

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

ADRIANO MAFRA

NAS ASAS DO CORVO:
ANÁLISE DESCRITIVA DE QUATRO TRADUÇÕES DO POEMA
THE RAVEN DE EDGAR ALLAN POE.

FLORIANÓPOLIS
2010

ADRIANO MAFRA

NAS ASAS DO CORVO:
ANÁLISE DESCRITIVA DE QUATRO TRADUÇÕES DO POEMA
THE RAVEN DE EDGAR ALLAN POE.

Dissertação apresentada como requisito final à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Área de Concentração: Processos de Retextualização

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Lima

FLORIANÓPOLIS
2010.

ADRIANO MAFRA

NAS ASAS DO CORVO:
ANÁLISE DESCRITIVA DE QUATRO TRADUÇÕES DO POEMA
THE RAVEN DE EDGAR ALLAN POE.

Dissertação julgada como requisito final para a obtenção do grau de
MESTRE EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO.

Área de concentração: Processos de Retextualização

Lexicografia, tradução e ensino de línguas estrangeiras

Aprovada em sua forma final pelo programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

FLORIANOPOLIS, 29 DE NOVEMBRO DE 2010.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ronaldo LIMA
(Orientador - PGET/UFSC)

Prof. Dr. Sérgio ROMANELLI
(PGET/UFSC)

Profª. Dra. Maria Elizabeth da Costa GAMA
(Membro Externo/UNIVALI)

Profª. Dra. Luciana Wrege RASSIER
(DLLE/UFSC)

Prof. Dr. Werner HEIDERMANN
(PGET/UFSC – Suplente)

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para esta pesquisa, o meu muitíssimo obrigado.

Em especial, agradeço ao Prof. Dr. Ronaldo Lima pelas orientações e por estender a mão nos momentos mais difíceis desta caminhada. Agradeço também pela amizade, por confiar no meu trabalho e pelas horas e horas de conversa e boas risadas.

Aos professores Dr. Werner Heidermann e Dr. Sergio Romanelli, pelas sugestões e direcionamentos da pesquisa na fase de qualificação.

Ao poeta José Lira, por me atender tão gentilmente via e-mail e por ter me presenteado com sua versão em cordel.

Rosane e Raquel, pela amizade, pelas conversas, pelas risadas, pela trilha sonora durante esses anos e também pelos conselhos e apoio incondicional. À Gigi e Janandréa, por compartilharem de alguns bons momentos desta caminhada.

À minha família que acompanha e torce por mim nessa jornada acadêmica.

Aos colegas e professores do curso que enriqueceram o trabalho com sugestões preciosas. Especialmente, aos professores que aceitaram participar da banca de defesa: os já citados Professores Dr. Werner Heidermann e Dr. Sérgio Romanelli; e as Professoras Dra. Luciana Wrege Rassier e Dra. Maria Elizabeth da Costa Gama.

À UFSC, pelo apoio institucional e à Capes, pelo suporte financeiro.

Finalmente, agradeço a Munique por todo o carinho, compreensão e apoio. Pelas inúmeras vezes que me ouviu pacientemente falar desse projeto, pelas leituras conjuntas e por ter me acompanhado em todos os momentos desta empreitada.

*Et le corbeau, immuable, est toujours installé,
toujours installé sur le buste pâle de Pallas.*

Charles Baudelaire

Resumo:

MAFRA, Adriano. *Nas asas do corvo: análise descritiva de quatro traduções do poema The Raven de Edgar Allan Poe*. 2010. 113 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis.

A presente investigação propõe uma análise descritiva do poema *The Raven* (1845) do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849). Para fazê-lo, como ponto de partida, toma-se quatro traduções realizadas em língua portuguesa. Como quase todo texto poético, a composição possui características de grande complexidade para sua recriação em outras línguas. Acreditando na arte da tradução, foram encontrados quatro estilos bastante singulares. Com base na Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar, foram selecionadas quatro traduções do poema *The Raven*, realizadas por Machado de Assis (1883), Fernando Pessoa (1924), José Lira (1995) e Vinícius Alves (1999), consideradas como recriações sob a perspectiva da Teoria dos Polissistemas e dos Estudos Descritivos da Tradução, isto é, são aceitos como novos poemas fruto da intervenção e da liberdade de cada um dos tradutores. Sob esta ótica, são investigados elementos ligados ao processo de criação dos tradutores, sejam eles de ordem social, política, cultural, além de aspectos atrelados tanto às políticas editoriais, quanto aos percursos e escolhas do tradutor. Privilegiou-se os quatro pólos de chegada, evitando o confronto com o poema dito “original”, uma vez que não se objetiva eleger uma tradução como sendo a melhor, mas tão simplesmente apontar características próprias a cada um dos novos poemas.

Palavras-chave: O Corvo, Estudos Descritivos da Tradução, Análise descritiva.

Résumé:

MAFRA, Adriano. *Nas asas do corvo: análise descritiva de quatro traduções do poema The Raven de Edgar Allan Poe*. 2010. 113 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis.

On propose, dans cette recherché, une analyse descriptive du poème The Raven (1845) d'Edgard Allan Poe (1809-1849). Pour ce faire, on part de quatre traductions réalisées en portugais. Comme la majorité des textes poétiques, la composition présente des caractéristiques assez complexes pour sa re-création dans d'autres langues. Tout en croyant à la traduction comme un art, nous avons trouvé quatre styles assez singuliers. Sous l'optique de la Théorie des Polysystèmes d'Even-Zohar, on a sélectionné quatre traducteurs du poème The Raven, à savoir: Machado de Assis (1883), Fernando Pessoa (1924), José Lira (1995) et Vinícius Alves (1999), vues comme re-créateurs sous la perspective de la Théorie des Polysystèmes et des Études Descriptives de la Traduction, c'est-à-dire, on accepte les oeuvres comme des nouveaux travaux, fruit de l'imagination et de la liberté propre à chaque traducteur. Sous cette optique, on examine des aspects liés au processus de composition, tels que: social, politique, culturelle, et des questions portant aussi bien sur la politique des maisons d'édition; que sur les parcours et les choix des traducteurs. On a souligné les quatre textes d'arrivé de façon à éviter la confrontation avec le texte dit "original", une fois que le but n'est pas d'élire une traduction comme étant la meilleur, mais tout simplement mettre en évidence quelques caractéristiques propres à chaque nouveau poème.

Mots-clés: *Le Corbeau, Études Descriptifs de la Traduction, analyse descriptive.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	14
<i>1.1 A Teoria dos Polissistemas.....</i>	<i>14</i>
<i>1.2 Estudos Descritivos da Tradução.....</i>	<i>16</i>
<i>1.3 Objetivos da investigação.....</i>	<i>20</i>
1.3.1 Objetivos específicos	20
<i>1.4 Metodologia.....</i>	<i>21</i>
2. CONSIDERAÇÕES SOBRE AUTOR, OBRA E TRADUÇÕES	23
<i>2.1 O mais Negro Coração e mais profunda ingratidão</i>	<i>23</i>
<i>2.2 Os voos do Corvo</i>	<i>25</i>
<i>2.3 O começo no fim: A Filosofia da Composição.....</i>	<i>31</i>
<i>2.4 Noite escura, quarto escuro: o horror em Edgar Allan Poe</i>	<i>35</i>
3. ANÁLISE DESCRITIVA DAS TRADUÇÕES.....	42
<i>3.1 Os Tradutores.....</i>	<i>43</i>
3.1.1 Machado de Assis	43
3.1.1.1 O Corvo Machadiano	45
3.1.2 Fernando Pessoa.....	46
3.1.2.1 Lamúrias Pessoaanas em <i>O Corvo</i>	48
3.1.3 José Lira	49

3.1.3.1 O Corvo em cordel	50
3.1.4 Vinícius Alves	50
3.1.4.1 O outro Corvo	51
3.2 <i>Informações Preliminares</i>	52
3.3 <i>Análise Macroestrutural</i>	57
3.4 <i>Análise Microestrutural</i>	61
3.5 <i>Considerações às análises</i>	73
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81
ANEXOS	89
<i>Anexo A: The Raven – Edgar Allan Poe (1845)</i>	90
<i>Anexo B: O Corvo – Machado de Assis (1883)</i>	94
<i>Anexo C: O Corvo – Fernando Pessoa (1924)</i>	100
<i>Anexo D: O Corvo – José Lira (1995)</i>	104
<i>Anexo E: O Corvo – Vinícius Alves (1999)</i>	110

INTRODUÇÃO

Desde a sua primeira publicação, em 29 de janeiro de 1845, *The Raven* já fomentava indagações tanto do público quanto da crítica literária em razão dos efeitos provocados pelo excesso de aliterações, pelo jogo de sons de lugares incomuns criados por Edgar Allan Poe (1809-1849) e que geravam uma aura de mistério, entre os quais as expressões que retratam o horror.

O clima de perenidade amorosa, de angustiante saudade e de cruel fatalismo, traços que compõem o tema central do poema (BARROSO, 1998) logo atraíram novos olhares, tanto a partir da obra em sua língua original, quanto através de suas diversas recriações para várias línguas por meio de suas traduções. Trata-se de uma tarefa bastante complexa em se tratando das várias composições linguísticas e conceituais expressas no poema, marcado por seus jogos prosódicos, rítmicos, lexicais. *The Raven*, apesar de apresentar componentes de grande complexidade, serviu de fonte para recriações em vários estilos, tal como poderá ser visto nas páginas que seguem, rompendo inclusive as fronteiras do campo das relações interlinguísticas para ser transposto para outras modalidades semióticas, como por exemplo, o cinema (*The Crow*, 1994). Também foi fonte para a composição de histórias em quadrinhos e até mesmo abordado no seriado televisivo *Os Simpsons* (1990) sob forma de humorística.

No que tange a sua recepção em outros idiomas, foi singularmente através das traduções que *The Raven* alcançou seu público, sua notoriedade e Edgar Allan Poe, reconhecimento. Os primeiros a terem contato com a obra de Poe foram os franceses, por meio das divulgações que Charles Baudelaire (1853) e Stéphane Mallarmé (1888) fizeram em língua francesa. A partir de suas traduções, *The Raven* lançou-se em voos por outros territórios, tendo em vista a hegemonia do francês naquele século. Em língua portuguesa, as primeiras traduções de Edgar Allan Poe evidentemente sofreram as influências das novas tendências literárias em voga na França daquele período. Baudelaire e Mallarmé inclusive registraram apreciações importantes sobre aspectos específicos decorrentes da experiência de tradução do poema. Ambos verteram as linhas de Poe em prosa, uma vez que se julgavam incapazes de reproduzir, em língua francesa, toda a profusão de cores, sons, rimas e efeitos gerados nas configurações da

obra original. Baudelaire justificou sua postura perante aos leitores franceses:

Na elaboração da prosa aplicada à poesia, há necessariamente uma terrível imperfeição; mas o mal seria ainda maior numa macaquice rimada. O leitor compreenderá que me é impossível dar-lhe uma ideia exata da sonoridade profunda e lúgubre, da potente monotonia desses versos, cujas rimas longas e triplas soam como um *double* de melancolia (2003, p. 19 – Trad. Lúcia Santana Martins).

Foi a partir da tradução de Baudelaire que *The Raven* chegou ao Brasil em 1883, com a versão proposta por Machado de Assis, logo, proveniente em maior medida da versão francesa. Cláudio Abramo, no seu ensaio intitulado “Uma infelicidade Machadiana”, discorre sobre as similaridades entre as produções de Baudelaire e Assis. De acordo com o autor, a versão francesa de Baudelaire contém uma grande quantidade de “erros” que logo foram multiplicados e disseminados em muitas versões do poema realizadas nas línguas neolatinas. A tradução machadiana, portanto, soma-se a elas. Conclui Abramo (1999):

Pois é possível afirmar-se, sem sombra de dúvida, que a tradução do escritor brasileiro é muito mais da versão francesa de Baudelaire do que do poema original. Isso não se depreende de similaridades vagas, mas [...] das mesmas adições, das mesmas omissões e das mesmas palavras nos mesmíssimos lugares das traduções de um e de outro.¹

Da primeira tradução em solo brasileiro aos dias atuais, muitos “outros corvos” ganharam vida e grasnaram o seu fatídico *nunca mais* em noites *agrestes, lúgubres, augurais e profanas*, propagando em nosso idioma o clima de horror representado por Edgar Allan Poe. Em Portugal, Fernando Pessoa empreendeu a tradução do poema *The Raven* em 1924. Sua versão, ao lado daquela produzida por Machado de Assis,

¹ Artigo publicado no DO Leitura (setembro de 1999), suplemento literário do Diário Oficial do Estado de São Paulo e disponível *on line* em <<http://www.elsonfrees.com.br/framepoe.htm>>.

já se consolidou como clássica entre os textos em língua portuguesa, sobretudo em razão da notoriedade de ambos os escritores. Sete décadas após a tradução de Pessoa, o poeta paraibano José Lira lança uma proposta de tradução com características regionalistas, marcada por traços da literatura de cordel. Com a sua versão de “O Corvo” (1995), Lira parece ter centrado suas preocupações, sobretudo, em tornar a obra acessível ao grande público, isto é, delineando-a através de composições expressas em nível menos formal. Surge então “O Corvo” com uma nova roupagem: em sua versão cordelística, concedendo nova proposta de sucesso e perpetuação do texto de Poe.

Nesta investigação, serão explicitados alguns aspectos que se sobressaem em cada uma das recriações do poema, de modo a propor reflexões sobre os diversos trajetos possíveis que marcam os processos de composição. Para fazê-lo, parte-se desta fonte que marcou várias gerações e que, acredita-se, continuará rompendo barreiras, outrora supostamente estanques. Impossibilidades artificiais subjacentemente impostas nas visões filosóficas em alguns momentos da história, quando as expressões estéticas estiveram comprimidas por visões de natureza positivistas e, por extensão, estruturalistas e formalistas. Atualmente, em revanche, através dos Estudos da Tradução, nota-se que não há limites para o poeta. De carona “nas asas do Corvo”, suas obras ganham novos olhares e apreciações nos mais diversos territórios, o que justifica o título deste trabalho.

A presente dissertação estrutura-se em três capítulos. O primeiro contempla aspectos relacionados à teoria e metodologia adotadas na pesquisa. Procura-se evidenciar os princípios, contribuições e teóricos do modelo conhecido como Estudos Descritivos da Tradução. Parte-se da noção de Polissistema desenvolvida por Even-Zohar que passou a receber a atenção de Toury a partir da década de 1980. O capítulo ainda aborda o modelo de análise descritiva desenvolvido por Lambert e Van Gorp, culminando nos objetivos que norteiam a investigação.

O segundo capítulo trata de fatos relevantes da vida de Edgar Allan Poe e das traduções do poema *The Raven*. Segue com uma seção destinada ao ensaio *A Filosofia da Composição*, de autoria de Edgar Allan Poe. Neste texto, o autor desvela os percursos de criação do referido poema, sugerindo uma produção esquematicamente calculada. A última seção do capítulo traz algumas considerações sobre um tópico muito presente nas obras de Edgar Allan Poe: o horror. Para tal, buscase suporte nos estudos de Lovecraft que dedica capítulo especial ao

autor de *The Raven* no livro “O horror sobrenatural em literatura” (2008).

Por fim, no capítulo subsequente temos a apresentação dos tradutores e a análise descritiva das traduções.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 A Teoria dos Polissistemas

Adotou-se aqui a Teoria dos Polissistemas para ambientar a obra de Edgar Allan Poe de forma sistemática. Apesar das incompatibilidades entre a liberdade necessária ao poeta, citado nas linhas acima, parece importante conjugar forma e função, de modo a não excluir os avanços ocorridos nas ciências da linguagem de modo geral. A Teoria dos Polissistemas circunscreve as possibilidades de agregação de todo e qualquer componente pertinente para o exame detalhado das produções artísticas. Desta forma, pareceu apropriado adotar os postulados desta teoria como forma de garantir suporte teórico sólido para as nossas proposições.

O paradigma teórico denominado Teoria dos Polissistemas (*Polysystem Theory*) desenvolveu-se no final da década de 1960 a partir dos postulados do pesquisador israelense Itamar Even-Zohar. O intuito desse novo paradigma era o de formar uma base teórica que pudesse inicialmente definir as particularidades da história da literatura israelense e das traduções literárias realizadas naquele contexto cultural. Sob a perspectiva da teoria em questão, cada cultura é vista como uma rede de relações mais amplas, cujo cerne seria formado por outras formações que se inter-relacionam, uma espécie de cadeia dinâmica, simbiótica, em constante evolução. Sua configuração de base se sustenta na reafirmação de seus pressupostos abertos e de suas “fronteiras”, entre aspas, posto recusar o caráter estanque que marca a visão estrutural e os “sistemas” que eventualmente podem confundir sua denominação.

Amparado no modelo de “sistema” cunhado pelos Formalistas Russos, Even-Zohar concebe a noção de polissistema como um conglomerado heterogêneo, porém e de certo modo, hierarquizado. Neste modelo, cada subsistema interage com os outros para a realização de um processo dinâmico de evolução no escopo das conexões do chamado *polissistema*. Com base nesta metáfora pedagógica, propõe-se a visão dos polissistemas como uma entidade em constante tensão, alternando a posição de cerne das orientações. Esta relação de poder entre os elementos que compõem os sistemas desenvolve-se a partir dos conceitos de *centro* e *periferia*, através da qual o centro contempla

elementos que concentram maior poder no âmbito de determinada configuração. Desta forma, enquanto a periferia abrigaria elementos menos prestigiados ou dominantes, haveria sempre um foco de emanção de orientações situadas em patamar definidor, tal como parece ocorrer nas relações sociais de forma geral.

No que se refere ao polissistema literário, um dos muitos extratos que compõem o sistema cultural, esta tensão se processa entre as obras consideradas canônicas e aquelas menos prestigiadas, ou seja, obras que ocupam a região periférica nas apreciações crítico-teóricas-literárias. Com a constante disputa pelo *sommet* das orientações, mesmo obras não-canônicas podem exercer grande importância dentro do polissistema literário, já que a evolução literária é resultante não somente de um objetivo específico, mas também fruto da inevitável “competição” gerada pelo estado de heterogeneidade do polissistema (EVEN-ZOHAR *apud* ROMANELLI, 2009, p. 164-5).

As pesquisas de Even-Zohar também dedicam atenção ao papel que uma literatura traduzida pode desempenhar em determinado polissistema literário. Para o autor, as obras literárias traduzidas não devem ser analisadas de maneira isolada, mas sim vistas em conjunto e de modo integrado. Objetiva-se, portanto, reconhecer as semelhanças que possam existir nos textos traduzidos em um dado polissistema. Normalmente ocupando as posições periféricas, Even-Zohar aponta três situações em que a literatura traduzida pode garantir a posição central de um polissistema:

- 1- Quando a literatura nacional é *jovem*, ou seja, ainda não se cristalizou em seu polissistema;
- 2- Quando a literatura original é considerada periférica e fica à margem de uma literatura de um país maior;
- 3- Quando a literatura se vale de padrões que não possuem mais elementos inovadores e, em um momento de evolução do polissistema, novos padrões são incorporados via tradução.

Dessa forma, mesmo soando como *lugar comum*, parece importante reafirmar que além de manter os padrões já consolidados, a literatura traduzida pode também abrir caminho para a introdução de novos elementos dentro de um sistema cultural. Além disso, o espaço

reservado à prática da tradução em determinado polissistema é definido de acordo com a recepção da literatura traduzida em dada cultura de chegada. A tradução não é, pois, um fenômeno facilmente definível em suas características e objetivos, mas sim uma atividade que depende da relação com o sistema cultural o qual pretende se inserir (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 51).

Um dos pontos principais da obra de Even-Zohar refere-se à quebra de paradigma com relação ao texto traduzido. Sob a ótica dessa abordagem, os julgamentos de valor ocasionados por análises prescritivas não fazem mais sentido, o que gerou consequências importantes que se refletiram no campo denominado Estudos da Tradução. Romanelli (2009, p. 165) elenca três desdobramentos importantes para a área da Tradução provenientes desta teoria: o primeiro é a tendência em observar a tradução como um aspecto específico de um fenômeno mais geral de trocas intersistêmicas; o segundo recai sobre a concepção do texto traduzido, que passa a ser considerado como pertencente ao polissistema com suas características e particularidades preservadas, deixando assim de ser analisado de maneira isolada. Por fim, o autor pontua os procedimentos tradutórios. Considerando o texto de chegada não só como reflexo de escolhas linguísticas, mas também de seleções culturais e de gênero. Sob este prisma teórico, seria possível buscar explicar os fenômenos tradutórios em contexto mais geral, considerando-se as transferências intersistêmicas.

1.2 Estudos Descritivos da Tradução

A partir da década de 1980, os conceitos introduzidos pela Teoria dos Polissistemas começam a se consolidar graças à atenção de vários estudiosos. Dentre eles, Gideon Toury (1985) aposta em uma abordagem que enfatiza a prevalência do texto traduzido, um modelo capaz de descrever a tradução a partir do seu pólo receptor e não mais através do texto original. Para ele, as teorias da tradução deveriam focalizar o desenvolvimento de um modelo que forneça subsídios para a explicação de processos que conduzem à versão final, afastando assim qualquer forma de juízo de valor com base tão somente no produto acabado. Tal procedimento seria regido em razão daquilo que Toury

(1985) denomina *Translation Norms*. Neste contexto, a necessidade de tradução seria determinada pela cultura de chegada e a sua produção serviria para ocupar ou preencher algum vazio nesse sistema. As normas vigentes em cada cultura determinam o processo de tradução do texto e podem ainda, segundo Romanelli (2009, p. 166), estabelecer alguns padrões comportamentais desde que haja certa regularidade em algumas situações.

Para Toury (1985), a noção de norma guarda estreitas relações com o indivíduo. Suas experiências de vida passam a ser decisivas e influenciam diretamente em seu trabalho. As regularidades verificadas no âmbito de determinada situação sócio-cultural não surgem aleatoriamente e servem como critérios para avaliar marcas comportamentais no texto. Por isso, o tradutor precisa definir para si uma postura a ser adotada frente aos procedimentos de tradução. Sendo a atividade tradutória regida por um certo número de decisões, Toury (1985) procurou mapear em suas pesquisas padrões comportamentais para o tradutor. Através das generalizações das escolhas dos tradutores que investigou, o autor cita três modelos de normas de tradução:

1- **Iniciais** – associam-se às decisões do tradutor e às estratégias de tradução utilizadas;

2- **Preliminares** – estão ligadas à existência de uma natureza política de tradução e definem a escolha dos textos para uma dada cultura, em um determinado período;

3- **Operacionais** – regulamentam as escolhas durante o processo de tradução bem como delimitam as relações entre texto de partida e texto de chegada. Estas últimas se subdividem em:

3.1- Normas **Matriciais** – verificam a existência de material da língua de chegada correspondente ao material da língua de partida (omissões, adições, acréscimos, alterações de lugar); e

3.2- **Textuais ou linguísticas** – limitam-se a escolha do material utilizado no texto de chegada. Podem ser gerais, aplicáveis em qualquer tradução, ou pertencerem apenas a um tipo particular de texto ou maneira de traduzir.

As normas são provenientes das convenções sociais. Nelas, espelham e se reproduzem os valores compartilhados que logo se transformam em instruções que governam o comportamento dos membros de um grupo ou comunidade. No entanto, as normas não são passíveis de delimitação precisa, além de variar entre sistemas culturais distintos. Assim, caberia ao pesquisador a tarefa de identificar os comportamentos recorrentes em uma dada comunidade com o objetivo de desvendar os pilares que as regem, ou seja, as normas ali vigentes.

Na interação entre sistemas diferentes, algumas normas se sobrepõem a outras. Os jogos de poder instaurados pelas normas relacionam-se com a ideia de *status*, prestígio e qualidade, contribuindo decisivamente para a consolidação do cânone. Resumidamente, as normas correspondem à maneira como os grupos ou instituições que ocupam a posição dominante impõem seus valores ideológicos, utilizando-se do expediente que Toury e Even-Zohar denominam de “mecanismos de controle”. Para André Lefevere (1992), os mecanismos de controle inter-relacionados fazem com que o sistema literário caminhe seguindo uma lógica, que seria guiada sobretudo por fatores internos e externos ao sistema. Como fatores internos, o autor cita os profissionais da área (críticos, tradutores, professores) e como fatores externos, por ele chamado de *patronagem*², são representados pelos partidos políticos, pelas políticas editoriais, jornais, revistas, etc.

Lefevere (1992) também faz críticas à postura normativa. Para este autor, o processo tradutório está relacionado às instituições, ideologias e ao poder provenientes de um sistema. Traduzir, pois, passa a ser uma atividade mediada por normas históricas e culturais. A seleção dos textos, as escolhas interpretativas, a divulgação, a recepção e a avaliação das traduções são fortemente influenciadas pelo contexto sociocultural em que foram escritos.

Importante sublinhar que os Estudos Descritivos não se preocupam somente com o lugar que a tradução ocupa na cultura de chegada. Toury (1985) argumenta que não há como suprimir o texto e a

² O termo *Patronagem* refere-se ao poder exercido por um grupo de pessoas ou instituições que regulamentam o que será lido/escrito em termos de literatura. Constitui-se de três componentes básicos, a saber: ideológico (limita a escolha e desenvolvimento de uma obra); econômico (pagamento dos serviços prestados pelos escritores); *status* (o ingresso do escritor a este grupo seletivo). Os três componentes relacionam-se harmonicamente: os que reforçam a ideologia dominante recebem vantagens econômicas e posição de prestígio no sistema a qual se inserem. No entanto, se houver alguma discordância, os componentes econômico e de *status* podem também enfraquecer ideologias divergentes. (LEFEVERE, 1992).

cultura de partida, tampouco o processo de produção da tradução. No entanto, assinala que a hierarquia apropriada considera o sistema-alvo em primeiro lugar, já que é em função desse sistema que a tradução passa a existir.

Partindo dos conceitos difundidos por Even-Zohar e Toury, José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) lançam o artigo *On Describing Translations*, no qual propõem um modelo bastante sintético e prático para a análise descritiva de traduções literárias através de uma abordagem funcional e sistêmica, visando superar as carências provenientes de análises construtivas. As contribuições de Lambert e Van Gorp servem para evitar as possíveis generalizações e a abstração comumente associadas às teorias desenvolvidas por Even-Zohar e Toury.

O fio condutor do método consiste em revelar as várias normas que atuam no processo tradutório do polissistema de uma cultura, desde a seleção de determinada tradução, até os aspectos formais utilizados pelo tradutor. O modelo engloba questões de ordem histórica, o processo tradutório, a recepção da tradução e até mesmo aspectos sociológicos, tal como a distribuição e a crítica de tradução. O objetivo de Lambert e Van Gorp parece ser o de conduzir o pesquisador de modo que este não se baseie somente em intuições, mas possa evitar julgamentos e convicções capazes de situar aspectos e relações a serem observados no âmbito de um esquema geral de equivalências. Assinalam ainda que cada sistema possui suas prioridades específicas e cabe ao pesquisador pontuá-las antes de se lançar às suas análises.

O esquema de análise proposto pelos pesquisadores divide-se em quatro níveis. O primeiro passo destina-se ao recolhimento de *informações preliminares* sobre a tradução: título, gênero literário, nome do autor e do tradutor, meta-textos (prefácio, posfácio, ensaios, notas), estratégias gerais empregadas na tradução.

A segunda etapa de análise ocupa-se da *macroestrutura*: divisão do texto (capítulos, atos, cenas), relações entre os tipos de narração, títulos de capítulos, estruturas narrativas (prólogo, clímax, epílogo), estruturas poéticas e comentários do autor. Romanelli (2009, p. 167), citando Lambert (1985), afirma que todos os excertos escolhidos deverão ser analisados do ponto de vista de regras textuais específicas. Deve-se observar, por exemplo, se o tradutor traduziu palavras, metáforas, seqüências narrativas, parágrafos, etc.

Posteriormente, as análises recaem sobre a *microestrutura*. Nesta etapa, são focalizados deslocamentos nos níveis fônico, gráfico, microssintático, estilístico, locutório e as relações léxico-semânticas. Desta forma, são analisados o processo de seleção de palavras, os padrões gramaticais dominantes e as estruturas literárias formais, o registro de língua, etc. O levantamento de dados na fase microestrutural conduzirá a uma nova comparação com as estratégias macroestruturais e a uma hipótese da concepção geral de tradução que perpassa o texto.

Finalmente, a última etapa verifica as oposições entre micro e macroestrutura e entre texto e teoria (normas e padrões), relações intertextuais (com outras traduções ou ainda com outros escritos criativos); relações intersistêmicas (estruturas de gênero, códigos estilísticos, etc).

Com base nas informações levantadas e nas relações observadas entre os textos analisados, o pesquisador deve confrontar os dados da macro e microestrutura a fim de verificar se as hipóteses levantadas na esfera macroestrutural confirmam-se na etapa microestrutural, que certamente também levará à formulações de hipóteses que serão confirmadas no nível macro.

1.3 Objetivos da investigação

Objetiva-se, nesta investigação, realizar uma análise descritiva de quatro traduções do poema *The Raven* (1845), do escritor norte-americano Edgar Allan Poe. Para fazê-lo, como anteriormente afirmado, buscaremos respaldo nos Estudos Descritivos da Tradução, sobretudo no modelo de investigação proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985).

1.3.1 Objetivos específicos

- a) Observar, nos textos analisados, se há marcas históricas e/ou culturais que caracterizem aspectos ligados ao processo de recriação da obra de Edgar Allan Poe;

- b) Investigar, no trabalho dos tradutores selecionados, se há interpretações convergentes ou divergentes entre cada uma delas e também, relativamente à obra de Edgar Allan Poe;
- c) Verificar se as escolhas dos tradutores mantêm alguma relação com o texto fonte, ou seja, se a recriação manteve-se atrelada por questões de *fidelidade*, ou se a opção foi por trabalho mais livre;
- d) Cotejar os trabalhos dos dois escritores amplamente reconhecidos pelo cânone literário, em comparação com aqueles realizados por poetas contemporâneos.

1.4 Metodologia

Como já afirmado nas linhas anteriores, esta pesquisa parte da análise descritivo/comparativa de quatro traduções do poema *The Raven* do escritor Edgar Allan Poe. As traduções selecionadas para as análises foram realizadas por Machado de Assis (1883), Fernando Pessoa (1924), José Lira (1995) e Vinícius Alves (1999). Os dois primeiros, escritores consagrados da literatura em língua portuguesa e os dois últimos, poetas que se lançaram em propostas de tradução para o público da atualidade.

A fundamentação teórica desta pesquisa centra-se nos estudos dos pesquisadores Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, além do método de análise descritiva proposto por José Lambert e Hendrik Van Gorp. Desta forma, amparados por estes suportes teóricos, procurou-se desvendar aspectos do processo de recriação realizado pelos referidos tradutores, centrando o foco sobre as possíveis relações entre texto e contexto, além de pontuar as diferentes estratégias de escolha feitas pelos tradutores.

Presume-se que as traduções de Machado de Assis e Fernando Pessoa, por serem autores consagrados em língua portuguesa, em juízo preliminar, gozem de maior credibilidade, aceitabilidade e sejam tomadas como “melhores” frente às outras duas traduções aqui apresentadas. Pelo menos, do ponto de vista tradicional, seria em primeira medida a apreciação, por vezes, esperada do público leigo. Todavia, procura-se aqui não estabelecer hierarquias prévias, apesar de

ter categorizado e definido tal critério como parte dos objetivos da presente investigação.

O *corpus* de pesquisa, ou seja, o poema *The Raven* e suas recriações não foram selecionados aleatoriamente. Primeiramente, por ser considerado um divisor de águas na carreira de Edgar Allan Poe, mesmo que os méritos tenham surgido praticamente após a sua morte. *The Raven* é, sem sombra de dúvidas, o poema mais famoso de Poe. Trata-se de obra de alcance mundial graças ao empenho e difusão iniciados ainda na França Simbolista pelos seus maiores representantes e admiradores: Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Com enorme aceitação tanto do público quanto da crítica desde a sua publicação, o poema logo passou a compor as páginas da história da literatura como um dos trabalhos mais traduzidos em todas as línguas (BARROSO, 1998). Considerando tão somente a língua portuguesa, pode-se encontrar mais de uma dezena de versões publicadas. Além das traduções aqui apresentadas, temos as traduções de Alfredo Rodrigues, João Kopke, Emílio de Menezes, Godin da Fonseca, Máximo das Dores, Milton Amado, Benedito Lopes, José Luiz de Oliveira, João Costa, Cabral do Nascimento, Haroldo de Campos, Alexei Bueno, Augusto de Campos, Margarida Vale de Gato, Isa Mara Lando, entre outros. As traduções foram escolhidas pelos seguintes critérios: primeiramente, tentou-se estabelecer uma ordem cronológica e, além disso, a inquietação deste pesquisador face à proposta de tradução de dois ícones da literatura motivou a escolha. Selecionados os dois primeiros textos e após a leitura minuciosa de várias outras traduções, estabeleceu-se a definição dos outros textos por serem traduções contemporâneas e por apresentarem elementos inovadores, desde a simples mudança de gênero até escolhas lexicais. Com relação ao trabalho de José Lira, trata-se de uma recriação em literatura de cordel, algo bastante característico. O segundo texto, de Vinícius Alves, singulariza-se por sua sutil substituição do refrão, comumente repetido em todas as traduções em língua portuguesa: o conhecido “nunca mais”, que transfigura-se em “não agora”. Ademais, os dois tradutores ainda não são reconhecidos pelo cânone literário, o que possibilita um cotejo novo entre as traduções e a verificação das diferenças entre as respectivas recriações em posições distintas de processos composicionais sócio-cultural e espaço-temporal reunidos em torno de um foco comum.

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE AUTOR, OBRA E TRADUÇÕES

2.1 O mais Negro Coração e mais profunda ingratidão³

Poderia-se considerar desnecessário abordar nestas páginas fatos ligados à vida pessoal do referido autor. Primeiramente, por se tratar de autor de ampla expressão no universo literário. Em segundo lugar, por ser, por vezes, sensato separar o indivíduo de sua obra, tal como afirma Roland Barthes ao considerar longamente a questão da “A Morte do Autor” (1988). Todavia, no caso de Edgar Allan Poe, nos pareceu pertinente mencionar alguns fatos marcantes de sua vida pessoal, tendo em vista que sua trajetória pessoal se reflete diretamente em temas recorrentes em sua obra, tanto no que concerne a características de base que permeiam sua produção quanto em sentido específico, ou seja, sobre os excertos selecionados para a realização desta investigação: as traduções do poema *The Raven*.

Os estados psicológicos do indivíduo-autor parecem ter direcionado seu imaginário poético e, provavelmente, parte considerável para a definição de seu estilo próprio. Tal perspectiva se constrói a partir da ótica quase “orgânica”, “sinérgica”, que adotaremos para a investigação do texto. Assim, levando-se em conta as considerações apresentadas nas análises, acreditamos que estas linhas, mesmo revestidas de certo grau de proposições um tanto tautológicas, isto é *déjà-vues*, não constituem, absoluta e efetivamente, *lugar comum*. Pelo contrário, trata-se de sublinhar componentes fundamentais a serem retomados em diferentes momentos desta investigação, de modo a respaldar as análises.

Edgar Allan Poe (1809-1849), escritor norte-americano, teve uma vida relativamente curta, porém intensa e conturbada. Intensa no que se refere a sua produção enquanto escritor e crítico literário. Conturbada no que tange às suas relações familiares. Filho de atores de teatro, Edgar Allan Poe desde muito cedo conheceu a solidão, o abandono e a morte. Fatos que geraram configurações psicanalíticas que, acreditamos, viriam

³ John Allan, referindo-se a Edgar Allan Poe, escreve: “12 de abril de 1833, faz mais de dois anos que recebi o acima precioso detrito do Mais Negro Coração e mais profunda ingratidão, igualmente destituído de honra e de princípios normais” (ALLEN, 1945, p. 281)

a compor os temas que, justamente, mais tarde o consagrariam como escritor profundamente mergulhado na essência dos processos psicológicos humanos.

Em 1810, o pai de Edgar Allan Poe abandona os palcos e a vida da família Poe. No ano seguinte, o autor se despede definitivamente de sua mãe que, doente, agonizava em um pequeno quarto de uma pensão. Órfão com pouco mais de dois anos e meio de vida, Edgar é adotado pela família do comerciante John Allan. O temperamento difícil de Edgar, as brigas constantes e as diferenças latentes entre ele e o padrasto fazem com que Poe abandone o lar da família Allan em 1827. No mesmo ano, Poe alista-se no Exército como forma de escapar da miséria e, naturalmente, para ter onde morar. Permanece por lá com o codinome Edgar Perry durante dois anos (ALLEN, 1945).

Poe iniciou sua carreira literária a frente do jornal *Southern Literary Messenger*, de Boston até ser demitido em 1837, dado aos excessos com bebida e ópio. Na mesma época, casou-se com sua prima Virgínia Clemm, então com 13 anos. Nessa época, ele já tinha mais que o dobro da idade dela. Virgínia morreria anos mais tarde, vítima da tuberculose. Em 1840, é contratado como redator no *Burton's Gentleman's Magazine*, lançando sua própria revista, a *Penn Magazine*, que não experimentou grande sucesso. Durante alguns anos, Poe frequentou círculos literários menores e atuava como *free lancer* para sobreviver até a sua contratação no *Evening Mirror*, em 1844. Foi nas páginas desse jornal, sob a direção de Nathaniel P. Willis que foi, pela primeira vez, publicado o poema *The Raven*. Da tentativa de suicídio aos últimos meses que antecederam a sua morte, a vida do poeta havia tomado um ritmo alucinante. Perambulava de cidade em cidade, andava as sombras dos becos, cambaleava nas ruas na companhia de vagabundos e drogados. Poe estava sempre em busca de alguma taverna e de companheiros de bar, único lugar onde parecia aplacar sua agonia interior, mas que delineava o caminho para o fim (ARAÚJO, 2002).

Os fatos envolvendo os últimos instantes da vida do poeta, seu fim prematuro, constituem ainda lacuna importante em sua biografia. Do ponto de vista histórico, haveria algumas páginas ainda a redigir sobre a questão, posto não ter sido devidamente investigada, estudada e esclarecida. Em razão de seus últimos momentos de vida, sublinhe-se totalmente desregrados, parte-se aqui da tese apontada por Hervey Allen (1945) para explicar a morte de Poe, no ano de 1849. Para este biógrafo, Baltimore passava por período eleitoral e era comum nos pleitos daquela

época usar pessoas para votarem repetidas vezes no mesmo candidato. Os escolhidos, em sua maioria bêbados, vagabundos e mendigos eram recompensados com algumas moedas e grande quantidade de álcool. Depois das eleições eram, naturalmente, negligenciados e abandonados novamente nas ruas. Edgar Allan Poe, segundo os poucos relatos de que se dispõe, teria sido abandonado em uma rua de Baltimore, mendigando em estado de embriaguez e demência, tal como foi encontrado. Sob essa mesma aura de mistério, em 07 de outubro de 1849, Edgar Allan Poe faleceu, tendo sido sepultado em um canto negligenciado do cemitério presbiteriano, sem lápide ou indicação que assinalasse seu jazigo.

2.2 Os voos do Corvo

*Dentre todos os temas melancólicos,
qual é o maior, segundo o entende
universalmente a humanidade?
Resposta inevitável: A morte*⁴

O poema *The Raven* teve a sua primeira edição veiculada no Jornal *Evening Mirror* no início de 1845, no qual Edgar Allan Poe exercia a função de redator sob o comando de Nathaniel P. Willis, conforme já mencionado anteriormente. Considerado por muitos, um dos precursores das obras fantásticas e policiais modernas, Poe conseguiu feito bastante interessante com relação à divulgação de seu poema. Tão logo a primeira edição circulava nas ruas, criou-se uma expectativa tanto nos leitores quanto na crítica. Uma verdadeira “caçada” ao autor, já que Edgar não havia assinado o poema. O sucesso da obra foi tamanho que fez com que aparecessem várias reproduções em outros jornais da época, inclusive reedições em um mesmo periódico em um curto espaço de tempo. (ARAÚJO, 2002).

⁴ [...] *Of all melancholy topics what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy? Death, was the obvious reply* [...]. POE, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition*. Trad. Diego Raphael. Disponível em <<http://www.elsonfroes.com.br/framepoe.htm>> Acesso em 07 jun 2009.

Desde a sua publicação, a crítica já apontava ao leitor para o interessante jogo de sons reproduzidos no poema. Sublinhava-se os efeitos das aliterações, sobretudo a aura de mistério criada com o intuito de transformar um pequeno quarto em ambiência onde os sentimentos de solidão, de angústia, de morbidez e de saudade se confrontassem com a realidade trazida nas asas negras do corvo: *Lenore* não mais voltaria, *nunca mais!*

“O Corvo”, como era chamado o até então o desconhecido autor do poema, conseguiu em sua obra

[...] uma tal interdependência entre o conteúdo emotivo e seu suporte estrutural, que qualquer tentativa ou intuito de alterá-la concorre fatalmente para a diluição ou mesmo para a dissolução do encantamento poético causado precisamente por essa combinação (BARROSO, 1998, p. 13).

The Raven, com seu tom sombrio, suas rimas internas, suas aliterações em excesso e o refrão obsessivo foi alvo de interesse de muitos tradutores, visto constituir excelente desafio para a recriação, notadamente face à pluralidade de adversidades nele contidas⁵, representando desafio certo. Como sugere Umberto Eco na obra “Quase a mesma coisa” (2007), naturalmente, as produções-alvo produzem outras cores, outros ritmos e timbres diferentes daqueles presentes na obra dita “original”. Tendo os Estudos Descritivos da Tradução como teoria norteadora para nossas análises, se recusará, no escopo deste estudo, o cotejo das traduções com a obra original como “fonte” a ser obedecida. Outrossim, serão dispensados quaisquer juízos de valor. Aliás, gostaríamos de acreditar que é nas expressões *Nothing more* e *nevermore* que reside parte importante da essência do poema, conforme nos alerta o próprio autor no seu famoso ensaio, efetivamente, verdadeiro guia para uma melhor compreensão de sua obra. A escolha dessas expressões-chave, segundo o próprio autor, antecedeu a construção da obra e ecoou de forma harmônica no tom melancólico e na proximidade acústica manifestada em cada estrofe:

⁵ Idem, op. cit., p. 7.

Determinado o som do refrão, tornou-se necessário selecionar uma palavra que encarnasse este som, e ao mesmo tempo, que mantivesse correspondência com a melancolia que eu havia predeterminado como o tom do poema. Em tal procura, seria impossível negligenciar a palavra *nevermore*. Na realidade, foi a primeira que se apresentou (POE, 1846, p. 54).⁶

O grande desafio para a transposição da atmosfera sobrenatural para outra língua/cultura reside, como é sabido, na determinação das escolhas discursivas para a recriação do poema na língua alvo e ao tradutor concerne tal tarefa. O Corvo, através da prática de tradução, foi lançado, metaforicamente falando, em longos e altos voos em vários idiomas, posto que as traduções do poema parece que sempre atingiram, em maior ou menor escala, alto grau de apreciação. O tom melancólico do par de palavras *nevermore* recebeu, por exemplo, na versão francesa de Baudelaire (1853) os expressivos *rien de plus/jamais plus*, que marcam tanto o caráter terminativo dos fenômenos, como a essência filosófica por vezes gerada a partir da negação. Caráter próprio à verbalização francesa característica, isto é, não se dirá que algo é *barato* ou é *bonitinho*. Diria-se, mais propriamente:

Ceci n'est pas cher! (Isso não é/está caro!)

ou

Ce tableau n'est pas mauvais! (Este quadro não é mau!)

Aliás, poderia-se definir, segundo a própria teoria da filosofia francesa, uma listagem dos filósofos do pessimismo. Jean-Paul Sartre (1905 - 1980), por exemplo, em muitos instantes, poderia vir a integrar este suposto grupo. A este propósito, escreveu:

⁶ [...] *The sound of the refrain being thus determined, it became necessary to select a word embodying this sound, and at the same time in the fullest possible keeping with that melancholy which I had pre-determined as the tone of the poem. In such a search it would have been absolutely impossible to overlook the word "nevermore". In fact it was the very first which presented itself [...].* Tradução nossa.

*Si le monde n'a pas de sens, c'est à l'homme de l'inventer*⁷.

(Se o mundo não tem sentido, cabe ao homem inventá-lo.)

Naturalmente, as línguas trazem em suas bases as possibilidades para a manifestação. Não seria preciso remontar, por exemplo, à Hégésias de Cyrène Michel de Montaigne (1533-1592). Mais próximo de Edgar Allan Poe temos o próprio François-Marie Arouet, mais conhecido pelo pseudônimo Voltaire (1694-1778):

Posso tão somente me resignar e aceitar que as moscas não nasceram para ser comidas pelas aranhas e os homens para serem devorados pelas tristezas. Em *Candide*⁸.

Já em português, os termos *nada mais/nunca mais* parecem se aproximar das expressões francesas, embora a recepção possa ser bastante diferente em razão das flutuações entre incoativo, durativo e terminativo ou traduzindo: positivo, neutro e negativo.

Inclusive, deveria-se considerar que as apreciações e análises da atualidade, estas que seguem aqui, não estão circunscritas no Romantismo do século XIX. O *nada mais/nunca mais* evocaria, na atualidade, uma boa dose de “talvez”.

De qualquer forma, por coincidência, em português, a fórmula empregada por três dos quatro tradutores que serão examinados, se inicia com as mesmas letras e possuem cadência semelhante, mesmo perdendo todo o ar soturno resultante da oclusão dos “[o-o]” do refrão *nevermore* (BARROSO, 1998, p. 14).

⁷ Disponível em <<http://mecaniqueuniverselle.net/animal-homme/Comportement/pessimisme.php>>

⁸ *Je ne sais autre chose que me résigner, et me dire que les mouches sont nées pour être mangées par les araignées, et les hommes pour être dévorés par le chagrin.* *Candide*. Tradução nossa. Disponível em <http://www.institut-upsa-douleur.org/fr-FR/id-1762/0_Citations_sur_la_douleur.igwsh>

Como já afirmado, foi em 1847, dois anos antes da morte de Poe, que as suas obras começaram a ser difundidas na França através da prática de tradução. A responsabilidade pelas traduções ficou primeiramente a cargo de Charles Baudelaire, escritor do cenário romântico francês. A apreciação desta peça por Baudelaire logo transformou *The Raven* em um dos poemas mais famosos da literatura mundial, alcançando o Brasil pelo punho de Machado de Assis em 1883. Desde o momento em que se deparou com a produção que o fascinou, o interesse cada vez mais crescente pelas obras de Poe levou Baudelaire a buscar nas revistas americanas outros poemas e histórias nos moldes que ele mesmo almejava escrever um dia:

Sabes por que traduzi Poe com tanta paciência? Porque se parecia comigo. A primeira vez que abri um livro seu, vi, espantado e maravilhado, não apenas assuntos cogitados por mim, mas frases pensadas por mim, e escritas por ele, vinte anos antes (BAUDELAIRE, 1846, p. 7)⁹.

Ainda com relação ao fascínio de Baudelaire pelos escritos de Poe, o jovem poeta francês registrou em seu diário a promessa de que, a partir daquele dia, estaria comprometido a orar todas as manhãs a Deus, ao seu pai e a Edgar Allan Poe, dada à estranha comoção que o envolveu durante a leitura dos textos do autor (ALLEN, 1945, p. 92).

O fato é que Poe recebeu dos franceses, ainda em vida, o reconhecimento que sua própria pátria adiou por muitos anos. Em território estrangeiro, caiu no gosto dos poetas contemporâneos, tornando-se apreciado pelo público europeu, notadamente através de Baudelaire. Nessa época, a *avant-garde* literária parisiense caminhava para uma nova doutrina poética. A poesia libertava-se das leis clássicas até então vigentes, afastava-se da utilidade social e desfazia-se das amarras cujo objetivo ético-moral lhes era imposto: nascia assim o Simbolismo. Edgar Allan Poe, em seus trabalhos críticos, assinalava essa liberdade poética, o que nos sugere que tenha lhe assegurado o título de “padroeiro do Simbolismo Francês”. Poe registra liberdade ao desmitificar o momento de criação da obra, priorizando a racionalidade em detrimento da emoção durante o seu processo de escritura:

⁹ Baudelaire, em carta destinada a um crítico. Trad. Lúcia Santana Martins.

Aqui posso afirmar que meu poema começara pelo fim, como deveriam começar todas as obras de arte. Então, precisamente nesse ponto de minhas meditações, tomei da pena pela primeira vez e compus a seguinte estância:

"Profeta!", falei, "ser maligno, sempre profeta, ave ou demônio,
Pelo céu que nos rodeia, pelo Deus que nós dois adoramos,
Fala a esta pobre alma angustiada se no Éden distante
Poderá abraçar a jovem a quem os anjos chamam Leonora,
Abraçar a bela e rara jovem a quem os anjos chamam Leonora".
O Corvo disse: "Nunca mais" (POE, 1846)¹⁰

O excerto nos transporta de imediato para a cena: o amante sentado, debilitado em um quarto escuro diante daquele pássaro negro, espécie de quadro onde a insatisfação com o tempo, com a sorte, com o destino, onde as lembranças emolduram toda a tristeza e a melancolia de um homem que perdeu a mulher amada são para Poe o ponto inicial da obra. É para penetrar no interior desses sentimentos, segundo Araújo (2002, p. 100), para ir direto ao cerne dessas dores, que Poe sugere um monólogo, tornando-o duplo com a presença de um corvo.

Tendo se tornado objeto da crítica, catalogado como excêntrico, Poe revelou sua veia de arquiteto ao imprimir características singulares de seu *modus operandi*, notadamente aquele utilizado para a criação do poema *The Raven*. Foi no ensaio intitulado *The Philosophy of Composition* (1846) que Poe desmitificou o processo de escrita a partir de “intuições” ou de “mero golpe de sorte” do escritor, atribuindo ao poema, de modo expresso e explícito, imenso rigor matemático que perpassa a peça em sua totalidade, evidenciado especialmente na simetria das estrofes e na musicalidade registrada nas repetitivas

¹⁰ *Here then the poem may be said to have had its beginning- at the end where all works of art should begin- for it was here at this point of my preconsiderations that I first put pen to paper in the composition of the stanza:*

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

Quoth the Raven - "Nevermore". Trad. Diego Raphael. Disponível em <<http://www.elsonfroes.com.br/framepoe.htm>> Acesso em 07 jun 2009.

aliterações. Élon Froes (2002), apresentando *O Corvo, Corvos e o Outro Corvo*¹¹, traça um paralelo entre a Poética de Aristóteles e a Filosofia da Composição, de Edgar Allan Poe. Para o escritor, o famoso ensaio de Poe tem, para a poesia moderna, importância comparável àquela que a Poética exerceu na Antiguidade. Ainda citando Frões, a desmitificação do poeta aliada à desaurificação do poema é absolutamente moderna (in ALVES, 2002, p. 11), o que torna a comparação totalmente justificável, já que no referido ensaio, Poe se despe de qualquer vaidade autoral e nos apresenta metaforicamente, como em um quebra-cabeça, o *step-by-step* de sua obra. A partir daí, acreditamos ser de extrema importância uma breve análise da *Filosofia da Composição* de Poe.

2.3 O começo no fim: A Filosofia da Composição

*Aqui posso afirmar que meu poema
começara pelo fim, como deveriam
começar todas as obras de arte*¹².

Composto por 108 versos meticulosamente calculados, apreciados tanto pelo público quanto pela crítica, *The Raven* se tornou rapidamente um poema universal, corroborando com o objetivo estabelecido por Poe: “aqui pude também observar que, na sua inteira elaboração, eu conservava sempre na mente o firme propósito de tornar o poema universal” (POE, 1846, p. 52)¹³. Em cada um dos versos, o horror emerge na consciência do leitor, em razão das significações

¹¹ ALVES, Vinícius (org.). *O Corvo, Corvos e o Outro Corvo*. Florianópolis : Bernúncia Editora, 2002. As citações que ilustram o capítulo *O começo no fim: a Filosofia da Composição* estão presentes na obra de Vinícius Alves com tradução de Silveira de Souza.

¹² [...] *Here then the poem may be said to have had its beginning- at the end where all works of art should begin* [...]. POE, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition*. Trad. Diego Raphael. Disponível em < <http://www.elsonfroes.com.br/framepoe.htm>> Acesso em 07 jun 2009.

¹³ [...] *and here I may as well observe that throughout the construction, I kept steadily in view the design of rendering the work universally appreciable* [...].

impressas por Poe. Seguindo a lógica estabelecida pelo autor, na etapa seguinte foi definido o efeito e o tom do poema: Beleza e Tristeza, respectivamente. Poe (1846, p. 53) justifica: “a beleza, qualquer que seja a sua espécie, no seu desenvolvimento supremo conduz invariavelmente às lágrimas os espíritos sensíveis”. Neste sentido, “a melancolia é a mais legítima das tonalidades poéticas”¹⁴. O eixo central do poema concentraria um refrão curto, no qual uma vogal sonora prolongada estaria em consonância com uma consoante mais vigorosa, conduzindo, então, o poeta a palavra *nevermore*:

Sem dúvida tal fecho, para expressar força, deveria ter sonoridade e ser suscetível de prolongada ênfase, admitida sem vacilações. Esses argumentos conduziram-me inevitavelmente à utilização do *o* longo como a vogal mais sonora, em conexão com o *r*, que me pareceu a consoante mais aproveitável. (POE, 1846, p. 54)¹⁵

A monotonia do som no fim de cada estrofe seria acompanhada de uma contínua variação do pensamento. Novos efeitos na ideia estariam necessariamente unidos pelas modificações na aplicação do refrão. Em seguida, Poe precisaria justificar o uso contínuo e monótono dessa palavra durante a obra, o que lhe pareceu mais sensato atribuir essa fala a uma criatura irracional, um animal capaz de falar. Um corvo – ave-negra considerada “mau agouro” – logo incorpora o tom pretendido para o poema. Refletindo sobre a utilização da palavra *nevermore* no fim de cada estrofe, Poe argumenta que a morte, em consenso geral, é o tema maior dentre todos os aspectos da melancolia e que, aliado a Beleza, torna-se também o mais poético dentre eles. Portanto,

[...] a morte de uma bela mulher é inquestionavelmente o aspecto mais poético no

¹⁴ [...] *Beauty of whatever kind in its supreme development invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones* [...].

¹⁵ [...] *That such a close, to have force, must be sonorous and susceptible of protracted emphasis, admitted no doubt, and these considerations inevitably led me to the long o as the most sonorous vowel in connection with r as the most producible consonant.* [...].

mundo e fica além de qualquer dúvida que os lábios melhor apropriados para expressarem tal aspecto são os do amante despojado de seu amor. Tinha agora de combinar as duas ideias, a de um amante lamentando a perda da mulher amada e a de um corvo que repetia a palavra *nevermore*. (POE, 1846, p. 55)¹⁶

Um quarto onde as lembranças da amada Lenore se fazem presentes em meio a “vagos curiosos tomos de ciências ancestrais” (PESSOA *in* BARROSO, 1998, p. 66) é o local mais conveniente para o encontro da ave com o desesperado amante. O corvo que fugia de uma noite tempestuosa encontra abrigo sobre um busto de Palas, intencionalmente escolhido para criar um contraste entre as suas negras penas e o branco do mármore, além da própria sonoridade da palavra. Na mitologia grega, Palas é um dos nomes de Atena, deusa da sabedoria. A presença do busto de Palas no quarto indicaria, portanto, a erudição do amante. Ao deparar-se com aquela ave negra, o homem a faz uma pergunta e logo recebe mecanicamente a resposta *nevermore*. Num misto de insensatez, desespero e prazer na auto-tortura, o amante formula ao corvo questionamentos cujas respostas ele mesmo já sabe. Esses questionamentos não estão ligados ao fato daquele homem crer no caráter talvez profético ou até mesmo demoníaco do corvo, mas sim porque com isso ele “experimenta uma frenética satisfação em modelar as perguntas de modo a receber do esperado *nevermore* a mais deliciosa [...], a mais intolerável, das tristezas” (POE, 1846, p. 55)¹⁷.

Determinados esses e outros princípios, Poe disserta sobre a versificação. Ao combinar ritmo e metro, opta primeiramente por um ritmo trocaico. O segundo é o “octametro acatalético, alternando com heptâmetro catalético repetido no refrão do quinto verso, terminando como tetrâmetro catalético”. Acrescenta ainda:

¹⁶ [...] *the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover. I had now to combine the two ideas of a lover lamenting his deceased mistress and a Raven continuously repeating the word "Nevermore" [...].*

¹⁷ [...] *he experiences a frenzied pleasure in so modelling his questions as to receive from the expected "Nevermore" the most delicious because the most intolerable of sorrows [...].*

O pé empregado no poema (troqueu) consiste de uma sílaba longa seguida de uma curta; o primeiro verso da estância contém oito pés, o segundo sete e meio (na verdade, dois terços), o terceiro oito, o quarto sete e meio, o mesmo no quinto, o sexto três e meio (POE, 1846, p. 57)¹⁸.

É comum em poesia utilizar esses recursos de forma isolada. A originalidade do *Corvo*, para o próprio Poe, residiria na combinação desses versos em uma única estrofe, resultando na já imortalizada passagem do poema:

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore —
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of someone gently rapping, rapping at my chamber door.
"Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door —
Only this and nothing more."* (POE, 1845, p. 27)

A *Filosofia da Composição* ainda gera muitas discussões no campo da crítica especializada (ECO, 2007). A afirmação do autor de que o momento de criação passa longe de ser um mero lampejo de ideias ou de uma espécie de frenesi gerava desconforto e ainda incomoda a muitos. Preferiu-se, então, acreditar que Poe estivesse “zombando” de seus críticos quando reconstruiu *a posteriori* – e de maneira artificial –, todo um processo de composição que pode efetivamente ter sido idealizado de uma só vez (ECO, 2007, p. 339). Discussões a parte, o texto tem o seu merecido reconhecimento, tornando-se uma espécie de “leitura obrigatória” não só para quem pretende aventurar-se nas obras de seu criador ou para os estudiosos de poesia em geral, mas também para as pesquisas em tradução. Cada idioma, segundo José Paulo Paes,

[...] é uma espécie de círculo de giz dentro do qual só há espaço de entendimento para os membros da mesma comunidade linguística. Dele fica excluído o forasteiro ou intruso que não tenha sido iniciado na esotérica fala da tribo (PAES, 1996, p. 14).

¹⁸ [...] *the feet employed throughout (trochees) consist of a long syllable followed by a short, the first line of the stanza consists of eight of these feet, the second of seven and a half (in effect two-thirds), the third of eight, the fourth of seven and a half, the fifth the same, the sixth three and a half [...].*

Parece-nos que a *Filosofia da Composição* supre em algum momento essa necessidade, elucidando dúvidas, determinando escolhas e oportunizando ao forasteiro-tradutor não só o contato com a obra, mas também a sua recriação nos mais variados estilos.

2.4 Noite escura, quarto escuro: o horror em Edgar Allan Poe

*Tinha a impressão de viver continuamente suspenso no limite dos reinos – ser uma criança semimorta unida em laço misterioso a um espectro nostálgico. A criança tinha medo da treva; o espectro da luz. Uma e outro aspiravam à morte e, simultaneamente, receavam-na. [...] Todas as mulheres que julguei amar ou fugiram de mim, ou estão mortas.*¹⁹

Ao longo da história, o homem sempre manteve estreita relação com aquilo que não lhe era possível desvendar. Uma busca incessante por respostas, uma conjugação de sentimentos contraditórios e sensação de impotência e fraqueza frente aos mistérios do desconhecido. Fatores de ordem psicanalítica que há muito agitam e fazem evoluir os processos da reflexão filosófica humana. O mesmo sentimento que muitas vezes seduz e instiga a curiosidade também é passível de gerar emoções extremas, tal como a dor e o medo. Primitivamente enraizado na cultura de nossos ancestrais, o desconhecido tornou-se fonte de poder sobrenatural e onipotente, responsável pelas benesses e principalmente pelas calamidades que assolaram a espécie humana em diferentes períodos da história. Os poderes atribuídos ao sobrenatural, aliado às condições de vida selvagem primitiva, logo começam a reinar no folclore popular, o que não é de espantar, segundo Lovecraft (2008, p.

¹⁹ Confissões de Allan Poe. Disponível em LUCCHETTI, Rubens Francisco. Edgar Allan Poe. *Literatura*. Ed. 23, 2009.

15), “o quanto a própria essência hereditária do homem ficou saturada de religião e superstição”. Diferentemente dos aspectos benfeitos do desconhecido que logo foram formalizados e agregados em rituais religiosos convencionais, restou ao lado mais escuro e maléfico do mistério cósmico: povoar o imaginário coletivo, lá onde incertezas e perigos podem ser sinônimos das mais variadas possibilidades maléficas.

Neste mundo de mistérios e suposições, de fenômenos inexplicáveis onde paira o mal em absoluto, o horror aparece em sua mais pura essência, conduzindo os indivíduos a estados de angústia, aflição e pavor. Efetivamente, o macabro parece, por vezes, possuir o dom de paralisar, absorvendo forças, criando o fraco e a oposição para fortalecer o monstro: o horror.

Acontecimentos e fatos históricos permeados pelo macabro povoam o imaginário coletivo desde os primórdios da humanidade. Cada momento é marcado por traços ligados ao conceito de horror que o caracterizam, desde a danação que acompanha as epidemias àqueles inventados pela criatividade do homem: empalamento, defenestração, emparedamento, decaptação, estrangulamento, enforcamento, cremação e tantos outros que ultrapassam a tortura física para afetar o lado psicológico, induzindo à loucura, ao suicídio, às fobias, ao isolamento, ao apatriamento, enfim, à tortura mental.

Para Lima (2010), o horror encontra-se situado em patamar similar ao do “humor”, integrando uma categoria de palavras cuja definição apresenta grande *elasticidade semântica*, posto que extremamente suscetível às inexoráveis oscilações advindas dos pólos históricos, culturais e sociais.

O horror das fogueiras universais, com seu poder de destruição, parece emergir de nossa inquisição interior, relegada ao aprendermos nossa língua. Apresenta-se nas denotações, associações e exemplos dos escritos normativos, como sombra e escuridão, porém permeado por antagonismos e afrontamentos que remetem, sob exegese, à ideia de luz como um de seus traços inerentes.

Transita em uma espécie de linha cujas extremidades partem em sentidos opostos para formar um círculo. Prestes a completar 360°, as pontas permanecem em “quase-encontro”, formando uma argola. Nas extremidades, cargas semânticas antinômicas, ou aparentemente opostas, geram turbilhões, similares àqueles mencionados por Roland

Barthes (1987), situados entre “uma e outra margem”, flutuando entre o canônico, tal como fixada pela norma e a transgressão (LIMA, 2010):



Figura 1. Aproximação de pólos antinômicos.

Em literatura, criaturas horrendas sedentas por sangue, bruxas, demônios, lobisomens e fantasmas logo cruzam as fronteiras das narrativas orais e passam a frequentar cemitérios, castelos e bosques mal-assombrados nas páginas dos livros, constituindo assim o tema de vários escritores: nasce a narrativa fantástica. É justamente a poesia, de início, que acolhe o fantástico na literatura corrente, abarcando a maior parte dos escritos de caráter imaginativos do período da Idade Média e da Renascença. No período posterior ao Renascimento, a fé no sobrenatural começava a perder espaço para um período de racionalismo clássico. Já no século XVIII, uma nova exaltação da Natureza, de toda a glória dos tempos antigos e de cenas estranhas enredadas por prodígios incríveis resultou no ressurgimento do sentimento romântico. Os poetas passam a conceder novas roupagens ao estranho, ao assombro e ao horror, culminando no nascimento de uma nova escola de escrita: a escola gótica. Para Lovecraft, essa nova narrativa fantástica academicamente reconhecida teve um surgimento tardio. Nas palavras desse autor, “o impulso e a atmosfera são tão antigos quanto a humanidade, mas a história fantástica típica da literatura padrão é filha do século XVIII” (2008, p. 24).

*Deep into the darkness peering, long I stood there wondering fearing.
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before:
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,*

*And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore?"
This I whispered, and an echo murmured back the word "Lenore!" —
Merely this and nothing more (POE, 1845).²⁰*

Em meio a castelos mal-assombrados, com amplas galerias desertas e arruinadas, corredores úmidos e sombrios habitados por ratos, catacumbas ocultas, criaturas sinistras espreitando na escuridão, retratos na parede que parecem ganhar vida, encontramos um herói valoroso e sem máculas, uma donzela sempre perseguida e sofredora e um vilão tirano no estilo de *Drácula* de Bram Stoker (1847-1912), de certo modo contemporâneo a Poe.

Os moldes dessa ambientação e dos personagens estiveram à frente de muitas narrativas góticas e as histórias de suspense atuais ainda apresentam esse formado, de maneira mais sutil e nem tão ingênua. Lovecraft (2008, p. 28) justifica a escolha desses elementos como uma espécie de padronização das histórias góticas: “Um ambiente harmonioso para uma nova escola fora encontrado e o mundo da escrita se apressou a agarrar a oportunidade”. Na 15.^a estrofe da versão em cordel de *O Corvo* proposta por Lira, observa-se perfeitamente a tentativa do herói em vencer os martírios causados pela ausência de sua amada e a esperança de um dia reencontrá-la. Texto contemporâneo, nos moldes da ambientação e elementos dos escritos góticos do século XVIII:

Profeta! Núncio do mal!
— Eu grito — Ó escuro profeta!
De que doutrina secreta
És bruxo ou mago, afinal?
Fala a verdade, eu te imploro,
Vê que de bruços eu choro!
— Dá-me os ocultos sinais

²⁰ Lá fora, o fundo negror
Da noite, e as sombras da noite;
Do vento o açoite, e o açoite
Do frio, e nenhum rumor. . .
Mas e essa voz que me embala
O peito, e ao peito me fala?
— Talvez que em vez de meus ais
Tivesse eu dito: “Lenora?”
Dizendo o eco: “Lenora!”
— Foi só isso, e nada mais. . . (LIRA, 1995)

Que hão de trazer-me Lenora!
Quando há de voltar Lenora?”
E o corvo diz: “Nunca mais.” (LIRA, 1995)

O início do século XIX foi marcado por um alvorecer literário que afetou diretamente as histórias curtas de ficção (inclusive o conto fantástico) e que mais tarde ditaria os moldes e as tendências de um importante movimento estético na Europa. Contrariando o ciclo dos movimentos literários de uma época em que as obras eram concebidas em sua grande maioria em território europeu, foi em solo norte-americano que se deu a largada para essa nova manifestação em literatura. À frente desta efervescência literária temos o mais ilustre e desafortunado norte-americano: Edgar Allan Poe. Os méritos do autor, no entanto, vão muito além disso. Poe fez, de certo modo, o que nenhum outro havia feito ou poderia ter feito, e a ele devemos a moderna história de horror em seu estado final e aprimorado.

Trilhando os passos de Poe, é possível perceber que ele soube como ninguém compreender a base psicológica da atração do horror. Antes dele, vários escritores fantásticos almejavam tal intento, sem grandes resultados. Suas narrativas pecavam pelo excesso e obediência de algumas convenções literárias, como a virtude recompensada, o didatismo moral e o final feliz. Poe, no entanto, logo percebeu a verdadeira função da ficção criativa de interpretar e expressar os acontecimentos e sensações como eles realmente são, independentemente do efeito que eles poderiam provocar. Sua impessoalidade imprimiu em sua produção artística um novo padrão de realismo na literatura de horror. Porta-voz dos sentimentos de melancolia, dor, medo e tristeza, Poe estudava a mente humana e não os hábitos da ficção gótica, além de trabalhar com um conhecimento analítico das verdadeiras fontes de terror que duplicava a força de suas narrativas e o libertava dos absurdos que são inerentes à simples produção de sustos. Definindo os novos modelos de narrativa macabra, Poe conseguiu explorar um único tom e a consecução de uma impressão ao longo de seus contos e poemas. Além disso, inventou o conto em sua forma presente:

Alguns contos de Poe possuem uma perfeição quase absoluta de forma artística que os torna faróis na província da narrativa curta. Poe conseguia dar à sua prosa, sempre que queria, um

traço ricamente poético; empregando aquele estilo arcaico e orientalizado de frase lapidada, repetição quase bíblica e bordão recorrente usado com tanto êxito por escritores que vieram depois [...] e nos casos em que ele fez isso, temos um efeito de fantasia lírica quase narcótica – um cortejo se sonhos de ópio na linguagem de sonho, com toda a cor sobrenatural e as imagens grotescas simbolizadas numa sinfonia de sons correspondentes (LOVECRAFT, 2008, p. 67)

Primeira metade do século XIX. O clima de insanidade, os encontros secretos, as mortes prematuras, as aves de mau agouro lançando por sobre as casas em tom quase que profético a presença da morte, as ruas pouco iluminadas e toda a aura de mistério gótico são elementos que permeavam o universo Romântico daquele período. Muito provavelmente, Edgar Allan Poe teve os primeiros contatos com esses elementos quando ainda era criança. Além disso, parte da infância do poeta vivida na Europa serviu para enriquecer “sua imaginação febril, impressionada pelos castelos misteriosos, pelas casas decrépitas, pelas cavas úmidas e pelos corredores escuros, nos quais ele presente a presença do sobrenatural” (LUCCHETTI, 2009, p. 44).

De volta aos Estados Unidos, na qualidade de menino do Sul, educado em Richmond em uma sociedade escravocrata, todos os ritmos, melodias e contos populares da cultura negra também causaram profundo efeito em sua imaginação. Sobre a íntima relação de Poe com as comunidades negras, Hervey Allen advoga:

Era inevitável que o menino muitas vezes se encontrasse sentado diante da lareira cintilante de muita cabana de negro, ou nas senzalas ouvindo as fantásticas histórias de seus negros moradores e balançando-se ao ritmo sincopado de suas canções. (ALLEN, 1945, p. 58)

Quase dois séculos se passaram desde a miserável morte de Poe em Baltimore e o tempo não foi capaz de apagar o clima mórbido, friamente calculado e que ainda nos perturba “os pensamentos, onera

nossas faculdades críticas, e permanece como um peso mórbido em nossa consciência”²¹.

²¹ Idem, op. cit., p. 92.

3. ANÁLISE DESCRITIVA DAS TRADUÇÕES

Conforme mencionado anteriormente, pretende-se propor uma análise descritiva de alguns elementos presentes nas quatro recriações do poema *The Raven*, vistas aqui como novos produtos à luz da Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1990) e ancorada nos Estudos Descritivos da Tradução propostos, sobretudo, por Even-Zohar (1990) & Toury (1995). Para as nossas análises, buscou-se suporte no método de análise descritivo desenvolvido por Lambert e Van Gorp (1985).

- A primeira tradução (doravante T1) goza de certo prestígio por ser a primeira realizada em língua portuguesa (1883) e também por ter sido lançada pelo escritor Machado de Assis;
- A segunda tradução, de autoria do poeta português Fernando Pessoa (1924), já se tornou um clássico, muito provavelmente graças ao prestígio do escritor e poeta português (doravante T2);
- A terceira tradução escolhida (T3) é de autoria do poeta Paraibano José Lira (1995), cujo objetivo parece consistir da busca em aproximar a obra do seu público leitor, propondo uma versão com características que se afinam com a cultura popular do nordeste brasileiro, mais especificamente com a Literatura de Cordel;
- Por fim, a última análise recairá sobre a tradução do poeta Catarinense Vinícius Alves (doravante T4), traduzida em 1999 e publicada no ano seguinte pela Editora Bernúncia em parceria com a Editora da UFSC.

Antes de prosseguir nossas discussões, julgamos pertinente abrir uma seção destinada aos tradutores aqui apresentados. A proposta não constitui, de maneira alguma, um mero *biografismo*. Pretende-se tão somente evidenciar alguns pontos relevantes da vida dos tradutores selecionados que possam justificar, mais adiante, alguns padrões comportamentais presentes em suas recriações.

3.1 Os Tradutores

3.1.1 Machado de Assis

Joaquim Maria Machado de Assis, brasileiro (1839 – 1908), segundo a crítica literária (BOSI, 1987), é um escritor considerado o maior nome da literatura nacional. Na literatura, atuou em várias frentes, dedicando-se à composição de romances, crônicas, dramaturgia e jornalismo. Na vida política, assumiu vários cargos públicos e foi o fundador da Academia Brasileira de Letras (1897), sob a iniciativa de Lúcio Mendonça. A carreira literária de Machado de Assis divide-se em duas grandes vertentes. A primeira fase encontra-se talhada nos moldes românticos da época enquanto a segunda desvencilha-se do Romantismo e converte-se ao Realismo. Nesta fase, o autor surpreende o leitor com romances em que o narrador e o protagonista se fundem, abusando de ironia, sarcasmo, ousadia e humor negro.

O importante, todavia, no escopo desta investigação é lembrar que Machado de Assis também se dedicou à prática de tradução. Traduziu um número considerável de textos de gêneros diversos – poesia, teatro, ensaio, conto e romance – dedicando atenção aos trabalhos de vários escritores. Entre eles, pode-se citar Alexandre Dumas, Alfred de Musset, Charles Dickens, Chateaubriand, Dante, Edgar Allan Poe, Heine, La Fontaine, Lamartine, Molière, Schiller, Victor Hugo, Willian Cowper e William Shakespeare (FERREIRA, 2004). Como constatado acima, além de autores franceses, Machado traduziu também obras de escritores americanos, ingleses e alemães. Entretanto, no que concerne às traduções em inglês e alemão, Machado optou pela tradução indireta, apesar do inglês ser considerada sua segunda língua. Para traduzir Schiller, por exemplo, o próprio Machado registrou não dominar o alemão e que teria traduzido aquela obra a partir de uma tradução francesa (FERREIRA, 2004).

Gledson (*apud* BARRETTO, 2007, p. 2) observa que a escolha de textos do tradutor Machado de Assis estavam, *a priori*, em consonância com o clima literário em voga na sua época de atividades. Para o autor, a seleção de poemas de Lamartine, Musset e Chénier, por exemplo, indica que Machado estaria, em grande medida, influenciado

pelas características literárias de seu período. Acredita também que a seleção de Shakespeare seria fruto de obediência servil ao cânone literário. No entanto, Gledson (1998) pontua que o escritor começa a satisfazer seus gostos pessoais a partir das traduções de Chateaubriand, Dante, Edgar Allan Poe. Com relação a este último, Machado afirma tê-lo selecionado “por alguma coisa mais humilde e próxima à sátira”²².

Muitas obras de Machado de Assis fazem frequentes alusões a Shakespeare, bem como às suas peças, indicando a influência que essas obras, por meio da tradução, exerceram na composição de seus romances. *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Romeo e Julieta* figuram entre os seus prediletos, dada as várias referências em suas obras. Ferreira (2004) afirma ainda que as traduções de Machado não se limitam apenas àquelas citadas. Estendem-se em vários excertos que figuram em seus romances, especialmente as falas dos personagens das peças de Shakespeare, presentes em seus escritos que “adquirem uma roupagem machadiana com novos significados [...]. Machado sempre se valia de citações de Shakespeare, ora para invertê-las, ora para questioná-las” (FERREIRA, 2004, p. 123).

Machado de Assis também exerceu o papel de crítico de tradução. No ensaio intitulado *O passado, o presente e o futuro da literatura* (1858), Machado refere-se ao que chama de “as três formas literárias essenciais” (romance, poesia e drama), afirmando com veemência a existência das duas primeiras entre nós. No entanto, em relação à terceira forma literária essencial, Machado atribui à intensa e desnecessária atividade tradutória a inexistência de um teatro nacional:

Para que estas traduções enervando a nossa cena dramática? Para que esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado francelho? (ASSIS, 1997, p. 788).

Em prefácio dedicado a Antologia Poética de Raymundo Corrêa, Machado de Assis comenta que o poeta, ao traduzir, exerceu um trabalho com “habilidade de primeira ordem” e que, “por amor aos originais”, conseguiu realizar um tipo de tradução que Haroldo de Campos viria a denominar de *perfazer a tradução*: “um excesso lúcido,

²² Idem, op. cit., p. 2.

um vôo que só a aturada perícia artesanal permite ao poeta-tradutor *perfazer* sem colapso” (CAMPOS *apud* FERREIRA, 2004, p. 126 – grifos da autora). As afirmações de Machado de Assis revelam uma postura de tradutor que põe em xeque a dicotomia original/tradução, desmitificando a suposta superioridade do original. Tecendo comentários sobre a tradução da obra de John Greenleaf Whittier (*The Cry of a Lost Soul*), realizada por Dr. Pedro Luis, Machado aproxima tradução e original, atribuindo às recriações o mesmo patamar de importância que ocupa o texto primeiro: “A poesia tradução parece poesia original, tão naturais, tão fáceis, tão de primeira mão são os seus versos”. E continua, sem se preocupar com as correntes teóricas que mantêm original e tradução em pólos distintos e valorativos, ou seja “o original” como produção intocável, logo intraduzível: “Não quero privar os entendedores do prazer de compararem as duas produções, *os dois originais*, deixem-me assim chamá-los” (ASSIS *apud* FERREIRA, 2004, p. 127-8 – grifos nossos).

3.1.1.1 O Corvo Machadiano

Teria sido fruto de decisão refletida o fato de Machado de Assis ter traduzido o poema *The Raven* em 1883 a partir de uma versão francesa. Uma tradução indireta do francês, confirmada, em razão de suas semelhanças com a tradução de Baudelaire (ABRAMO, 1999). Possivelmente, Machado de Assis traduz *The Raven* adaptando-o intencionalmente a um novo contexto, buscando bases sólidas para a formação de uma identidade literária nacional. Em oposição a postura servil do tradutor ao original, ainda preconizada por muitos em sua época, Machado recria, traz à tona novos elementos, incorporando em sua tradução as influências de sua formação literária. Como bem aponta Cruz (2007), o original só passa a ser assim definido a partir da existência de suas recriações.

Gledson (*apud* BARRETTO, 2007, p. 4) considera importante a empreitada de Machado de Assis em aplicar alterações sobre o talhe do verso original, sobretudo para atingir mais liberdade em sua língua. Em *The Raven*, Machado propõe uma versificação nova, diferente daquela que consultou. Todavia, ainda atrelado à rigidez de seu tempo, conserva traços das prescrições que pareciam ultrapassá-lo sem que o percebesse.

Ademais, consegue a manutenção de um ritmo natural e suficientemente variado. Para Sérgio Bellei, citado por Cruz (2005), enquanto Poe escreve sobre um amante aflito pela perda da mulher amada e usa como emblema dessa situação a figura de um corvo, Machado potencializa o que Poe reduz a uma percepção mais limitada da dor da perda no ser humano. Além disso, Machado recria o poema situando o corvo como o centro da atenção, concedendo maior ênfase à mensagem secreta que ele teria a oferecer à humanidade (BELLEI *apud* CRUZ, 2005). Com isso, o corvo machadiano se abre de forma explícita às discussões psicanalíticas acerca da própria condição existencial do ser humano, suas angústias e suas inquietações.

Para Machado, traduzir corresponde a escrever (leia-se recriar). Naturalmente, parte daquilo que considera como referência, mas exerce seu papel, mantendo sua autonomia enquanto tradutor-compositor (MASSA *apud* FERREIRA, p. 129). Em *The Raven*, por exemplo, Machado desvia-se de modo sistemático do texto fonte, o que torna difícil aceitar que sua postura não teria sido proposital. Nas palavras de Cruz (2005), Machado deriva para o universal, logo seu projeto de tradução estaria em consonância com as correntes atuais dos principais teóricos dos estudos da tradução. Criativo, sua tradução esteve direcionada ao seu projeto de construção de uma literatura nacional. Nesta perspectiva, Machado recria, vislumbrando no horizonte o nacionalismo literário que, segundo suas expectativas, refletiam as correntes em formação, em um Brasil marcado por mudanças culturais. Ou ainda, como define Ferreira (2004, p. 190), Machado de Assis, assumidamente transgressor, estaria situado na vanguarda para o entendimento pós-moderno da prática tradutória, em que o tradutor assume suas responsabilidades e compõe outro texto. O resultado é conhecido: *The Raven* e *O Corvo*, textos distintos, cada um com a sua identidade própria, sem diminuir a aceitação do público pela essência conceitual e poética da obra de Poe.

3.1.2 Fernando Pessoa

Fernando António Nogueira Pessoa, ou simplesmente Fernando Pessoa (1888 – 1935), poeta e escritor português, é considerado um dos maiores ícones da poesia da língua portuguesa e da literatura universal.

Dividia-se entre as atividades de empresário, editor, crítico literário, ativista político, além de se dedicar à sua produção literária. Em poesia, Pessoa se revelou de várias formas em cada um de seus desdobramentos como autor. Revestido por heterônimos, vida e obra do enigmático poeta logo se tornaram objeto de diversos estudos. Seus heterônimos adquiriram vida paralela à existência do artista. Cada um deles possui sua própria biografia, temática poética singular e estilo específico. Os heterônimos de Fernando Pessoa têm, portanto, existência literária, opiniões e modos de pensar e sentir próprios, independentes, diferentes e, por vezes, contrários àquele que os criou em verbo. Em defesa deles, Pessoa (1974, p. 87) afirma: “Não há que buscar em quaisquer um deles ideias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive”.

Ainda criança, Fernando Pessoa mudou-se para a África do Sul em ocasião do casamento de sua mãe com o Comandante João Miguel Rosa. Em Durban, iniciou sua escolarização e, ainda criança, compôs algumas poesias. O período de vida em uma colônia inglesa garantiu o contato do poeta com o idioma e o inglês passa a ser a sua segunda língua: fala, lê, estuda e escreve em inglês, incorporando junto com o idioma os hábitos, costumes, modos de ser, filosofia de vida, próprios de seu novo país, sobretudo da cultura do colonizador. Parte de sua produção literária foi escrita em inglês. Para Jorge de Sena (1974), naturalmente Fernando Pessoa tenderia a escrever primeiro na língua em que a sua educação se fazia e só depois na língua que era a sua materna. No entanto, a sua produção em língua portuguesa alcançou maior destaque frente aos escritos naquele idioma.

O conhecimento do inglês oportunizou o poeta a se aventurar no campo da tradução. Traduziu *The Raven* e *Annabel Lee*, ambos de Edgar Allan Poe; *The voice of the silence*, de Helena Petrovna Blavatsky, além de autores como Charles Webster Leadbeater e Annie Wood Besant, indicando a familiaridade do autor com questões relacionadas ao ocultismo, à teosofia e o esoterismo, temas recorrentes em algumas de suas obras. Traduziu também autores portugueses em inglês, como Camões, Antero de Quental, Raul Leal, Antonio Botto. Sobre suas traduções indiretas, a questão ultrapassaria as páginas desta investigação. Todavia, constitui tema instigante na área dos estudos da tradução.

Apesar de sua atuação como tradutor, Fernando Pessoa é mais discutido e comentado por suas composições próprias. As pesquisas

realizadas para esta investigação revelaram que poucos trabalhos referem-se a ele como tradutor. Uma das poucas obras encontradas em português é de Arnaldo Saraiva (Fernando Pessoa – Poeta tradutor de poetas, Nova Fronteira, 1999).

3.1.2.1 Lamúrias Pessoaanas em *O Corvo*

Em 1924, Fernando Pessoa traduz *The Raven*. Segundo o próprio autor, o objetivo dessa tradução era preservar ao máximo os componentes rítmicos presentes no original. Com objetivos bem delimitados, Pessoa apresenta a sua tradução com o mesmo número de versos e estrofes do poema em inglês. Essa tirania da rima em *ais* garantida pela tradução literal do refrão e que se perpetua na tradução de Pessoa não impediu ao corvo de revoar pelas lamúrias de um narrador que chora a morte da mulher amada, aqui tão somente aludida: o nome *Lenore* nem sequer é pronunciado, mas a sua representação e lembranças ainda minam o coração do narrador que sofre, sobretudo com a presença do corvo.

Para Sara Viola Rodrigues (2000), a maior virtude de Fernando Pessoa estaria em imprimir em seu texto uma carga poética muito próxima à carga poética dos refrões de Poe. Além disso, a repetição de palavras e frases inteiras estabelece a cadência do poema traduzido e se presta muito bem à tarefa da construção do tom de lamento e melancolia. Oseki-Dépré (1999, p. 224) afirma que o poema, nas mãos de Pessoa, ganha outro tom, além de ser

[...] completamente “*desdramatizado*”, torna-se mais geral, mais abstrato, mais moderno, pois os nomes próprios são excluídos ou modificados (*Pallas* torna-se “Atena”), não se atesta mais o romantismo negro e tenebroso²³.

Nesta tradução, algumas figuras poéticas aparecem destoadas, porém nossa postura frente à análise das traduções evitará quaisquer

²³ [...] *le poème change de ton sous la main de Pessoa: il est complètement dédramatisé, devient plus general, plus abstrait, plus moderne, car les noms propres sont exclus ou modifiés (Pallas devient « Atena »), et il n'est plus question de romantisme noir et ténébreux.* Tradução nossa.

juízos de valor, que seriam expressos em virtude de tendências pessoais.

3.1.3 José Lira

Bacharel em Letras/Tradução pela Universidade Federal de Pernambuco, o poeta, contista e tradutor José Lira começou a traduzir ainda nos bancos da universidade. José Lira publicou vários artigos e livros dos mais variados temas, mas sempre focalizando seu grande interesse pela poesia de Emily Dickinson. Além de Dickinson, Lira se dedica à tradução de Edna St. Vincent Millay. Publicou a tradução do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe e dedica-se à divulgação do gênero poético Haicai, ainda pouco explorado no Brasil.

Para Lira, a tradução não é um objeto estático. O mesmo texto poderia gerar tantas versões quanto forem os diversos momentos da vida do tradutor. Além disso, todo texto está sujeito a múltiplas interpretações em razão de fenômenos advindos de orientações de época, cujas temáticas, podem variar em curtos períodos (ALMEIDA, 2009).

Adotando alto grau de liberdade ao traduzir, Lira se vale do que denomina de “concepções pessoais de tradução poética”: *recriação*, *imitação* e *invenção* (*apud* ALMEIDA, 2009, p. 42). E assim as define:

- **Recriação**: mantém identidade máxima com a forma poética original;
- **Imitação**: tradução com ênfase no contexto, sem se preocupar com os efeitos fônicos;
- **Invenção**: com caráter inovador, a invenção distancia-se da estrutura poética, criando o que Lira chama de “impressão de leitura”.

Para Lira (*apud* ALMEIDA, 2008) “o poema traduzido é um móvel, algo frágil e instável, girando ao sabor dos ventos das opiniões que sopram de todos os lados”.

3.1.3.1 O Corvo em cordel

José Lira traduziu *The Raven* em 1996. Anuncia em sua tradução que o referido poema é a obra-prima de Poe, sendo este um dos poetas mais conhecidos no mundo literário e não literário. Com relação ao trabalho de Lira, é importante sublinhar que se trata da primeira recriação em folhetos de cordel. Seu poema se destina inicialmente ao público leitor de cordel e por isso representa uma tradução extremamente popular, realizada, sobretudo, em décimas de sete sílabas com um vocabulário enxuto e sem rebuscamentos. Termos e expressões do poema em inglês ganham nesta tradução uma nova roupagem e uma grande proximidade com a oralidade e, com isso, aproxima-se também da realidade vivenciada pelo leitor comum. Objetivando tornar a obra acessível a um número elevado de pessoas comuns, sua tradução corrobora com a sua finalidade, ou seja, goza de ritmo ágil e fácil que convida à leitura e processamento das conceitualizações do poema.

3.1.4 Vinícius Alves

Vinícius Alves nasceu em Florianópolis. Editor e escritor, Alves publicou os livros *Labirinto*, (1985), *Nens Nãos Quasis* (1986), *10 hai kais ou aki meu haraquiri*, (1987), *Coisa*, (1987), *Arte em Tear* (1992), + *12 Haikais ou –* (1994), *No Chão do Chão* (1996), *O Corvo, Corvos e o Outro Corvo* (2002). Entre outros, colaborou no suplemento cultural *Anexo*, encarte especial do Jornal *A Notícia* por dois anos e meio (1998 – 2001). Foi articulista do Jornal *EGO*. Suas obras, em suma poemas e pequenos contos, encontram-se também publicados em vários sites da internet. Na década de 1980, atuou como editor em parceria com Pinheiro Neto da revista *Contos & Poemas*. Atualmente, é diretor da Bernúncia Editora. Participou das antologias *Contos de Carnaval*, publicado pela Editora Garapuvu de Francisco Pereira e *Contos de Natal*, editado pela Bernúncia Editora.

3.1.4.1 O outro Corvo

A experiência de Vinícius Alves com o poema *The Raven* ocorreu, segundo ele, em certa noite também tempestuosa. Como um exercício de passatempo, Alves pôs-se a decifrá-lo e, em dois meses, concluiu sua recriação. Em suas mãos, além do texto em inglês, o poeta contava com uma série de traduções do poema: de Baudelaire a Milton Amado. O seu parco domínio do inglês e seu superficial conhecimento de metrificação possibilitaram o que Vinicius Alves chama de versão:

Prefiro dizer, mais propriamente, que se trata de uma “tradu-som”. Mas já conhecedor da “história” do poema, tomei-me de entusiasmo em “tra(duz)ir” (talvez fosse melhor usar o termo sonorizar) como um exercício, este que é, a meu ver, um dos poemas mais sonoros da língua inglesa (ALVES, 2002, p. 43).

Intencionalmente, Vinicius Alves lançou sobre *The Raven* um novo olhar. Buscando subsídios na Filosofia da Composição, Alves propôs aproximar a configuração sonora do original com sua recriação, preservando suas rimas em “ore” (*Lenore, nevermore*) através de seleções lexicais que remetessem a este mesmo som na língua portuguesa: “não me olvidei do ouvido. Da rima pobre em “ais”, arrisquei-me a buscar, o mais próximo que pude, o som de Poe. Cheguei ao meu “Não agora” [...]”²⁴.

Algumas críticas apontam para a distância que vai do já cristalizado “nunca mais” das traduções em língua portuguesa para o seu vacilante “não agora”. Alves defende sua postura, ao afirmar que usou o seu “não agora” com o mesmo sentido que os donos de botequim utilizam o cartaz que diz “fiado só amanhã” (leia-se “fiado nunca”). Neste sentido, o “não agora” obrigatoriamente ganha o mesmo sentido de “nunca mais”, já que o corvo repete somente esta expressão, impelindo assim qualquer possibilidade de o personagem ter seus anseios atendidos. O dilema do personagem nunca será resolvido, ao menos, “não agora”.

²⁴ Idem, op. cit., p. 46.

3.2 Informações Preliminares

As observações que seguem, obedecem à metodologia proposta pelos Estudos Descritivos da Tradução (TOURY, 1995; LAMBERT, 1985) – especialmente ao modelo de análise textual desenvolvido por Lambert e Van Gorp (1985) – que propõe a sistematização detalhada da obra traduzida. Apesar de adotar perspectiva aberta, isto é, diferente das orientações positivista-estruturais, as descrições propostas nas linhas que seguem obedecem a caráter bastante sistemático, tendo em vista a opção pelos postulados da referida metodologia.

T1 e T2

T1 e T2 integram um volume organizado por Ivo Barroso, publicado em 1998 pela Lacerda Editores. Na capa, a primeira informação que temos é o nome do autor do poema seguido do título em destaque e do nome do organizador em fontes minúsculas. Constam ainda a logomarca da editora e as ilustrações que compõem a capa. As “orelhas” da edição não trazem nenhuma informação. Na folha de rosto, observa-se apenas o título da obra. Na folha seguinte, o título aparece em destaque na parte superior e o nome do organizador da edição no centro da página. Na parte inferior, temos a logomarca da editora. No verso da página, além dos dados catalográficos, há o nome do ilustrador da capa e da responsável pela revisão da obra. No sumário, o poema *The Raven* é precedido pela nota editorial, pela apresentação e pela introdução. As primeiras duas traduções são em francês seguidas por outras sete em língua portuguesa, cronologicamente organizadas.

A nota editorial aponta o poema *The Raven* como um dos poemas mais famosos da literatura universal, ressaltando sua excelência e originalidade, bem como a importância de sua gênese – a Filosofia da Composição – para os estudos da poética moderna. Despende algumas linhas ao interesse pelas traduções, ressaltando as possíveis dificuldades ligadas à prática tradutória. Acrescenta ainda que o livro reúne, além das traduções francesas, “todas as mais importantes traduções em língua

portuguesa, cobrindo um período de quase um século” (BARROSO, 1998, p. 9).

A apresentação do livro, assinada pelo cronista Carlos Heitor Cony, faz uma síntese da história dessa edição. Inicia em sua descoberta sobre a existência de muitas outras traduções do poema em língua portuguesa (além daquelas realizadas por Machado de Assis e Fernando Pessoa), até culminar no sucesso gerado pela crônica publicada em sua coluna no jornal Folha de São Paulo sobre as traduções do poema. Para Cony, o trabalho de Milton Amado, modesto redator provinciano de Minas Gerais, se comparado ao trabalho de Machado de Assis e Fernando Pessoa, parece ser bastante superior não só do ponto de vista técnico, mas também no que concerne à fidelidade interna ao poema²⁵.

A introdução, ensaio de Ivo Barroso publicado em 1994 na Revista *Poesia Sempre*, propõe uma análise prescritiva das traduções francesas do poema. Para o autor, essas traduções, quando comparadas ao original, não passam de “ectoplasmas poéticos aos quais faltasse um corpo, uma forma física que lhes desse voz, o viso e o vulto da criatura viva”²⁶. Mais adiante complementa sua posição, afirmando que a essência ou alma da narrativa está presente em requintadas transposições, mas sem a sonoridade da orquestração que lhe daria corpo. Exemplifica as “perdas” sofridas em uma proposta de tradução literal; aponta as recorrências fônicas e afirma com veemência que nenhuma tradução consegue manter todos os elementos do original. Orienta os tradutores a salvar o máximo possível de elementos durante a prática tradutória para que o poema possa suscitar na língua de chegada o mesmo impacto visual e emotivo que produz na língua de partida. Divaga sobre equivalências, moedas de troca, valor aproximado: “as vezes um excesso de virtuosismo prejudica e temos mais invenção que tradução; temos um outro poema, original do tradutor, apenas com o tema do autor que se pretendeu traduzir”²⁷. Finaliza a sua introdução analisando a primeira estrofe das traduções de Machado de Assis, Fernando Pessoa, Godin Fonseca e Milton Amado. Na última página da edição, temos dados acerca da impressão do livro e no verso da capa o

²⁵ Idem, op. cit., p. 11.

²⁶ Idem, o. cit., p. 14.

²⁷ Idem, op. cit., p. 16.

leitor é informado que se trata de uma coletânea de traduções “mais ou menos fiéis ao original”.

T3

T3 apresenta uma versão em cordel da obra de Edgar Allan Poe. Na parte superior da capa, o título da obra aparece em destaque, seguido do nome do autor do poema. Na parte inferior, há o nome do tradutor da obra: José Lira. A folha de rosto da edição traz o nome do tradutor na parte superior, o título centralizado e o nome do autor do poema. Na página seguinte, eis a tradução da obra. Na última página do livro, o tradutor apresenta a primeira estrofe de Poe, alegando ser o poema *The Raven* um dos mais conhecidos do universo literário. Lira acrescenta ainda breve menção sobre a ave que nomeia o poema, uma espécie de nota explicativa sobre a importância e a escolha daquele pássaro como símbolo poético para a dor causada pela perda da mulher amada. No verso da capa temos a logomarca e o endereço da editora, além do valor do livro na parte inferior. Trata-se de uma edição simples, composta por 12 páginas impressas em papel reciclado. O fato de não constar o texto confrontado com o original em inglês demonstra possível preocupação em aproximar a obra do seu público leitor. A escolha pela literatura de cordel e o valor simbólico da edição tornam o poema acessível a um grande número de leitores.

T4

T4 é parte integrante da obra *O Corvo, Corvos e o Outro Corvo*, da coleção Tra(duz)ir. Constam na capa do livro o nome do autor, do organizador da edição, das editoras envolvidas no projeto e o título da obra, além da informação “incluindo a Filosofia da Composição”. Na “orelha” do livro, Jayro Schmidt assinala a originalidade das traduções, sobretudo aquela proposta por Vinícius Alves. A folha de rosto, precedida por uma folha em branco, traz o nome do autor, o título da obra e o nome do tradutor, que também é o organizador do volume. No verso, dados das Editoras da UFSC e Bernúncia. Na página subsequente,

repetem-se o nome do autor, do tradutor/organizador do livro e aparecem os créditos da apresentação, da “orelha”, do posfácio, da notícia biográfica e da tradução da Filosofia da Composição. O título da obra aparece no centro da página e o leitor é informado das traduções que compõem o livro: a tradução de Baudelaire, Mallarmé, Fernando Pessoa e Machado de Assis. Há ainda “uma recriação de Vinícius Alves”, a *Filosofia da Composição* bilíngue e a *Filosofia da Descomposição*, ensaio escrito por Vinícius Alves. Na parte inferior da página repetem-se o nome das editoras. No verso, podem-se conferir os dados catalográficos, o nome dos envolvidos na editoração, revisão, projeto gráfico, supervisão e ilustração da capa. No sumário, a única informação nova é com relação ao prólogo, de Vinícius Alves. No verso da página, temos a dedicatória do livro.

No prólogo, Alves defende a ideia de que traduzir é trair, justificando o nome da coleção (Tra(duz)ir). Acredita que esta “traição” deva trazer algo de novo, buscar novas possibilidades, revitalizar e dar margens a novos caminhos. Na apresentação, Élson Fróes comenta brevemente as múltiplas inspirações que o poema gerou, tanto no campo literário quanto em outras artes. Menciona as contribuições de autores como Jakobson, Haroldo de Campos, Lucia Santaella e Ivo Barroso, além das “decifrações semióticas dos textos de Poe” por Décio Pignatari. Pontua que cada tradução vem a ser um prodígio de habilidades poéticas postas à prova, salientando que o que realmente importa é a infinita capacidade de recriação. Além disso, afirma que todas e quantas traduções houver, todas iluminarão o poema fonte, dialogando inter e metatextualmente com o mesmo ao longo do tempo.

Em *A Filosofia da Descomposição*, Vinícius Alves narra a sua trajetória para a criação de *O Outro Corvo*. Diverte-se, afirmando que a sua tradução não passa de uma tradu-som, dado ao exercício de manter o poema com certa cadência, sonoro. As escolhas se deram, de acordo com Alves, pela sonoridade das palavras. Busca subsídios no ensaio de Poe para justificar suas escolhas. Aparentemente ousado, Alves substitui o comum *Nunca mais* proferido pelo corvo nas traduções em língua portuguesa pelo *Não agora*. Afirma: “o que fiz, então, na minha versão (ver-som/tradu-som) foi ir atrás do som e do tom em Poe. Não havia, para mim, justificativa em fazer outra *tradução em ais*” (ALVES, 2000, p. 46).

Enquanto as traduções anteriores não apresentam posfácio, é neste ensaio intitulado *Não agora ao nunca mais* que Fábio

Brüggemann avalia a tradução de Alves (T4). Para ele, a intromissão perigosa de Vinícius Alves em trocar o taxativo *nunca mais* por *não agora* abre uma possibilidade de sentido oposta, porém igual, levando-se em conta a relatividade do tempo: o *não agora* pode significar o *nunca mais*, já que jamais chegaremos ao agora. A proximidade sonora entre *agora* e *Lenora* corrobora também com o objetivo da tradução de Alves de buscar o tom no som. Além disso, Brüggemann pontua que o *agora* lembra *agouro*, reforçando “sínica e significativamente o poema”²⁸. No final da obra, Cleber Teixeira traz a *Notícia Biográfica*, uma cronologia da vida de Edgar Allan Poe. Na última página, há uma nota resumida dos livros publicados pelo organizador da edição, porém sem mencionar o seu trabalho de tradutor. No verso da capa, consta a primeira estrofe do poema *The Raven* devidamente confrontada com a tradução de Vinícius Alves, porém sem creditar o autor da tradução.

Ao concluir esta etapa inicial, observa-se que o projeto editorial de T1 e T2 garante ao autor e a obra lugar de destaque, apresentando as traduções como meros subprodutos quando comparadas ao original. Expressões como “ectoplasmas poéticos”, “mais ou menos fiéis” e “transmigração absoluta do conteúdo e da forma” contribuem negativamente para a propagação de generalizações comumente associadas à figura do tradutor. Os tradutores são mencionados, porém suas traduções são sempre avaliadas a partir de suas contribuições enquanto escritores. T3 contempla um número elevado de leitores, dada a opção do tradutor em compor o seu texto com características de poesia popular, além da simplicidade da edição e do valor acessível da obra. Uma forma de popularizar clássicos da literatura universal normalmente restritos a um número reduzido de leitores é apresentado neste volume.

Já em T4, o título nos dá indícios de que o objetivo editorial é de apresentar *O Outro Corvo*. Neste volume, o nome do tradutor aparece na capa logo abaixo do nome do autor, no entanto, não há informações explícitas de que ele traduziu a obra. O leitor só tem esta informação nas primeiras páginas do livro. No que se refere à tradução, os ensaios presentes na obra defendem a prática desta atividade como forma de atualizar o poema, atribuindo importância a infinita capacidade de recriação e as diversas traduções que se apresentam, porém sempre alertando que nenhuma delas poderá superar o original. Vinícius Alves, por exemplo, qualifica modestamente a sua tradução como uma mera

²⁸ Idem, op. cit., p. 81.

versão do poema, justificável, segundo o próprio tradutor, por seu conhecimento quase nulo da língua de partida e de questões de metrificação. Em grandes linhas, conclui-se que os projetos editoriais preocupam-se sempre em manter as traduções subordinadas ao texto-fonte.

3.3 Análise Macroestrutural

Na análise macroestrutural, observa-se a divisão do texto, sua estrutura interna e as recorrências que indicam as possíveis estratégias empregadas pelos tradutores. Com relação à estrutura do texto, T1 e T2 preservam as dezoito estrofes presentes no texto fonte. No entanto, em T1 os versos são fragmentados e isso faz com que as estrofes praticamente dupliquem a sua extensão. T2 consegue a manutenção dos versos de acordo com a proposta do tradutor em preservar o esquema rítmico original. Em T3, as estrofes também são fragmentadas e visivelmente maiores, porém os versos são mais sucintos, objetivos. T4 sustenta os seis versos que compõem a estrofe do texto fonte, somando 108 versos distribuídos em 18 estrofes. Comparemos, pois, a segunda estrofe do poema nas quatro traduções:

T1:

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

T2

Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro
E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais.

Como eu qu'ria a madrugada, toda a noite aos livros dada
P'ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais -
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais,
Mas sem nome aqui jamais!

T3

Ai, bem quisera esquecer,
E não lembrar, como lembro:
Era no mês de dezembro,
Brasa em cinza a se fazer.
Nos livros que eu estudava
Consolo à dor não achava,
Ai, que em vão eram meus ais,
Chamando, em vão, por Lenora
– Que aos anjos ouve Lenora,
Porém a mim – nunca mais. . .

T4

Ah, perfeitamente eu lembro, foi no gélido Dezembro
E a chama mortiça desenhava fantasmagorias no assoalho
Pestanejando eu tentava ler o que ainda restava
Do meu livro antigo – antigo como a lembrança de Lenora, –
A radiante presença a que os anjos chamam Lenora –
Que nome mais não tem agora.

No que diz respeito ao enredo, a narração é em primeira pessoa nos quatro textos analisados. Há passagens de narrativa oral, que tendem a se tornar monólogos com a presença do corvo e a descrição do ambiente onde o narrador se encontra corrobora para o clima de suspense que envolve o recinto antes da chegada daquele visitante àquelas *horas tais*. No entanto, em T1 as formas de narrativa oral são substituídas com habilidade pelo uso do presente do indicativo. Além disso, a escolha do advérbio *devagarinho* e da locução adverbial *de mansinho* dilui em partes a expectativa do leitor com relação à entrada daquela ave negra e ameniza o tom de suspense e horror bem marcados no texto-fonte. O sentimento de melancolia é suavizado pelo termo “exausto de fadiga”. T2 também suaviza o tom de suspense ao utilizar o advérbio *levemente* para caracterizar a batida na porta do quarto. T3 cita

uma *leve batida*. Observemos tais recorrências e o tratamento dado a esta passagem nas traduções selecionadas:

- T1:** Ia pensando, quando ouvi à porta
Do meu quarto um soar devagarinho
E disse estas palavras tais:
“É alguém que me bate à porta de mansinho;
- T2:** E já quase adormecia, ouvi o que parecia
O som de alguém que batia levemente a meus umbrais.
“Uma visita”, eu me disse, “está batendo a meus umbrais
- T3:** Cuidei que talvez ouvia
Bater à porta, talvez.
Era uma leve batida,
Como que a medo contida,
E então pensei: "A horas tais,
Há de ser uma visita,
Uma tardia visita
- T4:** Foi que notei, modorrenco, um ruído vindo lento
E que me tirou do assento, um acento à porta agora
“Algum visitante”, eu murmurei, “vento na porta como outrora –

Além disso, percebe-se claramente que os tradutores preferiram manter a mesma organização da narração conforme consta no texto-fonte: os textos partem do narrador, sonolento em meio a livros antigos, amargando a solidão em seu quarto até que ouve um ruído vindo de fora. O corvo força a entrada pela porta e em seguida pela janela. As lembranças da mulher amada se fazem cada vez mais presentes até que o corvo, impelido pela noite fria e tempestuosa, busca abrigo sobre um busto de Palas. Lá o embate entre o narrador e a ave negra culmina no refrão obsessivo que vai ecoar por todo o poema. Aliás, em praticamente todas as traduções em língua portuguesa, o refrão *Nevermore* foi traduzido literalmente por *Nunca mais*. Excetua-se, aqui, T4:

T1: E o Corvo disse: “Nunca mais”.

T2: Disse o Corvo, “Nunca mais”.

T3: E a ave disse: “Nunca mais”.

T4: E o Corvo disse: “Não agora”.

No entanto, a possibilidade de recriação nem sempre foi levada adiante. Mesmo em trechos que permitiam uma aproximação com a cultura de chegada, a tradução manteve-se presa aos ditames do original. Na segunda estrofe do poema, por exemplo, o poeta reforça a expectativa e o lamento, julgando-se incapaz de encontrar alívio para a dor provocada pela morte de Lenore. O frio extremo em pleno mês de dezembro surge nos textos em língua portuguesa:

T1: Ah! bem me lembro! bem me lembro!
Era no glacial dezembro;

T2: Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro

T4: Ah, perfeitamente eu lembro, foi no gélido Dezembro

Porém, T3 inova ao suprimir o adjetivo *bleak* que, de acordo com as acepções do *Oxford Dictionary of English*²⁹ (desolado, sombrio, desanimador, cinzento e deprimente), não são condizentes com o clima no mês de dezembro no hemisfério sul. Vale lembrar que a literatura de cordel é bastante difundida nos estados que compõem a região nordeste do país e certamente tal adjetivo geraria estranhamento:

T3: Ai, bem quisera esquecer,
E não lembrar, como lembro:

²⁹ (s.a). *Dicionário Oxford escolar para estudantes brasileiros de inglês*. Ed. Oxford University Press, 2010.

Era no mês de dezembro

Resumidamente, observa-se na macroestrutura de três dos textos analisados a falta de justificativas para os critérios adotados pelos tradutores, tampouco o que motivou a seleção do texto a ser traduzido. Apenas na edição de T4, o próprio tradutor disserta sobre os critérios por ele adotados em sua tradução e a escolha quase casual pelo texto de Poe. Supõe-se, nos casos de T1 e T2, talvez por intervenções das editoras, que a aura que encobre os escritores (tradutores!) exima qualquer justificativa sobre os seus métodos tradutórios, ficando a cargo do organizador da edição a análise prescritiva das traduções. Em T3, fica evidente que o objetivo editorial dispensa qualquer comentário sobre os critérios de tradução.

3.4 Análise Microestrutural

A análise microestrutural ocupa-se em verificar deslocamentos nos níveis gráfico, sintático, léxico-semântico, estilístico, fônico, etc. Como se trata de quatro textos produzidos em épocas distintas, observa-se grande diferença com relação à escolha do léxico. A palavra *retardada* em T1, por exemplo, ambígua, abre precedentes ao leitor a associá-la com o significado corrente em psiquiatria³⁰:

T1: (Disse) é uma visita amiga e retardada

T2: “É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais;

T3: Há de ser uma visita, / Retardatária visita

T4: “Um visitante bate-me a porta e s’evapora –

³⁰ (indivíduo) cujo desenvolvimento está aquém da média normal para sua idade (HOUAISS, Antônio. *Minidicionário da língua portuguesa*. 2.a Ed. Rio de Janeiro : Objetiva, 2004.

Além disso, termos pouco usuais atualmente soam estranhos ao leitor brasileiro e podem dificultar o entendimento da obra. Nestes casos, acredita-se que a educação formal, o contexto cultural e o perfil literário inerente a cada tradutor determinou a escolha lexical. Ademais, considerando-se a época em que T1 e T2 foram produzidos, muitos dos termos usados não conseguiram se manter na evolução diacrônica da língua, tornando-se obsoletos e caindo em desuso. T2, em especial, mantém expressões comuns aos leitores portugueses. Atentam-se, aqui, as escolhas lexicais devidamente marcadas nos excertos:

T1: Com longo olhar escruto a sombra [...]

Um ligeiro turíbulo invisível;

T2: “Por certo”, disse eu, “aquela bulha é na minha janela. [...]

Abri então a vidraça, e eis que, com muita negança,

T3: Que brilham em meio ao jogo
De sombras do quebra-luz. [...]

A ave quedou, sem resposta,

T4: Pousado no busto assim hirsuto [...]

Eis que o ar ficou mais denso de melífluo incenso

O discurso solene também se faz presente em três dos textos analisados. Há ocorrências de verbos tanto do modo indicativo quanto no subjuntivo para as mesmas passagens do poema. Os tradutores optam, nesses casos, em utilizar a segunda pessoa do plural para veicular a fala do narrador na especulação de um visitante batendo à porta. Com isso, a formalidade do texto aumenta consideravelmente. No entanto, oscilam entre a segunda pessoa do plural e, em outros momentos, utilizam a segunda pessoa do singular:

T1: Falo: “Imploro de vós – ou senhor ou senhora –
Me desculpeis tanta demora.

Regressa ao temporal, regressa
À tua noite, deixa-me comigo.

T2: “Senhor”, eu disse, “ou senhora, de certo me desculpais;
Mas eu ia adormecendo, quando viestes batendo

Todos – todos já se foram. Amanhã tu também te vais.

T3: Peço perdão pela espera,
Que já vos vou acudir

Tu também te vais embora,
Em breve tu vais embora...

Em T4, porém, o tradutor substitui a segunda pessoa do plural (vós) pela segunda pessoa do singular (tu) já no início do texto, fazendo emergir assim um discurso menos formal, e de certa maneira, mais atualizado:

T4: “Senhor”, eu digo, “ou Senhora”, desculpa esta alma que implora
Eu estava quase dormindo e não vi que vinhas vindo

Logo cedo ele me deixa, é o que desejo: Vai-te embora.

Importante ressaltar a figura feminina evocada no decorrer do poema. Lenore, a jovem mulher morta, jaz em seu sepulcro, no entanto a sua forte presença é ainda sentida naquele quarto sombrio, seja no temor causado pelo simples ressoar das cortinas ou mesmo no veludo macio da poltrona:

T1: Cada brasa do lar sobre o chão refletia
A sua última agonia. [...]

Com a cabeça no macio encosto, [...]
Onde as tranças angelicais
De outra cabeça outrora ali se desparziam,

T2: Naquele veludo onde *ela*, entre as sombras desiguais,
Reclinar-se-á nunca mais

T3: No sofá, de encosto feito
Por certas mãos divinais
Ah! Que essas mãos de veludo
Não tocarão no veludo

T4: E a aterradora sombra púrpura da cortina doentia
Com suas formas a lembrar-me a fantasmal senhora [...]

Ainda mais eu me reclino na poltrona que me ancora;
E divago sob a luz violeta daquela que ainda me enamora,
Aquele em que mais não toco, ah, Não Agora!

Lenore, em três das traduções selecionadas, transforma-se em Lenora. Em T2, o objetivo declarado do tradutor em traduzir o poema ritmicamente conforme o original aboliu o nome da amada em detrimento da rima. Apostando nas rimas em *ais* (nunca *mais*), Pessoa desvirtua a figura poética de *Lenore* que sucumbe e é apenas aludida. Tradutora contemporânea de *O Corvo*, Isa Mara Lando (2003) comenta a postura daquele tradutor: “Fernando Pessoa – que curioso! – deixa a donzela sempre “nameless” – “sem nome aqui jamais””. A título de curiosidade, listamos os nomes mais recorrentes de *Lenore* em outras traduções em língua portuguesa: *Eleonora*, *Leonora*, *Lenais*, *Leonor* e *Eleonor*.

T1: Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora, [...]

Lenora, tu como um suspiro escasso,
Da minha triste boca saís;

E o eco, que te ouviu, murmurou-te no espaço

T2: P'ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais [...]

Eu o disse o nome dela, e o eco disse os meus ais

T3: Chamando, em vão, por Lenora,
Que aos anjos ouve Lenora, [...]

Tivesse eu dito: “Lenora?”

Dizendo o eco: “Lenora!”

T4: A radiante presença a que os anjos chamam Lenora – [...]

Então a palavra medra com a forma de “Lenora”

E o eco que apavora repete sempre “Lenora”

Um dos pontos-chave do texto de Poe são as figuras poéticas presentes em toda a narrativa. *The Raven*, com suas características de *short story*, apresenta uma gama bastante interessante de imagens poéticas. A primeira delas, cuja representação é fundamental para a obra, é da ave negra que intitula o texto. O termo *Raven* designa uma espécie particular de corvos, a *Corvus corax*, conhecida por seu comportamento arisco, por sua inteligência e agressividade. Já o termo *Crow* designa indistintamente todas as aves desse gênero, sem particularizá-las. Da família dos *Corvídeos*, o gênero *C. corax* vive em áreas extremas, desde o Ártico até o norte da África, passando por algumas ilhas do pacífico e certas regiões do continente asiático, América do Norte, América Central e Europa. A preferência por regiões isoladas como tundras, florestas coníferas, alpes, montanhas e até mesmo desertos revela um fato importante para situar a ambientação do poema: a espécie não costuma se aproximar de áreas residenciais, ficando a margem de cidades e zonas urbanas. Para Nuno Leitão (2009), a ave em cada cultura ou situação flutuou entre a posição de venerada a insultada, de profeta a mágico, tendo por vezes o dom de se transformar em pessoas. Sua aparência forte e seu domínio frente a outras aves motivaram as pessoas a utilizarem o corvo como mascote. As primeiras

alusões registram-se no Antigo Testamento, onde a ave era tida como amiga e companheira dos primeiros santos Cristãos. Por outro lado, o negror de suas plumas e os hábitos alimentares necrófagos da espécie fez com que a cultura popular acreditasse ser a ave portadora de maus presságios, associando-a as forças do mal e a morte. Os desafios inerentes à tradução poderiam iniciar aqui, visto que não temos em língua portuguesa uma palavra que designe espécie tão particular de corvo. Além disso, apesar de sua ampla distribuição geográfica, a espécie em questão não é encontrada nas florestas tropicais que cobrem grande parte do Brasil. No entanto, o caráter profético legado ao corvo, sua astúcia e onimosidade são facilmente evidenciados nas traduções. Segundo Abramo (1999), se capturado ainda filhote, a ave pode aprender a reproduzir palavras, daí a especulação do narrador do poema de que um antigo dono teria ensinado a dizer a palavra *nevermore*:

- T1:** "Certamente, digo eu, essa é toda a ciência
Que ele trouxe da convivência
De algum mestre infeliz e acabrunhado
- T2:** "Por certo", disse eu, "são estas suas vozes usuais.
Aprendeu-as de algum dono, que a desgraça e o abandono
Seguiram até que o entorno da alma se quebrou em ais,
- T3:** Supus que essa ave ensinada
Foi por antigo patrão.
Má sorte teve o seu dono:
A ave o deixou no abandono,
- T4:** "Um ventríloco", eu penso, "que repete a frase sonora
Que aprendeu de um velho mestre num só único semestre
Como um refrão a repete para ver se assim melhora
- TF:** *"Doubtless," said I, "what it utteres is it only stock and store
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore –*

Lançando um olhar mais atento ao poema *The Raven*, podemos “pinçar”, em vários momentos, um paralelismo entre os sofrimentos do narrador e aqueles momentos de horror vividos por Jeremias, impotente ante o castigo Divino aplicado à cidade de Jerusalém, destruída e desolada, e ao povo de Israel, à mercê dos invasores do norte e condenados a um exílio de setenta anos na Babilônia. Suplica Jeremias (Jr 8:22): “Porventura não há bálsamo em Gileade? ou não se acha lá médico? Por que, pois, não se realizou a cura da filha do meu povo?”. Em *The Raven*, o narrador lança ao corvo o seguinte questionamento: *Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!*”. Vejamos agora as súplicas do narrador nas suas traduções. As referências ao citado bálsamo, como se percebe, são variadas:

T1: Dize-me: "Existe acaso um bálsamo no mundo?"

T2: Se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atraís!"

T3: Vê que de braços eu choro!
– Dá-me os ocultos sinais

T4: "Existe – existe o bálsamo em Galaad – dize-me – dize-me" sem demora!"

Além do mais, a figura do busto que serve de abrigo ao corvo representa um ídolo, símbolo causador da ira do Altíssimo que culmina com a expulsão do povo de Israel e por extensão, da dor de Jeremias (Jr. 8:19): “[...] Por que me provocaram à ira com as suas *imagens de escultura*, com vaidades estranhas?” (grifos nossos). O corvo, aqui, representaria o basilisco enviado por Deus, misto de ave e réptil, besta capaz de matar com um simples olhar: “Pois eis que envio entre vós serpentes, basiliscos, contra os quais não há encantamento” (Jr. 8:17). E o olhar do corvo paralisa, amedronta, causa pavor:

T1: Sentia o olhar que me abrasava,

T2: À ave que na minha alma cravava os olhos fatais,

T3: A ave de negro capuz
Tem olhos da cor de fogo,

T4: Tem o olhar de mil demônios que habitam os meus sonhos

Importante lembrar que o contexto literário em que a obra foi produzida compreende ao período consensualmente chamado de Romantismo. O carro-chefe desse movimento estético, artístico e literário, em suas fases, foi o sentimentalismo, a supervalorização das emoções pessoais e do subjetivismo. Além disso, a segunda geração romântica encontrava seus sentidos nas antíteses daquilo que era preconizado. Na antinomia ao canônico buscavam os temas para a composição de suas obras. Aquilo que se entende por morbidez, sofrimento, pessimismo, satanismo, saudosismo, bem como a idealização do amor e da mulher, entre outros, foram temas comuns aos escritores daquele período. O conflito entre Razão e a Emoção também foi uma constante nas produções literárias ditas românticas. Observando alguns aspectos do poema sob a ótica do Romantismo, Sara Viola Rodrigues (2000) discorre sobre a presença da deusa *Pallas* no 7.º verso:

Uma das interpretações possíveis para a entrada do Corvo (e suas conotações, como, desespero, sofrimento) no quarto/alma do eu-lírico-narrador é o estabelecimento de uma hierarquia de forças no embate entre a Razão (representada pela deusa grega do conhecimento) e o Sentimento ou Emoção (desespero sem alívio, representado pelo Corvo). Nesse embate, vence a Emoção, pois o Corvo se empoleira sobre o busto da divindade e de lá não mais se afasta. (RODRIGUES, 2000, p. 50)

De acordo com a crítica literária (RODRIGUES, 2000), Edgar Allan Poe surge como ícone do Romantismo do ponto de vista temático. O tratamento concedido aos tópicos no poema é Romântico: o equilíbrio que adviria do uso da razão e do conhecimento cede lugar ao desespero, à nostalgia, à tristeza, à melancolia e ao horror, abordados a partir do reino (irracional) do sonho e da lenda. No entanto, ao conceber seu texto

com base em regras calculadas, com precisão formal de modo a atingir os efeitos pretendidos relativamente à forma clássica do soneto, Poe lança mão dos moldes Românticos na materialização de sua temática.

Ainda sobre a presença da deusa Palas, em uma das versões da mitologia grega, as deusas Palas e Atena eram amigas de infância. Durante uma brincadeira em que ambas simulavam um combate, Atena acertou Palas acidentalmente, levando-a ao óbito. A partir desta data, Atena, arrependida, teria incorporado o nome da amiga ao seu como forma de homenageá-la, passando então a se chamar Palas Atena (BOLEN, 1990). Abramo (1999) acredita que esse fato possa ter influenciado a substituição em T2 de Palas por Atena. Em T3, a figura da deusa desaparece, conforme excertos abaixo:

- T1:** Trepá, no alto da porta, em um busto de Palas;
- T2:** Num alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais,
- T3:** Sobre o portal, à vontade,
Pousou,e então, à vontade,
- T4:** Pousa e posa sem demora –
Sobre a estátua de Palas que embolora –

Ademais, o poema dialoga com vários outros textos, criando uma cadeia de intertextualidade acentuada. *Lenore*, por exemplo, já havia sido personagem em outra obra de Edgar Allan Poe. Trata-se do poema *A Paeon* (1831) que passou a se denominar *Lenore* a partir de 1843, dois anos antes da publicação de *The Raven*. Em *A Paeon*, pode-se vislumbrar o sentimento e o desequilíbrio emocional ocasionado pela perda da jovem mulher amada (ARAÚJO, 2002), mesmo sentimento retratado em *The Raven*. Sara Viola Rodrigues, em *Semanálise e tradução* (2000), cita outros intertextos presentes no poema. Um deles refere-se ao deus Plutão, que na mitologia romana é o senhor do reino subterrâneo. Em algumas representações, Plutão carrega na cabeça uma coroa de ébano, as chaves do inferno nas mãos e tem um coche puxado por cavalos negros flamejantes. Atribui-se ao deus o poder de germinar as sementes depois de plantadas no solo, além de garantir a

produtividade e a abundância dos campos. Em *The Raven*, há duas referências a Plutão (*Night's Plutonian shore*). Nas traduções, somente um dos textos traz a referência literal ao deus Plutão em um dos versos. Contudo, emerge subjacentemente nas substituições, em maior ou menor grau, a ideia de que a ave seria enviada dos infernos:

T1: Como te chamas tu na grande noite umbrosa?"

Regressa ao temporal, regressa

T2: Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais."

Torna à noite e à tempestade! Torna às trevas infernais!

T3: Donde vens? Aonde vais? / Como será o teu nome,

Volta ao teu mundo maldito,

T4: Dize-me, ó nobre Corvo, teu negro nome infernal sem demora"

"Volta à noite tempestuosa que Plutão te quer agora!

TF: *Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"*

"Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!"

Rodrigues (2000, p. 51) cita também a postura de raspar a cabeça de um cavaleiro como forma de puní-lo por sua covardia, intertexto presente nas características do corvo mencionadas pelo narrador: "*Though thy crest be shorn and shaven, thou*", *I said, "art sure no craven, [...]"*:

T1: Vens, embora a cabeça nua tragas,
Sem topete, não és ave medrosa,

T2: "Tens o aspecto tosquiado", disse eu, "mas de nobre e ousado,

T3: “Ave sem crista e sem plumas,

T4: “Esta crista é um estorvo”, digo, “como o nepentes que absorvo

T4 antecipa a menção da lendária bebida *nepenthe*, espécie de antídoto cujo poder atribuído é de consolar os desolados, já na oitava estrofe do poema, supracitada. Trata-se de um acréscimo, já que no texto em inglês há apenas uma referência àquela bebida, praticamente no embate final entre o narrador e o corvo. Nas traduções, as referências ao nepente são apagadas. As marcas só são registradas no possível esquecimento que a bebida proporciona. T3 parece conseguir uma boa substituição, sugerindo a bebida “vinho”:

T1: Eia, esquece, eia, olvida essa extinta Lenora”.

T2: O esquecimento; valeu-te. Toma-o, esquece, com teus ais,

T3: O vinho do teu repouso!

T4: Sorve o nepentes, oh, sorve-o lentamente e esquece essa Lenora!

Com relação à pontuação, o discurso direto em T2 obedece a mesma estrutura em língua inglesa, ou seja, é marcado pelo uso de *vírgulas*. Nos demais textos, os tradutores optam pelos *dois pontos*, conforme os exemplos:

T1: Grasnando a frase: “Nunca mais”.

T2: Disse o corvo, “Nunca mais”.

T3: Nesse refrão: “Nunca mais”.

T4: Diz, crocitando: “Não Agora”.

TF: *Quoth the Raven, “Nevermore”.*

Além disso, o travessão aparece como sinal de pontuação constantemente no texto fonte, especialmente nas passagens em que há repetição de expressões (rimas) no final dos versos. Nas traduções, os travessões, quando utilizados, servem basicamente para isolar expressões explicativas no meio dos versos. Com o intuito de buscar o tom no som de Poe, o tradutor de T4 mantém o esquema rítmico e o uso dos travessões de acordo com o texto original:

T1: Eia, fora o temor, eia, vejamos
A explicação do caso misterioso

T2: Vamos ver o que está nela, e o que são estes sinais.
Meu coração se distraia pesquisando estes sinais.

T3: Livra-te desse mistério –
Que a causa desse mistério

T4: Oh misterioso ser miserável que não posso ver agora –
Meu coração sai pela boca nessa hora que evapora –

TF: *Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore, –
Let my heart be still a moment and this mystery explore –*

T1 e T2 se valem do uso de *parênteses* para adicionar informações ao texto. Importante ressaltar que este recurso é inexistente no texto fonte. Coincidentemente, T2 lança mão do recurso no mesmo verso de T1, fazendo inclusive a adição do mesmo termo, o que sugere uma possível consulta à tradução de Machado de Assis:

T1: Repouso (em vão!) à dor esmagadora

(Disse) é visita amiga e retardada

T2: P'ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais –

Finalizando esta etapa de análise, ressaltamos em tempo a postura do tradutor de T1 em preservar termos do texto original em sua tradução. Atualmente, os termos em questão passaram a fazer parte da língua portuguesa graças ao seu uso corrente no nosso idioma. Os estrangeirismos *lord* e *lady*, facilmente compreensíveis nos mais diversos contextos, passaram ilesos na proposta de tradução em T1. Nas demais traduções, a postura da ave ao entrar no recinto é descrita sem o uso dos empréstimos:

T1: Um minuto, um instante. Tinha o aspecto
De um *lord* ou de uma *lady*.

T2: Mas com ar sereno e lento pousou sobre os meus umbrais

T3: Um corvo no quarto entrou, [...]

Sobre o portal, à vontade,
Pousou, e então, à vontade
Lá ficou – e nada mais.

T4: Pousa e posa sem demora

TF: *But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door –*

3.5 Considerações às análises

Impossível esgotar toda a riqueza presente no texto de Poe, recriado nos mais variados e requintadíssimos estilos em épocas distintas. Cada nova tradução perpetua a saga de um narrador que sofre por um amor que a morte já tomou em seus braços e, como sugere Fróes (1999), dialoga inter e metatextualmente com as outras traduções e com o original. No entanto, os tradutores nem sempre colhem os louros por seu trabalho. Muito pelo contrário, ficam a mercê de constrições

externas que normalmente privilegiam autor e a obra original, quando não o organizador das edições. Informações importantes sobre o método de trabalho e a escolha do texto a ser traduzido não chegam até o leitor, o que possivelmente contribui para uma visão deturpada do que de fato seja a atividade tradutória. A esta situação, soma-se um número elevado de análises prescritivas das traduções, reforçando estereótipos e preconceitos acerca do trabalho de quem se propõe a traduzir.

Além do mais, tais informações são essências para podermos mapear a atividade de cada tradutor. Porém, quando não dispomos desse recurso, é preciso recorrer ao texto traduzido para poder identificar alguma estratégia empregada. Comparar as traduções do poema torna-se então importante não só para saber qual é o resultado final que cada obra sustenta, mas também para delimitar o momento em que cada uma foi produzida, o período literário onde estavam inseridas e a realidade de cada autor.

Machado de Assis, tradutor de T1, propõe sua tradução do poema em 1883, como já mencionado anteriormente. Neste período, *The Raven* já havia sido alvo da atenção de vários tradutores, no entanto, não apresentava nenhuma versão em língua portuguesa. Este fato, talvez, possa ter influenciado a escolha de Machado de Assis pela obra em questão. Crítico, Machado debatia questões que ainda hoje geram calorosas discussões na área tradutológica: a originalidade da tradução, apostando no tradutor como autor e creditando ao texto traduzido autenticidade e autonomia face ao original. Neste sentido, é possível afirmar que Machado de Assis, ao assumir tal postura enquanto tradutor, insere-se na corrente contestadora da tradução, ou seja, considera a prática como um ato interpretativo, produtor de sentidos e não somente um ato de transposição de sentidos equivalentes. Para Bellei (1987), citado por Barretto (2007), Machado estaria questionando a originalidade de um escritor e a formação de uma literatura nacional em um contexto em que é inegável a relação de dependência com originais prévios representantes de uma tradição literária estrangeira. Ainda citando Bellei (1987), a não literalidade da tradução de Machado de Assis talvez não seja uma mera coincidência. Para o autor, “há um método e um propósito na alteração feita por Machado no poema original de Poe. Ele não estava traduzindo, mas sim criando outra

coisa”³¹. Possivelmente, essa não-submissão ao texto original, ao que é estrangeiro estaria ligada aos interesses de consolidação de uma identidade nacional por parte daquele escritor. Sua intenção, portanto, era a apropriação da literatura estrangeira e não apenas uma mera reprodução de textos (BELLEI *apud* BARRETTO, 2007).

Já Fernando Pessoa, ao traduzir *The Raven* em 1924, opta por uma fidelidade ferrenha à forma do original, o que altera o foco da primeira tradução em língua portuguesa. Acredita-se que as escolhas estariam atreladas a ideia de tradução em voga naquele período, época em que os teóricos, em geral escritores e intelectuais, primavam pela sacralização do original. No início do século XX, como bem aponta Lopes-Gay (2006), prevalece a ideia de que a tradução deve preservar o estrangeiro (ou o alheio) do original, consolidando uma visão totalmente elitista, já que as traduções seriam legíveis somente aos leitores verdadeiramente cultos, com o mínimo de conhecimento da cultura-fonte. Neste sentido, Pessoa estaria dentre os representantes da teoria tradicional tradutória, uma vez que buscou em seu texto uma conformidade com o texto de Poe.

José Lira, em sua tradução, mesmo resguardando elementos fundamentais presentes no texto de Poe, primou pela cultura de chegada. Substitui ou prefere omitir muitas expressões, já que o seu objetivo principal consiste em alcançar o leitor comum, utilizando como meio de divulgação a literatura de cordel. Liberta-se da forma e cria novo esquema rimático em sua tradução.

Vinícius Alves, tradutor de T4, define bem os objetivos de sua tradução. Tendo em mãos a *Filosofia da Composição*, busca em sua recriação o tom no som, conforme sugere Poe em seu ensaio. Com isso, Alves não se prende a equivalência do léxico em seu texto, mas mantém rigorosamente o mesmo número de versos e recria em português o esquema rimático do original. As figuras poéticas e os intertextos são mantidos em T4 e um ponto importante desta tradução reside na alteração do refrão (nunca mais/não agora), o qual Poe credita grande importância na configuração do poema.

Resumidamente, ao analisar as traduções selecionadas, é possível constatar:

³¹ *There is a method and purpose in Machado's deviation from Poe's original. He is not translating, he is doing something else*. Tradução nossa.

- a) Divergências no formato do texto em T1 e T3, relacionadas à concepção de tradução de cada tradutor, além do projeto editorial (no caso de T3);
- b) Novo esquema métrico e rimático nas traduções ímpares: AABBCCEDEDE em T1 e ABBACCDEED em T3. As traduções pares resguardam as rimas finais em ABCBBB do poema original;
- c) Conteúdo paralelo ao apresentado no texto fonte, com algumas alterações sutis;
- d) Liberdade nas escolhas lexicais, determinadas pelo conteúdo rítmico, métrico e sonoro de cada proposta de tradução;
- e) Cada tradução adaptou-se bem ao momento histórico e ao público ao qual se destinaram.

No que tange ao trabalho dos tradutores, nota-se nas edições:

- a) Escassez de informações biográficas dos tradutores;
- b) Pouca ou nenhuma informação acerca das razões que motivaram a escolha pelo texto a ser traduzido e também dos critérios empregados na tradução;
- c) Maior importância concedida à obra original (normalmente as edições são bilíngues) e ao autor, quando não ao organizador da edição;
- d) Análises prescritivas das traduções, disseminando preconceitos já tão arraigados no imaginário coletivo sobre a atividade do tradutor.

Finalmente, lembramos que ao propor uma análise descritiva das traduções do poema *The Raven*, eximiu-se aqui a tarefa de eleger a melhor ou pior tradução, já que esta tarefa está intimamente ligada a gostos pessoais. Ao privilegiar os estudos descritivos da tradução e o modelo de análise descritiva, a visão ultrapassa os limites dos textos, passando a enfatizar as culturas fonte e alvo e, por conseguinte, adquirindo maior relevância no pólo receptor. Evidentemente, a presente pesquisa não pretende encerrar toda a riqueza inerente ao produto mais famoso de Edgar Allan Poe, reescrito com habilidade por muitos tradutores ao longo dos anos. Modestamente, lançaram-se novos olhares para as traduções do poema, evidenciando as suas particularidades e abrindo caminho para futuras pesquisas. O deslocamento de pouco mais de um século e meio aliado ao papel desempenhado pelo leitor, faz com que “O Corvo” ressurgja com novas roupagens e componentes modernos a cada nova leitura.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se propor investigar Edgar Allan Poe logo se percebe quão rico é o trabalho deste autor. Por consequência, foram evocados nestas linhas, tão somente alguns poucos aspectos que não bastariam, e nem seriam suficientes, para circunscrever toda a complexa trama implicada nos micro e macros meandros da produção do artista. A riqueza não se restringe apenas a sua produção poética, mas a fatos que ultrapassam as fronteiras do verbo. Logo, a obra conduz o pesquisador às singularidades que marcaram a vida conturbada do autor, o que se configura, quase sempre, em uma espécie de estudo biográfico, resguardadas as devidas proporções. Fazer esta ponte entre vida e obra, neste momento, parece-nos constituir ponto incontornável.

Além disso, ter em mãos uma obra em que o próprio autor demonstra passo-a-passo o processo de sua criação contribuiu imensa e positivamente para a determinação dos fios condutores deste estudo. A *Filosofia da Composição*, matéria e tema onipresentes, parece ter acompanhado Poe em seus audaciosos jogos, aqueles propostos em seus ensaios, considerando-se que a poesia pode ser considerada como uma expressão jamais concluída, já que a cada nova leitura se constituirão novos poemas a partir das mesmas formas. Algo como se o autor dissesse ser desnecessário a angústia para que se possa entender os secretos mecanismos de seus versos (ECO, 2007, p. 339). Poe, ele mesmo, já os teria desvendado.

Edgar Allan Poe muito contribuiu para a formação da literatura norte-americana. O autor foi pioneiro nas histórias de suspense e terror e também a ele atribui-se a criação das primeiras histórias do gênero policial. Sua obra mais conhecida, o *corpus* deste estudo, figura entre as obras mais traduzidas em vários idiomas. Ancorado nos modelos ultrarromânticos em vigor naquele período, Poe soube dar ao seu poema um tom de tristeza, melancolia e horror que vão muito além do simples jogo sonoro provocado pela exatidão métrica e rítmica. O discurso visto de perto pode assinalar o desespero, a solidão, a insanidade e vários outros elementos que constituem o horror que se apresenta em toda a extensão do poema.

The Raven, neste período de pouco mais de um século e meio, ganhou novas roupagens e apareceu nos mais diversos estilos e em vários idiomas: de Baudelaire a José Lira, passando por Mallarmé,

Emílio Menezes, Milton Amado e tantos outros que se aventuraram em verter o drama do narrador e seu memorável embate com o corvo. Possivelmente, um número ainda maior é daqueles que pretendem o fazer um dia, o que revelaria, de certo modo, grande descontentamento com as traduções alheias, garantindo assim perenidade ao poema. No decorrer da pesquisa, alguns questionamentos surgiram à tona. Procurou-se elucidar quais as razões que levaram os tradutores a traduzir o Corvo, além dos novos sentidos registrados em cada tradução, considerando-se que cada recriação surgiu em um tempo distinto.

A Teoria dos Polissistemas, em consonância com os Estudos Descritivos da Tradução, idealizada por Even-Zohar e aprimorada por Toury, Lambert e Van Gorp, situa as traduções em um novo patamar: os textos traduzidos ganham autonomia frente ao texto original, com suas particularidades e diferenças preservadas. A análise preliminar permite, por exemplo, verificar como a atividade do tradutor é vista pelas políticas editoriais. Constatou-se, nas linhas acima, que nem sempre o seu trabalho é devidamente valorizado. Enfatiza-se, sobretudo, o papel do autor e a importância da obra. Já o tradutor nem sempre tem o seu nome mencionado e quando isso acontece, está atrelado a sua produção literária, como nos casos de T1 e T2. Além disso, a falta e/ou insuficiência de notas biográficas, a ausência de informações acerca do processo que permeou todo o trabalho do tradutor nos leva a concluir que fatores de ordem externa (padrões literários, políticas editoriais, público alvo, etc.) refletem diretamente em suas produções. Na edição da Lacerda Editores, responsável pelos textos 1 e 2, a nota editorial apresenta *The Raven* como um dos poemas mais famosos da literatura universal. Afirma ainda que as traduções presentes na edição são as mais importantes em língua portuguesa, porém exime-se de qualquer critério de seleção. O terceiro texto, publicado pela Editora Coqueiro, também não anuncia critérios de seleção, informando apenas que trata-se da primeira tradução em cordel da obra de Poe. Já na edição em parceria entre a Editora da UFSC e Bernúncia Editora, Vinícius Alves anuncia no prólogo que sua obra passa longe de ser uma tradução. Trata-se tão somente de uma *versão*, defendendo a ideia de que traduzir é trair e somente por isso, por essa possibilidade de *traição*, de revitalização do texto, que sua obra é apresentada ao público. Possivelmente, as editoras julgam irrelevante quaisquer informações gerais sobre tradução, muito provavelmente por acreditar que os leitores não estariam interessados

em conhecer a figura do tradutor, tampouco os “bastidores” que culminaram com o trabalho final entregue ao público.

No que se refere às traduções, pode-se afirmar *grosso modo*, que as escolhas foram bastante convergentes. Todos os textos selecionados, em maior ou menor grau, mantiveram a mesma estrutura narrativa do texto de partida: enredo em primeira pessoa, sequência de fatos, figuras poéticas e intertextos. Apenas o formato do texto, originalmente distribuído em 18 estrofes de 6 versos cada uma, sofreu modificações em duas traduções selecionadas: as traduções pares resguardam 6 versos, contabilizando as 18 estrofes do texto em inglês, enquanto as ímpares apostam em uma proposta de tradução mais aberta: os versos são reduzidos e as estrofes aumentam consideravelmente de tamanho, somando 10 versos igualmente distribuídos em 18 estrofes.

A seleção do vocabulário se deu para enquadrar a tradução no esquema rítmico, métrico e sonoro previsto por Edgar Allan Poe. Para ele, o som e o ritmo alucinante do texto desembocam num crescente, mesclando-se com o próprio desespero do narrador. Em T1, por exemplo, os versos alternam em oito, dez e doze sílabas poéticas. T2 preserva as quatorze sílabas, conforme o texto em inglês. T3 utiliza sete sílabas enquanto T4 mantém as quatorze sílabas constantes em *The Raven*. Se o conteúdo das traduções está de acordo com o texto em inglês, não podemos dizer o mesmo da rima, ao menos nas traduções ímpares: T1 segue o esquema rítmico AABBCDEDE e T3 se vale de ABBACCDEED. As traduções pares conservam as rimas finais em ABCBBB do poema original. T1, primeira tradução em língua portuguesa, não se ateu à forma, apostando em um ritmo próprio. T2 preferiu manter a forma, ritmo e rimas constantes no original. Com isso, as possibilidades de recriação foram anuladas pela formalidade do texto. T3 arrisca uma tradução composta por elementos da literatura popular, aproximando assim um clássico da literatura universal do leitor comum não só pelo seu estilo, mas também por tornar a edição mais acessível economicamente. Entretanto oscila entre uma postura *source-oriented* – motivada por vezes pelo texto fonte – e *target oriented* – demonstrando preocupação com a cultura alvo – e isto não possibilitou a recriação do texto de Poe, seja talvez pela natureza da edição ou até mesmo pela baixa remuneração que esse tipo de trabalho possa render. T4 recria *The Raven* livremente, sem preocupações com a seleção vocabular. Tudo justificável, segundo o tradutor, pelo seu pouco conhecimento da língua inglesa. No entanto, a tradução mantém a mesma quantidade de versos e

o mesmo conteúdo rítmico presente no original, ou seja, o texto fonte foi o determinante desta tradução e não a cultura alvo.

Muitos outros pontos surgem quando confrontamos as traduções. As similaridades e/ou diferenças residem na escolha de cada tradutor e cada tradução apresentada não anula a outra, mas dialoga intertextualmente. Trata-se, tão somente, de uma questão impossível de ser exaurida em função da riqueza inerente ao objeto de estudo. *The Raven*, em si, comporta uma série de temas passíveis de investigações. Suas traduções, num segundo patamar de análise, permitem mergulhar, de modo mais profundo, nas sutilezas do original e de suas “recriações”.

Parafraseando Umberto Eco, finalmente, todos os tradutores dizem “quase a mesma coisa”, ou seja, examinando e comparando as quatro traduções, de modo profundo observou-se que refletem sentidos similares. Naturalmente, há mudanças no patamar da forma, do estilo, porém, não se trata de estabelecer juízos de valor em relação às recriações investigadas. Pelo contrário, busca-se valorizar cada um dos aspectos sublinhados, ao menos até o ponto em que nossos olhos foram capazes de observá-los.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Estudos Descritivos da Tradução

ESPIRITO SANTO, Janandréa. O Senhor dos Anéis no Brasil: uma análise a partir dos Estudos Descritivos da Tradução. In ***In-tradução***: Revista do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET). Disponível em <http://www.pget.ufsc.br/in-traducoes/public/papers/2_2010/artigo_2_2010_janandrea_do_esp%C3%ADrito_santo.pdf> Acesso em 22 jul 2010.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. In ***Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication***. Vol. 11. Number 1 Spring, 1990.

HERMANS, Theo. ***The manipulation of Literature: Studies in Literary Translation***. London: Croom helm, 1985.

_____. ***Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained***. Manchester, St. Jerome Publishing, 1999.

LEFEVERE, André. ***Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame***. London, Routledge, 1992.

LAMBERT, José; GORP, Hendrik Van. On describing Translations. In HERMANS Theo (ed.). ***The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation***. London & Sidney: Croom Helm, 1985.

MUNDAY, Jeremy. ***Introducing translation Studies: Theories and Applications***. New York, NY: Routledge, 2001.

ROMANELLI, Sérgio. Análise descritiva das traduções brasileiras do conto *The Black Cat* de Edgar Allan Poe. In *Revista Polidisciplinar Eletrônica da Faculdade de Guairacá* (ISSN 1808-9305). Disponível em <http://www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/viewFile/40/011_Vol1_VOOS2009_CL2> Acesso em 01 jul 2010.

_____. *De poeta a poeta: a única tradução possível? O caso Dickinson/Virgillito*. Uma análise descritiva. 2003. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam /Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995.

Estudos da Tradução

ALMEIDA, Karima Bezerra de. *WITH SPECIMENS OF SONG: A Tradução da rima de Dickinson*. 2009. 74 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

BARRETO, Eleonora Frenkel. O original na tradução de Machado de Assis. In *Scientia Traductionis*. Número 4 – Jun 2007. Disponível em <<http://www.scientiatriaductionis.ufsc.br/original.pdf>> Acesso em 28 jun 2010.

BATAILLE, Georges. *Premiers écrits - Histoire de l'œil - L'Anus solaire*, Vol. 11. Sacrifices – Articles, 1940.

BRITTO, Paulo Henriques. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. In *Terceira Margem*, v. X, p. 239-254, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In OLIVEIRA, Ana Cláudia de, SANTAELLA, Lúcia (Org.). *Semiótica da literatura*. São Paulo: EDUC, 1987. (Série Cadernos PUC, 28 - p. 53-74).

COSTA, Walter Carlos; GUERINI, Andréia. Colocação e qualidade na poesia traduzida. In *Tradução em Revista*, v. 3, pp. 1-15, 2006.

CRUZ, Ronald Taveira. A tradução como o segundo original. In *Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura da UNIGRAN*. Vol. 1, N. 2, jan-jun 2005. Disponível em <http://www.unigran.br/revistas/interletras/ed_anteriores/n2/dossie/traducao.html> Acesso em 25 jul 2010.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: II. Idade Média. In *Cadernos de Tradução* n° XII. Florianópolis: PGET, 2005. (p.09-28)

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Machado de Assis: teórico do traduzir, por subtração?* 2001. 250 f. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

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

GUERINI, Andréia. L'Infinito: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos. In *Cadernos de Tradução* 6. Florianópolis: Núcleo de Tradução, 2000. (p. 105-114).

HOLMES, James S. The Name and the Nature of Translation Studies. In *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1998.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In _____. *Lingüística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971. (p. 63-72).

LARANJEIRA, Mario. *Poética da tradução: criação e crítica*. Editora USP. São Paulo, 1993.

LEFEVERE, André *et alli*. As Tradutoras na Inglaterra, Europa Continental e América do Norte. Cap 5 In *Os Tradutores na História*. Disponível em <<http://escritoriodolivro.com.br/oficios/tradutoras.htm>> Acesso em 12 jul 2009.

LIMA, Ronaldo. *Celebração da vida e da luz na tradução de Nosferatu*. 2010 (no prelo)

LÓPEZ-GAY, Patrícia López. *O Banqueiro Anarquista, de Fernando Pessoa: Reflexões sobre a Autotradução*. Disponível em <http://cvc.institutocamoes.pt/bdc/artigos/banqueiroanarquista_pt.pdf> Acesso em 10 jul 2010.

OSEKI-DÉPRÉ, Ines. *Théories et pratiques de La traduction littéraire*. Armand Colin. Paris, 1999.

PAES, José Paulo. O tradutor e a formação do leitor de poesia. In *Gaveta do Tradutor*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1996.

RODRIGUES, Sara Viola. Semanálise e tradução. In *Cadernos de Tradução*. Porto Alegre, n.º 11, p. 45-69, jul-set. 2000.

VASCONCELOS, Maria Lúcia. Tradução e interpretação de Língua de Sinais na pós-graduação. In *I Congresso Nacional de Pesquisa em Tradução e Interpretação*. Disponível em <http://www.congressotils.cce.ufsc.br/index_arquivos/marialucia.pdf> Acesso em 02 nov 2009.

Edgar Allan Poe, *The Raven* e suas traduções:

ABRAMO, Cláudio Weber. Uma infelicidade Machadiana. In: *A Espada no Livro*. Disponível em <<http://cwabramo.sites.uol.com.br/espada.htm>> Acesso em 12 jul 2009.

ALLEN, Hervey. *Israfel: vida e época de Edgar Allan Poe*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Livraria Globo, 1945

ALVES, Vinícius. (org.) *O corvo, corvos e o outro corvo*. Florianópolis: Bernúncia Editora, 2002.

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

BARROSO, Ivo. (org.) *O corvo e suas traduções*. Rio de Janeiro : Lacerda Ed., 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *Ensaaios sobre Edgar Allan Poe*. Trad. Lúcia Santana Martins. Ícone Editora, 2003.

BORGES, Luciana Maia. A poética de O Corvo em Fernando Pessoa e Milton Amado. In: *Revista Rónai*. Vol. 00-Jan. 2007. Disponível em <http://www.ronai.ufjf.br/13_Corvo.html> Acesso em 11 Out 2009.

FARIA, Olívia Ribas de. A releitura paródica do poema O Corvo de Edgar Allan Poe em Os Simpsons. In *Artefactum: Revista de estudos em linguagem e tecnologia* – Ano 2, n.º 2, v. 2 – Março de 2009. Disponível em <<http://189.50.200.208/seer/index.php/localdatacenter/article/viewFile/66/55>> Acesso em 12 jul 2009.

FRÓES, Élson. *Uma nuvem de corvos: O Corvo em português: Traduções, inspirações e ensaios*. Disponível em <<http://www.elsonfroes.com.br/framepoe.htm>> Acesso em 06 jun 2009.

GATO, Margarida Vale de. O Corvo. In *Quartzo, Feldspato & Mica*. Disponível em <http://quartzo-feldspato-mica.blogspot.com/2003_11_01_quartzo-feldspato-mica_archive.html#106845752100577374> Acesso em 12 jul 2009.

LANDO, Isa Mara. Poe-tando o corvo. In *Quartzo, Feldspato & Mica*. Disponível em <<http://quartzo-feldspato-mica.blogspot.com/2003/11/post-scriptum-67.html>> Acesso em 12 jul 2009.

LIRA, José. *O corvo*. Recife: Editora Coqueiro, 1995.

POE, Edgar Allan. *The Philosophy of Composition*. Trad. Diego Raphael. Disponível em < <http://www.elsonfroes.com.br/framepoe.htm>> Acesso em 07 jun 2009.

_____. *The Philosophy of Composition*. Disponível em < <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html>> Acesso em 21 jun 2009.

Obras gerais de consulta:

AGNES, Lilia & GUERINI, Andréia. Dicionário de Tradutores literários no Brasil: *Verbete: Isa Mara Lando*. Disponível em < <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/IsaMaraLando.htm>> Acesso em 10 jul 2009.

ALMEIDA, Karima Bezerra de. Dicionário de tradutores literários no Brasil. *Verbete: José Lira*. Disponível em <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/JoseLira.htm>> Acesso em 04 set 2009.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra Completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BÍBLIA Sagrada. A. T. *Jeremias*. 34 ed., São Paulo: Editora Ave-Maria, 1982.

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher*: nova psicologia da mulher. Trad. Maria Lydia Remédio. Col. Amor e Psique. São Paulo: Paulus, 1990.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. 10ª tiragem. São Paulo: Cultrix, 1987, p. 193

GATO, Margarida Vale de. *Sobre a universalidade da literatura*. Disponível em <<http://bibliotecariodebabel.com/tag/margarida-vale-de-gato/>> Acesso em 05 jul 2009.

LARANJEIRA, Mário. *Poetas de França hoje: 1945-1995*. São Paulo: EDUSP, 1998.

LEITÃO, Nuno. *O mítico Corvo*. (2009) Disponível em <http://nатурlink.sapo.pt/article.aspx?menuid=2&cid=12329&bl=1&viewall=true#Go_1> Acesso em 10 jul 2010.

LOVECRAFT, Howards Phillips. *O horror sobrenatural em Literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.

SENA, Jorge de. O heterônimo Fernando Pessoa e os poemas ingleses que publicou. In PESSOA, Fernando. *Poemas ingleses*. Tradução Jorge de Senna. Lisboa: Edições Ática, 1974.

ANEXOS

Anexo A: *The Raven* – Edgar Allan Poe (1845)

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

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

*And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me — filled me with fantastic terrors never felt before:
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating.
" 'Tis some visitor entreating entrance at my chamber door —
Some late visitor entreating entrance at my chamber door —
That it is and nothing more."*

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

*Deep into the darkness peering, long I stood there wondering fearing.
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before:
But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore?"*

*This I whispered, and an echo murmured back the word "Lenore!" —
Merely this and nothing more.*

*Back into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.
"Surely," said I, "surely that is something at my window lattice;
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore —
Let my heart be still a moment and this mystery explore —
'T is the wind an nothing more!"*

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

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

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

*But the Raven sitting lonely on the placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.*

*Nothing further then he uttered, not a feather then he fluttered —
Till I scarcely more then muttered, "Other friends have flown before —
On the morrow he will leave me, as my Hopes have flown before."
Then the bird said, "Nevermore."*

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

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

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

*Then methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.
"Wretch," I cried, "thy God has lent thee — by these angels he hath sent
thee Respite — respite the nephente from thy memories of Lenore!
Quaff, oh, quaff this kind nephente and forget this lost Lenore!"
Quoth the Raven, "Nevermore."*

"Prophet!" said I, "thing of evil! — prophet still, if bird of devil!

*Whether Tempter sent, or whatever tempest tossed thee ashore,
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted —
On this home by Horror haunted — tell me truly, I implore —
Is there — is there balm in Gilead? — tell me — tell me, I implore!"*
Quoth the Raven, "Nevermore."

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

"Be that word our sign of parting, bird or fiend!" I shrieked, upstarting
—

*"Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!
Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!"*
Quoth the Raven, "Nevermore."

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

Anexo B: O Corvo – Machado de Assis (1883)

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

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

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

Minh'alma então sentiu-se forte;
Não mais vacilo e desta sorte
Falo: "Imploro de vós - ou senhor ou senhora -
Me desculpeis tanta demora.
Mas como eu, precisando de descanso,
Já cochilava, e tão de manso e manso
Batestes, não fui logo prestemente,
Certificar-me que aí estais."
Disse: a porta escancarou, acho a noite somente,
Somente a noite, e nada mais.

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

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

Abro a janela e, de repente,
Vejo tumultuosamente
Um nobre Corvo entrar, digno de antigos dias.

Não despendeu em cortesias
Um minuto, um instante. Tinha o aspecto
De um lord ou de uma lady. E pronto e reto
Movendo no ar as suas negras alas.
Acima voa dos portais,
Trepá, no alto da porta, em um busto de Palas;
Trepado fica, e nada mais.

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

Vendo que o pássaro entendia
A pergunta que lhe eu fazia,
Fico atônito, embora a resposta que dera
Dificilmente lha entendera.
Na verdade, jamais homem há visto
Coisa na terra semelhante a isto:
Uma ave negra, friamente posta,
Num busto, acima dos portais,
Ouvir uma pergunta e dizer em resposta
Que este é o seu nome: "Nunca mais."

No entanto, o Corvo solitário
Não teve outro vocabulário,
Como se essa palavra escassa que ali disse
Toda sua alma resumisse.
Nenhuma outra proferiu, nenhuma,
Não chegou a mexer uma só pluma,

Até que eu murmurei: "Perdi outrora
Tantos amigos tão leais!
Perderei também este em regressando a aurora."
E o Corvo disse: "Nunca mais."

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

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

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

E agora não se esparzem mais.

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

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

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

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

E o Corvo aí fica; ei-lo trepado
No branco mármore lavrado
Da antiga Palas; ei-lo imutável, ferrenho.
Parece, ao ver-lhe o duro cenho,
Um demônio sonhando. A luz caída
Do lampião sobre a ave aborrecida
No chão espraia a triste sombra; e fora
Daquelas linhas funerais
Que flutuam no chão, a minha alma que chora
Não sai mais, nunca, nunca mais!

Anexo C: O Corvo – Fernando Pessoa (1924)

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

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

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

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

A treva enorme fitando, fiquei perdido receando,
Dúbio e tais sonhos sonhando que os ninguém sonhou iguais.
Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldita,
E a única palavra dita foi um nome cheio de ais -

Eu o disse, o nome dela, e o eco disse os meus ais,
Isto só e nada mais.

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

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

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

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

Mas o Corvo, sobre o busto, nada mais dissera, augusto,
Que essa frase, qual se nela a alma lhe ficasse em ais.
Nem mais voz nem movimento fez, e eu, em meu pensamento,
Perdido murmurei lento. "Amigos, sonhos - mortais

Todos - todos já se foram. Amanhã também te vais."
Disse o Corvo, "Nunca mais".

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

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

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

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

"Profeta", disse eu, "profeta - ou demônio ou ave preta! -
Fosse diabo ou tempestade quem te trouxe a meus umbrais,
A este luto e este degredo, e esta noite e este segredo

A esta casa de ânsia e medo, dize a esta alma a quem atrais
Se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atrais!"
Disse o Corvo, "Nunca mais".

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

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

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

Anexo D: O Corvo – José Lira (1995)

À meia-noite, uma vez,
Que velhos livros eu lia,
Cuidei que talvez ouvia
Bater à porta, talvez.
Era uma leve batida,
Como que a medo contida,
E então pensei: “A horas tais,
Há de ser uma visita,
Uma tardia visita
Deve ser, e nada mais.”

Ai, bem quisera esquecer,
E não lembrar, como lembro:
Era no mês de dezembro,
Brasa em cinza a se fazer.
Nos livros que eu estudava
Consolo à dor não achava,
Ai, que em vão eram meus ais,
Chamando, em vão, por Lenora
— Que aos anjos ouve Lenora,
Porém a mim — nunca mais. . .

E eu vi então que tremeu,
Dobra por dobra, a cortina;
De uma aflição repentina
Minha alma toda se encheu.
E, o corpo a sustar a custo,
Tentei reprimir o susto,
Pensando assim: “A horas tais,
Há de ser uma visita,
Retardatória visita
Deve ser, e nada mais.”

“Perdão, disse eu, que a dormir
E não a ler estivera,
Peço perdão pela espera,
Que já vos vou acudir,
Nobre senhor, gentil dama,
Seja quem for que me chama
Tão de manso e em horas tais.”
E à pressa a porta escancaro,
Na treva o olhar escancaro,
Vejo a treva — e nada mais.

Lá fora, o fundo negror
Da noite, e as sombras da noite;
Do vento o açoite, e o açoite
Do frio, e nenhum rumor. . .
Mas e essa voz que me embala
O peito, e ao peito me fala?
— Talvez que em vez de meus ais
Tivesse eu dito: “Lenora?”
Dizendo o eco: “Lenora!”
— Foi só isso, e nada mais. . .

E mal a porta fechei,
Minha alma em ânsias ardendo,
Eis que à janela, batendo,
Algo, de novo, escutei.
Disse a mim mesmo: “Não temas,
Livra-te dessas algemas
Que te atam a anseios tais,
Livra-te desse mistério
— Que a causa desse mistério
É o vento, e só, nada mais.”

De um pulo à janela vou,
De um golpe eu abro a janela,
E eis que de pronto por ela

Um corvo no quarto entrou,
Sem notar minha presença,
E depressa, e sem licença,
E sem maneiras formais,
No meu portal, à vontade,
Pousou, e então, à vontade,
Lá ficou — e nada mais.

Ao vê-lo assim eu sorri,
Livre de medo e de estorvo,
E assim falei para o corvo,
Quando refeito me vi:
“Ave sem crista e sem plumas,
Que em tal altura te aprumas,
Donde vens? Aonde vais?
Como será o teu nome,
Se por acaso tens nome?”
E a ave disse: “Nunca mais.”

Ouvir a uma ave falar:
Existe maior surpresa?
Minha alma de novo é presa
De um horror peculiar.
Quem terá, no mundo, a isto,
Que aqui vi, acaso visto?
“Ninguém, eu disse, jamais
Recebeu tal visitante,
Nem ouviu de um visitante
Um nome tal: ‘Nunca Mais’ . . .”

Muda e parada, porém,
A ave ficou, sem resposta,
Como quem ouve e não gosta
De assim lhe falar alguém.
“Mas ah! (disse eu) já me cansa
Perder amor e esperança,

Perder amigos leais!
Tu também te vais embora,
Em breve tu vais embora. . .”
E a ave disse: “Nunca mais.”

Dita assim, de supetão,
Resposta tão adequada,
Supus que essa ave ensinada
Foi por antigo patrão.
Má sorte teve o seu dono:
A ave o deixou no abandono,
Depois que palavras tais
Ela aprendeu, certamente,
E hoje só diz, certamente,
Esse refrão: “Nunca mais.”

E nessa hora me dá
Certo langor e cansaço,
E eu me recosto no braço
De meu antigo sofá.
Fico defronte dessa ave
De ar sisudo, sério, grave,
De aspecto e porte ancestrais,
Tentando achar um sentido,
Pois há de haver um sentido,
Nesse refrão: “Nunca mais.”

A ave de negro capuz
Tem olhos da cor de fogo,
Que brilham em meio ao jogo
De sombras do quebra-luz,
E eu, ofuscado, me deito
No sofá, de encosto feito
Por certas mãos divinais
(Ah! que essas mãos de veludo
Não tocarão no veludo

Deste sofá — nunca mais!)

Nesse momento subiu,
No ar pesado do quarto,
Um cheiro de incenso, farto,
E o som de passos se ouviu.
“Ó desgraçado! — eu gritando
Falei — dos anjos o bando
Trouxe-te as bênçãos finais!
— A paz, enfim! O repouso! —
Terei enfim meu repouso. . .”
Mas a ave diz: “Nunca mais.”

“Profeta! Núncio do mal!
— Eu grito — Ó escuro profeta!
De que doutrina secreta
És bruxo ou mago, afinal?
Fala a verdade, eu te imploro,
Vê que de braços eu choro!
— Dá-me os ocultos sinais
Que hão de trazer-me Lenora!
Quando há de voltar Lenora?”
E o corvo diz: “Nunca mais.”

“Profeta! Ó preto satã!
— Ave ou demônio de pena! —
Deixa-me de alma serena,
Ó tu que vês o amanhã!
Quero saber, negro monge,
Quando verei, perto ou longe,
Nas mansões celestiais,
Vestida de anjo ou de santa,
Essa mulher — essa santa!”
E o corvo diz: “Nunca mais.”

“Ó infeliz, infeliz,
Bicho ou demônio esquisito!
Volta ao teu mundo maldito,
Corvo de obscuro verniz!
Cravaste a garra em meu peito,
Ave de bico malfeito!
Vai-te! Não tornes jamais!
Deixa-me só nesta casa,
Deixa-me em paz nesta casa!”
E o corvo diz: “Nunca mais!”

E agora, pobre de mim,
Que desde então esse bicho
No quarto fez o seu nicho,
E eu vivo a sofrer assim:
Preso ao horror que me assombra,
Arrasto-me à sua sombra,
Nesses transes infernais,
E a minha alma não se livra,
Minha alma não mais se livra,
Nunca, nunca, nunca mais!

Anexo E: O Corvo – Vinícius Alves (1999)

Numa meia noite triste a relembrar tudo que existe
Relendo um curioso volume dos que haviam outrora
Foi que notei, modorrenco, um ruído vindo lento
Que me tirou do assento, um acento à porta agora
"Algum visitante", eu murmurei, "vento na porta como outrora —
Somente isso a essa hora."

Ah, perfeitamente eu lembro, foi no gélido Dezembro
E a chama mortífera desenhava fantasmagorias no assoalho
Pestanejando eu tentava ler o que ainda restava
Do meu livro antigo — antigo como a lembrança de Lenora, —
A radiante presença a que os anjos chamam Lenora —
Que nome mais não tem agora.

E a aterradora sombra púrpura da cortina doentia
com suas formas a lembrar-me a fantasmal senhora
Agitava-me o coração que batia e de medo repetia:
"Um visitante bate-me à porta e s'evapora —
Bate-me à porta já em derradeira hora —
Nada além disso em neutra hora."

Hesitante lanço um grito que reboia no infinito,
"Senhor", eu digo, "ou Senhora, desculpa esta alma que implora
Eu estava quase dormindo e não vi que vinhas vindo
E batias insistindo à porta como repelindo a mora
Eu não poderia ter ouvido" — escancarar-a sem demora —
Só escuridão em morta hora.

Dentro da noite escura, conjecturando, como quem procura,
Sonhei sonhos que mortal nenhum sonhou jamais
Mas o silêncio não se quebra, com o martelar na pedra
Então a palavra medra com a forma de "Lenora"
E o eco que apavora repete sempre "Lenora"
É só isso que há lá fora.

Volto para dentro de casa com a alma quase em brasa

E retorna o tal batido que me deixa combalido
"Realmente", eu digo, "alguém bate na janela
Oh misterioso ser miserável que não posso ver agora, —
Meu coração sai pela boca nessa hora que evapora —
E só o vento uiva lá fora."

Abro então minha janela e entra um vulto esvoaçante
É um Corvo agourento que em remotos dias mora
Não me pede nem licença para estar aqui comigo
Pousa e posa sem demora —
Sobre a escultura de Palas que embolora —
Pousa e não vai-se mais embora.

Cravo no Corvo um olhar morto que me deixa absorto
E a grave ave o escora e meu riso quase chora
"Esta crista é um estorvo", digo, "como o nepentes que absorvo
Grasnento, gago, avarento Corvo, só a noite te decora
Dize-me, ó nobre Corvo, teu negro nome infernal sem demora"
E o Corvo disse: "Não Agora".

Maravilha que ele fala sobre a estátua de Pala
uma resposta curta e grossa que em nada colabora
Que ao homem não socorra, mesmo que ele sempre morra
Olho o pássaro pousado como aquele que elabora —
Um crime para matar a besta sobre o busto que implora —
E tem por nome "Não Agora".

Mas o Corvo solitário deve ter-me por otário
Achando que acredito nas palavras que elabora
Pousado no busto assim hirsuto;
Faço um escárnio quando cala-se: "Outros já se foram embora:
Logo cedo ele me deixa, é o que desejo: Vai-te embora"
E diz a ave: "Não Agora".

Mas aquilo que ele cala não se quebra com a fala
"Um ventríloco", eu penso, "que repete a frase sonora
Que aprendeu de um velho mestre num só único semestre
Como um refrão a repete para ver se assim melhora
Martelando as notas tristes a triste ave canora

O sempiterno "Não Agora".

Mas o Corvo horroroso ao ver meu riso nervoso,
Cochilando na poltrona já em avançada hora;
Como em sonho nebuloso num meu esgar medroso
Pensando meu pensar que evapora,
Por que esta medonha, terrível, execrável ave não vai embora?
E crocitando: "Não Agora".

Saturado eu já não lia cada sílaba que emitia
Como que hipnotizado meus olhos pediam uma escora;
Quanto mais eu dividia em raios a lâmpada que luzia
Ainda mais eu me reclino na poltrona que me ancora,
E viajo na luz violeta daquela que ainda me enamora,
Aquele em que mais não toco, ah, Não Agora!

Eis que o ar ficou mais denso de melífluo incenso
Como anjos esparzindo um suave aroma de amora
"Maldito", praguejo, "os anjos de Deus, lentos, aliviam sentimentos
Dos teus memoráveis tempos com a angelical Lenora!
Sorve o nepentes, oh, sorve-o lentamente e esquece essa Lenora!"
Grasna o corvo: "Não Agora".

"Profeta", eu digo, "Coisa-Ruim — Profeta Aéreo, Ave do Inferno! -
Que a Tentação mandou ou que o temporal devora
Tudo que há por sobre a Terra —
Nessa lareira que arde — dize-me a verdade", ele implora
"Existe - existe o bálsamo em Galaad — dize-me — dize-me" sem
demora!"
Crocita o Corvo: "Não Agora".

"Profeta", digo eu, "Coisa-Ruim — Profeta Aéreo, Ave do Inferno
Jura pelos Céus, pelo Deus que adoras,
Por todas as almas que pedem, desde o distante Éden
Tornarei a ver a santa que o serafins chamam Lenora:
Verei ainda a rara e radiante que os serafins chamam Lenora."
Grasna o Corvo: "Não Agora".

"Esta palavra é o fim da linha, ave esquisita!" grito e levanto:

"Volta à noite tempestuosa que Plutão te quer agora!
Nenhuma pena negra reste de tudo aquilo que disseste!
Deixa-me na solidão de pedra, saias daqui porta afora!
Some-te do meu coração partido, ponhas-te daqui pra fora!"
Crocita o Corvo: "Não Agora".

E o Corvo, nem um minuto, hirsuto e duro, duro e hirsuto,
Sobre o pálido busto de Palas no umbral da porta que aflora;
Tem o olhar de mil demônios que habitam os meus sonhos
E a luz da lâmpada mortiça no chão se agita e o condecora;
Esta alma errante que flutua na sombra e corrobora
Há de erguer-se jamais — nem "Não Agora!"