de suas próprias composições, declara que não tem dificuldade alguma em “recordar os passos progressivos” de seus escritos, e assim passa a descrever o “*modus operandi*” de sua principal e mais famosa obra poética. Discorre então sobre tamanho, efeito, intensidade, sonoridade, objetivo e a laboriosa busca das palavras mais acuradas para a obra. Poderiam ser estes, coincidentemente, os quesitos chaves para uma boa tradução, fiel à letra. Muitos destes segmentos figuram na analítica das deformações que Berman certifica que ocorrem nas traduções etnocêntricas. Seguramente, os tradutores e teóricos da tradução não parecem contar muito com fatores tão impalpáveis como “inspiração” e “intuição” em seus trabalhos, mas as racionalizações de Poe sobre a escrita podem auxiliar na reflexão sobre tradução assim como tem servido de farto material para a própria teoria literária moderna.

Em sua produção crítica, Poe salienta a importância de cada *efeito* que os elementos de um conto devem despertar. A brevidade e a concisão são ingredientes requeridos e presentes na obra do autor, algo que não deverá ser esquecido na elaboração de uma tradução. Poe atesta ainda a superioridade das obras que tem o tamanho e o comprimento apropriados para se desenvolverem, ao passo que são curtas o suficiente para serem lidas de uma sentada só (BENDIXEN, NAGEL, 2010).

Ele não encontrou eco expressivo em seu tempo ao defender o conto como forma superior de escrita, mas não há dúvida de que, devido à grande proliferação de autores consagrados que escreveram contos desde então, seus pressupostos estavam bastante ajustados com a realidade. Curiosamente, Poe não se via como um grande prosador escritor de contos, pelo contrário, acreditava que se deveria ser reconhecido mais pela sua obra poética. Costumava exprimir, em sua enorme correspondência epistolar, que Ligeia era um de seus melhores contos¹² pela poeticidade que encerra.

¹² <http://www.eapoe.org/works/letters/p4601080.htm>

A brevidade faz com que um conto ganhe em seu efeito, atuando de forma quase que inversamente proporcional ao que acontece em um romance. Em um romance, pela sua extensão e características, não haveria uma maneira hábil ou viável de estar ali preparada cuidadosamente cada palavra ou frase para um único e singular intento. A leitura do romance sofre com intermitências, pausas e qualquer circunstâncias ou multiplicidade de vozes que venha a retirar a atenção do leitor, possibilidades estas pouco presentes na apreciação de um conto breve.

O próprio ritmo da prosa tende a ser quebrado e modificado no decorrer dos acontecimentos e dos tipos de ações presentes na narração, o que poderia fugir da ideia de unidade. A intensidade deste efeito estará ligada diretamente com a concisão da história, curta o suficiente para que o leitor, em sua "única sentada", possa imaginar, sem perder o foco, cada detalhe dos acontecimentos e descrições para então, finalmente, deleitar-se com esta catarse literária. Interessante observar que dentro das reflexões de Berman, por considerar a "grande prosa" como o objeto de interesse de suas críticas literárias e tradutórias, alguns conceitos dentro de sua analítica, como a "exotização das redes de linguagens vernaculares" ou até mesmo a questão das "superposições de línguas" não ficam tão axiomáticos quando pensados à luz dessas *short stories*.

Poe distingue a imaginação como sendo uma das mais importantes faculdades humanas, e talvez, sob esta ótica, podemos compreender sua intenção como autor de literatura. Essa intenção consistiria em prender a atenção do leitor, manipulando sua imaginação com pequenos detalhes sugestivos que o acompanharão até o fim da narrativa, não havendo, pelo menos idealmente, espaço para o esquecimento de alguma circunstância. Cada detalhe é responsável para a construção da "unidade de efeito", fazendo com que a atenção do leitor esteja sempre sob a influência de um costureiro narrador observador e homodiegético.

Por ser econômico nas palavras e nas descrições, desde a primeira frase já deve ser possível encontrar os elementos responsáveis por esta construção que levará o leitor ao efeito programado. No caso dos contos apresentados nesta dissertação, a inventividade dos nomes próprios muitas vezes auxilia ou mesmo embasa todo este processo de efeito, que parece se distanciar do propósito da "unicidade" e se abrir para outros caminhos e interpretações. Nestes contos, encontram-se matizes variadas que ultrapassam a "unidade de efeito" idealizada por Poe.

A questão do humor absurdo na obra de Poe, em contraposição à imagem que normalmente se vende do autor, pode ser responsável também pela pouca visibilidade que estes contos possuem em meio aos leitores. A má compreensão destes elementos também ocorre no âmbito dos leitores de Poe de língua inglesa, e pode ser que a tradução, através não só do texto traduzido, mas dos comentários e das análises, mais uma vez renove e tire a obra de Poe do seu obscurantismo.

Em relação ao papel do tradutor, observo que algo semelhante ao que proponho vem sendo feito, e cito como exemplo o livro *Contos Obscuros de Edgar Allan Poe* (2010), traduzido por Bráulio Tavares e com ilustrações de Romero Cavalcanti. Nesta antologia, o tradutor se encarrega de fazer uma apresentação do autor relativa à vida e à obra do autor, buscando trazer justamente contos menos conhecidos e divulgados. Tavares opta por deixar de fora os contos mais famosos que se fazem presente em tantas outras antologias, e ainda reserva um espaço crítico para comentar cada conto ao final do volume. Esta edição é um exemplo de como trabalhar com textos desconhecidos de um autor tão consagrado e celebrado, provando também que há muito espaço para comentários e leituras colaterais que complementam e contextualizam histórias relevantes que tendem a ficar esquecidas pelos mais diversos motivos. Há muito espaço para redescobrir e reinventar Poe, e a tradução pode ser mais do que um primeiro passo para isso.

1.3 O LEITOR NAS PERSPECTIVAS DA RETRADUÇÃO

Ao procurar traduzir a obra de Poe, além de lidar com uma língua e cultura estrangeira, também é fundamental considerar a questão histórica, ou seja, a percepção do século XIX pelo leitor do século XXI. É evidente que os públicos leitores de língua inglesa ou das traduções brasileiras são diferentes não apenas pela questão linguística mas pela própria época. Mesmo em se tratando dos leitores de língua inglesa, o abismo que há na forma em que o autor foi e é hoje lido, é explícito e questionável em diversos pontos. Os primeiros leitores de Poe, a saber, o público ao qual ele se dirigia quando escrevia as primeiras versões de seus contos, era um público leitor das *magazines* de arte e literatura que marcaram a época.

Cito como exemplo algumas dessas *magazines* que traziam contos e demais escritos de Poe: *Graham's Magazine*, *American Review: A Whig Journal*, *Broadway Journal*, *Burton's Gentleman's Magazine*, *Godey's Lady's Book*, *Southern Literary Messenger* e *The Stylus*. Tanto como editor, diretor, crítico ou escritor colaborador das revistas e jornais citados, seus contos e poemas costumavam ser publicados dentro deste formato para os assinantes leitores dentro de um contexto particularmente abrangente, no qual é significativo compreender um pouco do momento histórico e nacional dos Estados Unidos. Além disso, pelas próprias características dos veículos de suas histórias, revistas e jornais, infere-se que há muitos elementos de seu cotidiano presentes em sua obra em prosa.

Neste ponto, faço conjuntamente um parênteses em relação à retradução e ao seu público leitor. Uma das razões ao se pensar na importância e premência da retradução é justamente a de eliminar a distância temporal dupla que eventualmente se encontrará no texto traduzido. Dupla, pois no caso específico dos contos retraduzidos neste trabalho, eles haviam sido traduzidos pela primeira e única vez no ano de 1944, conforme explicitarei na introdução, e isso significa uma distância de 70 anos para o leitor de hoje. Além das complexidades e características destas leituras, já que se trata de obras literárias antigas e em língua estrangeira, o leitor da tradução primeira estaria diante da inconveniência de enfrentar duas linguagens anacrônicas. À guisa de comparação, é oportuno salientar que o leitor do original de Poe, aquele que lê a língua inglesa, também irá se confrontar com a distância temporal que o texto do século XIX proporciona, porém este leitor não sofrerá a interferência de outra linguagem de outro lapso temporal qualquer.

Os leitores do Poe contemporâneo, seja o público de língua inglesa ou o brasileiro, já não leem mais aquele escritor e editor de jornais semanais: hoje estes leitores leem um dos mais consagrados nomes da literatura ocidental, e por conta disso, já estão predestinados a realizar diversas inferências prontas que foram surgindo ao longo da existência e da divulgação da obra de Poe. Os leitores de língua inglesa, que chamo aqui de leitores primeiros, manifestam-se de maneira distinta neste paradigma temporal. Para se compreender com mais acuidade quem eram estes leitores, para quem Poe de fato escrevia, é necessário entender de antemão aquele contexto histórico e literário norte-americano.

Na época em que Poe publicava sua literatura, os Estados Unidos vinham de uma expansão territorial que os tornava independente da Europa ao mesmo tempo que o nacionalismo ia ganhando força no campo político e literário. Segundo Bellei, a população norte-americana passou de 9 milhões em 1820 para 23 milhões de pessoas em 1850, havendo uma inevitável emancipação cultural concomitante a este crescimento populacional, tecnológico e político do novo mundo:

A “nova literatura” começa a ser produzida por volta de 1820, tendo como principais características o nacionalismo e a busca de uma independência em relação à literatura britânica. Com a expansão das primeiras instituições de ensino superior, o contingente de leitores começou a crescer. Este crescimento também se verificou graças ao avanço das técnicas de impressão e publicação, à melhora dos meios de comunicação e à sofisticação da vida urbana. Nova York e Boston se tornaram os mais importantes centros literários dos EUA, produzindo grandes oradores, professores e escritores... (BELLEI, 2001, p. 44)

Dentro do cenário acima descrito, pode-se compreender a razão pela qual uma parte da crítica norte-americana não encontrava em Poe um autor grandioso o suficiente para suprir esse tipo de nova literatura de necessidade histórica e nacionalista, uma vez que o autor se preocupava com temas considerados mais universais, humanos, psicológicos e até mesmo científicos, antes de se ocupar diretamente com tais contingências históricas ou grandes romances. Do contrário, como ficará transparente em "*Mellonta Tauta*", Poe via com pessimismo e sarcasmo os rumos nacionalistas, democráticos e utilitaristas de seu

país. Suas investidas literárias encontraram resistência dentro deste contexto porque nasciam em forma de conto e também por tratarem de temas que só bem mais tarde viriam a fazer parte de movimentos literários considerados pela crítica, mesmo que de forma controversa.

A leitura que se faz do texto de Poe carrega hoje diversas outras perspectivas que foram construídas através do tempo, ficando muitas vezes ao encargo do novo leitor o discernimento necessário para querer compreender a distância histórica na leitura direta dos textos.

Tratando agora especificamente sobre o possível leitor brasileiro contemporâneo destas traduções, saliento que o público que conhece ou virá a conhecer a obra de Poe através de sua leitura possui um prévio conhecimento da língua inglesa e talvez um pouco de outras línguas neolatinas. Esta constatação ocorre por dois principais motivos: o primeiro é em razão do ensino básico brasileiro, que prevê aulas de inglês ou espanhol, e do acesso que existe em relação a demais línguas como francês, italiano e até do alemão, em um grau muito menor. O segundo motivo reside no fato de que, apesar do Brasil fazer parte de um bloco gigantesco, a América do Sul, onde as línguas predominantes são o português o espanhol, a globalização e a tecnologia aproximam cada vez mais intensamente a utilização e disseminação da língua inglesa no dia a dia da população brasileira. Essa aproximação se dá não somente em função do trabalho ou da simples operação de tecnologias importadas, mas muito através da cultura difundida por meio de programas televisão, principalmente os canais fechados, onde o acesso a programas diretamente estrangeiros é amplo, e especialmente da internet.

Sendo assim, a familiaridade com alguns predicados da língua inglesa se tornam plausíveis para este leitor interessado em literatura estrangeira, como a questão dos nomes próprios, sonoridade, fonética, e mesmo a compreensão de uma ou outra expressão. É nesse ambiente que muitos novos leitores em potencial de Poe se formam, lembrando ainda que talvez este processo ocorra fora da literatura, no qual o autor possa vir a ser conhecido para uma parte do público através de mídias não necessariamente escritas. Se há algumas décadas o público leitor de literatura estrangeira e clássicos universais era mais versado em francês do que em inglês, hoje ocorre justamente o contrário.

A literatura de E.A.P, reconhecido hoje como inventor do gênero ficção policial e que também prestou grande contribuição para o gênero ficção científica, é amplamente conhecida e divulgada no Brasil, o número de crescente de traduções e antologias comprovam este fenômeno. Digo amplamente, pois os seus contos não se restringem

meramente ao âmbito acadêmico e ao público consumidor de literatura clássica e estrangeira. Sua obra é facilmente associada a outros gêneros e subgêneros culturais, como o movimento de literatura e poesia gótica, o cinema gótico originário na Alemanha, cuja temática *dark* e obscura advém tanto do teatro e como também da literatura fantástica de Poe. Já havia influência de sua literatura no cinema americano em 1914¹³, cujo filme *The Avenging Conscience* foi inspirado no conto "*The Tell-Tale Heart*", traduzido, inclusive, por diversas vezes no Brasil, em diferentes períodos e com diferentes títulos, tais quais: "Coração revelador", "Coração delator" ou "Coração denunciador". Também não é raro encontrarmos adaptações para o teatro nacional e local de obras conhecidas como esta. A televisão americana explora o nome do autor em seriados como *The Following* (2013), onde referências constantes aos contos, suas personagens, suas Leonoras, seus gatos pretos e corvos são abundantes: e é um sucesso de audiência absoluto. Mais próximo ainda da realidade brasileira, a empresa O2 Filmes também traz um seriado televisivo intitulado "Contos do Edgar" (2013), no qual busca trazer os contos do autor para a realidade paulistana. O próprio conto que trago traduzido nesta pesquisa, "*Mellonta Tauta*", apesar de muito pouco conhecido do grande público e ausente de todas as antologias brasileiras pesquisadas, é o nome de uma banda de rock argentina. O prestígio que goza um autor explorado de maneira tão heterogênea justifica suas diversas traduções e o interesse contínuo que parece haver em explorar e estudar sua obra.

Neste cenário delineado aqui, o público passa a ter contato com Poe a partir de uma recriação artística de sua obra, seja por meio de referências extraídas de seus textos, seus personagens, seu estilo obscuro e psicológico e até mesmo por meio da própria idealização em torno da figura que o próprio Poe de carne e osso representava. A exemplo de um desses encontros não literários com Poe, cito o longa-metragem "*The Raven*", de 2012, dirigido por James McTeigue, no qual o telespectador encontra, logo no início do filme, o protagonista Edgar Allan Poe declamando seu famoso poema em alguma taberna de Baltimore, Maryland. Com o personagem caricato, vestido de preto, com explícitos problemas de alcoolismo, pobre, incompreendido e declamando seu poema "O Corvo", o filme ocupa-se de uma saga policial em busca de

13

Disponível

em:

http://www.spectrumgothic.com.br/gothic/cinema/poe_cinema.htm. O autor do filme era o cineasta estadunidense D.W Griffith (1875 - 1948), conhecido pela sua controversa obra *The Birth of a Nation*.

um assassino inspirado em contos famosos como "*The Murders in the Rue Morgue*".

As referências exploradas são uma combinação das histórias literárias com elementos da vida pessoal de Poe, contendo materiais comercialmente interessantes que foram responsáveis por tantas especulações e rumores em torno de sua vida e morte misteriosas. Estes ingredientes de homem perturbado e misterioso se conjugam com as histórias escritas pelo autor, e daí resultam muitas conjecturas e leituras que encontramos no universo crítico e artístico de Poe. Embora o foco deste estudo seja voltado para o âmbito da tradução literária, é adequada a compreensão sobre o ambiente e realidade em que os textos irão perpetuar a existência de um cânone literário já bem sedimentado, buscando espaço para rejuvenescimento, novidade, fatores que são inclusive esperados em uma retradução.

E.A.P. é hoje, mais de 150 depois de sua morte, além de presença no cânone literário ocidental, um ícone da cultura pop. Os contos de E.A.P, pelo menos os mais conhecidos e divulgados, são facilmente encontrados em qualquer livraria, biblioteca, coleções ou mesmo em *websites* diversos, como blogs especializados em literatura, estes geralmente com um apelo ao obscuro, ao gótico, associado à cultura do terror e do macabro. Não raro, seu nome se encontra associado ao de outros escritores fantásticos ou de horror, como Stephen King, H.P Lovecraft, E.T.A Hoffmann, etc. Toda leitura e comparação se justifica, não havendo dúvidas em relação à influência presente nas histórias e no imaginário do leitor deste gênero literário, inclusive os próprios escritores se declaram leitores de Poe e falam abertamente sobre a influência que dele receberam. Claro que em uma análise mais acurada das obras, percebemos que as similaridades das prosas são mais convencionais do que factuais. O interessante aqui a se depurar é sobre a diversidade de leitores, e também das leituras e interpretações que o público realiza deste autor a que proponho minhas traduções. As antologias sobre Poe se proliferam com sucesso no Brasil e nos Estados Unidos:

Poe is among not only the two dozen writers who have enjoyed relatively secure status among literary textbook editors but also a much more exclusive circle of pre-twentieth century writers whose space apportionment in American literature anthologies has actually increased over the last

eighty years. (CSICSILA, 2004, p.36)¹⁴

Não há dúvida que existe uma demanda de produção de novas traduções ou edições especiais. A retradução de alguns poemas ou contos de Poe transpassa a ideia de que é necessário retraduzir porque as traduções simplesmente envelhecem; alguma outra premência faz parte deste ato tão recorrente de retradução de determinados textos. Este frutífero número de traduções não contempla apenas o aspecto poético do autor estadunidense, mas também ocorre com relativa frequência em sua prosa, como no caso das traduções de "*The Black Cat*", "*The Purloined Letter*", "*The Murders in the Rue Morgue*", "*The Gold-Bug*", contos que possuem respectivamente 36, 32, 30, 26 traduções, segundo o levantamento bibliográfico disposto no artigo "Tardio, porém viçoso: Poe, contista no Brasil" (BOTTMANN, 2013).

Cada nova manifestação de alguma obra contribui para moldar essa estrutura, por isso a atenção do tradutor deve também se voltar pra esse aspecto de parentesco. Dessa forma, pode-se ter consciência dos paradigmas prevalecentes, e se é de interesse insistir, modificar, acrescentar ou abertamente se colocar contra eles. A retradução tem um papel diferenciado por discutir uma obra já existente e ainda de alguma forma viva neste sistema. Uma vez que esse novo texto apresentado ao público já nasce dialogando com o outro texto irmão deste mesmo sistema literário, é justamente nesse continuum que a retradução precisa mostrar sua carga de novidade, à guisa do que Berman sugere em relação aos objetivos da tradução:

Independentemente do fato que toda obra está ligada a obras anteriores no "polissistema" literário, ela é pura novidade (...) O objetivo ético, poético e filosófico da tradução consiste em manifestar na *sua* língua esta pura novidade ao preservar sua carga de novidade. E até, como dizia Goethe, em lhe dar uma *nova* novidade quando seu efeito de novidade se esgotou em sua própria língua. (BERMAN, 2012, p.97-98)

¹⁴ Poe está não somente entre as duas dezenas de escritores que tem gozado de status relativamente seguro entre editores de compêndios literários, mas está também no muito mais exclusivo círculo de escritores que antecedem o século vinte e que tem nos últimos oitenta anos amplificado seu espaço nas antologias norte-americanas de literatura. (tradução minha)

Em seu artigo intitulado "Tradução e Ilusão" (2012), o autor e tradutor Paulo Henriques Britto assevera que a prática da tradução literária nem sempre está de acordo com a teoria da tradução. Ele exemplifica sua constatação sugerindo que os recentes estudos da tradução conferem certa autonomia ao texto traduzido em relação ao texto de partida, mas nem por isso essa hipotética independência é perseguida ou alcançada. Segundo o autor, o próprio conceito de "fidelidade", notável alvo de disputas e críticas nas discussões sobre tradução, vem sendo desconstruído e criticado ao longo dos anos de diferentes maneiras e razões. E isso não impede que o aspecto prático seja muitas vezes, pelo menos aparentemente, avesso à teoria. Nesta linha de argumentação, Britto realiza uma pergunta, que já é uma constatação prévia, sobre o perfil da tradução e do leitor brasileiro:

Por que motivo o leitor exigente de hoje requer uma tradução que o aproxime tanto quanto possível da obra estrangeira e de seu entorno cultural, enquanto o leitor do passado preferia versões mais domesticadoras? (BRITTO, 2012, p.24)

Britto argumenta que o leitor brasileiro do passado, isto é, do tempo em que a televisão ainda não tinha força o suficiente pra substituir em larga escala o gosto pela leitura de obras de ficção, tinha a tendência de ler obras de ficção como simples forma de entretenimento. Com o advento tecnológico das últimas décadas, o prazer pela leitura do "leitor menos intelectualizado" (Britto, 2012, p. 25), se restringe a *bestsellers*, livros de autoajuda, biografia de celebridades, enquanto que a obra ficcional e literária é consumida por um leitor mais exigente, que, segundo Britto, teria a necessidade de "ler o texto traduzido que se aproxime tanto quanto possível da experiência de leitura do original". Este leitor contemporâneo encara a tradução domesticada que apaga as alteridades do texto como uma obra inautêntica.

Levando em conta as características e anseios do leitor brasileiro específico, penso em quem será o provável leitor de traduções como estas que apresento. Conforme discutido nos subcapítulos anteriores, ficou claro que E.A.P., malgrado as críticas e apreciação de seus conterrâneos, é escritor consagrado no panteão da literatura ocidental e também uma figura recorrente da cultura pop em geral, duas tendências que não necessariamente caminham juntas. Essa apreciação dupla leva ao inevitável questionamento sobre o perfil do leitor

contemporâneo e brasileiro de Poe. Traçando este perfil, compreende-se melhor como cada tradutor opta em trabalhar com seu texto e em seu texto, bem como suas escolhas, suas renúncias e suas possibilidades.

Para Beman, a retradução é a grande possibilidade para o empreendimento da tradução da letra, da tradução ética; em Poe, fazendo jus acerca de suas considerações sobre a linguagem e a escrita literária, tem-se a possibilidade de divulgar novas perspectivas sobre o próprio autor e sua época, que se encontram latentes ou mesmo obscurecidas pela intensidade e proporções que seus textos atingem. Pensando objetivamente no possível leitor que poderá se interessar pelas obras traduzidas aqui, apresento um esboço do perfil: é um leitor que já tem contato com a obra de Poe, e procura textos que desconhece e que não constam em suas antologias; este leitor tem noções da língua inglesa, e talvez até consiga ler razoavelmente nesta língua; o leitor poderá ser também professor, pesquisador ou estudante de literatura clássica, que na verdade, são os mais propensos a ler obras menos conhecidas de autores consagrados; fãs da literatura de Poe de forma geral. Caso seja um leitor que não conheça as principais obras de Poe, não reconhecerá as características que muito provavelmente já ouviu ou leu sobre o autor e o gênero que escreve. O Poe das histórias que trago, como foi dito, não é o mestre dos contos de terror e mistério ou do romance policial tão explorados em antologias ou mesmo em outras mídias.

Seria contraproducente falar sobre contextos em tradução de literatura e não contextualizar a própria tradução. As retraduições que apresento a seguir constituem um trabalho de pesquisa acadêmica em tradução. Pensando em um cenário de publicação de traduções, levei em consideração que notas explicativas não devem ser abundantes e que não faz parte do trabalho do tradutor esclarecer tudo que tende a ficar oculto no texto. Por ser o trabalho de tradução uma tarefa minuciosa de pesquisa e leituras colaterais, conforme contemplado nas argumentações, muitas são as possibilidades de leitura e interpretação que seguramente escaparão aos demais leitores que não tenham pesquisado sobre a vida e o contexto de publicação dos textos de Poe. Ainda dentro deste contexto, é possível que estes textos necessitem de algum tipo de introdução ou notas adequadas. Após o capítulo contendo os textos de Poe e as traduções realizadas por mim, realizado a análise de cada conto a fim estudar diferentes horizontes literários e de interpretação para os comentários voltados às traduções.

2. LOSS OF BREATH X PERDA DE ALENTO

<p>Loss of Breath A TALE NEITHER IN NOR OUT OF "BLACKWOOD"</p> <p>The most notorious ill-fortune must in the end yield to the untiring courage of philosophy - as the most stubborn city to the ceaseless vigilance of an enemy. Shalmanezer, as we have it in holy writings, lay three years before Samaria; yet it fell. Sardanapalus - see Diodorus - maintained himself seven in Nineveh; but to no purpose. Troy expired at the close of the second lustrum; and Azoth, as Aristaeus declares upon his honour as a gentleman, opened at last her gates to Psammetichus, after having barred them for the fifth part of a century.</p> <p>"Thou wretch!-thou vixen!-thou shrew!" said I to my wife on the morning after our wedding; "thou witch! - thou hag! - thou whippersnapper - thou sink of iniquity! - thou fiery-faced quintessence of all that is abominable!-thou-thou-" here standing upon tiptoe, seizing her by the throat, and placing my mouth close to her ear, I was preparing to launch forth a new and more decided epithet of opprobrium, which should not</p>	<p>Perda de Alento UM CONTO NEM DENTRO E NEM FORA DA "BLACKWOOD"</p> <p>A mais notável má sorte deve por fim ceder à incansável coragem da filosofia - assim como a mais obstinada cidade em sua incessante vigília do inimigo. Salmaneser, como nos contam as sagradas escrituras, cercou Samaria por três anos; e ela, por fim, cedeu. Sardanapalo - ver Diodoro da Sílicia - perseverou por sete anos em Nínive; mas foi em vão. Tróia expirou ao fim do segundo lustro; e Azoth, que Aristeu proclama em sua honra como um cavalheiro, abriu finalmente seus portões para Psamético depois de tê-los trancados pela quinta parte de um século.</p> <p>"Miserável! Megera! Desgraçada!" dizia eu para minha mulher na manhã seguinte ao nosso casamento; "sua bruxa! Sua feiticeira! Impertinente! Poço de iniquidade! Impetuosa quintessência de tudo que é abominável! Sua, sua -" ficando aqui na ponta dos pés, agarrando-a pelo pescoço e colocando minha boca perto de seu ouvido, estava preparando para lançar-lhe uma nova e incisiva alcunha oprobriosa, que não falharia em</p>
---	---

fail, if ejaculated, to convince her of her insignificance, when to my extreme horror and astonishment I discovered that *I had lost my breath*.

The phrases "I am out of breath," "I have lost my breath," etc., are often enough repeated in common conversation; but it had never occurred to me that the terrible accident of which I speak could *bona fide* and actually happen! Imagine - that is if you have a fanciful turn - imagine, I say, my wonder - my consternation - my despair!

There is a good genius, however, which has never entirely deserted me. In my most ungovernable moods I still retain a sense of propriety, *et le chemin des passions me conduit* - as Lord Edouard in the "Julie" says it did him - *a la philosophie veritable*.

Although I could not at first precisely ascertain to what degree the occurrence had affected me, I determined at all events to conceal the matter from my wife, until further experience should discover to me the extent of this my unheard of calamity. Altering my countenance, therefore, in a moment, from its bepudded and distorted appearance, to an expression of arch and coquettish benignity, I gave my lady a pat on the one cheek, and a kiss on the other, and without saying one

convencê-la, caso ejaculada, de sua insignificância, quando para meu supremo horror e perplexidade, percebi que *eu havia perdido meu ar*.

As frases "eu estou sem fôlego", "perdi o ar", etc., são repetidas frequentemente em conversas triviais; mas nunca me ocorreu que este terrível incidente de que falo pudesse *bona fide* e de fato acontecer! Imaginem - caso tenham a mente fantasiosa - imaginem, digo, minha admiração - minha consternação - meu desespero!

Há um bom gênio, no entanto, que nunca me abandonou inteiramente. Em minhas mais incontroláveis disposições de espírito, ainda conservo um senso de decoro, *et le chemin des passions me conduit* - como diz Lord Edouard que lhe ocorria na "Julie" - *à la philosophie veritable*.

Embora não pudesse precisar de imediato em que nível este acontecimento havia me afetado, determinei que qualquer forma esconderia de minha esposa o ocorrido, até que experiências posteriores me revelassem a extensão de minha inaudita tragédia. Alterando rapidamente o aspecto inchado e distorcido do semblante para uma expressão mais astuta e faceira, afaguei uma bochecha de minha esposa, beijei

syllable (Furies! I could not), left her astonished at my drollery, as I pirouetted out of the room in a *pas de zephyr*.

Behold me then safely ensconced in my private *boudoir*, a fearful instance of the ill consequences attending upon irascibility - alive, with the qualifications of the dead - dead, with the propensities of the living- an anomaly on the face of the earth - being very calm, yet breathless.

Yes! breathless. I am serious in asserting that my breath was entirely gone. I could not have stirred with it a feather if my life had been at issue, or sullied even the delicacy of a mirror. Hard fate! - yet there was some alleviation to the first overwhelming paroxysm of my sorrow. I found, upon trial, that the powers of utterance which, upon my inability to proceed in the conversation with my wife, I then concluded to be totally destroyed, were in fact only partially impeded, and I discovered that had I, at that interesting crisis, dropped my voice to a singularly deep guttural, I might still have continued to her the communication of my sentiments; this pitch of voice (the guttural) depending, I find, not upon the current of the breath, but upon a certain spasmodic action

a outra, e sem dizer uma sílaba (que raiva! eu não podia), deixei-a espantada com meu gracejo enquanto piruetava para fora do quarto como em um *pas de zephyr*.

Eis-me aqui, seguramente abrigado em meu próprio *boudoir*, exemplo terrível das desastrosas consequências, contemplando a irascibilidade – vivo, com as características de um morto – morto, com as predisposições dos vivos – uma anomalia em plena face da terra - estando muito calmo, ainda que sem alento.

Sim! Sem alento. Falo sério quando afirmo que meu ar se foi por completo. Eu não poderia mover uma pluma se fosse caso de vida ou morte, nem maculara pureza de um espelho. Destino cruel! – ainda assim havia uma espécie de alívio para o paroxismo opressivo de meu sofrimento. Em consequência da inaptidão em prosseguir diálogo com minha esposa, pensei, após algumas tentativas, que as capacidades de dicção que concluí estarem totalmente destruídas, estavam de fato apenas parcialmente aniquiladas, e descobri que eu, naquela interessante crise, tinha baixado minha voz para um guttural singularmente profundo, e ainda poderia ter continuado a falar-lhe de meus sentimentos; este resquício de tom de voz (o guttural) foi encontrado não através da corrente de ar, mas em

<p>of the muscles of the throat.</p> <p>Throwing myself upon a chair, I remained for some time absorbed in meditation. My reflections, be sure, were of no consolatory kind. A thousand vague and lachrymatory fancies took possession of my soul- and even the idea of suicide flitted across my brain; but it is a trait in the perversity of human nature to reject the obvious and the ready, for the far-distant and equivocal. Thus I shuddered at self-murder as the most decided of atrocities while the tabby cat purred strenuously upon the rug, and the very water dog wheezed assiduously under the table, each taking to itself much merit for the strength of its lungs, and all obviously done in derision of my own pulmonary incapacity.</p> <p>Oppressed with a tumult of vague hopes and fears, I at length heard the footsteps of my wife descending the staircase. Being now assured of her absence, I returned with a palpitating heart to the scene of my disaster.</p> <p>Carefully locking the door on the inside, I commenced a vigorous search. It was possible, I thought, that, concealed in some obscure corner, or lurking in some closet or drawer, might be found the lost</p>	<p>certa ação espasmódica dos músculos da garganta.</p> <p>Atirando-me em uma cadeira, permaneci por algum tempo absorto em meditação. Minhas reflexões, estejam certos, não eram do tipo consoladoras. Milhares de fantasias vagas e lacrimatórias tomaram conta de minha alma – e mesmo a ideia do suicídio passou pela minha cabeça; mas é parte da peculiaridade perversa da natureza humana trocar o óbvio e o evidente pelo equivocado e remoto. Estremecia ao pensar no suicídio, a mais resoluta das atrocidades, enquanto o gato malhado ronronava energicamente sobre o tapete e o cão d'água ofegava assiduamente embaixo da mesa, cada qual tomando para si o mérito pelo vigor de seus pulmões, e isso tudo, obviamente, elaborado para escarnecer de minha própria incapacidade pulmonar.</p> <p>Oprimido pelo agitação de vagas esperanças e temores, aos poucos fui discernindo os passos de minha esposa descendo a escada. Estando certo de sua ausência, retornei à cena de meu infortúnio com o coração palpitando.</p> <p>Cuidadosamente fechando a porta por dentro, iniciei uma busca meticulosa. Era possível, pensei, que escondido em algum canto</p>
--	---

object of my inquiry. It might have a vapory - it might even have a tangible form. Most philosophers, upon many points of philosophy, are still very unphilosophical. William Godwin, however, says in his "Mandeville," that "invisible things are the only realities," and this, all will allow, is a case in point. I would have the judicious reader pause before accusing such asseverations of an undue quantum of absurdity. Anaxagoras, it will be remembered, maintained that snow is black, and this I have since found to be the case.

Long and earnestly did I continue the investigation: but the contemptible reward of my industry and perseverance proved to be only a set of false teeth, two pair of hips, an eye, and a bundle of *billets-doux* from Mr. Windenough to my wife. I might as well here observe that this confirmation of my lady's partiality for Mr. W. occasioned me little uneasiness. That Mrs. Lackobreath should admire anything so dissimilar to myself was a natural and necessary evil. I am, it is well known, of a robust and corpulent appearance, and at the same time somewhat diminutive in stature. What wonder, then, that the lath-like tenuity of my acquaintance, and

obsuro, ou procurando em alguma gaveta ou armário, o objeto de minha inquirição fosse encontrado. Poderia ser tipo um vapor ou possuir até mesmo uma forma tangível. A maioria dos filósofos, em diversas abordagens filosóficas, são de fato bem infilosóficos. Willian Godwin, entretanto, diz em seu "Mandeville", que "as coisas invisíveis são as únicas realidades", e isso, todos deverão concordar, é o ponto em questão. Gostaria que o leitor criterioso fizesse uma pausa antes de constatar o absurdo injustificado dessas afirmações. Anaxágoras, será lembrado, sustentou que a neve é preta, e desde então eu tenho achado que é isso mesmo.

Por muito tempo continuei firmemente a investigação: mas, apesar da minha empreitada e perseverança, a desprezível recompensa que obtive foi uma dentadura, dois pares de quadris, um olho e um maço cartas de amor do Mr. Windenough para minha esposa. Poderia também observar aqui que esta confirmação da propensão de minha mulher pelo Mr. Windenough me provocou certa inquietação. Que a Mrs. Lackobreath admirasse algo tão diferente de minha pessoa era um mal natural e necessário. Eu sou, bem se sabe, de uma aparência robusta e corpulenta, ao mesmo

his altitude, which has grown into a proverb, should have met with all due estimation in the eyes of Mrs. Lackobreath. But to return.

My exertions, as I have before said, proved fruitless. Closet after closet-drawer after drawer-corner after corner-were scrutinized to no purpose. At one time, however, I thought myself sure of my prize, having, in rummaging a dressing-case, accidentally demolished a bottle of Grandjean's Oil of Archangels - which, as an agreeable perfume, I here take the liberty of recommending.

With a heavy heart I returned to my boudoir - there to ponder upon some method of eluding my wife's penetration, until I could make arrangements prior to my leaving the country, for to this I had already made up my mind. In a foreign climate, being unknown, I might, with some probability of success, endeavor to conceal my unhappy calamity-a calamity calculated, even more than beggary, to estrange the affections of the multitude, and to draw down upon the wretch the well-merited indignation of the virtuous and the happy. I was not long in hesitation. Being naturally quick, I committed to memory the entire tragedy of "Metamora." I had the good fortune to recollect that in the accentuation of this

tempo possuindo uma estatura diminuta. Não é nenhuma surpresa que a delgadeza do meu conhecido e sua proverbial altivez tenham encontrado estima aos olhos da Mrs. Lackobreath. Mas retornemos.

Meus esforços, como disse anteriormente, provaram-se infrutíferos. Cada gaveta de cada armário e cada canto de cada gaveta foram examinados sem sucesso. Em determinado momento, ao vasculhar uma maleta de maquiagem e certo de que havia encontrado o que me faltava, quebrei acidentalmente um frasco de Óleo de Arcanjo de Grandjeans – e tomo aqui a liberdade de recomendar este agradável perfume.

Com o coração pesado voltei para o meu *boudoir* – e lá refletir sobre algum método de esquivar da atenção de minha esposa enquanto realizava preparativos para deixar o país, pois disso eu já estava certo. Em um clima estrangeiro, sendo desconhecido, eu poderia tentar ocultar meu infortúnio com alguma probabilidade de sucesso – um infortúnio deliberado, pior que a miséria, para afastar as afeições do povo e causar uma bem merecida indignação dos virtuosos e felizes. Eu não hesitava mais. Sendo naturalmente ligeiro, trouxe à lembrança toda a tragédia de “Metamora”. Tenho a

drama, or at least of such portion of it as is allotted to the hero, the tones of voice in which I found myself deficient were altogether unnecessary, and the deep guttural was expected to reign monotonously throughout.

I practised for some time by the borders of a well frequented marsh;-herein, however, having no reference to a similar proceeding of Demosthenes, but from a design peculiarly and conscientiously my own. Thus armed at all points, I determined to make my wife believe that I was suddenly smitten with a passion for the stage. In this, I succeeded to a miracle; and to every question or suggestion found myself at liberty to reply in my most frog-like and sepulchral tones with some passage from the tragedy-any portion of which, as I soon took great pleasure in observing, would apply equally well to any particular subject. It is not to be supposed, however, that in the delivery of such passages I was found at all deficient in the looking asquint-the showing my teeth-the working my knees-the shuffling my feet-or in any of those unmentionable graces which are now justly considered the characteristics of a popular performer. To be sure they spoke of confining me in a strait-jacket-but, good God! they never suspected me of having lost my

sorte de recordar este drama, ou pelo menos a parte atribuída ao herói, pois os tons de voz que me eram deficientes também eram inteiramente desnecessários, sendo que o guttural profundo é que reinava monotonamente por toda a parte.

Pratiquei por algum tempo à beira de um brejo bem frequentado; - sem ter aqui referência alguma ao semelhante processo de Demóstenes, mas sim de um design próprio, consciente e peculiar. Uma vez munido de todas as conjunturas, decidi fazer minha esposa acreditar que eu tinha sido acometido de uma paixão pelos palcos. Por milagre, obtive sucesso; para cada questão ou sugestão, tomei a liberdade de responder no tom mais sepulcral e semelhante a um coaxar, juntamente a uma passagem trágica – e logo tive o prazer em observar que isto cairia bem igualmente em qualquer tipo de assunto. Não se deve supor, entretanto, que no decorrer de tais passagens, eu deixasse de olhar de soslaio – mostrar meus dentes – mexer meus joelhos - embaralhar meus pés – ou de fazer qualquer um desses gracejos que são hoje considerados características de uma performance teatral. Para ser sincero, falavam em me colocar em uma camisa de força. Mas graças ao bom Deus, nunca suspeitaram que eu houvesse perdido meu ar.

breath.

Having at length put my affairs in order, I took my seat very early one morning in the mail stage for --, giving it to be understood, among my acquaintances, that business of the last importance required my immediate personal attendance in that city.

The coach was crammed to repletion; but in the uncertain twilight the features of my companions could not be distinguished. Without making any effectual resistance, I suffered myself to be placed between two gentlemen of colossal dimensions; while a third, of a size larger, requesting pardon for the liberty he was about to take, threw himself upon my body at full length, and falling asleep in an instant, drowned all my guttural ejaculations for relief, in a snore which would have put to blush the roarings of the bull of Phalaris. Happily the state of my respiratory faculties rendered suffocation an accident entirely out of the question.

As, however, the day broke more distinctly in our approach to the outskirts of the city, my tormentor, arising and adjusting his shirt-collar, thanked me in a very friendly manner for my civility. Seeing that I remained motionless (all my limbs were dislocated and my head twisted on one side), his apprehensions

Tendo por fim organizado meus negócios, sentei-me bem cedo na carruagem para ir até -, fazendo com que meus conhecidos pensassem que assuntos de extrema importância aguardavam minha presença imediata naquela cidade.

O coche estava abarrotado; mas naquela penumbra do amanhecer não se podia distinguir as características dos meus companheiros. Sem opor resistência alguma, espremi-me entre dois cavalheiros de dimensões colossais; enquanto um terceiro, ainda maior, pedindo perdão pela liberdade que estava prestes a tomar, arremessou todo seu corpo sobre mim, e adormecendo num instante, afogou todas minhas ejaculações guturais de alívio com um ronco que faria corar os rugidos do Touro de Faláris. Por sorte, devido a minha condição respiratória, ficar sufocado era um acidente fora de questão.

Logo que o dia mais distintamente se irrompia ao nos aproximarmos dos arredores da cidade, meu algoz se levantou, e arrumando sua camisa de colarinho, agradeceu-me muito amigavelmente pela minha civildade. Vendo que eu continuava sem me mover (todos meus membros estavam deslocados e minha cabeça torcida

began to be excited; and arousing the rest of the passengers, he communicated, in a very decided manner, his opinion that a dead man had been palmed upon them during the night for a living and responsible fellow-traveller; here giving me a thump on the right eye, by way of demonstrating the truth of his suggestion.

Hereupon all, one after another (there were nine in company), believed it their duty to pull me by the ear. A young practising physician, too, having applied a pocket-mirror to my mouth, and found me without breath, the assertion of my persecutor was pronounced a true bill; and the whole party expressed a determination to endure tamely no such impositions for the future, and to proceed no farther with any such carcasses for the present.

I was here, accordingly, thrown out at the sign of the "Crow" (by which tavern the coach happened to be passing), without meeting with any farther accident than the breaking of both my arms, under the left hind wheel of the vehicle. I must besides do the driver the justice to state that he did not forget to throw after me the largest of my trunks, which, unfortunately falling on my head, fractured my skull in a manner at once interesting and extraordinary.

de um lado), passou a ficar mais apreensivo; e despertando os demais passageiros, ele comunicou de maneira firme que, em sua opinião, um homem morto havia sido colocado entre eles durante a noite como um viajante vivo e responsável; e aqui me acertando uma pancadinha no olho direito a propósito de demonstrar a verdade de seu palpíte.

Neste momento, um por um passou a acreditar (havia nove na comitiva) que era seu dever puxar-me pela orelha. Também um jovem médico, tendo colocado um espelinho em minha boca, constatou que não havia ar, e a afirmação de meu algoz foi dada como um veredito ; e todos ali concordaram que não lhes incumbia suportar resignadamente tamanha imposição do destino, e quanto ao presente, não continuariam sua viagem com carcaças.

Fui então adequadamente arremessado próximo ao letreiro do "Corvo" (uma taverna que pela qual o coche estava passando), sem nenhum outro acidente acontecer a não ser ter os dois braços quebrados pela roda traseira esquerda do veículo. Devo fazer justiça ao motorista por ele não ter esquecido de me arremessar a maior de minhas bagagens, que, infelizmente, caindo sobre minha cabeça, fraturou meu crânio de uma

The landlord of the "Crow," who is a hospitable man, finding that my trunk contained sufficient to indemnify him for any little trouble he might take in my behalf, sent forthwith for a surgeon of his acquaintance, and delivered me to his care with a bill and receipt for ten dollars.

The purchaser took me to his apartments and commenced operations immediately. Having cut off my ears, however, he discovered signs of animation. He now rang the bell, and sent for a neighboring apothecary with whom to consult in the emergency. In case of his suspicions with regard to my existence proving ultimately correct, he, in the meantime, made an incision in my stomach, and removed several of my viscera for private dissection.

The apothecary had an idea that I was actually dead. This idea I endeavored to confute, kicking and plunging with all my might, and making the most furious contortions - for the operations of the surgeon had, in a measure, restored me to the possession of my faculties. All, however, was attributed to the effects of a new galvanic battery, wherewith the apothecary, who is really a man of information, performed several curious experiments, in which,

maneira ao mesmo tempo extraordinária e interessante.

O senhorio do "Corvo", homem hospitaleiro, percebendo que minha bagagem continha o suficiente para indenizá-lo caso algo saísse errado em sua empreitada de tentar me ajudar, chamou instantaneamente um cirurgião de sua confiança e entregou-me aos cuidados dele com uma fatura e recibo de dez dólares.

O comprador levou-me ao seus aposentos e iniciou imediatamente as operações. Tendo cortado minhas orelhas, descobriu assim sinais de vida. Ele tocou a campainha e chamou pelo vizinho boticário a fim de consultá-lo nesta emergência. Caso suas suspeitas sobre minha vida se provassem corretas, neste meio tempo realizou uma incisão no meu estômago e removeu uma parte de minhas vísceras em uma dissecação particular.

O boticário cogitou que eu me encontrasse morto. Esforcei-me por refutar esta ideia, chutando e saltando com toda minha força, contorcendo-me furiosamente - pois a operação do cirurgião tinha restaurado parcialmente meu domínio sobre minhas faculdades. Tudo, entretanto, era atribuído aos efeitos de uma nova bateria galvânica, na qual o boticário, que é de fato um homem bem

from my personal share in their fulfillment, I could not help feeling deeply interested. It was a course of mortification to me, nevertheless, that although I made several attempts at conversation, my powers of speech were so entirely in abeyance, that I could not even open my mouth; much less, then, make reply to some ingenious but fanciful theories of which, under other circumstances, my minute acquaintance with the Hippocratic pathology would have afforded me a ready confutation.

Not being able to arrive at a conclusion, the practitioners remanded me for farther examination. I was taken up into a garret; and the surgeon's lady having accommodated me with drawers and stockings, the surgeon himself fastened my hands, and tied up my jaws with a pocket-handkerchief - then bolted the door on the outside as he hurried to his dinner, leaving me alone to silence and to meditation.

I now discovered to my extreme delight that I could have spoken had not my mouth been tied up with the pocket-handkerchief. Consoling myself with this reflection, I was mentally repeating some passages of the *Omnipresence of the Deity*," as is my custom before resigning myself to sleep, when two cats, of a greedy and vituperative turn,

informado, realizou uma série de curiosos experimentos dos quais eu não pude deixar de me interessar, sendo eu o grande interessado no seu sucesso. O mais aterrador era, todavia, minha incapacidade de iniciar um diálogo, pois minha habilidade de fala inexistia de tal maneira que nem conseguia abrir a boca; muito menos responder a algumas teorias fantasiosas e ingênuas, que em outras circunstâncias eu teria refutado prontamente devido a minha proximidade com a patologia hipocrática.

Não estando aptos para chegar a conclusão alguma, os doutores continuaram a me examinar. Fui levado a um sótão; tendo a mulher do cirurgião me colocado meias e ceroulas, o próprio cirurgião prendeu minhas mãos e amarrou minha mandíbula com um lenço de bolso – depois trancou a porta por fora e correu para seu jantar, deixando-me sozinho em silêncio e meditação.

Para minha extrema felicidade descobri que agora eu poderia ter falado caso minha boca não tivesse sido amarrada com o lenço. Consolando-me com esta reflexão, fiquei mentalmente repetindo algumas passagens da *Onipresença Divina*, como faço de costume antes de pegar no sono, quando dois gatos, insolentes e ultrajantes,

<p>entering at a hole in the wall, leaped up with a flourish <i>à la Catalani</i>, and alighting opposite one another on my visage, betook themselves to indecorous contention for the paltry consideration of my nose.</p>	<p>adentraram através de um buraco na parede, saltando com um floreio <i>à la Catalani</i>, aterrissando em meu rosto de lados opostos em indecorosa contenda, sem consideração alguma pelo meu nariz.</p>
<p>But, as the loss of his ears proved the means of elevating to the throne of Cyrus, the Magian or Mige-Gush of Persia, and as the cutting off his nose gave Zopyrus possession of Babylon, so the loss of a few ounces of my countenance proved the salvation of my body. Aroused by the pain, and burning with indignation, I burst, at a single effort, the fastenings and the bandage. Stalking across the room I cast a glance of contempt at the belligerents, and throwing open the sash to their extreme horror and disappointment, precipitated myself, very dexterously, from the window.</p>	<p>Mas, assim como a perda das orelhas provou ser o caminho da ascensão ao trono para Ciro, o Grande ou Mige-Gush da Pérsia, e, assim, como o cortar de seu próprio nariz deu a Zópiro a posse da Babilônia, então a perda de alguns centímetros de meu semblante foi a salvação do meu corpo. Incitado pela dor e fervendo de indignação, rompi as amarras e o curativo de uma só vez. Percorrendo a sala, lancei um olhar de desdém aos beligerantes, e abrindo a vidraça para o extremo horror e desapontamento deles, atirei-me com muita destreza pela janela.</p>
<p>The mail-robber W., to whom I bore singular resemblance, was at this moment passing from the city jail to the scaffold erected for his execution in the suburbs. His extreme infirmity and long continued ill health had obtained him the privilege of remaining unmanacled; and habited in his</p>	<p>O salteador W.¹⁵, singularmente parecido comigo, estava neste momento saindo da prisão da cidade para o cadafalso na periferia, erigido para sua execução. Sua enfermidade extrema e sua saúde debilitada lhe deram o privilégio de permanecer sem algemas; suas roupas de</p>

¹⁵ Referência a George Wilson, ladrão de diligências condenado à pena de morte que cumpriu pena e recebeu perdão presidencial. O caso foi noticiado na revista *Saturday Evening Post*, na qual Poe publicava alguns de seus contos.

gallows costume - one very similar to my own,- he lay at full length in the bottom of the hangman's cart (which happened to be under the windows of the surgeon at the moment of my precipitation) without any other guard than the driver, who was asleep, and two recruits of the sixth infantry, who were drunk.

As ill-luck would have it, I alit upon my feet within the vehicle. W., who was an acute fellow, perceived his opportunity. Leaping up immediately, he bolted out behind, and turning down an alley, was out of sight in the twinkling of an eye. The recruits, aroused by the bustle, could not exactly comprehend the merits of the transaction. Seeing, however, a man, the precise counterpart of the felon, standing upright in the cart before their eyes, they were of the opinion that the rascal (meaning W.) was after making his scape (so they expressed themselves,) and, having communicated this opinion to one another, they took each a dram, and then knocked me down with the butt-ends of their muskets.

It was not long ere we arrived at the place of destination. Of course nothing could be said in my defence. Hanging was my inevitable fate. I resigned myself thereto with a feeling half stupid, half acrimonious. Being little of a

condenado – que eram muito semelhantes às minhas – estavam esticadas no fundo do carro de seu carrasco (que estava debaixo da janela do cirurgião no momento em que me atirei) sem nenhum guarda a não ser o motorista que estava dormindo, e dois recrutas da sexta infantaria que se encontravam bêbados.

Malgrado meu, caí de pé sobre o veículo. W., que era um sujeito astuto, percebeu sua oportunidade. Prontamente saltou e correu pela rua, saindo da vista de todos num piscar de olhos. Os recrutas, despertados pela ação, não puderam compreender o mérito do processo. Vendo então um homem muito parecido com o criminoso de pé ao lado da carreta, achavam que o patife (isto é, W.) estava tentando escapar e (assim eles se expressaram) depois de trocarem palavras entre si, cada um deu seu trago e me derrubaram com coronhadas de seus mosquetes.

Não demorou até que alcançássemos o local destinado. Evidentemente nada poderia ser dito em minha defesa. O enforcamento era meu inevitável fado. Resignei-me, sentindo-me meio estúpido e meio rabugento. Sendo um tanto cínico, estava me sentindo como um cachorro. O carrasco então ajustou o nó em

cynic, I had all the sentiments of a dog. The hangman, however, adjusted the noose about my neck. The drop fell.

I forbear to depict my sensations upon the gallows; although here, undoubtedly, I could speak to the point, and it is a topic upon which nothing has been well said. In fact, to write upon such a theme it is necessary to have been hanged. Every author should confine himself to matters of experience. Thus Mark Antony composed a treatise upon getting drunk.

I may just mention, however, that die I did not. My body *was*, but I had no breath *to be*, suspended; and but for the knot under my left ear (which had the feel of a military stock) I dare say that I should have experienced very little inconvenience. As for the jerk given to my neck upon the falling of the drop, it merely proved a corrective to the twist afforded me by the fat gentleman in the coach.

For good reasons, however, I did my best to give the crowd the worth of their trouble. My convulsions were said to be extraordinary. My spasms it would have been difficult to beat. The populace *encored*. Several gentlemen swooned; and a multitude of ladies were carried home in hysterics. Pinxit availed

meu pescoço. A armadilha foi derrubada.

Evito descrever minhas sensações no patíbulo; embora aqui, sem dúvida, eu poderia ir diretamente ao ponto de um tópico que nunca foi muito bem abordado. De fato, para escrever sobre um tema dessa natureza, é necessário ter sido enforcado. Todo autor deveria se limitar ao âmbito da experiência. Foi assim que Marco Antônio redigiu seu tratado sobre a bebedeira.

Devo mencionar, portanto, que não morri. Meu corpo *estava* suspenso, embora eu estivesse sem ar; e a não ser pelo nó abaixo de minha orelha esquerda (que era a sensação de um estoque militar), ousou dizer que não senti muito desconforto. O puxão em meu pescoço, no momento da execução, apenas ajeitou a torção que o cavalheiro gordo do coche tinha me proporcionado.

Por boas razões, fiz portanto o melhor que pude pela angústia da plateia. Minhas convulsões foram tidas como extraordinárias. Meus espasmos, insuperáveis. A gentalha *pedia bis*. Alguns cavalheiros desmaiaram; e uma multidão de senhoras em histeria foi levada para casa. Pinxit tomou a oportunidade desse momento para retocar sua admirável pintura

himself of the opportunity to retouch, from a sketch taken upon the spot, his admirable painting of the Marsyas flayed alive.

When I had afforded sufficient amusement, it was thought proper to remove my body from the gallows - this the more especially as the real culprit had in the meantime been retaken and recognized, a fact which I was so unlucky as not to know.

Much sympathy was, of course, exercised in my behalf, and as no one made claim to my corpse, it was ordered that I should be interred in a public vault.

Here, after due interval, I was deposited. The sexton departed, and I was left alone. A line of *Marston's "Malcontent"*-

Death's a good fellow and keeps open house-
struck me at that moment as a palpable lie.

I knocked off, however, the lid of my coffin, and stepped out. The place was dreadfully dreary and damp, and I became troubled with *ennui*. By way of amusement, I felt my way among the numerous coffins ranged in order around. I lifted them down, one by one, and breaking open their lids, busied myself in speculations about the mortality within.

"This," I soliloquized, tumbling over a carcass, puffy, bloated, and

do Marsias esfolado vivo.

Depois de garantir muita diversão, meu corpo foi devidamente removido do patíbulo - pois o verdadeiro réu tinha sido reconhecido e recapturado neste intervalo de tempo, fato que, infelizmente, eu não tinha conhecimento.

É claro que muitos se apiedaram de mim, mas como ninguém reivindicou meu corpo, mandaram que me enterrassem em uma sepultura pública.

Depois de certo tempo, fui aqui sepultado. O coveiro partiu e fui deixado sozinho. Um verso de *Marston's "Malcontent"* -
A morte é um bom camarada e deixa sua casa aberta-
me atingiu naquele momento como uma evidente mentira.

Desta forma, empurrei a tampa do caixão e saí dali. O lugar era terrivelmente triste e tético, a ponto de eu ficar incomodado com o *ennui*. Para me animar, comecei a caminhar pelos vários caixões que ali estavam. Eu erguia cada um deles e sacava suas tampas, ocupando-me com devaneios sobre a mortalidade ali contida.

"Este", monologava eu, tombando sobre uma carcaça ofegante, inchada e rotunda - "este foi, sem dúvida, um homem infeliz e

rotund-"this has been, no doubt, in every sense of the word, an unhappy-an unfortunate man. It has been his terrible lot not to walk but to waddle-to pass through life not like a human being, but like an elephant-not like a man, but like a rhinoceros.

"His attempts at getting on have been mere abortions, and his circumgyratory proceedings a palpable failure. Taking a step forward, it has been his misfortune to take two toward the right, and three toward the left. His studies have been confined to the poetry of Crabbe. He can have no idea of the wonder of a *pirouette*. To him a *pas de papillon* has been an abstract conception. He has never ascended the summit of a hill. He has never viewed from any steeple the glories of a metropolis. Heat has been his mortal enemy. In the dog-days his days have been the days of a dog. Therein, he has dreamed of flames and suffocation-of mountains upon mountains-of Pelion upon Ossa. He was short of breath-to say all in a word, he was short of breath. He thought it extravagant to play upon wind instruments. He was the inventor of self-moving fans, wind-sails, and ventilators. He patronized Du Pont the bellows-maker, and he died miserably in attempting to smoke a cigar. His was a case in which I feel a deep

desafortunado em todos os sentidos. Seu destino cruel não era andar, mas rastejar – atravessar a vida não como um ser humano, mas como um elefante – não como um homem, mas como um rinoceronte.

“Suas tentativas de sucesso eram malogradas, seus movimentos corporais, estrondoso fracasso. Ao dar um passo, tinha a desventura de dar mais dois à direita e mais três à esquerda. Seus estudos ficaram limitados à poesia de Crabbe. Ele não fazia ideia da maravilha que é dar uma *pirouette*. Para ele, um *pas de papillon* era um conceito abstrato. Nunca subiu ao cume de uma montanha. Nunca assistiu à glória de uma metrópole do alto de um campanário. O calor foi seu inimigo mortal. Em seus dias de cão, seus dias eram mesmo o de um cachorro. Assim, sonhava com chamas e asfixia – montanhas sobre montanhas – de Pelion sobre Ossa. Ele tinha pouco fôlego – para dizer uma só palavra – ele tinha pouco fôlego. Ele achava excêntrico tocar instrumentos de sopro. Ele foi o inventor dos leques automáticos, dos veleiros, dos ventiladores. Ele apadrinhou o fole de Du Pont, e morreu miseravelmente tentando fumar um cigarro. Um caso em que tenho muito interesse e sincera simpatia.

interest-a lot in which I sincerely sympathize.

"But here,"-said I-"here"-and I dragged spitefully from its receptacle a gaunt, tall and peculiar-looking form, whose remarkable appearance struck me with a sense of unwelcome familiarity-"here is a wretch entitled to no earthly commiseration." Thus saying, in order to obtain a more distinct view of my subject, I applied my thumb and forefinger to its nose, and causing it to assume a sitting position upon the ground, held it thus, at the length of my arm, while I continued my soliloquy.

"Entitled," I repeated, "to no earthly commiseration. Who indeed would think of compassioning a shadow? Besides, has he not had his full share of the blessings of mortality? He was the originator of tall monuments-shot-towers-lightning-rods-Lombardy poplars. His treatise upon "Shades and Shadows" has immortalized him. He edited with distinguished ability the last edition of "South on the Bones." He went early to college and studied pneumatics. He then came home, talked eternally, and played upon the French-horn. He patronized the bagpipes. Captain Barclay, who walked against Time, would not walk against him. Windham and

"Mas aqui," – disse eu – "aqui" – e arrastei desdenhosamente de seu receptáculo uma figura peculiar, alta, esquelética, cuja singular aparência me causou um sentimento esquisito de familiaridade – "aqui jaz um desgraçado desmerecedor de qualquer comiseração terrena." Assim dizendo, de maneira a distinguir melhor o sujeito, agarrei seu nariz com meu polegar e indicador de maneira que ficasse sentado no chão, até assim permanecer, enquanto continuava meu monólogo.

– "Desmerecedor," repeti, "de qualquer comiseração terrena. Quem, afinal, teria compaixão por uma sombra? Além disso, ele não teve toda sua cota de benção na mortalidade? Ele era o criador de elevados monumentos, torres de tiro, para-raios e dos choupos de Lombardia. Seu tratado sobre "Sombras e Escuridão" o imortalizou. Ele editou com eminente habilidade a última edição "Vento sul até os Ossos". Ele frequentou a faculdade precocemente e estudou pneumática. Depois voltou pra casa, falou sem parar e tocou trompa francesa. Ele apadrinhou a gaita de fole. Capitão Barclay, que caminhava contra o Tempo, não caminharia contra ele. Windham e Todor eram seus escritores favoritos, - seu artista favorito, Phiz. Morreu pomposamente,

Allbreath were his favorite writers,-his favorite artist, Phiz. He died gloriously while inhaling gas-*levique flatu corruptur*, like the *fama pudicitae* in Hieronymus. He was indubitably a"-

"How can you?-how-can-you?"-interrupted the object of my animadversions, gasping for breath, and tearing off, with a desperate exertion, the bandage around its jaws-"how can you, Mr. Lackobreath, be so infernally cruel as to pinch me in that manner by the nose? Did you not see how they had fastened up my mouth-and you must know-if you know anything - how vast a superfluity of breath I have to dispose of! If you do not know, however, sit down and you shall see. In my situation it is really a great relief to be able to open ones mouth-to be able to expatiate - to be able to communicate with a person like yourself, who do not think yourself called upon at every period to interrupt the thread of a gentleman's discourse. Interruptions are annoying and should undoubtedly be abolished-don't you think so?-no reply, I beg you,-one person is enough to be speaking at a time.-I shall be done by and by, and then you may begin.-How the devil sir, did you get into this place?-not a word I beseech you-been here some time myself-terrible accident!-heard of

quando inalava gás – *levique flatu corruptur*, como a *fama pudicitae* em São Jerônimo. Era indubitavelmente um..."

"Como podes? – como tu podes?" – interrompeu-me o objeto de minha censura, ofegando muito e rasgando desesperadamente a faixa de suas maxilas – “como podes, Mr. Lackobreath, ser tão infernalmente cruel e me pegar daquela maneira pelo nariz? Tu não viste como eles amarraram minha boca – e tu deves saber, se é que entendes alguma coisa – da quantidade desesperadora de ar que necessito? Se tu não sabes, então sente-se e veja. Em minha situação é realmente um grande alívio poder abrir a boca, poder conversar, poder se comunicar com uma pessoa como tu, que não ficas interrompendo o fio da meada do discurso de um cavalheiro. Interrupções são insuportáveis e deveriam ser abolidas, não achas? Não retruques, eu imploro, uma pessoa de cada vez falando é o suficiente. Eu já estou terminando, depois é tua vez. Como diabos vieste parar aqui? Nenhuma palavra, eu suplico! Eu mesmo passei algum tempo aqui, terrível incidente! Suponho que ouviste falar. Uma calamidade tenebrosa! Andar debaixo de suas janelas há pouco, bem quando tinhas dado para os palcos... Terrível acontecimento! Ouviste sobre “pegar o fôlego de

it, I suppose?-awful calamity!-walking under your windows-some short while ago-about the time you were stage-struck-horrible occurrence!-heard of "catching one's breath," eh?-hold your tongue I tell you!-I caught somebody elses!-had always too much of my own- met Blab at the corner of the street-wouldn't give me a chance for a word-couldn't get in a syllable edgeways-attacked, consequently, with epilepsy. Blab made his escape. Damn all fools! they took me up for dead, and put me in this place - pretty doings all of them!-heard all you said about me-every word a lie -horrible! - wonderful - outrageous! - hideous! Incomprehensible! -etcetera-et cetera-et"

It is impossible to conceive my astonishment at so unexpected a discourse, or the joy with which I became gradually convinced that the breath so fortunately caught by the gentleman (whom I soon recognized as my neighbor Windenough) was, in fact, the identical expiration mislaid by myself in the conversation with my wife. Time, place, and circumstances rendered it a matter beyond question. I did not, however, immediately released my hold upon Mr. W.'s proboscis - not at least during the long period in which the inventor of Lombardy poplars continued to favor me with his explanations.

alguém”, hein? Segure a língua, estou dizendo! Eu peguei o fôlego de outra pessoa! Eu sempre tive muito fôlego... encontrei Blab na esquina da rua e não pude dizer palavra nem sílaba alguma, fui acometido de um ataque epilético. Blab escapou. Danem-se os idiotas! Tomaram-me por morto e colocaram-me neste local. Muito bem! Também ouvi tudo o que disseste a meu respeito, cada palavra uma mentira! Impressionante! Ultrajante! Hediondo! Incompreensível! Etc., etc., etc.”

É impossível imaginar meu espanto ante este inesperado discurso, ou ainda imaginar minha alegria ao me certificar de que este fôlego capturado pelo cavalheiro (que logo reconheci como sendo meu vizinho Folegão) era justamente a respiração que eu havia perdido enquanto conversava com minha esposa. Hora, lugar e circunstâncias não deixam dúvidas. No entanto, eu não pude deixar de segurar o probóscide do Mr. Windenough – pelo menos não durante o longo período em que o inventor dos choupos de Lombardia continuava a me beneficiar com suas explicações.

A este respeito agi com minha habitual prudência, meu traço predominante de sempre. Percebi

In this respect I was actuated by that habitual prudence which has ever been my predominating trait. I reflected that many difficulties might still lie in the path of my preservation which only extreme exertion on my part would be able to surmount. Many persons, I considered, are prone to estimate commodities in their possession - however valueless to the then proprietor - however troublesome, or distressing-in direct ratio with the advantages to be derived by others from their attainment, or by themselves from their abandonment. Might not this be the case with Mr. Windenough? In displaying anxiety for the breath of which he was at present so willing to get rid, might I not lay myself open to the exactions of his avarice? There are scoundrels in this world, I remembered with a sigh, who will not scruple to take unfair opportunities with even a next door neighbor, and (this remark is from Epictetus) it is precisely at that time when men are most anxious to throw off the burden of their own calamities that they feel the least desirous of relieving them in others. Upon considerations similar to these, and still retaining my grasp upon the nose of Mr. W., I accordingly thought proper to model my reply.

"Monster!" I began in a tone of

que ainda haviam inúmeros obstáculos para minha salvação, e somente com muito esforço poderia superá-los. Considero que muitas pessoas são propensas a estimar suas posses - mesmo que não tenham valor para seu proprietário - mesmo sendo elas insignificantes, problemáticas ou perturbadoras - na proporção exata em que outras pessoas se beneficiariam delas e que eles próprios gostariam de se livrar. Não seria esse o caso do Mr. Windenough? Em sua aspiração pelo ar alheio, que agora deseja se livrar, não era eu vítima de sua ganância? Neste mundo há canalhas sem escrúpulo algum, relembro suspirando, que se aproveitariam das maneiras mais desonestas até mesmo de seus vizinhos, e (este comentário é de Epicteto) quanto mais desejosos em livrarem-se de seus próprios infortúnios, menos inclinados estão em aliviar os de seus semelhantes.

Acerca de considerações similares a estas, e ainda mantendo o nariz do Mr. Windenough aferrado, pensei em formular adequadamente minha réplica.

"Monstro!" Comecei num tom de profunda indignação. "Monstro e idiota de dois fôlegos! Tu, que foste castigado pelo céu por tuas

the deepest indignation-"monster and double-winded idiot!-dost thou, whom for thine iniquities it has pleased heaven to accurse with a two-fold respimtion-dost thou, I say, presume to address me in the familiar language of an old acquaintance?-'I lie,' forsooth! and 'hold my tongue,' to be sure!-pretty conversation indeed, to a gentleman with a single breath!-all this, too, when I have it in my power to relieve the calamity under which thou dost so justly suffer-to curtail the superfluities of thine unhappy respiration."

Like Brutus, I paused for a reply-with which, like a tornado, Mr. Windenough immediately overwhelmed me. Protestation followed upon protestation, and apology upon apology. There were no terms with which he was unwilling to comply, and there were none of which I failed to take the fullest advantage.

Preliminaries being at length arranged, my acquaintance delivered me the respiration; for which (having carefully examined it) I gave him afterward a receipt. I am aware that by many I shall be held to blame for speaking in a manner so cursory, of a transaction so impalpable. It will be thought that I should have entered more minutely, into the details of an occurrence by which - and this is very true - much new light might be thrown upon a

iniquidades com dupla respiração, como te atreves em dirigir-me a palavra da maneira íntima e familiar? Que sou "um mentiroso", dizes. "Segure a língua", mas é claro! Um belo diálogo para um cavalheiro de um só fôlego! Além de tudo isso, tenho em minhas mãos o poder de abrandar a calamidade merecida que te aflige: o poder de atenuar tua abundante e infeliz respiração.

Assim como Brutus, parei e esperei por uma resposta: nisso o Mr. Windenough imediatamente veio até mim feito um tornado. Protestos e mais protestos, desculpas mais desculpas. Não havia acordo em que ele não estivesse disposto a aceitar, tampouco eu deixaria de tirar proveito de cada um desses acordos.

Com todas as cláusulas preliminares por fim arranjadas, meu conhecido entregou-me minha respiração; em seguida, (tendo-a cuidadosamente examinado) dei-lhe um recibo.

Estou ciente de que muitos me culparão por tratar de assunto tão intangível de maneira apressada. Considerar-se-á que eu deveria ter explorado de maneira mais detalhada e minuciosa sobre esse tema - e isso é bem verdade - de relevante interesse no campo da filosofia do corpo humano.

Peço desculpas por não atender a

highly interesting branch of physical philosophy.

To all this I am sorry that I cannot reply. A hint is the only answer which I am permitted to make. There were circumstances - but I think it much safer upon consideration to say as little as possible about an affair so delicate - so delicate, I repeat, and at the time involving the interests of a third party whose sulphurous resentment I have not the least desire, at this moment, of incurring.

We were not long after this necessary arrangement in effecting an escape from the dungeons of the sepulchre. The united strength of our resuscitated voices was soon sufficiently apparent. Scissors, the Whig editor, republished a treatise upon "the nature and origin of subterranean noises." A reply-rejoinder-confutation-and-justification - followed in the columns of a Democratic gazette. It was not until the opening of the vault to decide the controversy, that the appearance of Mr. Windenough and myself proved both parties to have been decidedly in the wrong.

I cannot conclude these details of some very singular passages in a life at all times sufficiently eventful, without again recalling to the attention of the reader the merits of that indiscriminate

todos estes pedidos. Uma breve alusão é a única resposta que estou autorizado a dar. Há circunstâncias - mas acho muito mais seguro falar o menos possível sobre tão delicado assunto - tão delicado, repito, que no momento, envolve questões relacionadas a terceiros: e não tenho o mínimo desejo de despertar o sulfúrico ressentimento destas pessoas.

Depois dos arranjos necessários, não demoramos em empreender fuga do calabouço sepulcral. A força de nossas vozes ressuscitadas foi logo ficando perceptível. O Mr. Scissors, editor do partido liberal, republicou um tratado sobre "a natureza e origem dos ruídos subterrâneos". Uma justificativa-resposta-réplica-confutação apareceu em seguida nas colunas da gazeta Democrata. Até que as sepulturas fossem abertas, permaneceu a controvérsia, sendo que minha aparição e a do Mr. Windenough provaram que ambos os partidos estavam decididamente equivocados.

Não posso concluir estes detalhes que retratam passagens muito peculiares de uma vida cheia de acontecimentos, sem rogar antes pela atenção do leitor aos méritos dessa filosofia distinta, uma verdadeira forma de proteção contra as flechadas da calamidade que não podem ser vistas, sentidas e nem completamente

<p>philosophy which is a sure and ready shield against those shafts of calamity which can neither be seen, felt nor fully understood. It was in the spirit of this wisdom that, among the ancient Hebrews, it was believed the gates of Heaven would be inevitably opened to that sinner, or saint, who, with good lungs and implicit confidence, should vociferate the word "Amen!" It was in the spirit of this wisdom that, when a great plague raged at Athens, and every means had been in vain attempted for its removal. Epimenides, as Laertius relates, in his second book, of that philosopher, advised the erection of a shrine and temple "to the proper God.</p>	<p>compreendidas. Entre os hebreus antigos, era no espírito dessa sabedoria que se acreditava que os portões do Paraíso estariam sempre abertos aos pecadores ou aos santos, que com fé irrestrita e a plenos pulmões, deveriam vociferar a palavra "Amém!". Era no espírito dessa sabedoria que a grande praga se alastrou por Atenas, e todos os esforços para combatê-la foram vãos. Epimênides, como relata Laércio em seu segundo livro sobre o tal filósofo, aconselhou a construção de um santuário e um templo "para o Deus apropriado".</p>
---	--

2.1 MYSTIFICATION X MISTIFICAÇÃO

<p style="text-align: center;">Mystification</p> <p>Slid, if these be yours "passados" and "montantes", I'll have none of them. - Ned Knowles</p> <p>The Baron Ritzner von Jung was of a noble Hungarian family, every member of which (at least as far back into antiquity as any certain records extend) was more or less remarkable for talent of some description—the majority for that species of <i>grotesquerie</i> in conception of which Tieck, a scion of the house, has given a vivid, although by no means the most vivid exemplifications. My acquaintance with Ritzner commenced at the magnificent Chateau Jung, into which a train of droll adventures, not to be made public, threw me during the summer months of the year 18— Here it was that I obtained place in his regard, and here, with somewhat more difficulty, a partial insight into his mental conformation. In later days this insight grew more clear, as the intimacy which had at first permitted it became more close; and when, after three years' separation, we met at G—n, I knew all that it was necessary to know of the character of the Baron Ritzner von Jung.</p> <p style="text-align: center;">I remember the buzz of</p>	<p style="text-align: center;">Mistificação</p> <p>Senhor, estes são seus "passados" e "montantes", não quero saber deles! - Ned Knowles</p> <p>O Barão Ritzner von Jung provinha de uma nobre família húngara, cujos membros (ao menos é o que os registros mais antigos apontam) eram mais ou menos notáveis por certo tipo de talento peculiar - a maioria deles, por aquela espécie de <i>grotesquerie</i> consonante com o que Tieck, rebento da casa, dava exemplos vívidos, embora de maneira alguma os mais vívidos exemplos. Minha familiaridade com Ritzner começou no Chateau Jung durante os meses de verão do ano 18—, decorrente de uma sequência de façanhas engraçadas que não devem se tornar públicas. Foi aqui que ganhei lugar em sua consideração e também, com um pouco mais de dificuldade, vislumbrei parcialmente seu arranjo mental. Mais tarde estas ideias ficaram mais claras, assim que a intimidade inicial permitiu maior proximidade; e quando, depois de 3 anos separados, encontramos-nos em G—n, eu já sabia tudo que era necessário saber sobre o caráter do Barão Ritzner von Jung.</p> <p style="text-align: center;">Lembro-me da curiosa agitação da sua chegada no</p>
--	--

curiosity which his advent excited within the college precincts on the night of the twenty-fifth of June. I remember still more distinctly, that while he was pronounced by all parties at first sight "the most remarkable man in the world," no person made any attempt at accounting for his opinion. That he was *unique* appeared so undeniable, that it was deemed impertinent to inquire wherein the unicity consisted. But, letting this matter pass for the present, I will merely observe that, from the first moment of his setting foot within the limits of the university, he began to exercise over the habits, manners, persons, purses, and propensities of the whole community which surrounded him, an influence the most extensive and despotic, yet at the same time the most indefinite and altogether unaccountable. Thus the brief period of his residence at the university forms an era in its annals, and is characterized by all classes of people appertaining to it or its dependencies as "that very extraordinary epoch forming the domination of the Baron Ritzner von Jung."

Upon his advent to G—n, he sought me out in my apartments. He was then of no particular age, by which I mean that it was impossible to form a guess respecting his age by any data personally afforded. He might have been fifteen or fifty,

recinto da faculdade na noite de vinte e cinco de junho. Ainda lembro bem que quando, à primeira vista, ele foi anunciado por todos como sendo "o homem mais extraordinário do mundo", ninguém se aventurou a explicar seu parecer. Era tão inegavelmente *único* que era considerado inoportuno indagar no que consistia essa singularidade. Mas, deixando então este assunto de lado, observarei que desde o primeiro instante em que ele pôs os pés nas adjacências da universidade, começou a exercer sobre os hábitos, maneiras, pessoas, pecúlios e propensões de toda comunidade que o cercava, a mais ampla e despótica influência, ao mesmo tempo a mais indefinida e de todo inexplicável. Assim, o breve período de sua permanência na universidade forma uma era em seus anais, caracterizada por todos os tipos de pessoas que faziam parte da universidade e suas dependências, como "a muito extraordinária época da dominação do Barão Ritzner von Jung".

Após sua chegada a G—n, veio me procurar em meu apartamento. Não tinha uma idade específica, e com isso, quero dizer que era impossível inferir sua idade baseando-se em sua aparência. Ele poderia ter quinze ou cinquenta, mas *tinha* vinte e

and *was* twenty-one years and seven months. He was by no means a handsome man — perhaps the reverse. The contour of his face was somewhat angular and harsh. His forehead was lofty and very fair; his nose a snub; his eyes large, heavy, glassy, and meaningless. About the mouth there was more to be observed. The lips were gently protruded, and rested the one upon the other, after such a fashion that it is impossible to conceive any, even the most complex, combination of human features, conveying so entirely, and so singly, the idea of unmitigated gravity, solemnity and repose.

It will be perceived, no doubt, from what I have already said, that the Baron was one of those human anomalies now and then to be found, who make the science of *mystification* the study and the business of their lives. For this science a peculiar turn of mind gave him instinctively the cue, while his physical appearance afforded him unusual facilities for carrying his prospects into effect. I quaintly termed the domination of the Baron Ritzner von Jung, ever rightly entered into the mystery which overshadowed his character. I truly think that no person at the university, with the exception of myself, ever suspected him to be capable of a joke, verbal or practical:—the old

um anos e sete meses. Não era de maneira alguma um homem bonito — talvez o contrário. O contorno de seu semblante era um tanto quanto angular e áspero. Sua fronte era altiva e séria; o nariz arrebicado; seus olhos grandes, pesados, transparentes e sem expressividade. Sua boca tinha algo a mais digno de nota. Seus lábios eram suavemente salientes, e descansavam um sobre o outro de tal maneira que era impossível conceber, mesmo dentre as mais complexas combinações de características humanas, que algo transmitisse tão somente e inteiramente a ideia de uma solenidade, serenidade e uma gravidade absoluta.

Perceber-se-á, sem dúvida, pelo que eu já disse até o momento, que o Barão era uma daquelas anomalias humanas encontradas ocasionalmente, que fazem da ciência da *mistificação* o estudo e o negócio de suas vidas. Uma peculiar disposição mental lhe capacitava instintivamente para esta ciência, enquanto que seu porte físico lhe propiciava facilidades excepcionais para levar seus planos a cabo. Convictamente, acredito que nenhum estudante de G—n durante a famosa e pitoresca época da dominação do Barão Ritzner von Jung, jamais adentrou no mistério que obscurecia seu caráter. Acho realmente que ninguém na universidade, com

bulldog at the garden-gate would sooner have been accused,— the ghost of Heraclitus,— or the wig of the Emeritus Professor of Theology. This, too, when it was evident that the most egregious and unpardonable of all conceivable tricks, whimsicalities and buffooneries were brought about, if not directly by him, at least plainly through his intermediate agency or connivance. The beauty, if I may so call it, of his art *mystifique*, lay in that consummate ability (resulting from an almost intuitive knowledge of human nature, and a most wonderful self-possession,) by means of which he never failed to make it appear that the drolleries he was occupied in bringing to a point, arose partly in spite, and partly in consequence of the laudable efforts he was making for their prevention, and for the preservation of the good order and dignity of Alma Mater. The deep, the poignant, the overwhelming mortification, which upon each such failure of his praise worthy endeavors, would suffuse every lineament of his countenance, left not the slightest room for doubt of his sincerity in the bosoms of even his most skeptical companions. The adroitness, too, was no less worthy of observation by which he contrived to shift the sense of the grotesque from the creator to the created—from his own person

exceção de mim mesmo, suspeitava que ele fosse capaz de fazer um gracejo, seja verbal ou prático: acusariam antes o *bulldog* do portão do jardim – o fantasma de Heráclito – ou ainda, a peruca do Emérito Professor de Teologia. Isto, também, quando era evidente que os mais egrégios e imperdoáveis de todos os truques, extravagâncias e bufonarias eram feitos senão diretamente por ele, mas manifestadamente por seu intermédio e conivência. A beleza, se é que assim posso chamar, de sua arte *mystifique*, reside na sua consumada habilidade (resultante de um conhecimento quase intuitivo da natureza humana e o mais prodigioso autocontrole), de maneira que ele nunca falhou em fazer parecer que as zombarias com que ele se ocupava surgiam mesmo parcialmente a despeito, e parcialmente em consequência de seus louváveis esforços para preveni-las e para preservar a ordem e dignidade da Alma Mater. A mortificação profunda, mordaz e tirânica que iria impregnar as feições de seu semblante a cada fracasso de suas louváveis empreitadas, não deixava o menor espaço para que suspeitassem de sua sinceridade, nem mesmo no íntimo dos mais céticos de seus companheiros. Também sua sagacidade não era menos digna de nota, através da qual ele planejou transferir o senso do

to the absurdities to which he had given rise. In no instance before that of which I speak, have I known the habitual mystific escape the natural consequence of his *manœuvres*—an attachment of the ludicrous to his own character and person. Continually enveloped in an atmosphere of whim, my friend appeared to live only for the severities of society; and not even his own household have for a moment associated other ideas than those of the rigid and august with the memory of the Baron Ritzner von Jung.

During the epoch of his residence at G—n it really appeared that the demon of the *dolce far niente* lay like an incubus upon the university. Nothing at least, was done, beyond eating and drinking, and making merry. The apartments of the students were converted into so many pot-houses, and there was no pot-house of them all more famous or more frequented than that of the Baron. Our carousals here were many, and boisterous, and long, and never unfruitful of events.

Upon one occasion we had protracted our sitting until nearly daybreak, and an unusual quantity of wine had been drunk. The company consisted of seven or eight individuals besides the Baron and myself. Most of these were young men of wealth, of

grotesco do criador para o criado – de sua própria pessoa para os absurdos que ela havia dado origem. De maneira alguma, antes disso que estou falando, vi a mística habitual escapar da consequência natural de suas *manœuvres* – um complemento do ridículo de seu próprio caráter e pessoa. Continuamente envolto em uma atmosfera de caprichos, meu amigo parecia viver somente para as severidades da sociedade, e nem mesmo por um momento sua criadagem associaria outra coisa à memória do Barão Ritzner von Jung a não ser rigidez e solenidade.

Durante o período de sua residência em G—n, parecia realmente que o demônio do *dolce far niente* pairava como um íncubo sobre a universidade. Ao menos nada se fazia além de beber, comer e festejar. Os aposentos dos estudantes eram virados em tabernas, e nenhuma taberna era mais famosa e mais frequentada que a do Barão. Nossas farras eram muitas, e tão tempestuosas, e longas, e sempre recheadas de acontecimentos.

Em certa ocasião, havíamos prolongado nossa reunião até perto da alvorada, e uma incomum quantidade de vinho havia sido consumida. No local, encontravam-se sete ou oito indivíduos, além de mim e do Barão. Muitos deles eram jovens

high connection, of great family pride, and all alive with an exaggerated sense of honor. They abounded in the most ultra German opinions respecting the *duello*. To these Quixotic notions some recent Parisian publications, backed by three or four desperate and fatal conversation, during the greater part of the night, had run wild upon the all-engrossing topic of the times. The Baron, who had been unusually silent and abstracted in the earlier portion of the evening, at length seemed to be aroused from his apathy, took a leading part in the discourse, and dwelt upon the benefits, and more especially upon the beauties, of the received code of etiquette in passages of arms with an ardor, an eloquence, an impressiveness, and an affectionateness of manner, which elicited the warmest enthusiasm from his hearers in general, and absolutely staggered even myself, who well knew him to be at heart a ridiculer of those very points for which he contended, and especially to hold the entire *fanfaronade* of duelling etiquette in the sovereign contempt which it deserves.

Looking around me during a pause in the Baron's discourse (of which my readers may gather some faint idea when I say that it bore resemblance to the

de fortuna, de muitos contatos, orgulhosos de sua família, que viviam com um exagerado senso de honra. Ali pululava o pensamento ultra Germânico acerca do *duello*. Algumas recentes publicações parisienses aliada a três ou quatro duelos violentos e fatais ocorridos em G—n deram novo vigor e estímulo a este conceito quixotesco; e assim, esta conversa, que perdurou pela maior parte da noite, correu livremente sobre este tão cativante tema de todos os tempos. O Barão, que estava excepcionalmente taciturno e absorto no início da noite, por fim foi despertando de sua apatia, assumindo a liderança na conversa, dissertando sobre os benefícios, mais especificamente sobre os encantos do código de etiqueta que se referem às armas, com um ardor, uma eloquência, uma imponência e com maneiras tão afetadas que provocou o mais sincero entusiasmo nos ouvintes, inclusive até eu, que bem o conheço, fiquei confuso, sabendo que no fundo ele julgava ridículas as sustentações que agora fazia, e dava o merecido desprezo a toda essa *fanfaronade*, que é a etiqueta do duelo.

Olhando a minha volta durante uma pausa no discurso do Barão (de que meus leitores podem formar uma vaga ideia quando eu digo que se assemelha

fervid, chanting, monotonous, yet musical sermonic manner of Coleridge), I perceived symptoms of even more than the general interest in the countenance of one of the party. This gentleman, whom I shall call Hermann, was an original in every respect — except, perhaps, in the single particular that he was a very great fool. He contrived to bear, however, among a particular set at the university, a reputation for deep metaphysical thinking, and, I believe, for some logical talent. As a duellist he had acquired great reknown, even at G——n. I forget the precise number of vicitms who had fallen at his hands; but they were many. He was a man of courage undoubtedly. But it was upon his minute acquaintance with the etiquette of the *duello*, and the *nicety* of his sense of honor, that he most especially prided himself. These things were a hobby which he rode to the death. To Ritzner, ever upon the lookout for the grotesque, his peculiarities had for a long time past afforded food for mystification. Of this, however, I was not aware; although, in the present instance, I saw clearly that something of a whimsical nature was upon the tapis with my friend, and that Hermann was its especial object.

As the former proceeded

às maneiras fervorosas, cantadas, monótonas, contudo musicais, dos sermões de Coleridge), percebi sinais de interesse mais do que o normal no semblante de um dos ouvintes. Este cavalheiro, a quem devo chamar de Hermann, era original em todos os aspectos — exceto, talvez, na singular particularidade de que era um grandessíssimo tolo. No entanto, em determinado segmento da universidade, ele ostentava uma forjada reputação em possuir um profundo pensamento metafísico, e também, acredito, por um algum talento lógico. Ele havia adquirido grande reconhecimento como duelista, mesmo em G——n. Não me recordo do número de vítimas que sucumbiram em suas mãos; mas foram muitas. Incontestavelmente era um homem de coragem. Mas era sobre sua minuciosa familiaridade com a etiqueta do *duello* e seu *minucioso* senso de honra de que ele mais se orgulhava. Essas coisas eram o o hobby que carregaria consigo até a morte. Para Ritzner, sempre em busca do grotesco, essas peculiaridades há tempos alimentavam sua mistificação. Sobre isto, no entanto, eu não estava a par; embora na presente instância, via claramente que Hermann estava sendo o alvo especial da natureza extravagante do meu amigo.

Assim que ele prosseguia

in his discourse, or rather monologue I perceived the excitement of the latter momentarily increasing. At length he spoke; offering some objection to a point insisted upon by R., and giving his reasons in detail. To these the Baron replied at length (still maintaining his exaggerated tone of sentiment) and concluding, in what I thought very bad taste, with a sarcasm and a sneer. The hobby of Hermann now took the bit in his teeth. This I could discern by the studied hair-splitting *farrago* of his rejoinder. His last words I distinctly remember. "Your opinions, allow me to say, Baron von Jung, although in the main correct, are, in many nice points, discreditable to yourself and to the university of which you are a member. In a few respects they are even unworthy of serious refutation. I would say more than this, sir, were it not for the fear of giving you offence (here the speaker smiled blandly), I would say, sir, that your opinions are not the opinions to be expected from a gentleman."

As Hermann completed this equivocal sentence, all eyes were turned upon the Baron. He became pale, then excessively red; then, dropping his pocket-handkerchief, stooped to recover it, when I caught a glimpse of his

com seu discurso, ou melhor, com seu monólogo, eu percebia que a excitação do seu ouvinte aumentava. Por fim, falou; propondo uma objeção sobre um ponto em que Ritzner insistia, dando detalhadamente suas razões. A isso, o Barão respondeu finalmente (ainda mantendo aquele tom exagerado de sentimentalismo), concluindo com sarcasmo e zombaria, o que achei de muito mau gosto. O hobby de Hermann estava agora desenfreado. Isto eu pude discernir através do calculado e minucioso *farrago* de sua réplica. Lembro-me, distintamente, de suas últimas palavras: "Tuas opiniões, permita-me dizer Barão von Jung, embora em um todo corretas, são em muitos pontos desonrosas para ti mesmo e para a universidade de que fazes parte. Em determinados pontos, são mesmas indignas de uma refutação séria. Eu diria ainda mais do que isso, Sir, não fosse pelo receio de ofendê-lo (aqui o orador sorriu maliciosamente), eu diria, Sir, que tuas opiniões não são as opiniões que se espera de um cavalheiro."

Assim que Hermann findou esta equivocada sentença, todos os olhares se voltaram para o Barão. Ele ficou pálido, em seguida, excessivamente vermelho; depois soltou seu lenço, inclinou-se para apanhá-lo de

countenance, while it could be seen by no one else at the table. It was radiant with the quizzical expression which was its natural character, but which I had never seen it assume except when we were alone together, and when he unbent himself freely. In an instant afterward he stood erect, confronting Hermann; and so total an alteration of countenance in so short a period I certainly never saw before. For a moment I even fancied that I had misconceived him, and that he was in sober earnest. He appeared to be stifling with passion, and his face was cadaverously white. For a short time he remained silent, apparently striving to master his emotion. Having at length seemingly succeeded, he reached a decanter which stood near him, saying as he held it firmly clenched "The language you have thought proper to employ, Mynheer Hermann, in addressing yourself to me, is objectionable in so many particulars, that I have neither temper nor time for specification. That my opinions, however, are not the opinions to be expected from a gentleman, is an observation so directly offensive as to allow me but one line of conduct. Some courtesy, nevertheless, is due to the presence of this company, and to yourself, at this moment, as my guest. You will pardon me, therefore, if, upon this

volta e aí eu tive um vislumbre de seu semblante que ninguém mais podia ter visto da mesa. Estava radiante daquela expressão zombeteira que era natural ao seu caráter, mas que nunca o vi assumi-la a não ser quando estávamos a sós ou quando ele estava totalmente à vontade. Um instante após isso, ele permaneceu de pé, confrontando Hermann; e, seguramente, nunca antes presenciei uma mudança tão abrupta de semblante em um espaço tão curto de tempo. Por um momento, imaginei mesmo que estivesse me equivocando em relação a ele, e que ele estava verdadeiramente sendo sincero. Parecia sufocado de paixão, e sua face estava cadavericamente branca. Por um breve momento se manteve quieto, parecia lutar para controlar sua emoção. Por fim, quando aparentemente conseguiu, agarrou uma garrafa ornamental que estava ao seu lado, dizendo, enquanto mantinha-a firmemente em sua mão – "A linguagem que tu julgaste adequada utilizar ao endereçar-te a mim, Mynheer Hermann, é censurável em tantas particularidades, que não tenho nem tempo nem paciência para especificá-las. Que minhas opiniões não sejam opiniões esperadas de um cavalheiro é uma observação tão ofensiva que só me permite seguir um tipo de conduta. Um pouco de cortesia,

consideration, I deviate slightly from the general usage among gentlemen in similar cases of personal affront. You will forgive me for the moderate tax I shall make upon your imagination, and endeavor to consider, for an instant, the reflection of your person in yonder mirror as the living Mynheer Hermann himself. This being done, there will be no difficulty whatever. I shall discharge this decanter of wine at your image in yonder mirror, and thus fulfill all the spirit, if not the exact letter, of resentment for your insult, while the necessity of physical violence to your real person will be obviated.

With these words he hurled the decanter, full of wine, against the mirror which hung directly opposite Hermann; striking the reflection of his person with great precision, and of course shattering the glass into fragments. The whole company at once started to their feet, and, with the exception of myself and Ritzner, took their departure. As Hermann went out, the Baron whispered me that I should follow him and make an offer of my services. To this I agreed; not knowing precisely what to make of so ridiculous a piece of

no entanto, é devida à presença dessa companhia, e mesmo a ti, que neste momento, é meu convidado. Tu me perdoarás, por conseguinte, em se tratando desta consideração, meu ligeiro desvio dos costumes empregados por cavalheiros em semelhantes casos de afronta pessoal. Tu irás perdoar o comedido ônus que farei a tua imaginação, e esforçar-te-á a considerar, por um instante, o teu reflexo naquele espelho ali como sendo o próprio Mynherr Hermann em pessoa. Feito isto, não haverá complicação alguma. Eu devo arremessar essa garrafa de vinho em sua imagem espelhada, com isso o espírito cuidará, senão ao pé da letra, do ressentimento de teu insulto, enquanto a necessidade de violência contra tua verdadeira pessoa será evitada.”

Enquanto pronunciava tais palavras, arremessou a garrafa, cheia de vinho, contra o espelho pendurado do lado oposto ao de Hermann; acertando o reflexo de sua imagem com uma grande precisão, e claro, partindo o vidro em pedacinhos. Todos os presentes, com exceção de mim e de Ritzner, imediatamente puseram-se de pé e partiram. Assim que Hermann saiu, o Barão me sussurrou para eu segui-lo e oferecer-lhe meus serviços. Concordei imediatamente, embora não sabendo o que deveria fazer

business.

The duellist accepted my aid with his stiff and *ultra recherché* air, and, taking my arm, led me to his apartment. I could hardly forbear laughing in his face while he proceeded to discuss, with the profoundest gravity, what he termed "the refinedly peculiar character" of the insult he had received. After a tiresome harangue in his ordinary style, he took down from his book shelves a number of musty volumes on the subject of the *duello*, and entertained me for a long time with their contents; reading aloud, and commenting earnestly as he read. I can just remember the titles of some of the works. There were the "Ordonnance of Philip le Bel on Single Combat"; the "Theatre of Honor," by Favyn, and a treatise "On the Permission of Duels," by Andiguier. He displayed, also, with much pomposity, Brantome's "Memoirs of Duels,"—published at Cologne, 1666, in the types of Elzevir—a precious and unique vellum-paper volume, with a fine margin, and bound by Derome. But he requested my attention particularly, and with an air of mysterious sagacity, to a thick octavo, written in barbarous Latin by one Hedelin, a Frenchman, and having the quaint title, "*Duelli Lex Scripta, et non; aliterque.*" From this he read me one of the drollest

em tão ridícula situação como esta.

O duelista aceitou minha assistência com sua severidade habitual e seu ar *ultra recherché*, e agarrando meu braço, levou-me até seu apartamento. Mal pude deixar de rir em sua cara assim que ele prosseguiu na discussão, com um a mais profunda gravidade, o que ele chamou de "natureza mais peculiar e refinado" do insulto que recebera. Depois de uma cansativa arenga com aquele seu estilo ordinário, retirou de suas prateleiras alguns volumes mofados sobre o assunto *duello*, e me entreteve por um bom tempo com este conteúdo; lendo em voz alta, e comentando austeramente enquanto lia. Ainda consigo lembrar o título de algumas dessas obras. Havia o "*Ordonnance of Philip le Bel on Single Combat*", o "*Theater of Honor*", de Favyn, e o tratado "*On the permission of duels*", de Andiguier. Também me mostrou, com muita pomposidade, o "*Memoirs of Duels*", de Brantome, publicado em Colônia, em 1666, com escrita elzeviriana – um volume precioso e único em papel velino; com margens amplas e encadernado por Derome. Mas ele me chamou a atenção particularmente, e com um ar de sagacidade misteriosa, para um espesso volume em oitavo, escrito em latim bárbaro por um tal Hedelin, um francês, e que

chapters in the world concerning "*Injuriae per applicationem, per constructionem, et per se*," about half of which, he averred, was strictly applicable to his own "refinedly peculiar" case, although not one syllable of the whole matter could I understand for the life of me. Having finished the chapter, he closed the book, and demanded what I thought necessary to be done. I replied that I had entire confidence in his superior delicacy of feeling, and would abide by what he proposed. With this answer he seemed flattered, and sat down to write a note to the Baron. It ran thus:

Sir,—My friend, M. P., will hand you this note. I find it incumbent upon me to request, at your earliest convenience, an explanation of this evening's occurrences at your chambers. In the event of your declining this request, Mr. P. will be happy to arrange, with any friend whom you may appoint, the steps preliminary to a meeting.

“With sentiments of perfect respect,

Your most humble servant,

JOHAN HERMAN.”

To the Baron Ritzner von

Jung

possuía um título pitoresco, "*Duelli Lex scripta, et non, aliterque*. Daí ele leu um dos mais divertidos capítulos do mundo, que dizia respeito à "*Injuriae per applicationem, per constructionem, et per se*”, cerca de metade das quais, asseverou, era perfeitamente aplicável para seu “peculiar e refinado” caso, embora, juro por minha vida, não pude entender uma sílaba sequer de tudo isso. Terminando este capítulo, fechou o livro e perguntou o que eu julgava necessário ser feito. Repliquei que tinha total confiança na sua superior delicadeza de sentimento e cumpriria o que me fosse proposto. Pareceu lisonjeado com esta resposta, e sentou-se para escrever um bilhete para o Barão. Ficou assim:

“Sir, — meu amigo, Mr. P. — lhe entregará este bilhete. Acredito ser minha incumbência solicitar, assim que julgues conveniente, uma explicação para os acontecimentos desta noite em teu aposento. Caso não aceites minha solicitação, o Mr. P. terá prazer em providenciar, com qualquer amigo que queiras nomear, os passos preliminares para um encontro.

“Com sentimentos do mais puro respeito,

Teu mais humilde servo,

JOHAN HERMANN”

Para o Barão Ritzner von

Jung

August 18th, 18-.”

Not knowing what better to do, I called upon Ritzner with this epistle. He bowed as I presented it; then, with a grave countenance, motioned me to a seat. Having perused the cartel, he wrote the following reply, which I carried to Hermann.

SIR,—Through our common friend, Mr. P., I have received your note of this evening. Upon due reflection I frankly admit the propriety of the explanation you suggest. This being admitted, I still find great difficulty, (owing to the *refinedly peculiar* nature of our disagreement, and of the personal affront offered on my part,) in so wording what I have to say by way of apology, as to meet all the minute exigencies, and all the variable shadows, of the case. I have great reliance, however, on that extreme delicacy of discrimination, in matters appertaining to the rules of etiquette, for which you have been so long and so pre-eminently distinguished. With perfect certainty, therefore, of being comprehended, I beg leave, in lieu of offering any sentiments of my own, to refer you to the opinions of Sieur Hedelin, as set forth in the ninth paragraph of the chapter of "*Injuriae per applicationem, per constructionem, et per se,*" in

18 de agosto de 18-.”

Sem saber o que era mais adequado a fazer, recorri ao Ritzner com esta epístola. Ele se inclinou assim que a apresentei; depois, com um grave semblante, gesticulou que eu sentasse. Tendo examinado essa carta de desafio, escreveu a seguinte réplica, que levei para Hermann.

SIR, — Através de nosso amigo comum, Mr. P., recebi teu bilhete sobre esta noite. Após a devida reflexão, francamente, admito adequada a explicação que sugeres. Tendo-a admitido, ainda encontro grande dificuldade (devido a natureza *refinadamente peculiar* de nossa desavença e da afronta pessoal que partiu de mim) em expressar nas palavras, à guisa de desculpas, tanto as minuciosas exigências quanto as matizes variáveis deste caso. Tenho plena confiança, todavia, nesta extrema delicadeza de discriminação, no que concerne às regras de etiqueta, em quem tens sido tão proeminente e por tão longo tempo distinto. Com plena certeza, portanto, de ser compreendido, peço licença, em lugar de oferecer minhas próprias opiniões, referir-me às opiniões do Sieur Hedelin, conforme estabelecido no nono parágrafo do capítulo de "*Injuriae per applicationem, per constructionem, et per se,*" em

his "*Duelli Lex scripta, et non; aliterque.*" The nicety of your discernment in all the matters here treated, will be sufficient, I am assured, to convince you *that the mere circumstance of me referring you to this admirable passage, ought to satisfy your request, as a man of honor, for explanation.*

“With sentiments of profound respect,

Your most obedient servant,

VON JUNG.”

The Herr Johan Hermann August 18th, 18-.”

Hermann commenced the perusal of this epistle with a scowl, which, however, was converted into a smile of the most ludicrous self-complacency as he came to the rigmarole about *Injuriae per applicationem, per constructionem, et per se.* Having finished reading, he begged me, with the blandest of all possible smiles, to be seated, while he made reference to the treatise in question. Turning to the passage specified, he read it with great care to himself, then closed the book, and desired me, in my character of confidential acquaintance, to express to the Baron von Jung his exalted sense of his chivalrous behavior, and, in that of second, to assure him that the explanation offered was of the fullest, the most honorable, and

seu "*Duelli Lex scripta, et non, aliterque.*" A exatidão de seu discernimento em todos os tópicos aqui abordados será suficiente, disso estou seguro, para convencê-lo de que *a mera circunstância de eu remetendo-o esta admirável passagem, deverá satisfazer teu pedido de explicação, como homem de honra.*

"Com sentimentos de profundo respeito,

Teu mais obediente servo,
VON JUNG."

Para Herr. Johan Hermann

18 de agosto de 18-.”

Hermann iniciou a cuidadosa leitura desta epístola com um olhar carregado, o qual, no entanto, converteu-se em um sorriso da mais burlesca autocomplacência quando chegou àquelas ladainhas da *Injuriae per applicationem, per constructionem, et per se.* Terminando a leitura, suplicou-me, com o mais suave dos sorrisos, para estar sentado, enquanto ele fazia referência ao tratado em questão. Indo para a passagem especificada, leu para si mesmo com todo o cuidado, em seguida fechou o livro e desejou, em minha posição de amigo confidente, que expressasse ao Barão Von Jung o seu elevado senso de comportamento cavalheiresco, e, em segundo

the most unequivocally satisfactory nature.

Somewhat amazed at all this, I made my retreat to the Baron. He seemed to receive Hermann's amicable letter as a matter of course, and after a few words of general conversation, went to an inner room and brought out the everlasting treatise "*Duelli Lex scripta, et non; aliterque.*" He handed me the volume and asked me to look over some portion of it. I did so, but to little purpose, not being able to gather the least particle of meaning. He then took the book himself, and read me a chapter aloud. To my surprise, what he read proved to be a most horribly absurd account of a duel between two baboons. He now explained the mystery; showing that the volume, as it appeared *prima facie*, was written upon the plan of the nonsense verses of Du Bartas; that is to say, the language was ingeniously framed so as to present to the ear all the outward signs of intelligibility, and even of profundity, while in fact not a shadow of meaning existed. The key to the whole was found in leaving out every second and third word alternately, when there appeared a series of ludicrous quizzes upon a single combat as practised in modern times.

The Baron afterwards informed me that he had purposely thrown

momento, assegurar-lhe que a explicação dispensada foi satisfatória da mais completa, honrada e inequívoca natureza.

De certa maneira atônito, fui ter com o Barão. Ele pareceu receber as cordialidades de Hermann como algo rotineiro, e depois de trocar algumas palavras sobre um assunto qualquer, foi a um quarto e trouxe o imortal tratado "*Duelli Lex scripta, et non, aliterque.*" Alcançou-me o volume e pediu que eu desse uma olhada. Assim o fiz, mas não adiantou muito, pois não entendi nada do que estava escrito. Pegou então o livro e leu um capítulo em voz alta. Para minha surpresa, o que ele leu demonstrou ser o mais horrendo e absurdo acerto de contas entre dois babuínos. Agora ele explicou o mistério: mostrando que aquele volume, tal como apareceu *prima facie*, foi escrito à guisa dos versos nonsense de Du Bartas; a dizer, a linguagem era engenhosamente estruturada de modo a apresentar-se aos ouvidos sinais aparentes de inteligibilidade, até mesmo profundidade, enquanto que na verdade não existia nem sombra de significado. A chave para isso era deixar de fora cada segunda e terceira palavra alternadamente, e aí apareceria uma série de enigmas caricatos sobre combate individual como os praticados em tempos atuais.

<p>the treatise in Hermann's way two or three weeks before the adventure, and that he was satisfied, from the general tenor of his conversation, that he had studied it with the deepest attention, and firmly believed it to be a work of unusual merit. Upon this hint he proceeded. Hermann would have died a thousand deaths rather than acknowledge his inability to understand anything and everything in the universe that had ever been written about the <i>duello</i></p>	<p>Depois disso, o Barão me informou que tinha colocado propositalmente o tratado à disposição de Hermann já havia duas ou três semanas antes da façanha, e que estava certo, através do tom geral da sua conversa, de que ele tinha estudado isto com a mais profunda atenção e que, seguramente, acreditava ser uma obra de mérito incomum.. Acerca dessa insinuação ele foi adiante. Hermann teria preferido morrer mil vezes do que reconhecer sua inaptidão em entender qualquer coisa escrita que exista ou que venha a existir no universo a respeito do <i>duello</i>.</p>
---	--

2.2 MELLONTA TAUTA X MELLONTA TAUTA

Mellonta Tauta	Mellonta Tauta
<p>ON BOARD BALLOON "SKYLARK," April 1, 2848.</p>	<p>A BORDO DO BALÃO "COTOVIA", primeiro de abril de 2848.</p>
<p>Now, my dear friend — now, for your sins, you are to suffer the infliction of a long gossiping letter. I tell you distinctly that I am going to punish you for all your impertinences by being as tedious, as discursive, as incoherent and as unsatisfactory as possible. Besides, here I am, cooped up in a dirty balloon, with some one or two hundred of the <i>canaille</i>, all bound on a <i>pleasure</i> excursion, (what a funny idea some people have of pleasure!) and I have no prospect of touching terra firma for a month at least. Nobody to talk to. Nothing to do. When one has nothing to do, then is the time to correspond with one's friends. You perceive, then, why it is that I write you this letter — it is on account of my <i>ennui</i> and your sins.</p>	<p>Agora, meu querido amigo - agora, para pagar seus pecados, você será castigado com uma longa carta cheia de fuxicos. Digo categoricamente que vou puni-lo por todas suas impertinências, sendo tão entediante, divagante, incoerente e insatisfatória quanto possível. Além disso, aqui estou eu, enfiada em um balão sujo, acompanhada de uns cem ou duzentos da <i>canaille</i>, todos unidos pelo <i>prazer</i> da excursão, (que ideia engraçada algumas pessoas tem de prazer!) e eu não tenho perspectiva em tocar em <i>terra firma</i> pelo menos por um mês. Ninguém para conversar. Nada para fazer. Quando não temos o que fazer, é hora de se corresponder com seus amigos. Você sabe, então, o motivo pelo qual te escrevo esta carta: por causa do meu <i>ennui</i> e dos seus pecados.</p>
<p>Get ready your spectacles and make up your mind to be annoyed. I mean to write at you every day during this odious voyage.</p>	<p>Coloque seus óculos e prepare sua mente para ser perturbado. Pretendo te escrever por todos os dias em que durarem esta viagem detestável.</p>
<p>Heigho! when will any <i>Invention</i> visit the human pericranium? Are</p>	<p>Pois bem! Quando alguma <i>Invenção</i> irá visitar o pericrânio</p>

we forever to be doomed to the thousand inconveniences of the balloon? Will *nobody* contrive a more expeditious mode of progress? The jog-trot movement, to my thinking, is little less than positive torture. Upon my word we have not made more than a hundred miles the hour since leaving home! The very birds beat us — at least some of them. I assure you that I do not exaggerate at all. Our motion, no doubt, seems slower than it actually is — this on account of our having no objects about us by which to estimate our velocity, and on account of our going with the wind. To be sure, whenever we meet a balloon we have a chance of perceiving our rate, and then, I admit, things do not appear so very bad. Accustomed as I am to this mode of travelling, I cannot get over a kind of giddiness whenever a balloon passes us in a current directly overhead. It always seems to me like an immense bird of prey about to pounce upon us and carry us off in its claws. One went over us this morning about sunrise, and so nearly overhead that its drag-rope actually brushed the net-work suspending our car, and caused us very serious apprehension. Our captain said that if the material of the bag had been the trumpery varnished “silk” of five hundred or a thousand years ago, we should inevitably have been

humano? Estamos para sempre sentenciados às milhares inconveniências da viagem de balão? *Ninguém* irá conceber uma maneira mais eficiente de deslocamento?

Esta movimentação trotada é para mim pouco menos do que genuína tortura. Garanto que não fizemos mais de cem milhas desde a hora que saímos de casa! Todos os pássaros batem na gente - pelo menos uma boa parte deles. Asseguro que não estou exagerando. Não há dúvida de que nossa locomoção parece mais lenta do que realmente é - isto porque não temos objetos próximos para podermos estimar nossa velocidade e porque o vento está a nosso favor. Para ser sincera, sempre que topamos com um balão, temos a oportunidade de perceber nosso ritmo e então, admito, as coisas não parecem tão ruins assim. Mesmo acostumada como estou com essa maneira de viajar, não consigo superar um tipo de vertigem sempre que um balão passa diretamente por cima de nossas cabeças. Sempre me parece como uma imensa ave de rapina pronta para nos atacar e arrebatar com suas garras. Ao nascer do sol desta manhã, um deles veio por cima da gente e passou tão perto que sua corda-guia roçou a rede que suspende nosso carro, deixando todos nós bastante apreensivos. Nosso capitão falou que se o material do

damaged. This silk, as he explained it to me, was a fabric composed of the entrails of a species of earth-worm. The worm was carefully fed on mulberries — a kind of fruit resembling a water-melon — and, when sufficiently fat, was crushed in a mill. The paste thus arising was called papyrus in its primary state, and went through a variety of processes until it finally became "silk." Singular to relate, it was once much admired as an article of *female dress*! Balloons were also very generally constructed from it. A better kind of material, it appears, was subsequently found in the down surrounding the seed-vessels of a plant vulgarly called *euphorbium*, and at that time botanically termed milk-weed. This latter kind of silk was designated as silk-buckingham, on account of its superior durability, and was usually prepared for use by being varnished with a solution of gum caoutchouc — a substance which in some respects must have resembled the *gutta percha* now in common use. This caoutchouc was occasionally called Indian rubber or rubber whist, and was no doubt one of the numerous *fungi*. Never tell me again that I am not at heart an antiquarian.

saco fosse a "seda" envernizada e arcaica de quinhentos ou mil anos atrás, teríamos sido inevitavelmente danificados. Essa seda, conforme me explicou, era um tecido composto de entranhas de uma espécie de minhoca. O verme era cuidadosamente alimentado com amoras - um tipo de fruta parecida com a melancia - e, quando estava devidamente gordo, era esmagado em um moinho. A pasta resultante era chamada de papiro em seu estágio primário, e passava por uma série de processos até finalmente se tornar a tal "seda". Uma observação singular: isto era muito valorizado como um artigo do *vestido feminino*! Os balões também costumavam ser construídos com isso. Um tipo melhorado de material, ao que parece, foi em seguida encontrado em torno do receptáculo de uma planta comumente chamada *euphorbium*, naquela época conhecida botanicamente como flor-borboleta. Este último tipo de seda foi designado como seda-buckingham¹⁶ devido à sua durabilidade excepcional, e era geralmente utilizada por ser envernizada com uma solução de goma de caucho - uma substância que em alguns pontos deve se

¹⁶ Confusão do substantivo "*silk*" (seda) com o nome de James Silk Buckingham (1786 - 1855), explorador e escritor britânico. O conto está propositalmente repleto de alusões embaraçadas e trocadilhos com nomes de personagens históricos diversos. (Nota do Tradutor)

Talking of drag-ropes — our own, it seems, has this moment knocked a man overboard from one of the small magnetic propellers that swarm in ocean below us — a boat of about six thousand tons, and, from all accounts, shamefully crowded. These diminutive barques should be prohibited from carrying more than a definite number of passengers. The man, of course, was not permitted to get on board again, and was soon out of sight, he and his life-preserver. I rejoice, my dear friend, that we live in an age so enlightened that no such a thing as an individual is supposed to exist. It is the mass for which the true Humanity cares. By-the-by, talking of Humanity, do you know that our immortal Wiggins is not so original in his views of the Social Condition and so forth, as his contemporaries are inclined to suppose? Pundit assures me that the same ideas were put, nearly in the same way, about a thousand years ago, by an Irish philosopher called Furrier, on account of his keeping a retail shop for cat peltries and other furs. Pundit *knows*, you know; there can be no mistake about it. How very wonderfully do we see verified every day, the profound observation of the Hindoo Aries Tottle (as quoted by Pundit) —

assemelhar ao *guta-percha*, muito popular hoje em dia. Esse cauchu era ocasionalmente chamado de borracha indígena ou borrachão, e sem dúvida alguma era um dos muitos *fungi*. Nunca me diga novamente que não sou uma antiquaria de coração.

Falando em cordas-guia, parece que uma das nossas derrubou um rapaz de um dos pequenos propulsores magnéticos que se apinham no oceano abaixo de nós - um barco de umas seis mil toneladas, e pelas minhas contas, vergonhosamente abarrotado. Esses veleiros minúsculos deveriam ser proibidos de carregar determinada quantidade de passageiros. O rapaz, claro, foi impedido de embarcar novamente, e logo, ele e mais seu colete salvavidas, sumiram de vista. Alegrome, querido amigo, por vivermos em uma idade tão esclarecida que não existe essa tal coisa de indivíduo. A Humanidade se preocupa efetivamente com a massa. A propósito, falando da Humanidade, você sabe que o nosso imortal Wiggins¹⁷ não é tão original em suas opiniões da Condição Social como seus contemporâneos são levados a crer? Pândito me garante que essa mesma ideia foi apresentada quase da mesma maneira há uns mil

¹⁷ Matthew James Higgins (1810 - 1868), jornalista, escritor e ativista social britânico.

“Thus must we say that, not once or twice, or a few times, but with almost infinite repetitions, the same opinions come round in a circle among men.”

April 2d. — Spoke to-day the magnetic cutter in charge of the middle section of floating telegraph wires. I learn that when this species of telegraph was first put into operation by Horse, it was considered quite impossible to convey the wires over sea; but now we are at a loss to comprehend where the difficulty lay! So wags the world. *Tempora mutantur* — excuse me for quoting the Etruscan. What *would* we do without the Atalantic telegraph? (Pundit says Atlantic was the ancient adjective.) We lay to a few minutes to ask the cutter some questions, and learned, among other glorious news, that civil war is raging in Africia,

anos por um filósofo irlandês chamado Furrier¹⁸, pela razão de manter uma loja de varejo de couro de gato e outros tipos de pelagem. Pândito *sabe*, entende? Não há dúvida em relação a isso. Maravilhamos-nos ao perceber diariamente as profundas observações do hindu Áries Troteles (citado por Pândito) - "Devemos dizer assim que, não apenas uma, duas ou poucas vezes, mas com quase infinitas repetições, as mesmas opiniões circulam entre os homens."

2 de abril. - Hoje falei com o veleiro magnético encarregado do setor intermediário dos fios flutuantes do telégrafo. Aprendi que quando este tipo de telégrafo foi colocado em funcionamento por Horse¹⁹, era considerado quase impossível transportar os fios por cima do mar; já agora nem imaginamos qual seria a dificuldade disto! Assim caminha o mundo. *Tempora mutantur* - perdoe-me por citar o Etrusco. O que *faríamos* sem o telégrafo do Atlântico? (Pândito diz que Atlântico era o adjetivo antigo.) Levamos poucos minutos para fazer umas perguntas ao veleiro, e ficamos sabendo, entre outras notícias soberbas, que a guerra

¹⁸ Charles Fourier (1772 - 1837), socialista francês. *Furrier* significa "peleiro", daí o trocadilho com o nome e a consequente confusão de ser um varejista de couro.

¹⁹ Samuel Morse (1891 - 1872), inventor do telégrafo e do código Morse.

while the plague is doing its good work beautifully both in Yurope and Ayesher. Is it not truly remarkable that, before the magnificent light shed upon philosophy by Humanity, the world was accustomed to regard War and Pestilence as calamities? Do you know that prayers were actually offered up in the ancient temples to the end that these *evils* (!) might not be visited upon mankind? Is it not really difficult to comprehend upon what principle of interest our forefathers acted? Were they so blind as not to perceive that the destruction of a myriad of individuals is only so much positive advantage to the mass!

April 3. — It is really a very fine amusement to ascend the rope-ladder leading to the summit of the balloon-bag and thence survey the surrounding world. From the car below, you know, - the prospect is not so comprehensive — you can see little vertically. But seated here (where I write this) in the luxuriously-cushioned open piazza of the summit, one can see everything that is going on in all directions. Just now, there is quite a crowd of balloons in sight, and they present a very animated appearance, while the air is resonant with the hum of so many millions of human voices. I have heard it asserted that when Yellow

civil está sendo travada na Africha enquanto a praga está realizando maravilhosamente seu bom trabalho na Yuropa e na Aizia. Não é de se admirar que, antes da Humanidade derramar sua magnífica luz sobre a filosofia, o mundo costumava encarar a Guerra e a Epidemia como calamidades? Você sabia que orações eram verdadeiramente ofertadas em templos antigos para que tais *males* (!) não assolassem o gênero humano? Não é realmente difícil compreender as razões e princípios pelos quais nossos antepassados agiam? Eram tão cegos ao ponto de não perceberem que a destruição da miríade de indivíduos é decididamente o mais vantajoso para a massa!

3 de abril. - É realmente muito divertido subir a escada de corda que leva à cúpula do balão e dali inspecionar o mundo circundante. Do carro abaixo, sabe, a perspectiva não é tão abrangente, dá pra ver pouco verticalmente. Mas sentado aqui (de onde escrevo isto), nesta luxuosa e almofadada piazza da cúpula, pode-se enxergar tudo que está acontecendo em todas as direções. Agora mesmo, há um grupo de balões em vista, e eles perfazem uma aparência bem animada enquanto o ar ressona com o zumbido de várias milhões de vozes humanas. Ouvi a afirmação

or (Pundit will have it) Violet, who is supposed to have been the first aeronaut, maintained the practicability of traversing the atmosphere in all directions, by merely ascending or descending until a favorable current was attained, he was scarcely hearkened to at all by his cotemporaries, who looked upon him as merely an ingenious sort of madman, because the philosophers (!) of the day declared the thing impossible. Really now it does seem to me *quite* unaccountable how anything so obviously feasible could have escaped the sagacity of the ancient *savants*. But in all ages the great obstacles to advancement in Art have been opposed by the so-called men of science. To be sure, *our* men of science are not quite so bigoted as those of old: — oh, I have something so queer to tell you on this topic. Do you know that it is not more than a thousand years ago since the metaphysicians consented to relieve the people of the singular fancy that there existed but *two possible roads for the attainment of Truth!* Believe it if you can! It appears that long, long ago, in the night of Time, there lived a Turkish philosopher (or Hindoo possibly) called Aries Tottle. This person introduced, or at all events propagated what was termed the

de que quando Yellow ou Violet²⁰ (Pândito deverá saber), suposto primeiro aeronauta da história, aventou a possibilidade de atravessar a atmosfera em todas as direções, simplesmente subindo e descendo até ser atingido por uma corrente favorável, mal foi lhedado ouvidos pelos seus contemporâneos, que o olhavam como um tipo maluco ingênuo, pois os filósofos (!) daquele tempo declararam a façanha como impossível. Realmente é *algo* enigmático como uma coisa tão obviamente exequível escapou à sagacidade dos *savants* ancestrais. Mas em todas as eras, os maiores obstáculos para o avanço da Arte tem sido a oposição dos assim chamados homens de ciência. Certamente os *nossos* homens de ciência não são tão fanáticos como os antigos: - ah, eu tenho algo bem esquisito para te contar sobre este tema. Você sabia que não faz mais de mil anos desde que os metafísicos consentiram em libertar as pessoas da extravagância singular de que só havia *apenas dois caminhos possíveis para o conhecimento da Verdade?* Acredite se quiser! Parece que há muito tempo, na noite do Tempo, viveu um filósofo turco (ou possivelmente hindu) chamado Áries Troteles. Este homem introduziu, ou em todos os casos, propagou o que se

²⁰ Alusão a Charles Green, famoso britânico balonista no século XIX.

<p>deductive or <i>a priori</i> mode of investigation. He started with what he maintained to be <i>axioms</i> or “self-evident truths,” and thence proceeded “logically” to results. His greatest disciples were one Neulid and one Cant. Well, Aries Tottle flourished supreme until the advent of one Hog, surnamed the “Ettrick Shepherd,” who preached an entirely different system, which he called the <i>a posteriori</i> or inductive. His plan referred altogether to Sensation. He proceeded by observing, analyzing and classifying facts — <i>instantiæ naturæ</i>, as they were affectedly called — into general laws. Aries Tottle’s mode, in a word, was based on <i>noumena</i>; Hog’s on <i>phenomena</i>. Well, so great was the admiration excited by this latter system that, at its first introduction, Aries Tottle fell into disrepute; but finally he recovered ground and was permitted to divide the realm of Truth with his more modern rival. The <i>savants</i> now maintained that the Aristotelian and <i>Baconian</i> roads were the sole possible avenues to knowledge. “Baconian,” you must know, was an adjective invented as equivalent to Hog-ian and more euphonious and dignified.</p>	<p>conhece hoje pelos métodos de investigação dedutivo ou <i>a priori</i>. Ele iniciou com que sustentava ser <i>axiomas</i> ou “verdades-absolutas”, e daí alcançava “logicamente” os resultados. Seus maiores discípulos foram uns tais de Neulides e Cant. Bem, Áries Troteles floresceu intensamente até a chegada de um tal de Hog²¹, apelidado de “Pastor Ettrick”, que pregava um sistema inteiramente diferenciado, chamado por ele de indutivo ou <i>a posteriori</i>. Seu esquema se referia de modo geral à Sensação. Ele procedia observando, analisando e classificando os fatos - afetadamente chamados de <i>instatiæ naturæ</i> - em leis gerais. O método de Áries Troteles, em uma palavra, era baseado no <i>noumena</i>; o de Hog, em <i>phenomena</i>. Bem, a admiração por este sistema mais recente era tão grande que, em sua primeira introdução, Áries Troteles caiu em descrédito; mas, finalmente, ele recobrou espaço e foi-lhe permitido dividir o reino da Verdade com o seu rival mais moderno. Os <i>savants</i> agora sustentam que os caminhos Aristotélicos e <i>Baconianos</i> eram as únicas vias possíveis para o conhecimento. “Baconiano”, você deve saber, foi um adjetivo</p>
---	---

²¹ Confusão que mistura James Hogg (1770-1835), poeta escocês confundido com filósofo Francis Bacon (1561 - 1662) em razão das palavras *hog*, porco, e *bacon*, toucinho defumado.

Now, my dear friend, I do assure you, most positively, that I represent this matter fairly, on the soundest authority; and you can easily understand how a notion so absurd on its very face must have operated to retard the progress of all true knowledge — which makes its advances almost invariably by intuitive bounds. The ancient idea confined investigation to *crawling*; and for hundreds of years so great was the infatuation about Hog especially, that a virtual end was put to all thinking properly so called. No man dared utter a truth to which he felt himself indebted to his *Soul* alone. It mattered not whether the truth was even *demonstrably* a truth, for the bullet-headed *savants* of the time regarded only *the road* by which he had attained it. They would not even *look* at the end. "Let us see the means," they cried, "the means!" If, upon investigation of the means, it was found to come neither under the category Aries (that is to say Ram) nor under the category Hog, why then the *savants* went no farther, but pronounced the "theorist" a fool, and would have nothing to do with him or his truth.

inventado como equivalente a Hoginiano, mais honrado e eufônico.

Agora, meu caro amigo, eu te asseguro determinadamente que exponho este assunto honestamente com a mais profunda autoridade; e você poderá compreender facilmente como uma noção de natureza tão absurda deve ter operado para retardar o progresso de todo o verdadeiro conhecimento - o que faz com que seus avanços sejam quase sempre por limites intuitivos. A concepção antiga restringiu a investigação a se *arrastar*; e por centenas de anos, a paixão especial por Hog era tão grande que um fim virtual foi colocado para todo o pensamento propriamente dito. Ninguém ousou proferir uma verdade que lhe faria sentir em dívida com sua própria *Alma*. Não importava nem se a verdade era de fato *demonstravelmente* uma verdade, pois os *savants* cabeçudos da época encaravam apenas *o caminho* que tinha traçado. Nem mesmo *olhariam* para o fim. "Deixem-nos ver os meios ", eles exclamavam, "os meios"! Se na investigação dos meios não fosse encontrado nada sob a categoria de Áries (do carneiro, por assim dizer) e nem sob a categoria de Hog, então os *savants* não iriam adiante e proclamavam o "teórico" como um tolo, nada dando a

Now, it cannot be maintained, even, that by the crawling system the greatest amount of truth would be attained in any long series of ages, for the repression of *imagination* was an evil not to be compensated for by any superior *certainty* in the ancient modes of investigation. The error of these Jurmains, these Vrinch, these Inglitch, and these Amriccans, (the latter, by the way, were our own immediate progenitors,) was an error quite analogous with that of the wiseacre who fancies that he must necessarily see an object the better the more closely he holds it to his eyes. These people blinded themselves by details. When they proceeded Hoggishly, their "facts" were by no means always facts — a matter of little consequence had it not been for assuming that they *were* facts and must be facts because they appeared to be such. When they proceeded on the path of the Ram, their course was scarcely as straight as a ram's horn, for they never had an axiom which was an axiom at all. They must have been very blind not to see this, even in their own day; for even in their own day many of the long "established" axioms had been rejected. For example — "*Ex nihilo, nihil fit*," "a body cannot act where it is not;" "there cannot exist antipodes;" "darkness cannot come out of light" — all these, and a dozen other similar

mínima para ele e sua verdade.

Agora, não pode ser mais sustentado ainda que neste sistema rastejante, o maior volume de verdade seria alcançado em qualquer sucessão dos tempos, pois a repressão da *imaginação* era um mal a não ser compensado por nenhuma *certeza* superior na metodologia antiga de investigação. O erro desses Geremães, desses Froncises, desses Inglisis, e desses Americanes, (os últimos, a propósito, não nossos ancestrais imediatos) o erro era bem semelhante aos espertalhões fantasiando que enxergam necessariamente melhor um objetivo na medida em que ele está mais próximo de seus olhos. Esta gente cegou--se com os detalhes. Quando eles seguiam com o raciocínio Hogiano, seus "fatos" não eram de maneira algumas fatos - uma questão de pouca relevância caso não se assumisse que *eram* fatos e tinham de ser fatos porque pareciam sê-lo. Quando eles insistiam na trajetória do Carneiro, seu caminho era tão linear quanto o chifre de carneiro, pois nunca havia assim um axioma que era de fato um axioma. Eles deviam ser muito cegos para não perceber isso, mesmo naquele seu tempo; pois mesmo naqueles dias, muitos dos axiomas "consagrados" haviam

propositions, formerly admitted without hesitation as axioms, were, even at the period of which I speak, seen to be untenable. How absurd in these people, then, to persist in putting faith in "axioms" as immutable bases of Truth! But even out of the mouths of their soundest reasoners it is easy to demonstrate the futility, the impalpability of their axioms in general. Who *was* the soundest of their logicians? Let me see! I will go and ask Pundit and be back in a minute.

Ah, here we have it! Here is a book written nearly a thousand years ago and lately translated from the Inglitch — which, by the way, appears to have been the rudiment of the Amriccan. Pundit says it is decidedly the cleverest ancient work on its topic, Logic. The author (who was much thought of in his day) was one Miller, or Mill; and we find it recorded of him, as a point of some importance, that he had a mill-horse called Bentham. But let us glance at the treatise!

Ah! — "Ability or inability

sido rejeitados. Por exemplo - "*Ex nihilo, nihil fit*"; "um corpo não pode agir onde ele não está", "não pode existir antípodas", "escuridão não pode surgir da luz" - todos estes, e muitas outras proposições similares formalmente admitidas como axiomas sem hesitação, eram vistas como insustentáveis, mesmo neste período sobre o qual eu falo. Como era absurdo o fato dessas pessoas persistirem em colocar a fé nos "axiomas" como fundamentos incontestáveis da Verdade! Mas mesmo através das bocas de seus pensadores mais profundos é fácil demonstrar a futilidade e a intangibilidade de seus axiomas de forma geral. Quem *era* o mais profundo de seus lógicos? Deixe-me ver! Vou perguntar para Pândito e volto em um minuto.

Ah, aqui está! Tenho aqui um livro escrito há mil anos e recentemente traduzido do Inglis - que aparentemente parece ser o embrião do Americanês. Pândito diz que é decididamente a obra antiga mais inteligente sobre Lógica. O autor (muito considerado em seu tempo) era um tal de Miller, ou Mill; e achamos algumas informações sobre ele, aparentemente importantes, de que ele tinha um de cavalo chamado Bentham. Mas vamos dar uma olhada neste tratado!

to conceive,” says Mr. Mill, very properly, “is in no case to be received as a criterion of axiomatic truth.” What *modern* in his senses would ever think of disputing this truism? The only wonder with us must be, how it happened that Mr. Mill conceived it necessary even to hint at anything so obvious. So far good — but let us turn over another page. What have we here? — “Contradictories cannot both be true — that is, cannot co-exist in nature.” Here Mr. Mill means, for example, that a tree must be either a tree or not a tree — that it cannot be at the same time a tree and not a tree. Very well; but I ask him why. His reply is this — and never pretends to be anything else than this — “Because it is impossible to conceive that contradictories can both be true.” But this is no answer at all, by his own showing, for has he not just admitted as a truism that “ability or inability to conceive is *in no* case to be received as a criterion of axiomatic truth.”

Now I do not complain of these ancients so much because their logic is, by their own showing, utterly baseless, worthless and fantastic altogether, as because of their pompous and imbecile proscription of all *other* roads of Truth, of all *other* means for its attainment than the two

Ah! "A aptidão ou inaptidão de conceber", diz o Mr. Mill muito bem, "não deve ser admitida como um critério de verdade axiomática". Que *contemporâneo* em seu juízo poderia contestar este postulado? A única surpresa para nós é saber como foi possível o Mr. Mill julgar necessário insinuar algo tão óbvio. Até aqui tudo bem, mas vamos virar a página. O que temos aqui? - "Contradições não podem ser verdades - isto é, não podem naturalmente coexistir". Aqui o Mr. Mill quer dizer, por exemplo, que uma árvore só pode ser uma árvore ou árvore nenhuma. Muito bem; eu lhe pergunto a razão. Sua resposta é - e não tenta ser algo que não isso - "porque é impossível conceber que contradições podem ambas ser verdadeiras." Mas isso nem é uma resposta, segundo ele próprio, pois não apenas admitiu como um postulado que "aptidão ou inaptidão não devem ser admitidas em caso *algum* como um critério de verdade axiomática".

Por fim, não me queixo tanto destes ancestrais por causa de sua lógica, que conforme eles próprios, totalmente sem embasamento, inúteis e fantásticas num todo, mas por condenarem imbecil e pomposamente todos os *outros* caminhos da Verdade, todos os *outros* meios para sua

preposterous paths — the one of creeping and the one of crawling — to which they have dared to confine the Soul that loves nothing so well as to *soar*.

By-the-by, my dear friend, do you not think it would have puzzled these ancient dogmaticians to have determined by *which* of their two roads it was that the most important and most sublime of *all* their truths was, in effect, attained? I mean the truth of Gravitation. Newton owed it to Kepler. Kepler admitted that his three laws were *guessed at* — these three laws of all laws which led the great Inglish mathematician to his principle, the basis of all physical principle — to go behind which we must enter the Kingdom of Metaphysics. Kepler guessed — that is to say *imagined*. He was essentially a “theorist” — that word now of so much sanctity, formerly an epithet of contempt. Would it not have puzzled these old moles too, to have explained by which of the two “roads” a cryptographist unriddles a cryptograph of more than usual secrecy, or by which of the two roads Champollion directed mankind to those enduring and almost innumerable truths which resulted from his deciphering the Hieroglyphics?

One word more on this topic and I will be done boring you. Is it not

realização, com exceção das duas trajetórias disparatadas - aquele de se arrastar e a outra de se rastejar - , as quais eles ousaram confinar a Alma que nada mais almeja do que *elevantar-se*.

De qualquer maneira, meu estimado amigo, você não acha que estes ancestrais dogmáticos teriam se confundido em determinar *qual* desses dois caminhos contemplava a mais importante e mais sublime de *todas* as verdades? Digo, a exatidão da gravidade. Newton devia isso a Kepler. Kepler admitiu que suas três leis tinham sido *conjecturadas* - estas três leis das leis, que levariam o grande matemático Inglis ao seu princípio, a base de todo princípio físico - para perseguir a ideia de que devemos entrar no Reino da Metafísica. Kepler conjecturou - isto é, *imaginou*. Ele era essencialmente um “teórico” - um termo hoje repleto de santidade, antigamente alcunha de desprezo. Será que essas velhas toupeiras não teriam se confundido também ao explicar por qual dos dois “caminhos” um criptografista resolveria a criptografia de mais profundo mistério, ou em qual dos dois caminhos Champollion teria conduzido a humanidade nas eternas e quase incontáveis verdades que resultaram de seu deciframento dos Hieróglifos?

passing strange that, with their eternal pratling about *roads* to Truth, these bigoted people missed what we now so clearly perceive to be the great highway — that of Consistency? Does it not seem singular how they should have failed to deduce from the works of God the vital fact that a perfect consistency *must* be an absolute truth! How plain has been our progress since the late announcement of this proposition! Investigation has been taken out of the hands of the ground-moles and given, as a task, to the true and only true thinkers, the men of ardent imagination. These latter *theorize*. Can you not fancy the shout of scorn with which my words would be received by our progenitors were it possible for them to be now looking over my shoulder? These men, I say, *theorize*; and their theories are simply corrected, reduced, systematized — cleared, little by little, of their dross of inconsistency — until, finally, a perfect consistency stands apparent which even the most stolid admit, because it is a consistency, to be an absolute and an unquestionable *truth*.

Só mais uma palavra sobre o assunto e paro de aborrecê-lo. Não é *vagamente* estranho que em suas tagarelices sobre os *caminhos* para à Verdade, estes fanáticos não tenham compreendido o que agora tão claramente percebemos como o mais eminente caminho, aquele da Consistência? Não parece notável o quanto eles tiveram que falhar em deduzir da obra Divina o fato vital de que a perfeita consistência *deve* ser a absoluta verdade! Quão certo tem sido nosso progresso desde a tardia proclamação desta proposição! A investigação foi retirada das mãos dessas toupeiras e dadas, como tarefas, para os verdadeiros e únicos pensadores, os homens de imaginação ardente. Estes últimos *teorizam*. Você não pode imaginar o brado de menosprezo com o qual minhas palavras seriam recebidas por nossos progenitores caso pudessem agora estar olhando sobre meus ombros? Estes homens, declaro, *teorizam*; e suas teorias são simplesmente corretas, reduzidas, sistemáticas - aprimoradas, pouco a pouco, das impurezas da inconsistência - até que, finalmente, uma consistência perfeita fica evidente, até que o mais obstinado admita, devido à sua consistência, ser uma *verdade* absoluta e inquestionável.

April 4. — The new gas is doing

4 de abril. - O novo gás anda operando milagres, em conjunto

wonders, in conjunction with the new improvement with gutta percha. How very safe, commodious, manageable, and in every respect convenient are our modern balloons! Here is an immense one approaching us at the rate of at least a hundred and fifty miles an hour. It seems to be crowded with people — perhaps there are three or four hundred passengers — and yet it soars to an elevation of nearly a mile, looking down upon poor us with sovereign contempt. Still a hundred or even two hundred miles an hour is slow travelling, after all. Do you remember our flight on the railroad across the Kanadaw continent? — fully three hundred miles the hour — *that* was travelling. Nothing to be seen, though — nothing to be done but flirt, feast and dance in the magnificent saloons. Do you remember what an odd sensation was experienced when, by chance, we caught a glimpse of external objects while the cars were in full flight? Everything seemed unique — in one mass. For my part, I cannot say but that I preferred the travelling by the slow train of a hundred miles the hour. Here we were permitted to have glass windows — even to have them open — and something like a distinct view of the country was attainable. . . . Pundit says that *the route* for the great Kanadaw railroad must have been in some

com seu mais novo aperfeiçoamento com gutta-percha. Como nossos modernos balões são seguros, cômodos, maleáveis, e em todos os sentidos, convenientes! Temos aqui um deles se aproximando da gente em uma velocidade de pelo menos cento e cinquenta milhas por hora. Parece estar abarrotado — talvez com uns trezentos ou quatrocentos passageiros — e ainda assim ele voa a uma altitude perto de uma milha, olhando para nós, pobrezinhos, com um desprezo soberano. A cem ou duzentas milhas por hora, e não obstante, é ainda uma viagem lenta. Você se lembra de nossa viagem ferroviária pelo continente kanadwense? Simplesmente a trezentas milhas por hora — *aquilo* era viajar. No entanto, não dava pra ver nada ou fazer nada, exceto se divertir, festejar e dançar nos magníficos salões. Você se lembra daquela sensação bizarra que tivemos quando, por acaso, olhamos de relance para os objetos externos enquanto os vagões estavam a todo vapor? Tudo parecia único — uma só massa. Não posso dizer da minha parte, mas eu preferia a vagarosa viagem de trem a cem milhas por hora. Ali poderíamos ter janelas de vidro, inclusive abri-las, obtendo uma visão distinta do país... Pândito diz que *a rota* para a imensa ferrovia do Kanadwa deve ter sido traçada há uns

measure marked out about nine hundred years ago! In fact, he goes so far as to assert that actual traces of a road are still discernible — traces referable to a period quite as remote as that mentioned. The track, it appears was *double* only; ours, you know, has twelve paths; and three or four new ones are in preparation. The ancient rails were very slight, and placed so close together as to be, according to modern notions, quite frivolous, if not dangerous in the extreme. The present width of track — fifty feet — is considered, indeed, scarcely secure enough. For my part, I make no doubt that a track of some sort must have existed in very remote times, as Pundit asserts; for nothing can be clearer, to my mind, than that, at some period — not less than seven centuries ago, certainly — the Northern and Southern Kanadaw continents were *united*; the Kanawdians, then, would have been driven, by necessity, to a great railroad across the continent.

April 5. — I am almost devoured by *ennui*. Pundit is the only conversable person on board; and he, poor soul! can speak of nothing but antiquities. He has been occupied all the day in the attempt to convince me that the

novecentos anos! De fato, ele vai bem longe ao garantir que os vestígios palpáveis de uma estrada ainda não discerníveis - traços esses que se referem a um período tão remoto ao mencionado. A pista parece ser apenas *duplicada*; a nossa, você sabe, possui doze cursos; e mais uns três ou quatro estão sendo planejados. Os trilhos antigos eram bem delgados, colocados tão pertos que pareciam, segundo noções modernas, bastante ineficazes, senão extremamente perigosos. A presente largura da pista - cinquenta pés - nem é considerada ainda totalmente segura. Não tenho dúvidas de que tal pista tenha existido em tempos remotos, conforme Pândito assegura; pois nada pode ser mais evidente, na minha cabeça, de que, em certo período - não menos do que sete séculos atrás, certamente - os continente do Kanadwa Norte e Sul eram *unidos*; dessa maneira, os kanadwianos foram estimulados, pela necessidade, a uma imensa ferrovia que atravessa o continente.

5 de abril. - Estou sendo devorada pelo *ennui*. Pândito era a única pessoa conversável a bordo. E ele, pobre alma, é incapaz de falar algo que não seja antiguidades. Ele se ocupou o dia inteiro na tentativa de me convencer que os antigos

ancient Amriccans governed themselves! — did ever anybody hear of such an absurdity? — that they existed in a sort of every-man-for-himself confederacy, after the fashion of the “*prairie dogs*” that we read of in fable. He says that they started with the queerest idea conceivable, viz: that all men are born free and equal — this in the very teeth of the laws of *gradation* so visibly impressed upon all things both in the moral and physical universe. Every man “voted,” as they called it — that is to say meddled with public affairs — until, at length, it was discovered that what is everybody’s business is nobody’s, and that the “Republic” (so the absurd thing was called) was without a government at all. It is related, however, that the first circumstance which disturbed, very particularly, the self-complacency of the philosophers who constructed this “Republic,” was the startling discovery that universal suffrage gave opportunity for fraudulent schemes, by means of which any desired number of votes might at any time be polled, without the possibility of prevention or even detection, by any party which should be merely villainous enough not to be ashamed of the fraud. A little reflection upon this discovery sufficed to render evident the consequences, which were that rascality *must*

americaneses governavam a si próprios! Alguém já ouviu falar de algo mais absurdo? Como se eles tivessem vivido em uma espécie de “confederação do cada um por si”, depois da moda dos “*cães da pradaria*”, de acordo com o que lemos na fábula. Ele conta que eles começaram com a ideia mais bizarra imaginável, isto é: que todos os homens nascem livres e iguais - o que vai de encontro das leis da *hierarquia* tão ostensivamente impressas em todas as coisas do universo físico e moral. Todo homem “votava”, como assim chamavam - isto quer dizer que estavam metidos em assuntos públicos - até que, finalmente, foi descoberto que aquilo que é do interesse de todos não é do interesse de ninguém, e que a “República” (assim que chamavam todo esse absurdo) não tinha governo algum. É sabido, todavia, que a primeira circunstância que perturbou particularmente a autocomplacência dos filósofos que construíram essa “República”, foi a surpreendente descoberta de que o sufrágio universal ensejou esquemas fraudulentos, por meio dos quais qualquer número desejado de votos poderia ser apurado, sem a possibilidade de prevenção e detecção, por qualquer uma das partes que fosse simplesmente sórdida o suficiente para não se envergonhar da fraude. Um pouco de reflexão

predominate — in a word, that a republican government *could* never be anything but a rascally one. While the philosophers, however, were busied in blushing at their stupidity in not having foreseen these inevitable evils, and intent upon the invention of new theories, the matter was put to an abrupt issue by a fellow of the name of *Mob*, who took everything into his own hands and set up a despotism, in comparison with which those of the fabulous Zeros and Hellowagabaluses were respectable and delectable. This *Mob* (a foreigner, by-the-by), is said to have been the most odious of all men that ever encumbered the earth. He was a giant in stature — insolent, rapacious, filthy; had the gall of a bullock with the heart of a hyena and the brains of a peacock. He died, at length, by dint of his own energies, which exhausted him. Nevertheless, he had his uses, as everything has, however vile, and taught mankind a lesson which to this day it is in no danger of forgetting — never to run directly contrary to the natural analogies. As for Republicanism, no analogy could be found for it upon the face of the earth — unless we except the case of the “prairie dogs,” an exception which seems to demonstrate, if anything, that democracy is a very admirable form of government — for dogs.

sobre esta descoberta bastou para tornar evidente que a velhacaria *deveria* predominar - em uma palavra, que um governo republicano não *poderia* ser outra coisa senão velhaco. Enquanto os filósofos estavam ocupados se envergonhando da própria estupidez de não ter previsto estes males inevitáveis e buscando a invenção de novas teorias, o assunto foi abruptamente arrebatado por um camarada chamado *Povão*, que tomou tudo para si, com suas próprias mãos, estabelecendo um despotismo tal que perto dele, os fabulosos Nerus e Heliocabálos chegavam a ser respeitáveis e agradáveis. O *Povão* (a propósito, um estrangeiro), é tido como um dos mais detestáveis de todos os homens que já sobrecarregaram esta terra. Ele era gigante em estatura - insolente, predatório, imundo; tinha a audácia de um novilho com o coração de uma hiena, e o cérebro de pavão. Ele finalmente morreu por força das próprias energias que o exauriram. No entanto, mesmo sendo vil, ele teve sua utilidade, como tudo tem, e ensinou uma lição para a humanidade que ela não corre o risco de esquecer - nunca correr diretamente ao contrário das analogias naturais. Em relação ao Republicanismo, nenhuma analogia pode ser encontrada na face terra - a não ser no caso dos "cães de pradaria", uma exceção

April 6. — Last night had a fine view of Alpha Lyræ, whose disk, through our captain's spy-glass, subtends an angle of half a degree, looking very much as our sun does to the naked eye on a misty day. Alpha Lyræ, although so *very* much larger than our sun, by the by, resembles him closely as regards its spots, its atmosphere, and in many other particulars. It is only within the last century, Pundit tells me, that the binary relation existing between these two orbs began even to be suspected. The evident motion of our system in the heavens was (strange to say!) referred to an orbit about a prodigious star in the centre of the galaxy. About this star, or at all events about a centre of gravity common to all the globes of the Milky Way and supposed to be near Alcyone in the Pleiades, every one of these globes was declared to be revolving, our own performing the circuit in a period of 117,000,000 of years! *We*, with our present lights, our vast telescopic improvements, and so forth, of course find it difficult to comprehend *the ground* of an idea such as this. Its first propagator was one Mudler. He was led, we must presume, to this wild hypothesis by mere analogy in the first instance; but, this being the case, he should have at least adhered to analogy in its development. A great central orb

que parece demonstrar, se possível, que a democracia é uma forma admirável de governo... para os cães.

6 de abril - Noite passada tivemos uma excelente vista da Alpha Lyrae, cujo disco, através da luneta de nosso capitão, delimitava um ângulo de meio grau, parecendo-se muito com o sol visto a olho nu em um dia de neblina. Alpha Lyrae, embora *muito* maior que nosso sol, a propósito, assemelha-se bastante a ele quanto às suas manchas, sua atmosfera e em muitos outros detalhes. Foi apenas no último século, me diz Pândito, que a relação binária entre estas duas esferas começou a ser suspeita. O evidente movimento de nosso sistema nos céus era (estranho dizer isso!) referido a uma órbita em torno da uma prodigiosa estrela no centro da galáxia. Sobre esta estrelas, e de qualquer modo, sobre todas as esferas da Via Láctea e supostamente próximo à Alcyone nas Plêiades, cada uma dessas esferas era declarada estar girando, inclusive a nossa própria no circuito em um período de 117,000,000 anos! *Nós*, com nossos modelos atuais, nossas vastas melhorias no telescópio, e assim por diante, evidentemente que achamos difícil de compreender *o fundamento* de uma ideia como esta. Seu primeiro propagador foi um tal de

was, in fact, suggested; so far Mudler was consistent. This central orb, however, dynamically, should have been greater than all its surrounding orbs taken together. The question might then have been asked — “Why do we not see it?” — *we*, especially, who occupy the mid region of the cluster — the very locality *near* which, at least, must be situated this inconceivable central sun. The astronomer, perhaps, at this point, took refuge in the suggestion of non-luminosity; and here analogy was suddenly let fall. But even admitting the central orb non-luminous, how did he manage to explain its failure to be rendered visible by the incalculable host of glorious suns glaring in all directions about it? No doubt what he finally maintained was merely a centre of gravity common to all the revolving orbs — but here again analogy must have been let fall. Our system revolves, it is true, about a common centre of gravity, but it does this in connection with and in consequence of a material sun whose mass more than counterbalances the rest of the system. The mathematical circle is a curve composed of an infinity of straight lines; but this idea of the circle — this idea of it which, in regard to all earthly geometry, we

Mudler²². Ele foi levado, devemos presumir, a esta hipótese tosca por simples analogia em uma primeira instância; mas, sendo este o caso, ele deveria ao menos ter aderido à analogia em seu desenvolvimento. Um grande globo *foi*, de fato, sugerido; até aí Mudler foi consistente. Este globo central, entretanto, deveria ter sido dinamicamente maior que todos os globos que o cercavam juntos. A questão que poderia ter sido indagada - "Por que não enxergamos isso?" - especialmente *nós*, que ocupamos a região média da aglomeração - a própria localidade *perto* de onde finalmente este inconcebível sol central está situado? Talvez neste ponto o astrônomo refugiou-se na sugestão da não-luminosidade; e aqui a analogia escapou repentinamente. Mas mesmo admitindo o globo central sem luminosidade, como ele foi capaz de explicar sua incapacidade de tornar visível pela incalculável série de gloriosos sóis brilhando em todas as direções? Sem dúvida, o que ele definitivamente sustentava era simplesmente um centro de gravidade comum para todos os globos rotatórios - mas, novamente, aqui a analogia deve ter escapado. Nosso sistema gira, é verdade, em torno de um centro comum de gravidade, mas ele o faz em conexão e consequência de

²² Johann Heinrich von Mädler (1794 1874), astrônomo alemão.

consider as merely the mathematical, in contradistinction from the practical, idea — is, in sober fact, the *practical* conception which alone we have any right to entertain in respect to those Titanic circles with which we have to deal, at least in fancy, when we suppose our system, with its fellows, revolving about a point in the centre of the galaxy. Let the most vigorous of human imaginations but attempt to take a single step towards the comprehension of a circuit so unutterable! It would scarcely be paradoxical to say that a flash of lightning itself, travelling *forever* upon the circumference of this inconceivable circle, would still *forever* be travelling in a straight line. That the path of our sun along such a circumference — that the direction of our system in such an orbit — would, to any human perception, deviate in the slightest degree from a straight line even in a million of years, is a proposition not to be entertained; and yet these ancient astronomers were absolutely cajoled, it appears, into believing that a decisive curvature had become apparent during the brief period of their astronomical history — during the mere point — during the utter nothingness of two or three thousand years! How incomprehensible, that considerations such as this did not at once indicate to them the true

um sol material cuja massa faz mais que um contrabalanço com o resto do sistema. O círculo matemático é uma curva composta de uma infinidade de linhas retas; mas esta ideia de círculo - esta ideia que, em comparação com toda geometria terrestre, nós consideramos como simplesmente matemática, em oposição à prática - é, na realidade, o conceito *prático* que por si só dá o direito de nos divertirmos com os círculos Titânicos que temos que lidar, pelo menos fantasiosamente, quando supomos que nossos sistema e seus companheiros estão girando em torno de um ponto no centro da galáxia. Deixe a mais vigorosa das imaginações humana tentar dar um passo na compreensão de uma rotação tão inefável! Seria dificilmente paradoxal dizer que o clarão da luz, viajando *eternamente* sobre a circunferência deste círculo inconcebível, estaria *eternamente* viajando em linha reta. Que o trajeto do nosso sol ao longo de tal circunferência - que a direção de nosso sistema em tal órbita - desviasse levemente, para a percepção humana, da linha reta mesmo que em um milhão de anos, não seria uma proposição divertida; e ainda assim estes astrônomos antigos eram inteiramente persuadidos, ao que parece, em acreditar que uma curvatura definida tenha se tornado perceptível durante o

state of affairs — that of the binary revolution of our sun and Alpha Lyræ around a common centre of gravity!

April 7. — Continued last night our astronomical amusements. Had a fine view of the five Neptunian asteroids, and watched with much interest the putting up of a huge impost on a couple of lintels in the new temple at Daphnis in the moon. It was amusing to think that creatures so diminutive as the lunarians, and bearing so little resemblance to humanity, yet evinced a mechanical ingenuity so much superior to our own. One finds it difficult, too, to conceive the vast masses which these people handle so easily, to be as light as our own reason tells us they actually are.

April 8. — Eureka! Pundit is in his glory. A balloon from Kanadaw spoke us to-day and threw on board several late papers; they contain some exceedingly curious information relative to Kanawdian or rather Amriccan antiquities. You know, I presume, that laborers have for some months been employed in preparing the ground for a new fountain at Paradise, the Emperor's principal pleasure garden. Paradise, it appears, has been, *literally* speaking, an island time out of mind — that is to say,

breve período de sua história astronômica - durante um simples momento -, durante o nada absoluto de dois ou três mil anos! Como nos é incompreensível que considerações como esta não indicavam imediatamente para eles o verdadeiro estado das coisas - isto é, a rotação binária de nosso sol e de Alpha Lyrae em torno de um centro comum de gravidade!

7 de abril - Nossas diversões astronômicas continuaram na noite passada. Tivemos uma excelente vista dos cinco asteroides netunianos, e assisti entusiasmado a colocação de uma imposta sobre algumas vergas no novo templo de Dáfnis na lua. Era divertido pensar que criaturas tão diminutas como a lunares, tão pouco semelhante aos humanos, demonstravam uma engenhosidade mecânica tão superior a nossa. Pode ser difícil de conceber como essas grandes massas, tão facilmente manipuladas por estas pessoas, sejam tão leves tal qual nossa razão nos assegura que são.

8 de abril - Eureka! Pândito está esplendoroso. Um balão do Kanadwa nos comunicou hoje e nos arremessou diversos documentos atrasados; eles contêm muitas informações curiosas relativas aos kanadwianos algumas

its northern boundary was always (as far back as any records extend) a rivulet, or rather a very narrow arm of the sea. This arm was gradually widened until it attained its present breadth — a mile. The whole length of the island is nine miles; the breadth varies materially. The entire area (so Pundit says) was, about eight hundred years ago, densely packed with houses, some of them twenty stories high; land (for some most unaccountable reason) being considered as especially precious just in this vicinity. The disastrous earthquake, however, of the year 2050, so totally uprooted and overwhelmed the town (for it was almost too large to be called a village) that the most indefatigable of our antiquarians have never yet been able to obtain from the site any sufficient data (in the shape of coins, medals or inscriptions) wherewith to build up even the ghost of a theory concerning the manners, customs, etc., etc., etc., of the aboriginal inhabitants. Nearly all that we have hitherto known of them is, that they were a portion of the Knickerbocker tribe of savages infesting the continent at its first discovery by Recorder Riker, a knight of the Golden Fleece. They were by no means uncivilized, however, but cultivated various arts and even sciences after a fashion of their own. It is related of them that they

antiguidades americanas. Sabe, presumo que os trabalhadores foram empregados por alguns meses para preparar terreno para a nova fonte no Paraíso, jardim principal de entretenimento do Imperador. Parece que o Paraíso tem sido, *literalmente* falando, uma ilha em tempos imemoriais - isto é, sua fronteira setentrional sempre foi (até onde os registros nos mostram) um regato, ou melhor, uma ramificação muito estreita do mar. Esta ramificação foi aos poucos se alargando até atingir a amplitude presente - uma milha. Todo o comprimento da ilha dá nove milhas; a amplitude varia substancialmente. Há uns oitocentos anos, a área toda (diz Pândito) era densamente povoada de casas, algumas delas com altura de vinte andares; a terra (por alguma razão inexplicável) sendo considerada particularmente preciosa apenas nessa vizinhança. Contudo, o trágico terremoto de 2050 destruiu e soterrou a cidade de tal maneira (pois era grande demais para ser chamada de vila) que o mais indefectível dos antigos nunca foi capaz de obter desta localidade dados suficientes (na forma de moedas, medalhas ou inscrições) por meio dos quais pudesse construir, que seja, o esqueleto de uma teoria relacionada às maneiras, costumes, etc., etc., etc., dos habitantes originais. Quase tudo que temos de conhecido até

were acute in many respects, but were oddly afflicted with monomania for building what, in the ancient Amriccan, was denominated “churches” — a kind of pagoda instituted for the worship of two idols that went by the names of Wealth and Fashion. In the end, it is said, the island became, nine-tenths of it, church. The women, too, it appears, were oddly deformed by a natural protuberance of the region just below the small of the back — although, most unaccountably, this deformity was looked upon altogether in the light of a beauty. One or two pictures of these singular women have, in fact, been miraculously preserved. They look very odd, *very* — like something between a turkey-cock and a dromedary.

Well, these few details are nearly all that have descended to us respecting the ancient Knickerbockers. It seems, however, that while digging in the centre of the emperor’s garden, (which, you know, covers the whole island), some of the workmen unearthed a cubical and evidently chiseled] block of granite, weighing several hundred pounds. It was in good preservation, having received, apparently, little injury from the convulsion which entombed it. On

agora sobre eles, é que eram parte da tribo de selvagem dos Knickerbocker, que infestavam o continente assim que foi descoberto pelo Arquivista Riker²³, cavaleiro da Lã de Ouro. Eles não eram de forma alguma incivilizados, inclusive cultivavam diferentes habilidades e até mesmo ciências em seu próprio contexto. É relatado que eram perspicazes em muitos aspectos, mas eram estranhamente aflitos com monomania por construir os que os antigos americaneses denominavam “igrejas” - um tipo de pagode instituído para a venerar dois ídolos que atendiam pelos nome de Riqueza e Moda. Ao fim, dizem, a ilha se tornou noventa por cento em igreja. As mulheres também, ao que parece, eram estranhamente deformadas por uma protuberância natural na região abaixo da lombar - embora, inexplicavelmente, esta deformação era tida completamente como elegante. Uma ou duas imagens destas mulheres singulares teriam sido milagrosamente preservadas. Elas se parecem muito esquisitas, *muito* - algo entre um peru e um dromedário.

Bem, são estes poucos detalhes as únicas coisas que chegaram até nós sobre os antigos

²³ Richard Riker (1773-1842), político nova-iorquino suspeito de corrupção.

one of its surfaces was a marble slab with (only think of it!) *an inscription — a legible inscription*. Pundit is in ecstasies. Upon detaching the slab, a cavity appeared, containing a leaden box filled with various coins, a long scroll of names, several documents which appear to resemble newspapers, with other matters of intense interest to the antiquarian! There can be no doubt that all these are genuine Amriccan relics belonging to the tribe called Knickerbocker. The papers thrown on board our balloon are filled with fac-similes of the coins, MSS., typography, etc., etc. I copy for your amusement the Knickerbocker inscription on the marble slab: —

This Corner Stone of a Monument to the Memory of GEORGE WASHINGTON, was laid with appropriate ceremonies on the 19TH DAY OF OCTOBER, 1847, the anniversary of the surrender of Lord Cornwallis to General Washington at Yorktown, A. D. 1781, under the auspices of the Washington Monument Association of the city of New York.

This, as I give it, is a verbatim translation done by Pundit himself, so there *can* be no mistake about it. From the few words thus preserved, we gleam

Knickerbockers. Parece, no entanto, que enquanto escavavam no centro do jardim do imperador (o qual, você sabe, cobre a ilha inteira), alguns trabalhadores desenterraram um bloco de granito cúbico e visivelmente esculpido, pesando algumas centenas de libras. Estava bem preservado e, aparentemente, pouco avariado pelo abalo que o enterrou. Uma de suas superfícies era uma chapa de mármore (tente só pensar nisso!) com *uma inscrição - uma inscrição legível*. Pândito está em êxtase. Mediante a desfixação do mármore, uma cavidade apareceu contendo uma caixa de chumbo cheia de moedas, um longo inventário de nomes, vários documentos que lembravam periódicos, entre outros objetos que são de total interesse dos antiquários. Não há dúvidas de que essas relíquias são todas genuinamente americanesas, pertencentes à tribo chamada Knickerbocker. O papel atirado à bordo de nosso balão estava repleto de fac-símiles das moedas, MSS, tipografia, etc., etc. Vou copiar a inscrição dos Knickerbocker na chapa de mármore para você se divertir: Esta Pedra Angular de um Monumento em Memória a GEORGE WASHINGTON, foi assentada, com as cerimônias apropriadas, no DIA 19 DE OUTUBRO, 1847, o aniversário da rendição de Lord Cornwallis

several important items of knowledge, not the least interesting of which is the fact that a thousand years ago *actual* monuments had fallen into disuse — as was all very proper — the people contenting themselves, as we do now, with a mere indication of the design to erect a monument at some future time; a cornerstone being cautiously laid by itself “solitary and alone” (excuse me for quoting the great Amriccan poet Benton!) as a guarantee of the magnanimous *intention*. We ascertain, too, very distinctly, from this admirable inscription, the how, as well as the where and the what, of the great surrender in question. As to the *where*, it was Yorktown (wherever that was), and as to the *what*, it was General Cornwallis (no doubt some wealthy dealer in corn). He was surrendered. The inscription commemorates the surrender of — what? — why, “of Lord Cornwallis.” The only question is what could the savages wish him surrendered for. But when we remember that these savages were undoubtedly cannibals, we are led to the conclusion that they intended him for sausage. As to the *how* of the surrender, no language can be more explicit.

para o General Washington em Yorktown, A. D. 1781, sob os auspícios da Washington Associação de Monumentos da cidade de New York.

Isto que apresento aqui é uma tradução literal feita pelo próprio Pândito, portanto não *tem* como estar incorreta. Das poucas palavras assim preservadas, vislumbramos muitos elementos importantes de erudição, e não menos interessante é o fato de que há centenas de anos *verdadeiros* monumentos caíram em desuso - como tudo era muito apropriado - as pessoas satisfeitas, tais como somos agora, com o simples indício do design para erigir um monumento em um tempo futuro; uma pedra angular sendo cuidadosamente colocada "solitária e sozinha" (desculpe-me por citar o grande poeta americanês Benton!²⁴) como garantia de uma *intenção* elevada. Verificamos singularmente nesta admirável inscrição tanto o modo como também o lugar e a razão desta sublime rendição em questão. Em relação ao *onde*, foi em Yotktown (seja lá o que isto seja), e ao *que*, foi o General Cornwallis (sem dúvida um próspero comerciante de pipocas). Ele se rendeu. A inscrição celebra

²⁴ "*Solitary and alone*" é uma passagem da obra *A Sentimental Journey Through France and Italy*, de Laurence Sterne. Thomas Hart Benton (1782-1858) não foi um poeta, mas sim um político que ficou "solitário e sozinho" no senado por desavenças dentro de seu partido.

Lord Cornwallis was surrendered (for sausage) "under the auspices of the Washington Monument Association" — no doubt a charitable institution for the depositing of corner-stones. — But, Heaven bless me! what is the matter? Ah, I see — the balloon has collapsed, and we shall have a tumble into the sea. I have, therefore, only time enough to add that, from a hasty inspection of the fac-similes of newspapers, etc., etc., I find that *the* great men in those days among the Amriccans, were one John, a smith, and one Zacchary, a tailor. Good-bye, until I see you again. Whether you ever get this letter or not is a point of little importance, as I write altogether for my own amusement. I shall cork the MS. up in a bottle, however, and throw it into the sea.

Yours everlastingly,
PUNDITA.

a rendição do quê ou porquê de "Lord Cornwallis". A única questão é o motivo dos selvagens desejarem sua rendição. Mas quando nos lembramos de que estes selvagens eram indubitavelmente canibais, somos levados a concluir que ele seria destinado a virar linguíça. Em relação ao *modo* da rendição, nenhuma linguagem pode ser mais explícita. Lord Cornwallis rendeu-se (em prol da linguíça) "sob os auspícios da Washington Associação de Monumentos" - sem dúvida uma instituição de caridade para o depósito de cereais - Mas, que os Céus me abençoem! Qual é o problema? Ah, vejo que o balão despencou e vamos nos estatelar no mar. Entretanto, ainda tenho tempo o suficiente para acrescentar, a partir de uma rápida inspeção dos fac-símiles do jornais, etc., etc., que acredito que *os* grandes homens daqueles tempos entre os americaneses eram um tal de John Smith, um ferreiro, e um tal de Zacahry Taylor, um alfaiate. Adeus, e até mais ver. Se você irá receber esta carta, é assunto de menor importância, pois escrevo absolutamente para o meu próprio entretenimento. Devo arrolhar este manuscrito em uma garrafa e atirá-la ao mar.

Eternamente sua,
PÂNDITA.

3. TEORIA E PRÁTICA: ESCOLHAS COMENTADAS

Neste capítulo considero a questão dos antropônimos, designações de nomes em geral recorrentes na leitura, pronomes de tratamento e também topônimos, bem com a relevância para a compreensão e desenvolvimento do texto. Fazendo um levantamento dos nomes próprios encontrados nos três contos, surgem impasses e possibilidades abundantes para reflexões tradutórias. O assunto é quase inesgotável e o caminho entre a total impossibilidade de compreensão e as sugestões e explicações deve ser explorado pelo viés da tradução. Início, entretanto, com a análise literária de cada um dos três contos em ordem cronológica, conforme dispostos no capítulo anterior.

As discussões seguintes auxiliam esta situação, esclarecendo e demonstrando a quantidade de informações ocultas em simples referências a pessoas e personalidades históricas. Busquei realizar o mínimo de notas da tradução, focando, basicamente, em referências interessantes que estão perdidas no tempo. Apesar de ser favorável às notas explicativas por razões de interpretação, curiosidade e pesquisa, compreendo que existe uma tendência por parte dos leitores e de políticas editoriais de enxergá-las como um corpo estranho ao texto, uma intromissão demasiada do tradutor, devendo surgir de forma parcimoniosa. Embora também seja possível argumentar o contrário, que uma parte do público recebe de bom grado as anotações do tradutor, restrinjo as notas explicativas ao que julgo minimamente plausível para a compreensão, reconhecendo ser possível ou desejável, a depender do tipo de edição e antologia, um número bem maior de notas do que utilizei.

Ignorei ou procurei outras formas de lidar com o irreproduzível, deixando as notas apenas para as personalidades históricas e não para as dificuldades inerentes ao processo de tradução. Conteí com o prévio conhecimento e disposição do leitor em se abrir para novos textos e perceber algumas sutilezas da língua inglesa nem sempre possíveis de reproduzir no português.

As ponderações provenientes das leituras relacionadas aos estudos da tradução que fiz não tiveram o intuito de buscar soluções prontas e métodos a serem seguidos, mas legaram a preocupação de levar em conta a forma de compreender e avaliar o texto e a importância dos estudos paralelos nos mais diversos níveis. Por isso, seguindo as análises dos antropônimos, que são as mais específicas, comento sobre a decisão de manter estrangeirismos e a possibilidade de traduzi-los, além de refletir também sobre algumas particularidades pertinentes à

retradução enquanto segunda tradução. Ali, procuro considerar aspectos gerais de uma tradução que não se pauta exclusivamente na observância do sentido e da fluência, mas que mantenha acesos os traços da prosa estrangeira e seu potencial literário de renovação. Estes aspectos que busquei observar são provenientes de minha leitura de Berman (2012).

3.1 LOSS OF BREATH

Antes de adentrar nas análises literárias do conto "*Loss of Breath*", faço menção a uma importante antologia dentro dos estudos de Poe. Em *The Short Fiction of Edgar Allan Poe: An Annotated Edition*, os professores pesquisadores Susan e Stuart Levine (1990) enumeram 15 categorias possíveis sob as quais os contos de Poe repousam. É uma tentativa de resgatar essa versatilidade que, sob determinados aspectos, não é bem explorada em tantas outras antologias ou estudos que buscam categorizar os escritos de Poe em grandes blocos fechados.

"*Loss of Breath*" se encontra sob "Intenções Múltiplas", talvez a menos precisa entre todas; "*Mystification*" se encontra sob "Questões Morais"; e, por fim, "*Mellonta Tauta*", está na categoria "Ciência, Tecnologia, Extravagâncias"²⁵. Compreendendo um tanto das características gerais das obras, do autor e sua representatividade no seu universo literário, passo agora para a análise individual de cada um dos contos traduzidos na sequência.

O conto "*Loss of Breath*" figura entre os escritos considerados satíricos de E.A.P. Nas traduções das obras completas da Editora Globo, o conto aparece na sessão de "Contos Humorísticos" (POE, 1944, vol2). Muitos leitores das histórias mais clássicas de Poe, conforme explicitado anteriormente, desconhecem esse tipo de exploração satírica que seu texto pode oferecer. A primeira publicação deste conto data de setembro de 1835, no periódico literário *Southern Literary Messenger*. O próprio autor observa, em carta para o amigo John Pendleton Kennedy (romancista e político do *Whig Party*), o caráter zombeteiro e satírico de suas histórias com alguma ressalva:

You are nearly, but not altogether right in relation to the satire of some of my Tales. Most of them were intended for half banter, half satire -- although I might not have fully acknowledged this to be their aim even to myself. (POE, 2008, p.282)
26

²⁵ Os títulos das categorias se encontram da seguinte forma: *Multiple Intention*, *Moral Issues* e *Science, Technology, Oddities*.

²⁶ Não completamente, mas você está quase certo em relação à sátira de alguns de meus Contos. A maioria deles foi projetado para ser meio zombaria, meio sátira -- embora eu possa não ter totalmente reconhecido isto como seu objetivo nem para mim mesmo. (tradução minha).

O conto, que surgiu em 1832 com título "*A Decided Loss*", foi posteriormente modificado para a versão que conhecemos hoje como "*Loss of Breath*". Portanto, este é o texto de origem das análises literárias e tradução empreendida neste trabalho. As compilações, antologias americanas e traduções pesquisadas trazem sempre esta última e definitiva versão do conto, já com o título e texto alterados. Não foram encontradas traduções para o português de "*A Decided Loss*" em minhas pesquisas, e pela dificuldade de encontrar essa história nas próprias edições de língua inglesa, supõe-se que as traduções existentes para outras línguas sejam, via de regra, sempre originadas de "*Loss of Breath*", o que também ocorre na tradução de Cortázar das obras completas de Poe.

A história traz as principais características consagradas da prosa de Poe, porém de uma maneira diferente da convencional que encontramos nos textos mais lidos e divulgados. Os elementos de sátira e galhofa têm seus papéis na produção do efeito da história, não sendo eles o objetivo/meta do autor, mas sim um caminho para atingir sua finalidade crítica. É provável que o personagem narrador seja a caricatura do editor da revista que publicou o conto, mas este tipo de informação, e, conseqüentemente, sua compreensão por parte de leitores de outro tempo, ficam comprometidas.

Encontra-se em "*Loss of Breath*" quase todas as qualidades conceituais, em certa medida, que habitam o universo particular da obra em prosa de Poe: temos o narrador em primeira pessoa enfrentando elementos macabros e fantásticos, a humilhação, o horror, a hipérbole, e com acréscimo de *hoax* científico. O grande diferencial desta história é que todos recursos literários e estilísticos pelos quais o autor é reconhecido são representados com e sob um resultado humorístico *sui generis* que é responsável por diversas dificuldades de compreensão e de tradução, principalmente quando buscamos reproduzi-lo em outra língua e em outra época.

Quando se faz alusão às dificuldades de tradução e entendimento de histórias datadas de outro século, não necessariamente se discute os problemas de linguagem ou de complexidades gramaticais. Muitas vezes ocorre que a referência a determinados acontecimentos locais ou personalidades contemporâneas a Poe tenham se perdido totalmente no tempo, fazendo com que certos aspectos, apreciações críticas e tiradas irônicas se tornem confusas ou indecifráveis. Considerando a distância temporal da obra e o esforço da (re)tradução em atualizá-la, não se pode deixar de considerar as dificuldades e os

desvios que esta mesma obra encontrará diante de seu público leitor em língua inglesa.

Neste contexto, algumas questões são inevitáveis: deverá o tradutor se preocupar com a diferença entre o possível público leitor da tradução e do texto primeiro? Acredito que não seria possível basear as escolhas tradutórias e fundamentações teóricas sem levar em conta o público leitor contemporâneo e o público da época e para o qual o autor escreveu. Alguns problemas estão diretamente relacionados à compreensão de determinados fatores na própria leitura do original de língua inglesa. O que porventura pareça obscuro, sem sentido, ou mesmo sem graça, tratando-se de um conto humorístico, não pode ser confundido com problemas, defeitos ou impossibilidades de tradução. Mesmo que determinadas ocorrências permaneçam perdidas ou prejudicadas pela própria ação do tempo, independente da língua, "*Loss of Breath*" oferece muitas apreciações curiosas e paralelismo com tantos outros escritos de Poe ou temas que são caros ao autor.

Partindo para uma análise sucinta dos acontecimentos e das ações dos personagens, pode-se resumir a história da seguinte maneira: o narrador autodiegético começa sua dissertação ofendendo sua esposa de forma ultrajante um dia após seu casamento; nesse contexto, ele perde literalmente seu "fôlego", e com isso sua capacidade de respiração e de falar de forma natural. Com a falta de ar/fôlego/alento, o protagonista sai à procura dessa "essência" que perdera, e que deve estar em algum lugar da casa, segundo seu entendimento. Em lugar de encontrar o "alento" que havia estranhamente desaparecido, encontra cartas de amor de sua esposa trocadas com um vizinho. Em meio aos seus devaneios, caprichos filosóficos e monólogos, resolve empreender fuga de sua cidade pelo constrangimento de vivenciar a absurda situação de ter perdido seu fôlego, e portanto, sua capacidade de se expressar verbalmente de forma adequada. Em sua fuga filosoficamente premeditada, experimenta os mais absurdos e trágicos destinos. Tem seus ossos quebrados, seu crânio esmagado, é dado como morto, operado, condenado à forca por ser confundido com um criminoso, e por fim, já no cemitério, encontra o homem que "roubara" seu alento e sua esposa, que sofria o extremo oposto que o protagonista estava experimentando: excesso de ar. Depois de um acerto de contas tão esquisito e improvável quanto o resto da história, ambos livram-se de suas maldições e o conto se encerra sem maiores explicações.

Destaco possíveis interpretações existentes e perspectivas que ainda podem ser vislumbradas em torno desta história de acontecimentos tão extravagantes. Como um exemplo clássico de

interpretação de textos de Poe, cito o trabalho intitulado *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation* de Marie Bonaparte, escritora francesa e psicanalista freudiana, no qual ela analisa a obra de Poe sob o enfoque da psicanálise e sugere algumas perspectivas aos contos de Poe baseadas na vida do próprio autor, através de estudos biográficos, correspondências, opiniões de terceiros e também dos textos publicados por ele. Este tipo de procedimento poderá encontrar algumas avaliações negativas da crítica literária por destacar e acentuar alguns aspectos pessoais da vida do escritor em detrimento do que a própria obra tem a oferecer no que se refere aos estudos literários e culturais. No entanto, no caso do conto "*Loss of Breath*", em que o narrador perde sua capacidade de respirar, a autora sugere uma interpretação sobre a impotência sexual presente de maneira (in)consciente na história que acredito ser fundamental na maneira que se pode conduzir uma tradução. O marido/narrador perde seu alento, sua "virilidade", o que faz com que sua esposa adúltera recorra ao seu antagonista, um homem com excesso de fôlego e potente. Essa leitura decorre tanto da interpretação das ações dos personagens - local, data, comportamento - quanto da seleção de palavras persistentes no conto.

Em Nagel e Bendixen (2010) também se encontra essa perspectiva como uma das possibilidades de interpretar o conto: "*Loss of Breath*" pode retratar a sexualidade masculina (mais precisamente a impotência temporária) como tema principal²⁷. Esta modalidade de interpretação permeia a narração e possibilita diferentes associações no momento da leitura, onde se camuflam alguns elementos cômicos e satíricos, nem sempre tão óbvios ou aceitáveis para o leitor contemporâneo. Não há espaço para contemplar outros estudos ou aprofundar análises psicanalíticas que as obras de Poe, e particularmente este conto, podem oferecer. Com estes exemplos, quis demonstrar a possibilidade de interpretações e relevância que esta obra teve e pode ainda ocasionar.

Nesta linha de argumentação, procurando aspectos da literatura e linguagem relevantes para a compreensão e tradução empreendida, busco selecionar trechos e passagens que giram em torno da concepção criativa que dá título ao texto. Devido à perda literal do fôlego, o narrador, Mr. Lackobreath, vai aos poucos demonstrando sua personalidade em atitudes e pensamentos tão absurdos quanto seu

²⁷ " *Loss of Breath* " may depict male sexuality (more precisely temporary impotence) as a major theme. (Nagel e Bendixen, 2010, p. 24).

infortúnio físico. É notável que a situação grotesca em que se encontra é motivo de vergonha e constrangimento para o narrador. Sua primeira reação ao perceber-se sem ar é justamente ocultar o ocorrido de sua esposa.

A partir desse comportamento pode-se inferir a insegurança do narrador protagonista consigo mesmo, pois ele prefere antes ser tomado como um louco do que como alguém *incapaz* ou inapto a realizar algo. O terror de cogitar ser descoberto por sua esposa ou amigos parece ser maior que o terror de sua "vergonhosa" moléstia física. A problemática que Mr. Lackbreath pondera parece sempre desabrochar no campo psicológico através de suas conjecturas mentais pouco usuais, ficando assim os desígnios físico e corpóreo em segundo plano. Seus pensamentos e divagações estão em ordem (mesmo que suas racionalizações sejam absurdas) enquanto seu mundo físico está um verdadeiro caos provocado tanto pela injustiça humana quanto pelo absurdo inexplicável que lhe sucedera. Sua situação física vai gradualmente ficando fora do seu controle até ser dado por todos como um defunto, enquanto sua mente não para de raciocinar e cogitar diferentes hipóteses durante toda a trama.

No seguinte trecho de minha tradução é possível observar como o elemento humorístico surge no texto, criando uma atmosfera cômica em uma situação que poderia ser séria e angustiante, o que normalmente ocorre em grande parte dos famosos contos de terror de Poe:

Não se deve supor, entretanto, que no decorrer de tais passagens, eu deixasse de olhar de soslaio – mostrar meus dentes – mexer meus joelhos-embaralhar meus pés – ou de fazer qualquer uma dessas graças que são consideradas características de uma performance teatral. Para ser sincero, falavam em me colocar em uma camisa de força. Mas graças ao bom Deus, nunca suspeitaram que eu houvesse perdido meu ar. (PERDA DE ALENTO, p.79)

No exemplo citado o narrador relata sua tentativa de ludibriar sua esposa, fingindo que "tinha sido acometido de uma paixão pelos palcos". Dessa forma grotesca, remexendo seu corpo com uma expressividade forçosamente artística e teatral, sua falha na voz não seria percebida como um defeito ou incapacidade, e sim como parte integrante de seu papel artístico. Mesmo que parecesse um louco a ponto de cogitarem uma internação, não deixaria assim transparecer sua

impotência que restringiu sua capacidade de se expressar. A moléstia que o afeta fica evidente em dois momentos e circunstâncias distintas: primeiramente sua voz desaparece, e, em um segundo momento, quando seu corpo inteiro para de responder aos seus comandos, restando-lhe apenas o pensamento e a consciência do que ocorria a sua volta.

Abro um parênteses para fazer um contraponto com os outros contos mais consagrados e conhecidos de Poe. Em qualquer análise eventual de histórias como "*The Black Cat*", "*The Facts in the Case of M. Valdermar*", "*The Fall of the House of Usher*", encontramos facilmente diversas características que fazem com que o autor seja reconhecido como "o mestre dos contos de terror". Mistério, horror, mesmerismo, elementos fantásticos, são características que acompanham tais histórias e que via de regra possuem uma sequência narrativa agonizante e um desfecho trágico. Em "*Loss of Breath*", o autor continua a utilizar estas características corriqueiras em suas obras, porém revestidas de humor peculiar e *nonsense*, o que acaba tornando a narrativa menos densa e agonizante. O próprio infortúnio do personagem passa a ser mais cômico do que perturbador.

Outra maneira de percebermos o tom de sátira e o efeito humorístico contidos no texto está presente ainda na própria construção psicológica do personagem principal, cujas elucubrações e meditações a respeito de seu infortúnio e desdita física são tão exageradas quanto grotescas. O tom de erudição exagerado com que o narrador inicia sua aventura denota elementos na literatura de Poe que fazem parte de minha análise de tradução. Este tom de erudição excessivo se caracteriza através de uma séria de citações de personagens históricos, bíblicos, filósofos, escritores, que em grande parte são desconhecidos do público geral e por isso apresentam curiosidades e dificuldades no momento da tradução (ou não tradução) desses nomes.

Isto também ocorre com algumas nomenclaturas de lugares não tão populares e tradicionais, o que exigiria alguma pesquisa da parte do leitor ou do tradutor para que tais referências não passassem despercebidas. Trago aqui o trecho que dá início ao conto, de onde pode-se extrair alguns elementos e reflexões que são válidos para elucidar algumas propriedades peculiares encontradas na prosa de Poe de maneira geral, e que também serão alvo de análises que integram os comentários relativos às minhas escolhas tradutórias:

A mais notável má sorte deve por fim ceder à incansável coragem da filosofia - assim como a mais obstinada cidade em sua incessante vigília do

inimigo. Salmaneser, como nos conta as sagradas escrituras, cercou Samaria por três anos; e esta, por fim, cedeu. Sardanapalo - ver Diodoro da Sílicia - perseverou por sete anos em Nínive; mas foi em vão. Tróia expirou ao fim do segundo lustro; e Azoth, que Aristeu proclama em sua honra como um cavaleiro, abriu finalmente seus portões para Psamético depois de tê-los trancados pela quinta parte de um século. (PERDA DE ALENTO, p. 75)

Inicialmente, informo que este fragmento teve sua disposição no texto permutada quando comparado com a primeira versão do conto, publicado como "*A Decided Loss*" (1832). Nesta primeira versão, o fragmento aparece no último parágrafo do texto, enquanto que na versão utilizada em minha tradução, "*Loss of Breath*", ele aparece no início do texto. Não cabe nesta breve análise literária se ocupar de todas as variações, acréscimos e supressões que Poe realizou neste texto ao longo dos anos e das edições, mas é interessante para o tradutor conhecer quais foram as alterações mais substanciais.

Evidente que as citações históricas do excerto acima pouco têm a ver com o enredo, que bem longe de abarcar eventos filosóficos e históricos, trata no fundo de um problema conjugal e de uma infelicidade muito pessoal. Os exemplos dados de personagens históricos, ações e lugares são também tão antigos que pouco significam para aqueles leitores que não estejam muito familiarizados com história antiga. Vou enfatizar o argumento de que as publicações dos contos de Poe aconteceram em jornais literários, sendo o público alvo leitores de literatura e amante de artes. O subtítulo do *Southern Literary Messenger*, periódico mensal onde Poe foi editor e publicou esta versão do conto, trazia o seguinte: "*Devoted to Every Department of Literature and the Fine Arts*". Na época, o público leitor norte-americano crescente buscava uma literatura nacional erudita e representativa, e em meados do século XIX, tais revistas literárias traziam uma média de quatro a cinco contos por cada edição (BELLEI, p. 45).

Conforme abordei no subcapítulo sobre Poe e a linguagem, o autor é extremamente convencido da importância e primazia da língua, julgando-se capaz de exprimir suas ideias e pensamentos perfeitamente no momento da escrita. Curiosamente, o conto "*Loss of Breath*" traz essa problemática angustiante da comunicação (ou não-comunicação), pois estando o narrador incapaz de se expressar (pelo menos em palavras), não consegue estabelecer um entendimento razoável com seus

interlocutores, que, dessa forma, sempre lhe proporcionam os mais arbitrários e dolorosos destinos. Sem a capacidade pulmonar de aspirar o ar, sua capacidade de falar e articular sons e palavras também se esvai.

À sua maneira, Poe nos brinda com uma história que mais parece fruto do século XX, carregado de características fantásticas, não explicativas e encaradas com assustadora normalidade pelos personagens, por mais absurdas que pareçam ao bom senso. Não fossem os vestígios de prosa de Poe, o surrealismo deste conto com o tema da falta de capacidade comunicativa mais pareceria um eco de um personagem vindo da obra de Kafka, uma vez que o narrador de "*Loss of Breath*" é também preso, confundido com outras pessoas, não compreende exatamente sua condição (apesar de sua fina e sarcástica inteligência) e nem consegue desvencilhar-se dela por meios naturais. É um texto rico nos mais diversos sentidos, e tanto mais divertido e fantástico na medida em se relaciona com as demais obras de Poe, mesmo que suas referências e seu humor volúvel possam dificultar sua leitura.

3.2 MYSTIFICATION

Se normalmente os contos consagrados de E.A.P. possuem um elemento "universalizante", termo que o próprio autor utiliza quando se defende de algumas observações objetivas a respeito de seu aparente "germanismo", podemos encontrar em "*Mystification*" uma fina e irônica crítica a certos costumes e comportamentos da sociedade norte-americana da primeira metade do século XIX. Neste conto, também se encontram outros elementos característicos da literatura de Poe, como a questão da criptografia, mesmo que de forma embrionária, e que não chega a se desenvolver detalhadamente como ocorre em "*The Golden Bug*". Além de um costureiro narrador homodiegético, que participa ativamente dos acontecimentos e deixa suas impressões pessoais, há também uma linguagem mistificadora. O que foge do padrão consagrado e talvez esperado de suas histórias é, novamente, a questão do humor e da ironia, que transformam, assim como ocorreu na análise de "*Loss of Breath*", o terrível e o sinistro em pitoresco.

Na análise que será empreendida sobre "*Mystification*" e também posteriormente em "*Mellonta Tauta*", poderemos vislumbrar propósitos bem divergentes no que se refere ao efeito ou intenções do autor. O fato de Poe ter ido bastante além em seus experimentos literários, onde, pode-se pensar hoje, buscava encontrar o tom adequado para suas criações literárias, não o torna completamente alheio às coisas de seu tempo, cultura e sociedade norte-americana.

Entre suas histórias macabras e universais, do "terror que vem da alma", e de seu pioneirismo através de suas histórias detetivescas e de ficção científica, há também espaço para distinguir a relação com sua própria contemporaneidade e as coisas triviais de seu tempo. Poe escrevia também sátiras e paródias de obras de autores contemporâneos, como ocorre, por exemplo, nos contos "*The Duc the L'omelete*", "*A Tale of Jerusalem*" e "*Why the Little Frenchman Wears his Hand in a Sling*", de Nathaniel Parker Willis, Horace Smith e Lady Morgan, respectivamente. Algumas obras de cunho mais geral e datado fazem analogias e sátiras ao universo literário de sua época, conforme encontramos na leituras de "*The Literary Life of Thingum Bob, Esq*" e "*X-ing a Paragrab*", que também se encontram hoje entre os contos menos conhecidos e traduzidos de Poe.

No presente conto, "*Mystificaiton*", Poe ironiza o escritor Theodore Sedgwick Fay, em razão de sua obra *Norman Leslie: A Tale of the Present Times* e de determinadas desavenças críticas entre ambos. Como poucas obras de seus contemporâneos são lidas e estudadas

atualmente, o próprio conto tem a perder nas entrelinhas, insinuações, muitas das quais se percebe através de termos em itálico.

Mas o fato é que a presença do elemento humorístico, não raro em tom de sarcasmo ou *nonsense*, sobre determinados comportamentos e personalidades que marcaram época, demonstra que o autor não estava tão distante da realidade americana do início do século XIX. Talvez, obras como o conto "*Mystificaiton*", devidamente consideradas e contextualizadas, possam contribuir para a imagem que o leitor tem de Poe e dos seus próprios contos consagrados, que, não raro, estão repletos de ironia sutil e empulhações.

De acordo com o mencionado no capítulo introdutório, este conto sofreu uma série de mudanças e alterações pelas mãos do próprio autor, a começar pelo título. Em 1837, é publicado como "*Von Jung, The Mysic*" na revista literária *American Monthly Magazine*. E, entre outras versões, em 1845 aparece como "*Mystification*" no *Broadway Journal*, versão essa que utilizo nesta tradução e que é usada nas edições mais recentes de antologias e obras completas de Poe, como *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, compilado por Barnes & Noble e com prefácio de Dawn B. Sova. Além disso, claro, igualmente presente na compilação de Allen utilizada e já comentada aqui.

Até que chegasse em seu formato final, Poe alterou, suprimiu e adicionou elementos em seu texto, por isso sabemos que, para ele, cada palavra e frase possui uma função estudada bem definida no texto. Com tanto desvelo, é muito improvável a existência de frases ou palavras deixadas ao acaso pelo texto, sem um propósito bem definido que deverá ser levado em consideração na tradução. É bem possível, contudo, que muitas das referências pessoais e datadas fiquem incompreensíveis para o público leitor da atualidade, e aqui vale lembrar que esta circunstância ocorre muito também entre os leitores do seu próprio tempo. Este texto não figura entre os "Contos Humorísticos" na antologia da Editora Globo, diferente de "*Loss of Breath*", mas em outras antologias em língua inglesa o conto aparece sob este gênero, como em "*Edgar Allan Poe A to Z*" de Dawn B. Sova.

Em "*Mystification*", há uma sátira explícita ao antigo e cultural costume de duelar, o que nada mais é do que uma disputa física arranjada e mais ou menos institucionalizada, com o objetivo de ferir ou mesmo matar um adversário a fim preservar a honra ou vingar uma ofensa. O aspecto humorístico decorre precisamente do comportamento zombeteiro do protagonista através de suas palavras afetadas e da forma irônica como o comportamento dos estudantes é retratado na voz do narrador, Mr. P. no original.

De acordo com o professor Donald Barlow Stauffer (1982), existe uma forte tendência em não considerar Poe como um escritor de humor. Ele cita a antologia do pesquisador Walter Blair, *Native American Humor*, de 1960, onde vários dos contemporâneos de Poe são lembrados e discutidos enquanto ele próprio, um dos mais expressivos autores de seu tempo, não é nem mesmo citado. Muitos de seus colegas e editores haviam aconselhado Poe a escrever suas sátiras de forma mais trivial e comum, como por exemplo, sobre as fraquezas e a frivolidade de seus contemporâneos, ou sobre determinados hábitos e peculiaridades de sua época, em vez de empregar um tom erudito e místico sobre aspectos mais complexos. O grande público da época seria incapaz de apreciar e aproveitar seus escritos, diziam alguns dos editores:

The publishers themselves were less enthusiastic about the inherently humorous quality of these tales. They wrote Poe to tell him that "the papers were too learned and mystical. They would be understood and relished only by a very few — not by the multitude. The numbers of readers in this country capable of appreciating and enjoying such writings as those you submitted to us is very small indeed"²⁸. (STAUFFER, 1982)²⁹

Partindo desta exposição, até hoje podemos pensar sobre o público de Poe. Os editores não costumam considerar os tais contos humorísticos de Poe na maior parte das antologias que eventualmente são encontradas no mercado. Pode-se cogitar alguns indícios que levam à razão de que os contos que apresento aqui não terem tido duas ou mais traduções, principalmente quando comparamos com o destino que vem ocorrendo para uma boa parte de sua obra. Em "*Mystification*" a despeito de tratar sobre um tema obsoleto, como hoje é o costume de duelar, podemos facilmente verificar muitas outras críticas e pareceres

²⁸ Os próprios editores eram pouco entusiasmados com a qualidade humorística inerente destes contos. Eles escreveram a Poe para dizer que "os textos eram muito eruditos e místicos. Eles só seriam compreendidos e apreciados por poucos - não por todo o público. O número de leitores neste país apto a apreciar e desfrutar de tais escritos como estes que você nos submeteu é de fato muito pequeno. (tradução minha)

²⁹ "*The Merry Mood: Poe's Uses of Humor*," Baltimore: The Edgar Allan Poe Society of Baltimore, 1982. Disponível em: <http://www.eapoe.org/papers/psblctrs/pl19811.htm>.

bastante atuais, como a indolência de uma burguesia estudantil, o pedantismo nas relações sociais, a questão da universidade como ambiente favorável a determinados tipos de comportamentos repreensíveis, entre outras coisas que uma leitura contemporânea poderá proporcionar.

Diferente do que se poderia esperar de um "mistificador", principalmente tratando de uma história de Poe, este termo não encontra uma correspondência com o charlatanismo, o sobrenatural, o fantástico ou mesmo o terrível. O protagonista, o Barão Ritzner von Jung, não pretende ser um vigarista que abusa de suas habilidades intelectivas e mistificadoras para fazer o mal pelo mal ou causar dor. Pelo contrário, ele utiliza seu poder de observação e sua influência de maneira racional, premeditada e zombeteira, com o intuito de escarnecer de um comportamento social que julga obsoleto e anacrônico, a saber, o duelo e toda a presunção moral que nisto se encerra. O enredo é construído a fim de culminar em uma única circunstância peculiar e improvável. Um estratagema do Barão, cuidadosamente planejado, encontra o estopim que necessita em uma circunstância tal com o único intuito de ridicularizar seu colega e a afetação geral no que se refere ao costume de duelar.

A história narra alguns eventos a fim de idealizar as principais características do protagonista bem como faz a descrição de jovens de boa estirpe, todos orgulhosos de seus nomes e famílias, que se ocupam em fazer farra, beber vinho e contar suas proezas. As próprias descrições que o narrador oferece, sempre breves, aliadas a vocábulos específicos que fazem alusão à bravata e a fanfarronada, são elementos que vão pavimentando o caminho para que o desfecho aconteça com o efeito pretendido. A abundância de termos que insinuam a jocosidade da história se inicia com a referência ao "grotesco" identificado no caráter do Barão, logo na primeira frase da história. A isto, segue-se com a informação do narrador rememorando a "sequência de façanhas engraçadas que não devem se tornar públicas" em que conheceu o Barão e seu espírito zombeteiro, que ficaria sempre oculto das demais pessoas que não o conheciam tão bem e o julgavam incapaz de realizar um gracejo. Mas sua principal característica, item fundamental para a percepção e efeito do conto, era sua "arte mistificadora", que consistia em ridicularizar e abusar a credulidade de outrem, através de uma influência dominadora. Não executava tais atos para obter alguma vantagem pessoal, mas puramente para sua diversão repreensível e para criticar a afetação e o orgulho de determinadas práticas sociais.

O espaço físico e temporal onde a trama ocorre é em uma Universidade da primeira metade do século XIX, não ficando exatamente claro se é americana ou alemã, e nos aposentos estudantis dos personagens, onde se dá o incidente do espelho e da enigmática ofensa. O conto inteiro é econômico em suas descrições, e por esta razão, tende a ser preciso. O narrador trabalha com as palavras de forma direta, com a eloquência de quem sabe bem do que está falando, pois além de participantes dos acontecimentos, já possuiria intimidade com o personagem principal, conforme deixa claro logo no início. Assim ele vai assinalando as principais características do protagonista, seu conhecido íntimo, o Barão von Jung, e brevemente a dos outros personagens, especificamente, de Hermann, o duelista, que faz parte do grupo de estudantes trivialmente representados na história.

No âmbito psicológico da trama, deparamo-nos com descrições básicas das características dos personagens que conduzem até a disputa moral e intelectual que está em jogo, embora isso não fique imediatamente explícito ao leitor. O protagonista, Barão Ritzner von Jung, deseja combater seu colega-adversário no plano racional, atitude que o narrador entende como "ciência da mistificação", em lugar de utilizar os métodos físicos empregados no costume do duelo. O narrador, participante e testemunha da única ação da história, vem construindo a personalidade dos envolvidos com suas observações acuradas e adjetivas, de cunho opinativo.

O Barão é retratado desde o início como um nobre, já que o título nobiliárquico o acompanha durante todo o desenvolvimento da história, e é notável que seu sobrenome, von Jung, já deixe transparecer a sua pouca idade e sua prerrogativa. Suas características físicas são um tanto evasivas, pois ele não aparenta ser nem bonito, nem velho, nem novo, e seus olhos são "transparentes e sem expressividade". Essa exterioridade enigmática alia-se a alguns componentes comportamentais descritos que fazem desta figura um verdadeiro e imponente mistificador, no sentido peculiar da obra. Algumas qualidades incomuns lhe são atribuídas, como "extraordinário", "grotesco", "solene", "grave", de tal modo que, embora sempre envolvido nos trotes e zombarias que ocorrem na instituição universitária, convencia a todos de sua integridade e inocência com seu pedantismo e rigidez aparentes.

Hermann, que aos poucos se revela a verdadeira presa do Barão, é retratado juntamente com os demais estudantes, como jovem "de fortuna, de muitos contatos, orgulhosos de sua família, que viviam com um exagerado senso de honra". A partir daí, a questão do duelo se faz presente na história como assunto principal, e Hermann é reconhecido

por Mr. P., o narrador, como um "cavalheiro original" e principalmente "um grandessíssimo tolo". Original por ser um corajoso duelista, ironicamente possuidor de um suposto profundo pensamento metafísico, e tolo, na visão compartilhada pelo narrador e pelo Barão, por fazer de seu hobby como duelista uma questão fundamental de honra.

Esta seriedade com que Hermann encarava este tópico é a motivação que faz o protagonista pregar-lhe uma peça e submetê-lo à ofensa "peculiar e refinada" de partir seu reflexo no espelho, atitude emblemática recorrente em contos fantásticos. No lugar de empregar violência concreta contra a pessoa física de Hermann, este método místico empregado pelo Barão se revela apenas uma zombaria no fim da história. Novamente, a questão da mistificação ou do misticismo é atacada e combatida com certo escárnio e racionalidade.

A fim de atingir a unidade de efeito teorizada por Poe, busquei compreender a construção da trama que se dá por meio do empenho que o Barão prepara seu colega com determinadas leituras e admoestações verbais, por conhecer seu caráter e sua fraqueza. Nestas leituras sobre código de honra, etiqueta e duelo, um dos livros mencionados nas cartas de retratação traz uma sequência criptográfica que Hermann é incapaz de compreender. Devido à influência exercida pela figura do Barão, descrita com minudência pelo narrador como sendo um personagem influente e dominador, e ao seu orgulho como um grande entendedor de código de honra, Hermann não reconhece sua incapacidade de compreender algo relacionado à etiqueta do duelo, preferindo aceitar e acreditar na réplica do Barão do que admitir a própria ignorância.

A fim de absolvição de sua ofensa, o Barão sugere que Hermann leia o trecho de um livro que traz a história ilógica de um combate entre babuínos. Sem compreender que o trecho requer uma leitura especial para a criptografia que ali se encerra, Hermann aceita um pedido inexistente de perdão por uma ofensa também inexistente que acredita ter sofrido. Neste trecho final, o intuito do Barão é revelado, e é possível então perceber a construção da história e dos acontecimentos por meio desta perspectiva.

3.3 MELLONTA TAUTA

"*Mellonta Tauta*" (escrito em 1848, publicado em 1849), termo grego que significa "coisas futuras", é mais um dos contos de Poe que dispõe de algumas das características discutidas até então neste trabalho: é um texto pouco conhecido, possui também uma única tradução para o português brasileiro, e se insere entre as obras literárias originadoras de *hoaxes* e ficção científica de E. A. P. Além disto, é um de seus escritos, em forma de conto literário, mais críticos em relação à sociedade e às interpretações filosóficas e políticas que vigoravam em seu tempo.

"*Mellonta Tauta*" faz parte dos contos de Poe sobre viagens de balão que se situam entre a ficção científica e o embuste premeditado, conhecido ocasionalmente como *hoax* científico. A tríade sobre a polêmica das viagens com balão à gás, que encerrava muitas curiosidades e especulações científicas em sua época, engloba os textos "*The Unparalleled Adventure of One Hans Pfall*" (1835), "*The Balloon Hoax*" (1844) e "*Mellonta Tauta*". Os textos aqui citados serviriam como influência para que Júlio Verne e H. G. Wells mais tarde consagrassem o gênero ficção científica dentro da literatura, mesmo que de forma polêmica e com algumas ressalvas críticas.

O primeiro destes textos, de 1835, fala sobre uma viagem de balão até a lua, e foi escrito em uma época em que o tema estava em vigor por causa de algumas publicações jornalísticas anônimas, falsamente e propositadamente atribuídas a astrônomos, que relatavam sobre a existência de vida alienígena fora do planeta. Houve um episódio jornalístico, no mesmo ano da publicação deste conto de Poe, que ficou conhecido posteriormente como *Great Moon Hoax*. Apesar das evidentes fantasias e impossibilidades físicas que permeiam estas histórias, podemos fazer um paralelo com o que hoje ocorre em relação a teorias conspiratórias sobre a chegada do homem à lua, em 1969, através da missão espacial que se tornou mundialmente conhecida como "Apolo 11". Os embustes ou *hoaxes* da época de Poe diferem bastante do que ocorre na mídia e no jornalismo conspiracionista atual. Suas histórias, e aqui trato especificamente do caso de Poe, eram empulhações que brincavam, até certo ponto, com a credulidade do leitor e da própria comunidade científica, mas sem a pretensão de fazer disso uma teoria, doutrina ou segmento ideológico.

Para que tais efeitos fossem atingidos, o autor precisava ter algum conhecimento científico sobre os assuntos que tratava, ou seu público poderia facilmente desmascarar suas abordagens, principalmente se tratando do público mais letrado, que eram os leitores

dos jornais literários para os quais Poe escrevia. O esmero que tinha com as palavras ao longo de todos os seus textos também deveria existir com os assuntos mais técnicos e científicos, considerados como menos literários, o que fica palpável em "*The Balloon Hoax*", de 1944. As acuradas descrições sobre fenômenos físicos e engenharia, demonstram que Poe tinha não apenas interesse por estas questões como mesmo algum conhecimento prático. Como consequência, seus textos conseguiam atingir os efeitos desejados e impressionar os leitores, que encontravam alguma probabilidade e plausibilidade em suas palavras, tomando o conto, que hoje é lido e estudado como ficção e literatura, como um relato de um fato.

Outro famoso caso em que ocorre embuste científico, dentro dos estudos da obra de Poe, é no conto "*The Facts in the Case of M. Valdemar*", que também causou polêmica e levou muitos leitores, dentre eles estudiosos da medicina, do mesmerismo e do magnetismo, a acreditarem seriamente em suas palavras, como se a narrativa fosse baseada em algum relato autêntico e não apenas "mera" literatura de entretenimento. A unidade de efeito é aqui alcançada com o uso cuidadosamente sistematizado das palavras, conferindo credibilidade jornalística ao autor narrador. Diferente da história de Hans Pfaall, em "*A Balela do Balão*", como foi traduzido "*The Balloon Hoax*" para o português brasileiro, existe um apelo muito maior à realidade e factibilidade no período em que foi escrita. Em sua primeira publicação, o conto não trazia no título seu caráter irreal, tendo uma chamada em forma de manchete, que resumo aqui da seguinte forma: *Astounding News! The Atlantic Crossed in Three Days!*. A história é basicamente um narrativa jornalística e técnica sobre a travessia do Oceano Atlântico dentro de um balão, façanha que só viria a ser alcançada em 1919, mas que suscitava compreensíveis curiosidades e expectativas já na primeira metade do século XIX.

De acordo com as premissas literárias que abordei anteriormente, saliento que este conto pode ser dado como um exemplo do que foi discutido sobre literariedade. Se pensarmos neste texto sobre a suposta travessia do balão no contexto em que foi publicado, certamente haveria uma expectativa ou plausibilidade para um relato puramente jornalístico. Mesmo se tratando de um caso inverídico, o que não necessariamente caracteriza o elemento literário, mas algo que geralmente não se espera de um relato confiável e jornalístico, houve alguma pretensão de ludibriar o leitor mais incauto ou mais crédulo. Não só através linguagem técnica e periodística que o texto traz, mas pela própria forma em que fora exposto, em forma de manchete e coluna.

Hoje, início do século XXI, o (possível) público leitor deste texto já o receberá com uma perspectiva totalmente diferente, a saber: ou através alguma antologia ou compilação de contos literários.

Logo, a leitura que se fará já está diretamente atrelada com a ideia de literatura e ficção, e não como jornalismo, "realidade", ou algo que tenha a pretensão de suscitar alguma dúvida em relação a sua veracidade. O mesmo ocorre com histórias como "*The Facts in the Case of M. Valdemar*", que impressiona pela força da descrição e das palavras, mas não cabe mais dúvida em relação à sua literariedade. A dinâmica da apreciação do texto é totalmente modificada pelos fatores aqui expostos, e a compreensão ou o interesse pelo contexto que deu origem à obra são recursos indispensáveis que podem tornar a leitura da obra interessante, instigante ou mesmo ordinária.

Posto desta forma, cabe refletir sobre a influência da "navegação aérea" no imaginário de uma época que dependia exclusivamente do transporte marítimo intercontinental, onde o barco a vapor tinha recém sido inventado, mas ainda estava longe de ser popularizado. Certamente que dominar os céus e voar junto aos pássaros era uma ideia ambiciosa e inusitada para humanidade desde aquele tempo, e a maneira conhecida e mais viável de realizar tal intento seria através do balão à gás. Não é por acaso que em "*Mellonta Tauta*", história fantasiosa que ocorre em um longínquo futuro, isto é, em 2849, exatos mil anos depois de sua publicação, se passe em uma viagem em um super balão gigante. Esta era a expressão máxima de tecnologia aérea que se podia ter naquela época. O fato de que, em menos de 100 anos depois que a história havia sido publicada, o ser humano estaria dominando os céus com outros meios, não torna a narrativa menos interessante ou ultrapassada, pelo contrário.

Além de ser uma oportunidade de apreciar a relação entre literatura e expectativas tecnológicas de uma época, também encontramos diversas semelhanças de pensamento e circunstâncias com a contemporaneidade através das observações bem humoradas e críticas dos personagens. Até este ponto abordei algumas questões relativas ao surgimento deste conto, bem como o local e contexto em que ele se encontra inserido dentro do cânone de Poe, e agora passo a discorrer sobre a história, seu conteúdo literário e efeitos.

"*Mellonta Tauta*" é narrado em forma de carta, no qual a personagem principal escreve sobre suas impressões de viagem e sobre algumas curiosidades intelectivas que são sempre ratificadas pelo seu sábio colega, Pundit. A história se passa no dia primeiro de abril de 2849, e, evidentemente, não há pretensão de criar algum tipo de *hoax* ou

brincar com a credulidade do leitor. O foco do autor parece ser ironizar e satirizar uma gama de filósofos e tendências intelectuais e políticas de sua época, o que fica claro através da voz do seu narrador, que desempenha o papel do homem do futuro que olha para o passado e se admira com a ignorância e obscurantismo de seus ancestrais. Ao mesmo tempo em que abundam os trocadilhos infames e ambiguidades com certos termos, a narradora entra, por outro lado, em discussões filosóficas, sociais e até mesmo astronômicas profundas. Trata-se de uma obra de contrastes intensos, onde estão presentes, de forma embrionária, as discussões em seu famoso ensaio denominado *Eureka*.

O espaço físico em que o narrador-escritor se situa é a bordo do imaginário balão Skylark, uma espécie de transatlântico voador do futuro. Este detalhe é o que dá todo o tom de ficção científica para a trama. Para que tal "viagem futurística" se torne mais vivaz e persuasiva, ao longo da carta a narradora vai elaborando minudências e dificuldades técnicas. Os elementos quiméricos e um tanto distópicos da história são claros desde o início: o ano de 2849, a data de primeiro de abril e o teor do parágrafo inicial, repleto de sarcasmo:

Ninguém para conversar. Nada para fazer. Quando não temos o que fazer, é hora de se corresponder com seus amigos. Você sabe, então, o motivo pelo qual te escrevo esta carta: por causa do meu *ennui* e dos seus pecados. (MELLONTA TAUTA, p.112)

Assim se inicia a carta para seu presumido amigo, repleta de opiniões escarnecedoras e predições futurísticas pessimistas. É curioso que, diferente dos outros dois contos aqui abordados, e na verdade também da grande maioria dos contos de Poe, *Mellonta Tauta* não possui, à primeira vista, um único efeito programado que vem sendo cuidado ao longo da narrativa. A trama, se assim é permitido chamá-la, inicia e se encerra da mesma maneira absurda, demonstrando uma vez mais a incredulidade em relação à civilização e às tais "coisas do futuro", onde o próprio balão de viagem estava prestes a cair.

O fato de que a carta (ou seja, a narrativa inteira) é arrolhada em uma garrafa é mencionada ao fim da história não causa nenhum desfecho inesperado ou impressão trabalhada ao longo do texto, a exemplo do que ocorre em muitos dos contos de raciocínio de Poe. A questão da garrafa lançada ao mar, contendo alguma instrução fantasiosa ou algum relato extraordinário em forma de manuscrito, é uma temática

um tanto recorrente na obra de Poe, como por exemplo, em "*MS. Found in a Bottle*". Neste conto, o tal manuscrito encontrado na garrafa acaba por satirizar, nas entrelinhas, as crônicas de marinheiros, que faziam sucesso literário na época, mas a mensagem em "*Mellonta Tauta*" é muito mais explícita em termos de crítica e ironia.

Podemos dividir o conto em dois segmentos distintos: o primeiro, trata das impressões da narradora que escreve uma carta sobre a viagem que está empreendendo, bem como dos acontecimentos aqui ali se passam. A outra parte trata de relatos do suposto "homem do futuro" olhando para seus antepassados com uma visão analítica depreciativa, irônica e propositalmente confusa. Temos, portanto, dois tipos de impressões que percorrem a narrativa. Quando o primeiro segmento é abordado, tem-se uma linguagem mais técnica no que se refere à suposta engenharia do futuro, e também alguma descrição de eventos exóticos e físicos entre uma reflexão ou outra.

A questão dos antropônimos e suas utilizações no texto é discutida no capítulo seguinte, sendo um dos objetivos elencados nesta dissertação. O efeito pretendido com tais confusões e enganos relativos a nomes, explanados com seriedade pela narradora e seu colega, é demonstrar a fragilidade de algumas correntes de pensamento que vigoraram na história da humanidade, tanto de cunho político como filosófico, bem como a capacidade de análise que uma sociedade tem dos eventos distantes. Para tal intento, a narradora recorre ao seu supostamente sábio companheiro de viagem, Pundit, que é um verdadeiro especialista em tudo o que diz respeito a antiguidades. Reconhecido como um sábio no que se refere às coisas antigas, suas interpretações sempre se demonstram equivocadas. A questão do humor e da sátira se fazem presente através dos equívocos propositais e de alguns trocadilhos com nomes próprios ingleses, que não raro perdem totalmente seu sentido e sua força de expressão quando uma tradução é empreendida.

Em relação à percepção da crítica e do público brasileiro sobre a obra de Poe, especificamente tratando da questão do humor, que aparece nos três contos que trago aqui traduzidos, estudos têm surgido sobre o tema. Embora o embate de tais discussões não ocorra especificamente no campo da tradução, é através dela que algumas tentativas de resgatar o viés satírico e crítico de Poe são empreendidas no meio acadêmico. Na tese intitulada "Humor e Sátira: a Outra Face de Edgar Allan Poe", de Ana Maria Zanoni da Silva, encontra-se a seguinte constatação acerca do que tenho abordado até agora:

O enfoque crítico conferido à obra de Edgar Allan Poe, pelos estudiosos brasileiros, está centrado na parte da obra do poeta e contista dedicada às emoções humanas como o medo, a ansiedade e o terror, proporcionando um amplo entendimento da consciência estética de Poe na (re) apresentação de estados emocionais e psíquicos que suscitam o horror e o terror, decorrentes de estados mentais por meio dos quais o homem se depara com a condição dual do ser humano, dividido entre razão e loucura, bem e mal. Também são enfocadas pela crítica as contribuições e influências da obra e das ideias estéticas do poeta sobre autores brasileiros, mas pouco se fala sobre as narrativas que, se não despertam o riso do leitor, mediante a constatação dos embustes e das incongruências humanas, levam-no, pelo menos, a sorrir. (SILVA, p. 15, 2006)

Percebe-se que há contribuições dentro dos estudos brasileiros da literatura de Poe que se preocupam em desvendar outras qualidades literárias possíveis de seu universo. A obra de Poe possui um impacto profundo na cultura literária brasileira, fenômeno observável em vários níveis diferentes de manifestações artísticas, que vão além da literatura. Ainda que conscientes, devido à imensa quantidade de estudos, antologias e edições especiais que trazem comentários e curiosidades sobre a literatura de E.A.P., muitos dos leitores e pesquisadores optam por desconsiderar estas propriedades e qualidades presentes em tantas obras de Poe ou simplesmente as desconhecem.

Whatever else he might have been, Poe was an unusually perceptive (if often also malicious) critic. And he was especially perceptive about his own work. Poe did not invent the Gothic tale, any more than he invented the detective story, science fiction, or absurd humor. To each of these genres or approaches, however, he did – as he realized and, in some instances, boasted – make his own vital contribution.³⁰ (GRAY, 2012, p.107)

³⁰ Seja lá o que tivesse sido, Poe era um crítico excepcionalmente perspicaz (frequentemente muito malicioso). Era especialmente perspicaz sobre sua própria obra. Poe não inventou o conto gótico mais do que inventou o conto detetivesco, a ficção científica ou o humor absurdo. No entanto, em cada um

Crítico mordaz, insatisfeito com os rumos da literatura e da cultura de seu tempo, o que lhe rendeu mais desavenças, desafetos e dificuldades de toda a sorte do que espaço ou reconhecimento, fez contribuições muito mais do que substanciais para os gêneros supracitados, malgrado sua vida curta. Com esta seleção de contos e suas análises é possível que estas novas traduções rememorem o temperamento satírico e crítico presentes em quase toda sua obra em prosa.

destes gêneros e abordagens - como ele mesmo percebeu e muitas vezes até se vangloriou - ele deixou sua contribuição vital. (tradução minha)

3.4 A TRADUÇÃO E DISTINÇÃO DOS ANTROPÔNIMOS

Início o tópico fazendo um levantamento dos nomes próprios e também das formas de tratamento encontradas no conto "*Mystification*". Diversos outros nomes próprios, que não são personagens do enredo, são referenciados no decorrer da trama. Geralmente são nomes de filósofos, escritores, autores de livros reais ou até mesmo inventados, que Poe menciona brevemente por questões estilísticas diversas e também de efeito. A abundância desse tipo de menções a personalidades de sua época e autores antigos consagrados é uma característica distinta do estilo do autor, algo que qualquer leitor pode facilmente constatar na leitura de muitos de seus contos. Inclusive, esse aspecto também é achado abundantemente nos contos "*Loss of Breath*" e "*Mellonta Tauta*", onde a numerosa referência a diversas personalidades um tanto quanto desconhecidas para a época atual acaba, assim, ofuscando um pouco a leitura contemporânea que venha a ser feita destas obras, o que tende por refletir diretamente no ato das escolhas tradutórias.

Os nomes próprios dos personagens de "*Mystification*" no original de Poe são os seguintes: Baron Ritzner von Jung, Johan Hermann e Mr. P. Antes de iniciar o estudo tradutório e penetrar nas reflexões de minhas escolhas, começo esta análise observando mais atentamente as escolhas do próprio E.A.P, que não são de modo algum aleatórias ou casuais. Seu cuidado e zelo com a língua e a prosa é patente em seu conjunto de obras literárias e críticas, e os nomes de personagens são fruto destas preocupações, conforme veremos a seguir.

Feitas estas observações, início com o nome do personagem principal, em torno do qual gira todo o enredo: o Barão Ritzner von Jung. O termo *baron*, título nobiliárquico existente em muitas monarquias e que transmite a ideia de “nobreza, elite, importância social”, é facilmente traduzido por “barão”, abarcando toda a carga semântica contida no termo, sendo inclusive lexicalmente muito semelhantes nas duas línguas por terem a mesma raiz no latim. O barão do conto possui ascendência húngara, conforme descrito na primeira linha do texto, mas seu nome todo é alemão. Ritzner não possui um significado definido ou específico na língua alemã, mas o verbo alemão *ritzen* significa algo como “riscar, arranhar”. O texto é escrito em inglês e o nome está em alemão, da mesma forma resolvi mantê-lo em minha tradução. Considero que se apropriar de nomes que são inclusive já estrangeiros no próprio original de Poe, e tentar atribuir um significado mais lógico ou próximo para eles no português, não faz parte da do projeto de tradução, pois não conversaria com o todo pretendido e seria

um sinal claro de apropriação ou acomodação de algo que deve permanecer inalterado.

Já no texto *Loss of Breath*, por motivações bem distintas, poder-se-ia optar em recriar alguns nomes próprios pela própria necessidade imposta pelo texto. “Von Jung”, sobrenome da família e também título da primeira versão do conto, foi mantido como aparece no texto de partida. O termo alemão “jung” remete a “jovem, moço”, o que já é por si só uma escolha de Poe que permite uma primeira apreciação do caráter travesso e juvenil do personagem para o leitor mais atento. O leitor brasileiro poderá talvez deixar passar essa informação mais facilmente do que o leitor do inglês, que pode até não entender o alemão, mas conseguirá facilmente associar o termo alemão *jung* com o inglês *young*. O fato de ser um nome existente e de certa forma recorrente, faz com que não exista a necessidade de se apoderar da palavra para transformá-la em algum equivalente no português.

Por motivos e argumentações semelhantes, também mantive “Johan Hermann” com a mesma grafia que ele aparece no original. Na tradução de Oscar Mendes, “Johan Hermann” se transforma em “João Hermann”. Há uma tendência mundial na tradução de nomes próprios com equivalentes que são até mesmo bem coerentes, como é o próprio caso de “Johan(n), Johannes” do alemão, com o habitual “John” do inglês e finalmente, o “João” português. Estes exemplos são consagrados pelo uso e fazem inegavelmente referências precisas entre si.

Historicamente, tomo o exemplo dos doze Apóstolos de Cristo, dentre os quais se encontra um Apóstolo João (que também se confunde com São João Evangelista); neste caso, eu teria optado por traduzir o nome que viesse a aparecer no original (John the Apostle, John the Evangelist, que por sua vez são também traduções de outras línguas) conforme tradição bíblica e literária presentes já há muitos anos no idioma português. Mas como “Johan Hermann” não faz menção a qualquer figura histórica conhecida ou consagrada, tratando-se apenas de um personagem do universo literário de Poe, opto por não realizar a tradução em busca de equivalentes, de maneira a preservar o elemento estrangeiro no texto. Assim como o termo “*jung*” deve provavelmente escapar ao leitor mais desatento ou desconhecedor da língua estrangeira, também chamo a atenção para o fato de Poe ter optado pelo nome “Hermann” para fazer o papel do antagonista.

Sendo o Hermann de "*Mystification*" um personagem alemão cheio de orgulho, senso de honra e reconhecido pelas suas habilidades de duelista, não podemos deixar de considerar que a escolha do nome

vem a calhar com sua raiz etimológica. O nome “Hermann” remete ao alemão antigo e significa “guerreiro, lutador”. Essa noção não é mais notória e presente em nossa época, e o autor e/ou tradutor pouco poderiam fazer para tornar essa escolha distinta mais visível e manifesta ao público. Apenas aqueles que possuem uma curiosidade etimológica ou desejam compreender a totalidade da laboriosa linguagem literária de Poe é que perceberão a designação do nome como uma escolha acurada e não meramente um nome alemão qualquer, entre tantos outros que poderiam surgir com o tal personagem.

Curioso observar ainda que Oscar Mendes, que manteve todos o demais nomes dos personagens deste conto conforme podemos encontrar no original de Poe, trocou somente o “Johan” pelo “João”, quando também tinha a opção de trocar o Hermann por qualquer outro “equivalente”, como poderia ter sido feito em uma hipotética tradução do húngaro com “Armand”, ou do italiano com “Ermanno”, e finalmente Armando, que parece funcionar em português como uma espécie de equivalente.

Observo ainda, por ocasião da tradução primeira deste conto para o português brasileiro, que a tradução dos primeiros nomes é recorrente nos textos de Mendes. Desta forma, em "*Metzengerstein*", os personagens Frederick of Metzengerstein e Wilhelm Von Berlifitzing se convertem em Frederico de Metzengerstein e Guilherme de Berlifitzing, respectivamente. Nem o célebre detetive fictício dos "*Assassinatos da Rua Morgue*", Auguste Dupin, se esquia de um abasileirado “Augusto Dupin”. Nas traduções de Mendes e Amado, os sobrenomes tendem a permanecer inalterados enquanto os prenomes são vertidos de maneira a obter uma posição mais domesticada no texto de chegada para o leitor do português. Insisto em salientar que não estou concluindo ou buscando encontrar vestígios de domesticação ou apropriação cultural nas traduções de Mendes. Os exemplos utilizados são para ilustrar as diferenças, possibilidades e curiosidades que uma tradução tende a oferecer.

Continuando a análise, observo que, por alguma razão desconhecida, há certos nomes próprios nas obras de E.A.P que são simplesmente substituídos por letras iniciais. Este recurso não é exclusivo deste autor, e é algo que acontece muito frequentemente também com nomes próprios de lugares. Dessa forma, no conto *Mystification*, "Mr.P." é a referência como o narrador homodiegético é citado ao longo do texto, através das cartas trocadas entre os personagens. Pode-se tentar imaginar alguns motivos para que o autor utilizasse o recurso de não explicitar o nome próprio neste caso. Talvez

fosse uma forma de tornar sua história mais crível se o narrador não se apresentasse pelo seu nome verdadeiro, de maneira a preservar sua identidade, ou quem sabe apenas um método para instigar o leitor a imaginar um nome qualquer com a determinada inicial.

Pode-se especular também que Mr. P. seja o próprio Mr. Poe, mas se o efeito foi criado pelo autor para atizar a curiosidade do leitor, optei por não esclarecer esta possibilidade de interpretação, o que nesse caso poderia ser uma verdadeira intervenção de adaptação. Nas traduções de Oscar Mendes, ele mantém a abreviação com letra minúscula (sr.), mas hoje poderia optar pela letra maiúscula conforme designado pela ABL através do Acordo Ortográfico³¹. As novas impressões das traduções de Mendes e Amados, que já mencionei estarem esgotadas no mercado, também trazem algumas adaptações gramaticais ao português atual, que, evidentemente, por causa dos acordos ortográficos feitos dos anos 40 até agora, tem modificado bastante a grafia de várias palavras. Decidi deixar o pronome de tratamento "Mr." conforme consta no original, por fazer parte de meu projeto de tradução que vê o leitor como apto a compreender um pouco da língua e cultura de língua inglesa.

Em "*Loss of Breath*", iremos encontrar uma circunstância bem diferente no que se refere aos nomes próprios. Este é um conto que se situa perceptivelmente entre a safra de contos humorísticos do autor, e essa característica se reflete ostensivamente na construção dos nomes próprios das personagens. Temos então as seguintes composições de nomes próprios de personagens: Mr. Windenough, Mr. Lackobreath e Mrs. Lackobreath. Evidentemente, são nomes fictícios, inventados com o propósito de fazer gracejo e brincar com o título e temática da história. Em algum lugar entre o absurdo, o fantástico e o científico, o protagonista, que é também o narrador, perde totalmente sua capacidade respiratória, mas de alguma maneira curiosa (aproximando-se de mais um *hoax* científico de Poe) permanece vivo, porém, sem algumas faculdades diretas que apenas a respiração pode proporcionar ao ser, como a fala, por exemplo. Desta forma, o protagonista, sem fôlego algum, é denominado "Lackobreath", junção das palavras inglesas *lack*, que significa "falta, ausência carência", e *breath*, expressão para "ar, fôlego, alento". De forma semelhante, o antagonista do conto e amante da Senhora Lackobreath, "Windenough", trata da união de outras duas palavras comuns da língua inglesa, a dizer, *wind*, que pode ser

³¹ Disponível no site da Academia Brasileira de Letras.

facilmente traduzida como “vento, respiração, fôlego” e *enough*, como “bastante, suficiente”.

Temos aqui uma preferência ou escolha tradutória importante a ser pensada e realizada. Ou deixam-se os nomes conforme constam em seus originais, de maneira a não “perturbar” o escritor e o texto, ou aproveita-se o espaço criativo, que pede uma tradução inventiva e dinâmica, entrando na brincadeira facultada pelo texto e procurando soluções e possibilidades semelhantes na língua para qual o texto está sendo traduzindo, no caso, o português. Desta última forma, o tradutor estaria deixando o leitor da tradução mais “tranquilo” do que o autor que tem sua linguagem perturbada, e aqui, percebe-se imediatamente, faço uma referência à citação de Schleiermacher (2010, p.57) em que ele propõe a famosa dicotomia.

No caso, se é que é permitido fazer inferências recortando apenas o exemplo dos antropônimos sem levar em consideração toda a massa textual e outras tantas particularidades restantes, observo que "deixar o escritor o mais tranquilo possível" não significa necessariamente deixar o termo designativo de nome inalterado. Se o leitor deve ser levado até o autor, abrindo espaço assim para o estranho e estrangeiro, casando precocemente as inclinações de Berman e Schleiermacher, o que isto deve significar nos termos práticos aqui impostos? Há algumas opções que se contrapõe. Ou os nomes Mr. Windenough, Mr. Lackobreath e Mrs. Lackobreath permanecem da maneira que estão no texto de partida, cabendo ao presumido leitor uma compreensão dos jogos de palavras e da esquisitice em língua inglesa, ou eles são quase que literalmente traduzidos, o que pode deixar implícita a visão do tradutor de que, caso não traduza estes nomes próprios, o leitor corre o risco de não percebê-los da maneira mais adequada.

Mas a dicotomia de "domesticação versus estrangeirização" pode simplesmente ser falsa ao tomar certos exemplos como amostragem. Pode-se argumentar, em favor do próprio texto ou mesmo de sua letra, no sentido bermaniano, que ele crie a necessidade de uma tradução em favor da própria língua de chegada. Grande parte das reflexões contemporâneas e dos conceitos éticos de Berman desenvolvidos neste trabalho advém da dicotomia sugerida por Schleiermacher. Na tomada de posição em relação à tradução/adaptação ou não dos nomes próprios do conto "*Loss of Breath*", estabelece-se um confronto pertinente a estas concepções. Anteriormente, os nomes dos personagens de "*Mystification*" foram mantidos conforme aparecem no original, de maneira a não adaptar nem "domesticar" os termos

designativos de nomes por ser isso considerado uma intromissão domesticadora evidente.

No conto "*Loss of Breath*", portanto, poderia haver a solução de domesticar os nomes. A solução é pouco convencional, pois a inventividade de tais nomes humoristicamente fabricados é também pouco convencional. E isso não se trata apenas de uma mera preocupação com um hipotético leitor que não compreenderia o termo inglês, de forma que o gracejo e o propósito dos nomes ficariam indecifráveis, mas sim de aceitar um convite do próprio texto em divertir-se com essa manifestação de linguagem. Não seria dessa forma que o elemento estrangeirizante será suprimido do texto, pois a leitura global do conto vai sempre procurar deixar transparecer suas características de estranheza, como se verá mais adiante.

Pronunciadas estas justificativas para tal intromissão, as adaptações empreendidas em *Loss of Breath* foram poderiam ser as seguintes: Mr. Lackobreath e Mr. Windenough se tornam, respectivamente, Sr. Poucar e Sr. Folegão. A criação de "Poucar" também contempla, como no original "Lackobreath", a junção de duas palavras: "pouco" e "ar". "Mr. Windenough" tornou-se o "Sr. Folegão". O termo inventado não remete à junção de palavras, mas toma a liberdade de fazer um vínculo com o título e tema da obra. Oscar Mendes traduziu-os com os criativos "sr. Faltadar" e "sr. Ardemais", também termos compostos. A tradução do espanhol de Júlio Cortázar, que também optou por não traduzir prenome nem sobrenome em suas traduções deste conto de Poe, trazem "Mr. Alientolargo" e "Mr. Faltaliento". Ambos os tradutores sentiram a necessidade de verter os vocábulos e procuraram soluções cômicas para estes nomes. Optei, por fim, em deixar os nomes conforme estão nos seus originais, por duas razões principais. A primeira delas, é porque acredito que estas traduções possíveis poderiam infantilizar o texto; a segunda razão é porque reconheço no leitor brasileiro destes contos a capacidade de se defrontar com nomes e, eventualmente, compreender seu significado sem precisar de explicações ou traduções escancaradas.

Ainda em "*Loss of Breath*", deparamo-nos com o personagem W., descrito como um saltador que estava prestes a ser enforcado, e pouco tem a ver com o desenrolar da história. Aqui também optou-se, como fizeram os demais tradutores supracitados, por deixar a abreviatura conforme ela se encontra no texto original de Poe. Segundo

as informações contidas na compilação de Mabbott³², este tal “W.” que surge no enredo, na verdade se trata de George Wilson, um assassino e ladrão de diligências que de fato existiu e foi condenado à força. Pode-se especular que algum motivo legal ou editorial tivesse feito com que o autor publicasse somente a inicial do nome, que foi de fato uma personalidade notória nas páginas policiais da época. No dia cinco de janeiro de 2009, o portal de notícias da CNN publicou uma matéria intitulada “*11 notable presidential pardons*”³³, que traz a história desse mesmo George Wilson a título de um curioso caso de clemência presidencial da história norte-americana. Mesmo tendo o tradutor conhecimento desta particularidade já perdida no tempo, ainda assim não faria sentido algum caso a abreviatura “W.” fosse substituída por “Wilson”, ou mesmo pelo nome completo “George Wilson”, que tampouco significa alguma coisa para o leitor contemporâneo, independente da língua.

Este breve diagnóstico mostra mais uma vez que os nomes que surgem nos contos de E.A.P não são escolhidos aleatoriamente, e que o fato de citar algumas personalidades reais em suas tramas é uma característica do autor que demonstra sua ligação com seu tempo e seu ofício de editor. Lembrando que os contos literários surgiam em revistas mensais ou periódicos, alguns fatos cotidianos misturam-se a sua literatura. Por estas razões, julgo pertinente inserir uma nota de rodapé explicitando brevemente a existência e identidade do personagem W. Este exemplo é um daqueles que uma nota de rodapé ou alguma explicação não se faz forçosamente necessária para a compreensão do enredo, mas é uma curiosidade periférica que pode fornecer curiosidades e dar coerência a um fato perdido no tempo.

Os personagens de "*Mellonta Tauta*" são, comparando aos demais contos, igualmente poucos, o que é de se esperar das *short stories* pelo seu tamanho reduzido. Encontra-se nesta história uma narradora, Pundita, algo já digno de nota em uma obra de Poe, pois geralmente os personagens narradores são masculinos e as personagens mulheres são exploradas com aquela obstinação conhecida de morte, beleza e pureza feminina, característica de seu pensamento e poesia; encontra-se também referência ao amigo a quem a é dirigida a excêntrica carta, embora ele nunca apareça ou se manifeste; e, por fim,

³² Disponível em <http://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t013.htm>

³³ Disponível em <http://edition.cnn.com/2009/LIVING/wayoflife/01/05/mf.presidential.pardons/index.html?iref=24hours>

Pundit, um curioso passageiro do balão, cujas relações com a narradora não ficam exatamente claras, mas que inspira uma confiança absoluta através de seus comentários repletos de um pretenso conhecimento de história antiga, filosofia e ciência de forma geral.

Estes nomes próprios, mais uma vez, não são nomes comuns, e dessa vez também não se manifestam da aglutinação de duas palavras. "Pundit" é um termo inglês que designa pessoa de notório conhecimento, erudita, sábia, versada em assuntos científicos. No português há o mesmo termo com o mesmo significado, que também tem sua raiz indiana da língua sânscrita, a saber, pândito ou pândita. A questão do gênero casa bem com o que ocorre no texto em inglês, onde a narradora se chama Pundita e o outro personagem, Pundit. Naturalmente, pode-se perceber a versão dos substantivos do inglês para o português, à guisa de nomes próprios masculino e feminino. Importante salientar que, presumivelmente, os termos não são muito utilizados no cotidiano em nenhuma das línguas, embora seja muito mais comum no inglês do que no português, não sendo portanto uma decisão tradutória com o intuito de aclarar um termo obscuro nesta língua. Seria, antes disso, uma oportunidade de utilizar um vocábulo do português que pode ser rico em significados e etimologia, mas que consta esquecido dentro do léxico vernáculo do português.

Além dos nomes dos personagens que efetivamente participam e movimentam a história, há outra decisão importante a tomar que exige a devida atenção do tradutor, que é a tradução-adaptação ou não dos outros nomes mencionados. É também uma característica da prosa de Poe citar uma boa quantidade de cientistas, filósofos, autores e personalidades históricas em seus escritos, com vistas a proporcionar um tom de presumida erudição, por vezes até exagerada em seus personagens e narradores, entre outras funções.

É claro que esta forma de costurar tantas referências nos enredos possui funções bem definidas no texto, e muito da ironia que se pode extrair de suas obras ou das opiniões pessoais do próprio autor ficam patentes através destas citações. Sendo assim, em "*Mystification*" encontram-se as seguintes menções: Tieck, Heraclitus, Coleridge, Favyn, Andiguiet, Brantome, Derome, Hedelin, Du Bartas. Com exceção de Heráclito e Coleridge, todos os demais nomes foram mantidos sem alterações nas traduções aqui apresentadas, e, de fato, é muito provável que nenhum destes autores mencionados sejam conhecidos ou lidos em português.

Por sua vez, em "*Loss of Breath*", encontram-se as seguintes nomenclaturas, na ordem em que aparecerem no conto: Shalmanezzer,

Sardanapalus, Diodorus, Azoth, Aristaeus, Psammeticus, Lord Edouard, Willian Godwin, Anaxagoras, Demosthenes, “Cyrus, the Magian”, Mige-Gush, Zopyrus, Mark Antony, Marsyas, Marston, Du Pont, Crabbe, Captain Barclay, Windham, Allbreath, Phiz, Blab, Hieronymus, Epictetus, Brutus, Scissors, Epimenides, Laertius.

Como se pode facilmente observar, são tantos os nomes que quase em cada parágrafo do texto encontramos uma nova referência. Alguns deles figuram entre personalidades conhecidas do mundo filosófico, histórico ou literário, outros são ainda personalidades praticamente desconhecidas por completo, sendo que alguns nomes são até possivelmente inventados, como o caso de Allbreath e Blab. Sigo agora, na medida do possível e com auxílio de pesquisas extras, com a tradução consagrada que os nomes elencados possuem no português. Temos assim, respectivamente, os nomes traduzidos: Salmaneser, Sardanapalo, Diodoro da Sílicia, Aristeu, Psamético, Anaxágoras, Demóstenes, “Ciro, o Grande”, Zópiro, Marco Antônio, São Jerônimo (que no original aparece como Hieronyumus, do grego), Epicteto, Epimênides, Laércio. Observo que alguns desses nomes são tão similares no inglês e no português que a mudança consistiu apenas na inserção de uma acentuação adequada. Os nomes não traduzidos, por não terem sido encontradas outras referências no português para eles, foram: Azoth, Lord Edouard, Willian Godwin, Mige-Gush, Marsyas, Marston, Du Pont, Crabbe, Barclay, Windham, Phiz e Brutus.

Oscar Mendes e Júlio Cortázar se preocuparam em acrescentar notas de rodapé para explicar os nomes que contém trocadilhos em alusão às características dos personagens do texto, como Windham, Allbreath, Phiz e Crabbe (trocadilho com *crab*, caranguejo, pela maneira de andar do antagonista). Em relação aos demais nomes, nenhuma das duas traduções traz explicação ou nota. É curioso que ambos os tradutores tiveram as mesmas preocupações quando optaram por inserir suas notas para estes termos “intraduzíveis”, e ambos também não deram importância para o trocadilho que Poe faz ao final do conto, quando escreve: *Scissors, the Whig editor, republished a treatise upon "the nature and origin of subterranean noises."* O termo Whig (que lembra *wig*, peruca em português), faz referência ao partido liberal democrata do Reino Unido, e é representado no conto, pelo editor “Tesouras”. A ligação entre os dois termos é clara no inglês, mas faria pouco sentido em português traduzir o Whig como peruca, algo que não faz referência nem a ideologia nem a partido algum, e os vocábulos “tesoura” e “partido liberal” também não se aproximam em contexto algum imaginável. Também pode não ficar claro se a intenção de Poe é

fazer um simples gracejo entre os termos ou se há alguma crítica mais profunda que tenha se perdido no tempo. De qualquer maneira, se os demais nomes próprios fazem trocadilhos com palavras e foram merecedores de notas da parte dos tradutores, o caso poderia ser aplicado também para este exemplo. Talvez o maior problema seja a falta de compreensão relativa à insinuação, mas traduzindo "*Whig editor*" por "editor do partido liberal", pode-se vislumbrar a sátira na resposta oferecida pela "gazeta Democrata".

Os nomes de escritores, filósofos e personalidades históricas mencionados em "*Mellonta Tauta*" também são numerosos, e alguns deles surgem com uma grafia propositadamente errada, inexata e jocosa, mas bem diferente do apresentado até agora. Os nomes são os seguintes, na ordem que surgem no conto: Buckingham Wiggins, Furrier, Aries Tottle, Horse, Yellow ou Violet, Neuclid, Cant, Hog, Ettrick Shepherd, Miller, Mill, Bentham, Newton, Kepler, Champollion, Zeros, Hellofagabalus, Mudler, Daphnis, Recorder Riker, George Washington, Lord Cornwallis, Benton, John e Zacchary.

Pode-se dividir estes nomes em duas categorias quanto à escrita: os que aparecem com a grafia correta e os que Poe resolve modificar para atingir determinadas impressões. Na primeira categoria, encontram-se: Buckingham, Ettrick Shepherd, Miller, Bentham, Newton, Kepler, Champollion, Daphnis, Riker, George Washington, Lord Cornwallis, Benton, John e Zacchary. Quando a galhofa e o trocadilho não ficam diretamente evidentes na mudança da grafia dos nomes, é o discurso que envolve as tais personalidades que busca deturpar a realidade ou fantasiar as proposições absurdas dos personagens futurísticos.

Os nomes de personalidades modificados por Poe são os seguintes: Wiggins, Furrier, Aries Tottle, Horse, Yellow, Neuclid, Cant, Hog, Zero, Hellofagabalus e Mudler. Alguns destes nomes podem ser imediatamente identificados e reconhecidos pelo leitor, como Aries Tottle, Neuclid ou Cant. Mas muitas destas referências também se perderam no tempo, conforme já observado nos capítulos de análises dos contos, e por isso é comum vermos edições anotadas e comentadas em língua inglesa tratando destas particularidades datadas. Observo que as traduções de Oscar Mendes e de Cortázar também trazem uma preocupação em elucidar alguns dos nomes e dos trocadilhos deste conto em particular, utilizando notas de rodapé para tal. Mas nem todos os nomes foram merecedores de atenção ou explicações.

A exemplo do que estou discutindo, trago o caso de "Miller" e "Mill", sobrenomes que trariam supostamente alguma confusão no

inglês, e que possuem significados em português como "moleiro" e "moinho", respectivamente. No livro *Edgar Allan Poe Annotated and Illustrated Entire Stories and Poems*, editado por Barger (2008, p. 317), ele traz a referência deste "Miller" mencionado no conto para Joe Miller (1684 - 1738), autor de "*Joke Book*", mas não chega a mencionar a referência a "Mill". Ao passo que, em *Thirty-Two Stories*, editado por Levine (2000, p. 352), a referência atenta para esta confusão com John Stuart Mill. Entende-se que edições diferentes, com propósitos e tamanhos diferentes, tenham de fato soluções bem diversas para lidar com tais problemas de compreensão. Por isso, o tema do espaço destinado ao tradutor levanta uma questão importante a se levar em consideração ao traçar um projeto de tradução.

O grande problema com uma possível domesticação de alguns dos nomes reside na própria falta de coerência que predominaria junta ao conjunto de informações inexatas de Pundit. Traduzindo os nomes para o português, já que também são substantivos concretos da língua, a referência a Jeremy Bentham que vem em seguida, um dos pais do utilitarismo junto a Mill, estaria perdida. Desta forma, o próprio termo *mill-horse*, alusão aos moinhos de água ou vento em que se utilizavam cavalos, perder-se-ia na questão dos "equivocos" dos nomes próprios. Em contrapartida, procurei manter o tom jocoso ao insinuar que Bentham era o próprio cavalo (*horse*) de estimação de Mill.

A confusão frequente de informações perpetrada por Pundit tem funções no texto que vão além dos meros trocadilhos e brincadeiras com os nomes próprios. Sabe-se, através da análise literária empreendida, que o cenário futurístico desta história tem um cunho crítico muito forte e apurado, desempenhando um papel em duas frentes um tanto distintas. Uma das características, é a fugacidade e fatuidade de acontecimentos ou personalidades importantes de um tempo que, possivelmente, em um futuro distante, serão totalmente distorcidas e tomadas por qualquer futilidade. A outra, é que o reconhecimento de que certos posicionamentos, ideias ou referências que temos hoje, poderiam parecer também absurdos para o homem da antiguidade, caso ele ouvisse o indivíduo da contemporaneidade se expressando sobre o mundo antigo. Dentro deste conjunto de interpretações, na qual renomados filósofos e pensadores da história ocidental são intencionalmente corrompidos, Poe ainda traz algumas personalidades de seu próprio contexto, como Benton, Mudler, Rike, que dificilmente atingirão o entendimento do leitor contemporâneo, seja ele qual for. A menção de "Benton" (POE, 2000, p.359) foi compreendida como uma referência sarcástica ao então senador Thomas Hart Benton e sua citação

"*solitary and alone*", que nada tinha de poética, decorriam de seu isolamento político por motivos polêmicos na época.

O tal "Recorder Rike", que foi um político da cidade de New York, aparece associado com a *Golden Fleece*, provavelmente uma alusão sarcástica em virtude de escândalos financeiros famosos da época de Poe (POE, 2000, p.358). Mudler é uma referência ao famoso astrônomo alemão do século XIX, Johann Heinrich von Mädler, fazendo uma confusão com o termo *muddle*, que significa exatamente "trapalhada, confusão". É claro que os nomes modificados ficam assim intraduzíveis, e julgou-se mais coerente deixar a versão alterada do nome tal qual aparece no inglês, fazendo referência a tal personagem histórico.

Dando sequência à problemática dos nomes próprios, também fica improvável uma tradução de Hog, que na verdade se trata de James Hogg, novelista e poeta escocês. O termo *hog* em inglês, com apenas uma letra "g", significa porco, e claro que não é difícil ligar a confusão entre "Hogiano" e "Baconiano", quando o narrador afirma, com um tom surreal de credulidade, ser este último mais "*euphonious and dignified*". A possibilidade de colocar "Porco" no lugar de "Hog" funcionaria pela relação do animal com o "toucinho defumado", mas não faria a mínima alusão a James Hogg e o gracejo permaneceria totalmente incompreensível. Mais coerente dentro do tipo de abordagem adotada em minha tradução, seria então deixar o próprio nome Hog inalterado, mesmo que não houvesse espaço para notas explicativas. Além disso, existe a questão de interpretação e percepção da forma como os nomes de autores reconhecidos são confundidos, neste hipotético futuro, com outros distantes em tempo e importância.

O nome de "Furrier", que na verdade é uma deturpação do sobrenome Fourier, do escocês François Marie Charles Fourier, sofre esta pequena alteração para mostrar novamente uma confusão histórica e uma bizarra conclusão. Fourier era um conhecido escritor e teórico socialista dos tempos de Poe, e no conto, este filósofo aparece confundido como um importante "peleiro, vendedor de peles", que supostamente teria este nome baseado em um comércio de couro de gatos que possuía. Na tradução de Cortázar (POE, 2009, p. 359), ele opta por converter o nome no espanhol em *Peletero*, embora traga uma nota de rodapé explicando a conversão empreendida.

Mais uma vez, a tradução do nome pelo seu equivalente substantivo omitiria a referência histórica e até mesmo um posicionamento pessoal de Poe, para aqueles estudiosos ou interessados

em sua vida pessoa. Em *Thirty-Two Stories*, encontra-se a seguinte nota de rodapé para algumas das questões elencadas neste capítulo:

Fourier comes out Irish and Aristotle Hindu. One wonder how funny the readers of *Godey's Lady's Book* (February 1849) thought humor of this sort. For the modern reader, one suspects, the gag quickly goes stale, though undoubtedly we miss some of the tropical jokes to which a reader in 1849 might have responded.³⁴ (POE, 1990, p. 349)

Retomando as discussões teóricas do capítulo anterior, não cabe aqui uma análise do humor no sentido de compreender se os elementos são cômicos, suscitam ou suscitariam o riso, ou se a comicidade é de bom ou mau gosto, seja para os leitores contemporâneos ou os leitores a quem Poe se dirigia. A identificação dos aspectos que envolvem o humor e a sátira é relevante para que o tradutor e o leitor entendam a versatilidade e os espaços heterogêneos da prosa de Poe. Além disso, não julguei necessário explicar as confusões mais óbvias relativas às trocas de nacionalidade, aos autores mais renomados, e as referências de nomes ou sobrenomes com demais substantivos.

Continuando com os exemplos, o conto segue com nomes como "Horse", "cavalo" em português, mas que suprimiria a referência a Morse, criador do telégrafo e do famoso sistema de códigos. Embora não haja indícios de que Poe tenha tido contato com o telégrafo, no ano 1844 este já era um assunto notável, havendo a primeira transmissão telegrafada entre as cidades de Washington e Baltimore. Talvez a associação de "Horse" ou "Morse" com o telégrafo não seja tão evidente ou de tanta relevância para o leitor contemporâneo, até por ter se tornado tecnologia obsoleta a partir da invenção do telefone. O fato é que um recurso fônico do português como a palavra "morsa" poderia ser usado, mantendo a confusão entre um animal e o sobrenome do inventor, sendo uma alternativa mais efetiva do que simplesmente colocar "cavalo" no lugar de "horse" e deixar o conteúdo ininteligível de vez. Optei por manter a referência como se encontra no texto de partida,

³⁴ Fourier aparece como irlandês e Aristóteles como hindu. Pode-se indagar se os leitores da *Godey's Lady's Book* achavam engraçado este tipo de humor. Para o leitor moderno, suspeita-se, a piada envelheceu de forma tão rápida que inevitavelmente não compreendemos os gracejos metafóricos que um leitor de 1849 deve ter percebido. (tradução minha)

pois uma tradução dos nomes seria pouco produtiva tanto para o sentido quanto para a harmonia textual.

Algumas referências de Poe neste conto são tão confusas que nos livros anotados ou nas traduções pesquisadas neste trabalho, não foram encontradas soluções incontestáveis para resolvê-las. O "*immortal Wiggins*", por exemplo, foi ignorado em todas as notas de edições que trazem obras de Poe que estão na bibliografia deste trabalho, bem como nas traduções de Cortázar e de Mendes. Provavelmente nenhum dos tradutores ou editores encontraram alguma referência para tal personalidade. Encontrei, em uma revisão de Robbins,³⁵ a seguinte sugestão para algumas referências a personalidades encontradas em "*Mellonta Tauta*":

I suggest that "Wiggins" is not the author of *Monster Misery* but Matthew James Higgins, an Englishman who wrote popularly on social and moral matters. And the aeronaut "Yellow" (or, as Pundit called him, "Violet") is not, I think, Girond de Villette, a balloonist, but Charles Green, an Englishman who went along on Monck Mason's flight from London to Germany in 1836.³⁶
(ROBBINS, 1969)

Em seguida, Robbins comenta o quão problemático os textos e as referências de Poe podem parecer para seus estudiosos³⁷. Mas os problemas, que se dividem entre os jogos com a língua inglesa e o reconhecimento dos personagens citados, persistem até o fim do conto. Evidentemente, o trocadilho com o vocábulo *corn*, de Lord Cornwallis e o monumento que traz a *corner-stone* fica irreproduzível na língua portuguesa. A questão do monumento e sua inscrição já traz uma curiosidade por si, por se tratar de assunto político e institucional da própria época (POE, 2000, p.359).

³⁵ J. Albert Robbins. Review :The Poe "Dictionary", 1969. Disponível em: <http://www.eapoe.org/pstudies/ps1960/p1969208.htm>

³⁶ Lembro que "Wiggins" não é o autor de *Monster Misery*, mas Matthew James Higgins, um inglês que escreveu sobre assuntos sociais e morais. E o aeronauta "Yellow" (ou, como Pundit o chamou, "Violet") não, acredito, Girond de Viellette, o balonista, mas Charles Green, um inglês que participou do voo de Monck Manson de Londres até a Alemanha em 1836. (minha tradução)

³⁷ "*how troublesome Poe can be to scholars*", em: J. Albert Robbins. Review :The Poe "Dictionary", 1969. Disponível em: <http://www.eapoe.org/pstudies/ps1960/p1969208.htm>

O conto encerra com a última confusão, junto aos fac-símiles vasculhados, poucos antes da queda do balão. Ali menciona-se um John Smith, famoso capitão da Marinha Britânica, que se torna um "*smith*", ferreiro, com letra minúscula, e Zacchary Taylor, presidente dos Estados Unidos em 1848, data em que o conto foi escrito, se torna um alfaiate, "*tailor*". Optei por deixar o nome dos personagens completos, para que, caso o leitor se atente, mesmo provavelmente sem conhecer as referências históricas, perceber os equívocos perpetuados pelos sobrenomes. Dessa forma, evita-se uma nota de esclarecimento ou a incompreensão total de tudo que está em jogo na frase e no gracejo.

Por sua vez, os nomes de Heliofagabalus e Zerus, ficaram como Heliocabálos e Nerus. Ainda lembro que, curiosamente, Kepler, Newton, Champollion, permaneceram irretocáveis, fato que chama atenção, talvez pela boa predisposição de Poe com estas importantes personalidades da história da humanidade.

Para uma visualização completa das traduções, adaptações ou conservação dos nomes, elaboro uma tabela que dividirá os antropônimos separadamente, na ordem de personagens e de menção dos contos:

Loss of Breath	Perda de Alento	Nota de rodapé
Mr. Windenough	Mr. Windenough	
Mr. Lackobreath	Mr. Lackobreath	
Mrs. Lackobreath	Mrs. Lackobreath	
W.	W.	Sim
Shalmanezer	Salmaneser	
Sardanapalus	Sardanapalo	
Diodorus	Diodoro da Sílicia	
Azoth	Azoth	
Aristaeus	Aristeu	
Psammeticus	Psamético	
Lord Edouard	Lord Edouard	
Willian Godwin	Willian Godwin	
Anaxagoras	Anaxágoras	
Demosthenes	Demóstenes	
Cyrus	Ciro	
Mige-Gush	Mige-Gush	
Zophyrus	Zópiro	
Mark Anthony	Marco Antônio	
Marsyas	Marsias	
Marston	Marston	
Du Pont	Du Pont	

Crabbe	Crabbe	
Captain Barclay	Capitão Barclay	
Windham	Windham	
Allbreath	Todar	
Phiz	Phiz	
Blab	Blab	
Hieronymus	São Jerônimo	
Epictetus	Epicteto	
Brutus	Brutus	
Scissors	Sr. Tesoura	
Epimenides	Epimênides	
Laertius	Laércio	
Mystification	Mistificação	Nota de rodapé
Baron Ritzner von Jung	Barão Ritzner von Jung	
Johan Hermann	Johan Hermann	
Mr. P.	Sr. P.	
Tieck	Tieck	
Heraclitus	Heráclito	
Coleridge	Coleridge	
Favyn	Favyn	
Andiguier	Andiguier	
Brantome	Brantome	
Derome	Derome	
Hedelin	Hedelin	
Du Bartas	Du Bartas	
Mellonta Tauta	Mellonta Tauta	Notas de rodapé
Pundit	Pândito	
Pundita	Pândita	
Buckingham	Buckingham	Sim
Wiggins	Wiggins	Sim
Furrier	Furrier	Sim
Aries Tottle	Áries Troteles	
Horse	Horse	Sim
Yellow/Violet	Yellow/Violet	Sim
Neuclid	Neuclides	
Cant	Cant	
Hog	Hog	Sim
Etrick Shepherd	Pastor Etrick	
Miller	Miller	
Mill	Mill	
Bentham	Bentham	
Newton	Newton	
Kepler	Kepler	

Champollion	Champollion	
Zeros	Nerus	
Hellofagabalus	Heliocabálos	
Mudler	Mudler	Sim
Daphnis	Dáfnis	
Recorder Riker	Arquivista Riker	Sim
George Washington	George Washington	
Lord Cornwallis	Lord Cornwallis	
Benton	Benton	Sim
John	John Smith	
Zacchary	Zachary Taylor	

O cotejo dos antropônimos entre os contos representados nesta tabela deixa clara a diferença no que diz respeito à quantidade de notas e a utilização de nomes próprios pelo autor e pelo tradutor. Diferentes estratégias podem ser empregadas pelo tradutor a depender de determinados pressupostos, como o espaço em que o texto ficará disponível, o tipo de edição, de seleção, de antologia, etc. Os nomes podem desempenhar papéis meramente estilísticos ou pilhéricos, por exemplo, mas não em detrimento da ideia ou enredo está sendo construído. Algumas vezes, podem ser totalmente informativos e conter críticas sociais, políticas e literárias, permitindo que o texto seja apreciado em diferentes níveis de leitura, caso haja uma contextualização adequada. Com estes 73 nomes destacados, comprova-se uma porção substancial que ocupa a massa textual e merece destaque em uma análise dos processos de tradução.

Optei por dar ênfase às notas explicativas em "*Mellonta Tauta*" por ser um conto repleto de críticas diretamente ligadas às personalidades evocadas e alguns acontecimentos históricos que aparecem no texto e só podem ficar inteligíveis caso alguma explicação seja oferecida. Já os nomes que aparecem em "*Loss of Breath*", em sua maioria, fazem parte do discurso retórico narrador, que, sendo pouco confiável, tem a função de enobrecer seus enunciados com certa presunção. Em "*Mystificaiton*", os autores citados fazem parte de um efeito programado pelo autor e narrador, a fim de ridicularizar a afetação e o costume superestimado pelos alunos da universidade, e os títulos mencionados fazem referência a obras existentes, porém totalmente obscuras.

Em relação aos topônimos, farei também algumas breves considerações, por se tratar também de "nomes" e conter efeitos semelhantes aos sofismas dos nomes próprios. Em "*Mystification*", não

são encontradas muitas referências a lugares. No início do enredo, o narrador contextualiza o acontecimento de maneira vaga. Tudo se passa nas dependências de uma universidade denominada como “G—n”, em algum momento do século XIX, referido no conto como “18...”. Claramente Poe optou, como o faz em diversas outras obras, por ocultar estas informações. Em relação às origens dos personagens, sabemos ser o Barão advindo de uma família húngara e Hermann de família alemã. Também há uma menção ao “Chateau Jung”, que optei por não traduzir por Castelo. Sempre que possível, procurei deixar o francês inalterado para preservar a característica estilística e marcada que a prosa de Poe possui.

Entre as já comentadas alterações que Poe realiza de tempos em tempos na própria obra, por ocasião de novas publicações, Mabbott chama atenção para um trecho suprimido do conto, onde a “Universidade de G—n” é situada na cidade de Gotham. Gotham é um dos apelidos da famosa cidade de New York, mas por questão de coerência com a edição de Allen que foi utilizada na tradução, não inseri esta informação no conto. Devido aos nomes dos personagens serem alemães, vide o Barão e o Hermann, e a própria narrativa conter termos de língua alemã, pode-se imaginar que Poe preferiu omitir o nome da cidade e da universidade para deixar o leitor sem ter a certeza de que o ocorrido se passa nos Estados Unidos ou na própria Alemanha.

Em "*Loss of Breath*", Samaria, Nínive, Tróia, Pérsia e Lombardia são as referências geográficas apressadamente citadas, e nenhuma das duas tem a ver com o desenrolar da história. Segui a orientação de traduzi-las ao português por fazerem parte de lugares históricos conhecidos, sendo tão aportuguesados quando em inglês são anglicizados. Os lugares em que a trama se passa são lugares-comuns, como “o quarto, a carruagem, a taverna, o patíbulo”, não exigindo assim atenção especial a análises tradutórias de termos onomásticos.

Já em *Mellonta Tauta*, com exceção de Yorktown e New York, as demais designações de lugares foi propositalmente alterada. Apesar do aportuguesada "Nova Iorque" ser totalmente aceito dentro do uso corrente da língua e da normal culta, New York é tão compreensível quanto, e deixa marcada a grafia correta na própria língua inglesa que Poe resolve manter. Nas demais corruptelas dos topônimos, "Kanadaw", "Africa", "Yuope" e "Ayesher", optei por novas versões, levando em conta considerações fonéticas, como Poe fez no inglês. Ficaram como "Kanadwa", "Africha", "Yuropa" e "Aizia", respectivamente. A mesma lógica apliquei com os adjetivos pátrios, que também carregam as marcas caricatas dos continentes.

3.5 VESTÍGIOS DO ESTRANGEIRO

Another reason why translation is often invisible and ambiguous is that not only entire texts but also text fragments and discursive patterns may be imported into the target literature. In this sense, the difficulty of drawing a clear line between what is original and what is translated in a given literary tradition reflects the wider difficulty of identifying what is indigenous and what is foreign in any language: all languages contain many elements and patterns which are ultimately foreign in origin.³⁸ (LAMBERT, 2001, p.131)

Como vimos no subitem anterior, alguns nomes próprios, conforme as explicações, não foram traduzidos ou adaptados. Além desta classe da palavra, que em determinadas situações coloca o tradutor diante de um impasse, observa-se, com bastante frequência, o uso de termos e expressões em outras línguas na obra de Poe. É uma característica relativamente comum em textos literários, presente em diversos autores de épocas e nacionalidades diferentes. Poe também faz uso dessa tendência de maneira por vezes abusiva, que além de um elemento estilístico importante, é um indicativo das influências que o autor tinha em sua formação literária e intelectual.

A questão de traduzir ou não traduzir esses termos estrangeiros se coloca presente e há bons argumentos para um tradutor optar por uma ou por outra solução. Caso a opção fosse por traduzir tudo à língua alvo, haveria mais facilidade e fluência na leitura. Via de regra, estas expressões, que são bastante frequentes nestes contos, não comprometem o entendimento e o decorrer de enredo. Elas surgem em itálico, aqui e acolá, por uma questão de estilo ou alguma referência crítica e jocosa sutil, ocasionando conjuntamente uma quebra na leitura. Limitando a discussão a propósito de minhas traduções, lembro que

³⁸ Outro motivo para a tradução ser frequentemente invisível e ambígua é que não somente textos completos, mas também fragmentos e modelos discursivos podem ser importados para a literatura alvo. Neste sentido, a dificuldade de traçar uma linha clara entre o que é original e o que é traduzido em determinada tradição literária reflete a dificuldade maior de identificar o que é vernáculo e o que é estrangeiro em uma língua: todas as línguas possuem vários elementos e padrões que são estrangeiros em última instância. (tradução minha)

grande parte das palavras ou expressões que se sobressaem nos textos provém de línguas da família latina, o que não compromete a clareza mesmo para quem pouco compreende de outros idiomas, caso esta fosse uma grande preocupação do tradutor.

Para poder lidar satisfatoriamente com estes elementos, o tradutor deve procurar perceber qual é o papel que tal referência em língua estrangeira desempenha dentro do texto. Muitas vezes, a própria ironia ou afetação que o autor coloca nessas expressões só funcionam na língua estrangeira, e traduzi-las, portanto, configuraria uma perda que não se repararia de outra forma. Ainda há a possibilidade de desconsiderar o termo, suprimindo-o da tradução, ou também ignorar o itálico que aparece no texto fonte, já que ele surge muitas vezes nos próprios termos da língua empregada pelo autor, o inglês. A atenção minuciosa despendida com estas particularidades do texto fazem com que características como tom e ênfase sejam preservados.

Do mesmo modo, nem sempre é possível compreender a intenção do autor em destacar ou colocar o termo em língua estrangeira, por isso mantê-los como aparecem no texto fonte é dar uma chance para o leitor também poder tentar adivinhar sua função e saborear este recurso diretamente.

Não raro, observamos vocábulos, expressões e termos em latim, italiano ou alemão nos contos de Poe de forma geral, mas a predominância dos provenientes da língua francesa, sempre escritos em itálico, é a mais notável. Por uma questão de preservar esse traço autoral e pelo que discuti acima, a opção mais viável quando não se deseja equalizar o texto e esclarecer possíveis sentidos, é manter esse elemento inalterado. Fosse o caso da proposta de uma tradução mais domesticadora e facilitada, o tradutor deveria acomodar estes termos na língua de chegada. É interessante observar que a grande maioria das citações em outras línguas não influencia diretamente na compreensão global da obra, mas constitui elemento literário significativo de estilo. O recurso de colocar notas para os termos e expressões em língua estrangeira também é uma possibilidade, porém nem sempre viável ou necessária, a depender dos tipos de edições e políticas de publicação.

Observando assim a tradução de Oscar Mendes do conto "*Mystification*", percebe-se que há uma tendência mais ou menos aleatória em traduzir vocábulos estrangeiros, ou seja, aqueles que não estão em língua inglesa. Parece que Oscar Mendes não resistiu à possibilidade de aporuguesar os termos com raiz semelhante, como é o caso do francês *manœuvres*, que automaticamente se transforma em

“manobra”. Também nem todos os termos possuem o mesmo destino de permanecem inalterados e grifados.

Alguns termos que estão em itálico no original, como *farrago* (que vem do latim) e *fanfaronade* (do francês) são traduzidos por Oscar Mendes imediatamente por “farragem” e fanfarronada”, respectivamente. Como estes vocábulos estão também incorporados à língua inglesa, não podemos classificá-los rigorosamente como estrangeirismos (apesar de suas raízes), mesmo que o autor os tenha colocado em itálico, recurso que também é utilizado para diversos outros termos em inglês.

Ainda na tradução de Mendes, mesmo o termo italiano *duello*, sob o qual gira o tema fulcral da história, e que tem uma carga crítica, cultural e bastante irônica dentro da construção e percepção do protagonista, foi substituído pelo português “duelo”. A diferença escrita é mínima, bastando retirar um “l” da palavra para alcançar sua naturalização. Mas a carga semântica do termo italiano que remete ao pedantismo e afetação dos entusiastas deste costume tem a perder com essa acomodação linguística. E, justamente pela fácil compreensibilidade do termo no original, entendo isso como um bom motivo para mantê-lo inalterado em minha tradução. Mesmo existisse a intenção de traduzir tudo, a fim de facilitar a leitura, não haveria razão para adaptar um termo que não corre o risco de causar prejuízo algum ao entendimento do enredo.

Há também uma invencionice de Poe, quando o narrador se refere a uma suposta “art *mystifique*” cultuada pelo Barão. Esse “mystifique” não é propriamente um vocábulo inglês ou francês, mas tem uma semelhança óbvia com o termo que dá título à obra. Oscar Mendes não hesitou em transformar o termo em “arte *mistificadora*”, enquanto em minha tradução optei por manter o “arte *mystifique*”, deixando o termo carregado de alegoria da maneira que foi concebido. Pela similaridade do radical com o português, tem-se novamente o motivo em que optei por sua não tradução. Por fim, os termos “*ultra recherché*”, “*dolce far niente*” e “*prima facie*” permanecem sem tradução na edição de Oscar Mendes. Em minha tradução, fiz questão de deixar todas as palavras e expressões que mencionamos até agora neste conto em sua forma originária e em itálico.

Em “*Mellonta Tauta*” os termos estrangeiros encontrados são os seguintes: *canaille*, *terra firma*, *ennui*, *euphorbium*, *savans*, “*tempora mutantur*”, “*instantiae naturae*” e “*ex nihilo nihil fit*”. Considero-os como termos não essenciais para a compreensão do enredo e do contexto de sua inserção, e são, de certa forma, até de fácil entendimento para

falantes de línguas neolatinas. Tenho assim mais motivos para defender sua não tradução e mantê-los todos como aparecem no original de Poe.

Em "*Loss of Breath*", encontra-se assim uma série de termos alóctones: *bona fide*, *pas de zephyr*, *billet-doux*, *boudoir*, *ennui*, *pirouette*, *pás de papillon*, além da expressão "*et le chemin des passions me conduit à la philosophie véritable*". Nesta ocasião, Oscar Mendes deixou todos os termos e expressões em seu original, com exceção de *pirouette*, que entra naquela classe de palavras que são de origem francesa, porém já fazem parte do vocabulário de outras línguas.

Em minhas traduções, optei novamente por não alterar nenhum destes termos/expressões, com a exceção de "*billet-doux*". Esta foi uma decisão que contraria o destino dado às expressões e palavras estrangeiras que discuto neste capítulo; mas pelo fato de considerar este como sendo um termo chave para a compreensão da problemática que a história oferece, optei por traduzi-lo por "carta de amor". O trecho que contém o termo é o seguinte:

Long and earnestly did I continue the investigation: but the contemptible reward of my industry and perseverance proved to be only a set of false teeth, two pair of hips, an eye, and a bundle of *billets-doux* from Mr. Windenough to my wife. I might as well here observe that this confirmation of my lady's partiality for Mr. W. occasioned me little uneasiness. That Mrs. Lackbreath should admire anything so dissimilar to myself was a natural and necessary evil (LOSS OF BREATH, p. 79)³⁹

Aqui está um dos excertos chave para a compreensão do enredo e dos trocadilhos onomásticos que esta prosa nos oferece. Ao procurar desesperadamente por seu "fôlego", como se fosse algo palpável ou tangível, ironicamente o protagonista encontra os tais *billet-doux* que Mr. Windenough endereçou para a esposa infiel e "megera", Mrs. Lackbreath. Dessa forma, o Sr. Folegão também toma "emprestado", além do fôlego do protagonista, sua caluniada esposa, como o desfecho do conto deixa mais claro. Neste caso, o termo francês traz um objeto importante da história que não pode deixar de ser observado, que são as cartas de amor, a prova material e incontestável que o narrador pode ter.

³⁹ As citações dos trechos que trazem os nomes dos contos fazem referência às páginas desta dissertação, já que tanto os textos de Poe como os traduzidos se encontram integralmente aqui.

Este termo não se enquadrou na definição de meramente ilustrativo e estilístico, como os demais já analisados, e a não compreensão de tão importante trecho para o entendimento global da obra por parte do leitor que não compreenda o francês, poderia acarretar em uma lacuna na história e no entendimento geral da obra. Mas uma vez que as demais expressões estrangeiras foram mantidas nesta tradução, não considero esta tomada de posição em traduzir este termo como algo domesticador ou clarificador, no sentido da crítica bermaniana. É evidente que transformar o sutil e refinado *billet-doux* deixa evidente o intuito de tornar clara a compreensão do leitor que supostamente não compreenderá o francês. No entanto, por ser uma exceção justificada ao que vem sendo feito, o paradigma de "estranhamento" continua sendo mantido no total representativo da obra. Haveria também a opção de inserir uma nota explicativa, que conforme já discutido, nem sempre é o mais aceito ou desejado. Com a tal nota, o termo se manteria na língua francesa, mas a fluência estilística da leitura seria quebrada de qualquer maneira. Trago este exemplo para ilustrar que diferentes funções que um vocábulo pode ensejar no texto pede diferentes estratégias e análises.

O tom geral da escrita em prosa de Poe, mesmo entre diferentes textos, com diferentes propósitos e datas de publicação, mantém uma regularidade no que diz respeito ao ritmo, pontuação e à retórica trabalhada. Busquei manter este traço que há em sua prosa, buscando respeitar sintaxe, locução e pontuação, porém ao mesmo tempo evitando uma tradução literal e apego irrestrito às palavras e a ordem em que elas se dispõem no texto. Cito, a exemplo desta explanação, o seguinte trecho e sua tradução:

But, letting this matter pass for the present, I will merely observe that, from the first moment of his setting foot within the limits of the university, he began to exercise over the habits, manners, persons, purses, and propensities of the whole community which surrounded him, an influence the most extensive and despotic, yet at the same time the most indefinite and altogether unaccountable. (MYSTIFICATION, p.97)

Mas, deixando então este assunto de lado, observarei que desde o primeiro instante em que ele pôs os pés nas adjacências da universidade, começou a exercer sobre os hábitos, maneiras,

peçoas, pecúlios e propensões de toda comunidade que o cercava, a mais ampla e despótica influência, ao mesmo tempo a mais indefinida e de todo inexplicável. (MISTIFICAÇÃO, p.97)

Neste trecho, exemplifico como procurei recriar algumas repetições que fazem parte do texto, a saber, "*persons, purses and propensities*", buscando palavras com as mesmas iniciais no português que por sorte, também são iniciadas com a letra "p": peçoas, pecúlios e propensões. As aliterações não são partes constantes no decorrer do texto, mas não há motivo para ignorá-las quando reconhecidas. Em "*Loss of Breath*", por exemplo, a seguinte construção *The place was dreadfully dreary and damp* (p. 93) se converteu em "O lugar era terrivelmente triste e tétrico".

Através de pequenos detalhes como estas aliterações supracitadas, ou do uso intenso de adjetivos típicos de um conto poeano, o texto vai aos poucos revelando sua comicidade mística. Sigo com outro trecho do conto, a fim de distinguir o posicionamento que tomei ao enfrentar algumas escolhas, entre as tantas que seriam possíveis:

The Baron afterwards informed me that he had purposely thrown the treatise in Hermann's way two or three weeks before the adventure, and that he was satisfied, from the general tenor of his conversation, that he had studied it with the deepest attention, and firmly believed it to be a work of unusual merit. (MYSTIFICATION, p. 111)

Depois disso, o Barão me informou que tinha colocado propositalmente o tratado à disposição de Hermann já havia duas ou três semanas antes da façanha, e que estava certo, através do tom geral da sua conversa, de que ele tinha estudado isto com a mais profunda atenção e que, seguramente, acreditava ser uma obra de mérito incomum. (MISTIFICAÇÃO, p. 111)

Procuo demonstrar aqui algumas preocupações que tive com uso de termos que possuem a denotação marcada. A palavra "*adventure*", que sem dúvida pode ser traduzida como "aventura", pouco prejudicando o contexto, ficou como "façanha" em minha tradução. O episódio do espelho quebrado, consequência do artil zombeteiro do Barão, possui

mais as características de uma "façanha", no sentido de uma "proeza censurável", do que propriamente uma aventura, palavra que traz consigo uma ideia de diversão, de algo extraordinário no bom sentido. Acompanhando a série de adjetivos que o narrador utiliza para descrever o caráter e a natureza extravagante (*whimsical*) do Barão, reconhece-se a linguagem *sui generis* que reflete o estilo de escrita do autor, marcada com expressões que denotam características anormais, estranhas e singulares.

Também busquei fugir da tradução palavra por palavra na ordem que o texto apresenta, embora tomando cuidado para não cair na armadilha de transformar a prosa em um texto mais fácil e fluido de se ler do que é o seu original. Uma tentativa forçada de deixar a ordem de pontuações e orações inalteradas não é nenhuma garantia de que o nível sintático não será deformado, no sentido bermaniano. Estas orientações são pensadas segundo minha de leitura de Berman (2012), que dissocia a ideia de tradução da "letra" e da "palavra", argumentando que a reflexão pode exercer um papel importante no lugar da "teoria" ou da pura "metodologia" do traduzir. O excerto seguinte é um exemplo de que, algumas vezes, a ordem das frases poderia ser sintaticamente igual entre os textos, mas que a língua portuguesa permite uma estruturação diferente sem prejuízo para a compreensão ou para a ênfase que tem o texto de partida:

The deep, the poignant, the overwhelming mortification, which upon each such failure of his praise worthy endeavors, would suffuse every lineament of his countenance, left not the slightest room for doubt of his sincerity in the bosoms of even his most skeptical companions. (MYSTIFICATION, p.99)

A mortificação profunda, mordaz e tirânica que iria impregnar as feições de seu semblante a cada fracasso de suas louváveis empreitadas, não deixava o menor espaço para que suspeitassem de sua sinceridade, nem mesmo no íntimo dos mais céticos de seus companheiros. (MISTIFICAÇÃO, p.99)

Coloco o mesmo trecho aqui da tradução de Oscar Mendes, a fim de demonstrar uma particularidade de sua tradução "fiel e literal" (POE, 1944, p.10, vol.1), conforme ele próprio chama a atenção em sua

nota introdutória, mostrando de forma direta e honesta suas dificuldades e orientações gerais:

A profunda, pungente e opressiva mortificação que, a cada fracasso de suas louváveis tentativas, se espalhava por todas as linhas de seu rosto, não deixava o mínimo lugar a dúvidas, sobre a sua sinceridade no íntimo até mesmo dos mais cépticos de seus companheiros. (POE, 1944, p. 439, vol.2)

Percebe-se que este é um dos pontos que diferencia minhas retraduições das primeiras traduções, pelo menos no que se refere a minha intenção. Evidente que, em alguns momentos, não resta outra alternativa a não ser seguir "ao pé da letra" o que diz o texto através de sua sintaxe, ou ainda, utilizar as traduções mais óbvias e dicionarizadas, onde poderia haver outras indicações e aceções que talvez se encontrem perdidas no tempo.

Exemplos simples, como a palavra "*companion*" do excerto acima, que foi traduzida como "companheiro", podem ilustrar esta problemática. Será que os *companions* do Barão se referiam apenas aos seus colegas da universidade? Poderia ser então traduzida como "camaradas", termo mais específico, que não englobaria, por exemplo, familiares, professores, funcionários da universidade ou mesmo seus empregados. A palavra "amigos" também deixaria restrita essa faixa de "companheiros", e como o texto, curto pelo seu próprio gênero, não repete a palavra ou enfatiza a situação, sua tradução mais imediata e óbvia ganha lugar no texto. Por outro lado, a palavra *doubt*, que surge no mesmo excerto, foi traduzida como "suspeitar", por estímulo do próprio contexto, mostrando que o Barão não levantava desconfiança de ninguém. O verbo "duvidar" poderia, sem hesitação, ser utilizado no lugar de "suspeitar". Não significa que, necessariamente, deverá ser utilizado, só por ser o mais óbvio e etimologicamente evidente.

Em "*Loss of Breath*", a começar pelo próprio título, traduzido como "Perda de Alento", há na escolha da palavra "alento" algumas observações a fazer. A tradução de Oscar Mendes traz o título como "Perda de Fôlego", e a escolha da palavra "alento" para "fôlego" já torna minha tradução distinta começando pelo título. Além disso, a palavra "alento", além de significar respiração, fôlego, também tem a conotação de vigor, ânimo, coragem. Esta aceção se encaixa bem com o perfil do narrador segundo algumas interpretações e análises do conto.

Em "*Mystification*" não foi considerado modificar o vocábulo por fazer parte da tendência e persistência desta palavra neste texto e em muitos outros escritos pelo autor. A "mistificação", o ato de mistificar, possui conotações ímpares na linguagem do conto, que aos poucos vai desvelando suas ambiguidades.

"*Mellonta Tauta*" também possui algumas curiosidades implícitas no próprio título. Como se sabe, o termo é inspirado em uma frase da Antígona, de Sófocles, e a pronúncia inglesa do termo grego seria algo como "*me long to taunt you*", dando a entender um engano ou uma provocação deliberada. O certo é que o próprio título é curioso e forte, algo que não poderia ser simplesmente traduzido para não perder esta vivacidade que suscita estranhamento e excentricidade. As três opções que ocorrem são as seguintes; a primeira, deixar como está no original, conforme fundamentado no subcapítulo anterior sobre os estrangeirismos. A segunda é inserir uma nota de rodapé, mas talvez não seja uma solução plausível já iniciar um texto com notas, a não que se tratasse de uma edição própria para tal. A terceira é simplesmente traduzir o termo, facilitando a leitura e identificação do tema, retirando totalmente os elementos estranhos, homogeneizando o texto, tornando clara a significação última e gramatical.

A atenção a determinados termos empregados pelo autor faz com que se entenda o uso e emprego da linguagem. Como um exemplo prático encontrado, destaco o uso do termo *ejaculated/ejaculation* no texto de partida. Embora o uso recorrente dos termos possua uma evidente conotação sexual, no trecho citado abaixo, ele poderia encontrar diferentes sinônimos sem prejuízo para o entendimento gramatical ou lexical do leitor. Reproduzo aqui um dos trechos que em que o vocábulo surge, no original de Poe:

I was preparing to launch forth a new and more decided epithet of opprobrium, which should not fail, if ejaculated, to convince her of her insignificance, when to my extreme horror and astonishment I discovered that *I had lost my breath.* (LOSS OF BREATH, p. 75)

Neste excerto vou me ater ao uso do termo *ejaculated*. Nota-se que esta discussão entre o narrador Mr. Lackobreath e sua esposa ocorre um dia após o casamento. É exatamente nesta ocasião que o protagonista, no meio de sua humilhação verbal, "perde seu ar". O motivo de sua cólera não fica esclarecido no texto, mas é evidente que

alguma situação prévia subentendida saiu bem errada, persistindo assim a alusão ao elemento sexual aventada no parágrafo anterior. Uma leitura que não se preocupasse com estas observações poderia facilmente não perceber a correlação entre as ações dos personagens e a letra do texto. No caso de uma leitura com vistas à tradução, poderia se imaginar um bom número de expressões com sentido geral semelhante para o termo destacado.

Nas traduções de Oscar Mendes e Júlio Cortázar, temos respectivamente, no português e no espanhol, as seguintes soluções: "preparava-me eu para arremessar novo e mais decidido epíteto oprobioso, que não deixaria, se emitido, de convencê-la de sua insignificância (...)" (POE, 1944, p. 194) e "*disponíame a botar un nuevo y más enérgico epíteto de oprobio, que de ser dicho no dejaría de convencerla de su insignificancia*" (POE, 1956, p. 493). Em ambas as traduções o termo foi substituído por vocábulos de raiz diferente: "emitir", na língua portuguesa e "*decir*", no espanhol. No entanto, as três línguas, inglês, espanhol e português, possuem etimologicamente a mesma derivação: *ejaculate*, *ejacular* e *eyacular*. Algumas razões podem ser discutidas para entendermos as escolhas que cuidaram em esquivar da solução mais óbvia, direta e imediata do termo.

Uma das possíveis razões para tal mudança pode ser o fato de que o uso do termo neste tipo de contexto soe estranho enquanto que outras palavras poderiam dar conta de transmitir a "mesma" mensagem de maneira mais simplificada; ou o incômodo do termo fazer referência demasiada ao ato sexual, julgando dessa vez o contexto e a movimentação do enredo como inadequados para tal uso. O vocábulo discutido pode ser inoportuno e inadequado por dois motivos: primeiro, por fazer uma referência muito direta ao ato sexual que se presume evidente no texto, e aqui o tradutor atuaria como um atenuador ou padronizador. Um segundo e hipotético motivo seria quase o oposto, onde o tradutor não tivesse percebido a conotação propositada e sarcástica do uso do termo naquele momento singular da história e resolvesse então o "corrigir", enobrecer a suposta e indesejável ocorrência contida no texto.

Mesmo que no texto original de Poe apareça um termo contendo a "mesma" carga semântica que ele provocaria em outras línguas⁴⁰ caso tivesse sido mantido, parece que os tradutores optaram

⁴⁰ A carga semântica a que me refiro é aquela que contém tanto a conotação sexual de "expelir esperma" quanto a de "expelir ou expressar uma opinião", conforme encontrado nos dicionários.

conscientemente em remover o vocábulo de conotação sexual excessiva e o substituíram por sinônimos como "proferir", "lançar", "emitir". Tais escolhas extinguem integralmente a interpretação ponderada discutida acima que leva em consideração a ironia e jogo de palavras ambíguas que o texto é capaz de proporcionar.

Saliento que não defendo a ideia de que essas soluções apresentadas pelos tradutores supracitados sejam problemáticas, ou que estes tradutores erraram de alguma maneira, ou ainda que tenham cometido algum desleixo. Os exemplos comparativos que utilizo servem apenas como amostragem para a discussão de alguns pontos relevantes dentro das considerações teóricas que vim explorando. Para uma conclusão mais justa sobre as particularidades contidas em outras traduções, seria necessário analisar e deliberar sobre todos os outros possíveis termos ambíguos e o tratamento que os tradutores dispensaram.

Em um segundo momento, é conveniente destacar que o julgamento de valores de uma obra literária, conforme tratado no capítulo 1, pode ser nefasto para sua divulgação e perpetuação; em outras palavras, pode constituir uma atitude negligente do próprio crítico. Não é minha intenção procurar falhas ou supostas infidelidades em outras traduções, pois o caráter significativo da discussão proposta sobre retradução não é o de encontrar erros e corrigi-los, mas sim buscar um entendimento aprimorado e coerente com as abordagens contemporâneas estudadas nas teorias da tradução. Retraduzir estas obras, portanto, não significou corrigir, arrumar, emendar, endireitar, e sim demonstrar o potencial de novidade, renovação e contemporaneidade que o momento enseja.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traduzir Edgar Allan Poe, pensando no prestígio e representação que o autor possui no sistema literário e cultural de uma época, é uma empreitada excitante e ousada. Foram e ainda são muitos os tradutores e pesquisadores de renome que mergulham em seu universo literário, criando um volume imenso de escritos, ensaios, notas, considerações teóricas, opiniões e traduções. As motivações em redescobrir e reler seus textos são evidentes e as mais variadas. A dificuldade em reunir e selecionar materiais de estudos e referências sobre Poe, sua obras e pensamento, configura ao mesmo tempo uma tarefa laboriosa e prazerosa.

Os tópicos e particularidades abordados nesta pesquisa, tanto os que se relacionam ao caráter literário quanto aos estudos da tradução, não se esgotam nas análises empreendidas, e em nenhum momento esta foi a pretensão. Pelo contrário, eles abrem espaço para discussões ulteriores. Os diagnósticos dos nomes próprios, por exemplo, podem se desdobrar nas mais variadas leituras e hipóteses, e a importância dos conteúdos contextuais e históricos que os acompanham atestam o quanto de Poe ainda insiste em permanece obscuro e enigmático.

O humor absurdo, o deboche moral e científico, a descrença no nacionalismo, nas verdades históricas, na embrionária democracia e na política em geral, entre tantos outros valores implícitos ou patentes nestes escritos, são matéria farta para estudos e analogias com as obras mais conhecidas e os pensamentos de Poe. A impenetrabilidade de tantas passagens e menções que podem parecer vagas e anacrônicas compensam uma leitura cômica, repleta de pontos altos. Traçando o reconhecimento do público leitor e um perfil da veiculação de suas obras no cenário literário nacional, tem-se a hipótese de que não somente há espaço para a inclusão destas histórias pouco lidas no sistema literário brasileiro, mas também uma oportunidade de tradução e exercícios de reflexão.

As discussões teóricas levantadas e as revisões da literatura de Poe auxiliaram diretamente nas escolhas tradutórias como nos comentários relativos a elas. As consequências do reconhecimento das semelhanças e diferenças entre cada obra ficam evidentes na medida em que determinados aspectos da tradução são elucidados. Mesmo se tratando de obras diferentes entre si, elas compartilham o mesmo destino que é o esquecimento. Talvez uma questão honesta a se colocar aqui seria a validade de trazer um texto pouco lido e divulgado à tona,

deixando justamente as prováveis características que contribuem para sua obscuridade, obscuras.

Neste ponto, que recorre com certa frequência na obra de um escritor e editor de revistas literárias, como foi o caso em Poe, existem duas possibilidades que o tradutor deve confrontar: a primeira delas, e pode-se inferir que é a de mais fácil execução, é a de deixar o incompreensível permanecer incompreensível, e aqui falo de um problema que extrapola o campo da linguagem como objeto da tradução. Bastaria manter, por exemplo, todos os nomes próprios exatamente como se encontram no original de Poe, sem buscar compreender sua função dentro dos contextos de publicação, e ninguém poderá acusar uma má tradução.

Um pensamento assim poderia facilmente ser defendido com a seguinte argumentação: já que o leitor em inglês também não será capaz de distinguir esta referência em sua leitura, por se tratar de um antigo caso jornalístico há muito esquecido, de citações em outras línguas, ou de alguma alusão pontual perdida no tempo, embora muito vívida e evidente à sua época, então não há necessidade de uma tradução buscar solucionar um problema que não é necessariamente um problema de tradução. Além disso, é observável que a desigualdade no tratamento dos contos de Poe é imensa também nos países anglófonos, onde os mais famosos tendem a aparecer na grande maioria das antologias e os pouco conhecidos, geralmente acompanham edições de obras completas, não encontrando espaço próprio e adequado.

A segunda possibilidade é a de buscar as informações necessárias, caso seja possível, e procurar uma maneira de tirar a tal referência de seu obscurantismo. Observe-se que não é uma questão de pura gramática ou problema de tradução. É uma demanda de literatura, de história, de políticas editoriais. O tradutor, talvez o mais consciente em relação às exigências e especificidades do texto, pode desempenhar um papel fundamental e decisivo no destino de uma obra. Não basta traduzir o texto pelo texto, atendo-se a prescrições ou padronizações meramente no nível da linguagem, mas considerar substancialmente a comunicação entre textos de partida e de chegada.

Observo que a segunda escolha exigirá uma estratégia que muitas vezes foge à realidade e possibilidade de atuação do tradutor. Nem sempre é possível para um tradutor redigir notas, introduções, posfácios ou qualquer comentário que possa auxiliar na recepção da obra. Variados fatores contribuem para esta impossibilidade, a depender de edição ou do contexto em que a tradução será publicada e lida.

O que coube nesta pesquisa de tradução comentada foi demonstrar a importância de um tratamento diferenciado para estas obras marginais trazidas à luz e para tantas outras que ainda não foram devidamente estudadas e reeditadas no Brasil. São obras de um autor estabelecido no cenário literário, mas que são quase totalmente esquecidas e só costumam aparecer em edições que trazem as obras completas do escritor, atualmente esgotadas. Abordar a tradução destas obras esquecidas, presumivelmente com um valor literário menos importante ou interessante a comparar com a abundância e reconhecimento de outras do mesmo autor, requer estratégias diferenciadas não apenas no trato da tradução entre línguas, mas na recepção desta tradução.

Outrossim, algumas das considerações propostas por Berman, que oscilam entre uma tradução que deixa transparecer o estrangeiro e uma contribuição para a própria língua de chegada, estabelecem-se quase naturalmente no caso da prosa de Poe. É difícil imaginar como as traduções destas obras poderiam ser tão centradas no sentido e no texto de chegada que deixassem seus traços estrangeiros irreconhecíveis. Para que tais marcações se apagassem, o número de omissões e adaptações teria que ser volumoso e devidamente premeditado.

A própria sintaxe das narrativas, até mesmo em "*Loss of Breath*", com todos os exageros estilísticos e arroubos retóricos do personagem, casa muito bem com a própria estrutura sintática da língua portuguesa. Nos demais contos, onde a prosa não é tão prolixa, e a fluência com que a ordem de ideias, adjetivos e apostos são transportados, é quase que espontânea. Não julgo que minhas traduções tenham se pautado na improvável tarefa de traduzir "palavra por palavra" e nem que o discurso tenha sido nivelado a ponto de destruir ritmos, redes de significantes, locuções ou sistematismos, conforme Berman advertira (2012, p.67). O próprio enobrecimento da linguagem faz parte da criação literária de Poe, muito famosa e debatida pelo seu poder imaginativo.

Além disso, seria necessária uma verdadeira adaptação dos contos, com muitas omissões, para manter estes textos tão singulares, abrigados e explícitos. Como alerta Berman (2012, p.80), uma tentativa de racionalizar, clarificar ou adaptar o texto, tornando-o mais homogêneo do que seu próprio original, acabaria por torná-lo mais heterogêneo e inconsistente.

Assim como estas obras encontraram espaço para tornar clara algumas referências perdidas, em especial a de nomes próprios de personalidades que não significam nada para o leitor contemporâneo, há

também edições que simplesmente não se preocupam com este tipo de impasse e trazem somente textos sem critério ou triagem. E da mesma forma pode acontecer com uma tradução. O próprio tradutor desconhecia uma grande parte dos nomes apresentados no conto, e somente através de pesquisa em materiais sobre vida e obra de Poe, e em edições anotadas por pesquisadores e estudiosos, é que foi compreender quem são os tais indivíduos mencionados ou sugeridos, e qual a sua função dentro daquele texto.

Neste paradigma, a própria vida pessoal do autor, que quanto mais estudamos, mais indissociável de seu texto permanece, se torna um elemento fundamental para a plena compreensão de muitas questões que tendem à obscuridade e acabam fazendo com que a própria obra fique incompreensível em tantos pontos que sua leitura se torna fastidiosa ou pouco interessante. Pode ser esta uma provável explicação para a não inclusão destas obras na maior parte das antologias brasileiras. A forma como o texto se apresenta pode ser definitivamente crucial para sua compreensão, que não depende apenas do esforço da tradução e divulgação. Como uma maneira de suscitar a curiosidade do leitor, explorando as informações que se escondem e se perdem em textos como estes, pode ser pertinente que eles venham sempre acompanhados de alguma análise ou tenham algum espaço diferenciado para notas esclarecedoras. A natureza desta pesquisa permitiu este espaço de discussão, abrindo diálogo e agregando visibilidade para que estes contos sejam também lidos e discutidos ao lado de tantas obras de Poe reconhecidas.

Por fim, vale a observação de que o processo pensado e idealizado de tradução se enriquece através de trabalho de pesquisas e leituras, concebendo modos de trazer a obra a público, e não apenas por meio do confronto direto entre texto de partida e chegada, com uso de dicionários e busca incessante de fidelidades ou sentidos. A tradução literária deve ser refletida e contextualizada para ser crítica e poder contribuir com os estudos contemporâneos da tradução.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Hervey. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library, 1938, 1026p.
- _____. *Israfel: vida e época de Edgar Allan Poe*. Tradução: Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Globo, 1945.
- ALVES, Francimar. *Os paratextos das antologias brasileiras de contos de Edgar Allan Poe no século XXI*. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.
- ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução: a teoria na prática*. Editora Ática: São Paulo, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Trad. Lúcia Santana Martins. Ícone Editora, 2003.
- BASSNETT, Susan. *Translation Studies (third edition)*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2002.
- BASSNETT, S.; TRIVEDI, H. (eds.). *Post-colonial Translation: theory and practice*. London: Routledge, 1999.
- BENDIXEN, Alfred; NAGEL, James. *A companion to the American short story*. Oxford. Blackwell Publishing, 2010.
- BERMAN, A. *A prova do estrangeiro*. Tradução: Maria Emília Pereira Chanut. Bauru EDUSC, 2002.
- _____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução: Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2º edição, 2012.
- _____. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Galimard, 1995.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Edgar Allan Poe: viagem ao Brasil, escala em Paris*. Araraquara: Itinerários, n. 31, p.131-143, 2010.
- _____. *The Raven, by Machado de Assis*. Ilha do desterro, n. 17, 1º semestre 1987, p. 47-62.
- BLOOM, Harold. *Bloom's Classic Critical Views: Edgar Allan Poe*. New York: Infobase Publishing, 2008.
- BOTTMANN, Denise. *Alguns aspectos da presença de Edgar Allan Poe no Brasil*.
In: Tradução em Revista, 8, 2010: 1-19.
- _____. *Tardio, porém viçoso: Poe contista no Brasil*. TradTerm, São Paulo, v. 22, Dezembro/2013, p. 89-106.

- BRITTO, Paulo Henrique. Tradução e ilusão. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 26, n. 76, p. 21-27, 2012
- BUSH, Peter, Literary translation, practices. In: BAKER, Mona. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge, 2001.
- CSICSILA, Joseph. *Canons by Consensus Critical Trends and American Literature Anthologies*. Alabama: The University of Alabama Press, 2004.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- DAGHLIAN, Carlos. *Obras de e sobre Poe em português ou publicadas no Brasil*.
In: Fragmentos, 17, 1999: 95-111. Disponível em:
<<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6371/5935>>
- FIGUEIREDO, Vivina C. *Fortuna Literária de Edgar Allan Poe Traduzido em Portugal*. In: Cadernos de Tradução, II, 24, 2009: 65-96.
- GENZTLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da tradução*. Tradução: Marcos Malvezzi. São Paulo. Editora Madras, 2009.
- GRAY, Richard. *A history of american literatura*. Oxford: Blackwell Publishers, 2012.
- HEIDERMANN, Werner (org.). *Antologia bilíngüe – Clássicos da teoria da tradução, vol I: alemão-português*. Florianópolis: NUT/Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.
- KIEFER, Charles. *A poética de Edgar Allan Poe*. Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 11-15, 2009.
- _____. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011;
- Venuti para a Teoria da Tradução*. Rio de Janeiro: Cadernos de Letras, n°27: 2010.
- LAMBERT, Jose. Literary translation, research issues. In: BAKER, Mona. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York: Routledge, 2001.
- MARTINS, Márcia Amaral Peixoto. *As Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução*. Rio de Janeiro: Cadernos de Letras, n°27: 2010.
- POE, Edgar Allan. *Poesia e Prosa vol.1, vol.2, vol.3*. Trad: Oscar Mendes e Milton Amado. Livraria do Globo, Porto Alegre-RS, 1944.
- _____. *Historias extraordinárias*. São Paulo (SP): Abril Cultural, 1978.

- _____. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- _____. *Contos obscuros de Edgar Allan Poe*. Tradução, apresentação, notas e posfácio: Bráulio Tavares e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.
- _____. *Edgar Allan Poe Annotated and Illustrated Entire Stories and Poems*. Introduction and notes: Andrew Barger. Memphis: Bottletree Classics, 2008.
- _____. *Obras em Prosa. Cuentos de Edgar Allan Poe*. Trad: Júlio Cortázar. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 2002.
- _____. *Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne*. Tradução de Charles Kiefer. Bestiario, Porto Alegre, v.1, n.6, 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6.html> Acesso em: 25 mai. 2015.
- _____. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Introdução de Dawn B.Sova. New York: Barnes & Noble, 2007.
- _____. *Thrity-Two Stories*. Introdução e notas por Stuart Levine e Susan F. Levine. Hackett Publishing Company. Indiana, 2000.
- _____. *The Short Fiction of Edgar Allan Poe: An Annotated Edition*. Introduction and notes: Stuart Levine, and Susan F. Levine. Urbana: University of Illinois Press, 1990.
- _____. *Ficção Completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Trad. Celso R. Braidá. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. 2 ed. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. p. 38-101. (Antologia Bilíngue alemão-português, v.1).
- STAUFFER, Donal Barlow. *The Merry Mood: Poe's Uses of Humor*. 1982. The Edgar Allan Poe Society of Baltimore, Inc. Acesso em: <http://www.eapoe.org/papers/psblctr/pl19811.htm>
- SILVA, A. M. Z. *Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe*. Tese de Doutorado em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.
- THOMAS, Dwight; David K.Jackson. *The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809–1849*. Boston: G. K. Hall & Co., 1987.

Referências online:

<http://www.priberam.pt/dlpo/>
<http://houaiss.uol.com.br/>

<http://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx?lg=1>

<http://www.eapoe.org>