

ANDERSON DE SOUZA ANDRADE

**MACHADO DE ASSIS E CLARICE LISPECTOR: TRADUTORES DE
EDGAR ALLAN POE**

ASSIS

2021

ANDERSON DE SOUZA ANDRADE

**MACHADO DE ASSIS E CLARICE LISPECTOR: TRADUTORES DE
EDGAR ALLAN POE**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Maria Azevedo

ASSIS

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

A553m Andrade, Anderson de Souza
Machado de Assis e Clarice Lispector: tradutores de
Edgar Allan Poe / Anderson de Souza Andrade. Assis,
2021.
119 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Profa. Dra. Silvia Maria Azevedo

1. Assis, Machado de, 1839-1908. 2. Lispector, Clarice,
1920-1977. 3. Poe, Edgar Allan, 1809-1849. 4. Literatura
americana - Tradução. I. Título.

CDD 810.9



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: MACHADO DE ASSIS E CLARICE LISPECTOR: TRADUTORES DE EDGAR ALLAN POE

AUTOR: ANDERSON DE SOUZA ANDRADE

ORIENTADORA: SILVIA MARIA AZEVEDO

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. SILVIA MARIA AZEVEDO (Participação Virtual)
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/FCL-Assis

Profa. Dra. DANIELA MANTARRO CALLIPO (Participação Virtual)
Departamento de Letras Modernas / UNESP/FCL-Assis

Profa. Dra. LUCIA GRANJA (Participação Virtual)
Departamento de Teoria Literária / UNICAMP/Campinas

Assis, 15 de janeiro de 2021

À minha mãe Maria Aparecida, maior fonte de inspiração e amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me ajudado, acolhido e me mantido firme para concluir essa pesquisa.

À minha orientadora Profa. Dra. Sílvia Maria Azevedo, que com muito carinho, profissionalismo, dedicação e amizade conduziu esse trabalho. Serei eternamente grato por toda paciência e sabedoria que dedicou a mim.

Aos meus pais Maria Aparecida e Jumar que sempre me incentivaram a estudar, pesquisar e ler, para vocês todo meu amor e gratidão.

À minha irmã Larissa Andrade, que sempre torceu por mim e não deixou que eu desanimasse, mesmo quando tudo parecia muito complicado e confuso.

Às minhas avós Jovina e Floriza que estiveram comigo e me colocaram em suas orações.

À Profa. Dra. Daniela Mantarro Callipo e Profa. Dra. Regiani Aparecida Santos Zacarias pela leitura atenta deste trabalho, pelas sugestões preciosas que me ofereceram no exame de qualificação e à Profa. Dra. Lucia Granja pela presença na banca de defesa.

À amiga Karen Silva, que esteve comigo nos momentos de medo, tensão e sempre com um estímulo muito peculiar me ajudou e incentivou para que eu prosseguisse com minhas leituras e minha pesquisa.

À amiga Heloísa Jugeick Beline que conheci na reta final dessa pesquisa, embora sua amizade pareça de muitos anos. Obrigado pela força que me deu esse ano.

À amiga Márcia Matos pela leitura atenta que fez desse trabalho e pelo carinho que me recebeu em sua casa para conversarmos e desabafarmos sobre as circunstâncias da vida.

Às professoras Edina Silva e Rita Bueno que estiveram comigo no ensino fundamental e médio que serviram de inspiração para que hoje me tornasse apaixonado pelas Letras.

À amiga Sílvia Mondini uma pessoa querida e iluminada por Deus que sempre me acolheu e me colocou em suas orações.

Às amigas Priscilla Gargel, Elaine Amaral e Patrícia Ferreira que viram nascer essa ideia do mestrado em seu início. Obrigado pela presença de vocês.

À minha amiga Adriana Martini Tavano que tão bem me recebeu em Assis e me proporcionou a alegria de sua amizade.

À Profa. Dra. Cláudia Valéria Penavel Binato, que desde a graduação não deixou que eu desistisse de me aprimorar e conquistar meus estudos acadêmicos.

Ao amigo Renato Rocha pelas várias conversas descontraídas que ajudaram muito nesse percurso.

Ao amigo Fernando Liberato pela amizade construída no ambiente escolar e que levarei para toda a vida.

Às amigas da graduação que tornei a encontrá-las na pós: Jaqueline Brandão e Débora Brauner.

Aos amigos queridos que fiz no percurso do mestrado: Alexandre Marroni, Carla Beloto e Clóvis Oliveira, obrigado pela parceria.

Ao Prof. Dr. Lauro Maia Amorim, da UNESP/São José do Rio Preto, que gentilmente me acolheu em sua disciplina da pós-graduação intitulada “Tradução, Identidade e Diferença”. Muito obrigado.

Enfim, a todos aqueles que de maneira direta ou indireta contribuíram para que a pesquisa fosse realizada.

Tu

(...)

Gosto dos teus desejos de crime turco
E das tuas ambições retorcidas como roubos!
Amo-te de pesadelos taciturnos.

Materialização da Canaan do meu Poe!
Never More!

Emílio Menezes insultou a memória de meu Poe...

Oh! Incendiária dos meus aléns sonoros!
Tu és meu gato preto!
Tu te esmagaste nas paredes do meu sonho!
Este sonho medonho!...

E serás sempre, morrente chama esgalga,
Meio fidalga, meio barregã,
As alucinações crucificantes
De todas as auroras de meu jardim!

Mário de Andrade

ANDRADE, Anderson de Souza. Machado de Assis e Clarice Lispector: Tradutores de Edgar Allan Poe. 2021. 119f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2021.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma análise da atuação de Machado de Assis (1839-1908) e de Clarice Lispector (1920-1977) como tradutores, respectivamente, das obras *The Raven* (1845) e *The Black Cat* (1843) do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849). No primeiro capítulo, realizamos uma apresentação de Machado de Assis, atuando como tradutor, mas também apresentamos a recepção de Edgar Allan Poe na imprensa brasileira, e, por fim, fizemos uma análise da tradução do poema *The Raven* pelo autor fluminense, levando em consideração o conceito de adaptação de um texto literário para outro idioma. Para tal análise, recorreremos à tradução em francês do poema de Poe, realizada por Charles Baudelaire (1821-1867), visto que Machado se valeu dessa tradução para recriar o poema em português. No segundo capítulo, fizemos rápida apresentação do trabalho de Clarice Lispector como tradutora, as primeiras traduções de obras da autora para o francês e, por fim, analisamos a tradução/adaptação de Clarice de *The Black Cat*, no sentido de interpretar as supressões sofridas pelo conto no decorrer da tradução. Para análise de ambas as traduções, nos valem de Benjamin (2008), Amorim (2005), Arrojo (2005) como base teórica dos conceitos de tradução e adaptação. No terceiro e último capítulo, realizamos reflexões acerca das traduções realizadas tanto por Machado de Assis quanto por Clarice Lispector, tradutores não profissionais, pertencentes a épocas e a contextos históricos e sociais diferentes. Também exploramos os diferentes sentidos simbólicos associados às figuras do corvo e do gato, na obra original e nas respectivas traduções. Como conclusão final, observamos que as traduções e adaptações de Machado de Assis e Clarice Lispector dos textos de Poe implicaram em diferenças em relação à língua de origem, tendo em vista as implicações linguístico-culturais enfrentadas pelo tradutor literário.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; Clarice Lispector; Edgar Allan Poe; Tradução; Literatura norte-americana.

ANDRADE, Anderson de Souza. Machado de Assis and Clarice Lispector: Translators of Edgar Allan Poe. 2021.119p. Dissertation (Masters in Languages). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2021.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the performance of Machado de Assis (1839-1908) and Clarice Lispector (1920-1977) as translators, respectively, of the works *The Raven* (1845) and *The Black Cat* (1843) of the writer American Edgar Allan Poe (1809-1849). In the first chapter, we made a presentation by Machado de Assis, acting as a translator, but we also presented the reception of Edgar Allan Poe in the Brazilian press, and, finally, we made an analysis of the translation of the poem *The Raven* by the Fluminense author, taking into account the concept of adapting a literary text to another language. For this analysis, we resorted to the French translation of Poe's poem, carried out by Charles Baudelaire (1821-1867), since Machado used this translation to recreate the poem in Portuguese. In the second chapter, we made a quick presentation of Clarice Lispector's work as a translator, the first translations of the author's works into French and, finally, we analyzed Clarice's translation / adaptation of *The Black Cat*, in order to interpret the suppressions suffered by tale in the course of translation. For the analysis of both translations, we use Benjamin (2008), Amorim (2005), Arrojo (2005) as a theoretical basis for the concepts of translation and adaptation. In the third and last chapter, we reflect on the translations made by both Machado de Assis and Clarice Lispector, non-professional translators, belonging to different times and historical and social contexts. We also explore the different symbolic meanings associated with the figures of the crow and the cat, in the original work and in the respective translations. As a final conclusion, we note that the translations and adaptations of Machado de Assis and Clarice Lispector of Poe's texts implied differences in relation to the source language, in view of the linguistic-cultural implications faced by the literary translator.

KEYWORDS: Machado de Assis; Clarice Lispector; Edgar Allan Poe; Translation; North-American literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>The New York Mirror</i> – 29 jan. 1845.....	26
Figura 2 – <i>Diario do Brazil</i> – 06 out. 1882.....	31
Figura 3 – <i>A Estação</i> – 30 nov. 1886.....	37
Figura 4 – <i>A Estação</i> – 28 fev. 1883.....	40
Figura 5 – <i>A Estação</i> – 28 fev. 1883.....	41
Figura 6 – Edição Francesa de “Perto do Coração Selvagem”.....	60
Figura 7 – <i>Gazeta da Tarde</i> – 01 abr. 1890.....	68
Figura 8 – Edição da Ediouro de “Histórias Extraordinárias de Allan Poe”, traduzida por Clarice Lispector.....	74

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: MACHADO DE ASSIS: TRADUTOR DE EDGAR ALLAN POE NO BRASIL.....	18
1.1 As traduções como mediações culturais.....	18
1.2 O tradutor Machado de Assis.....	23
1.3 O ofício de tradutor de Machado de Assis	24
1.4 <i>The Raven</i> e o corvo brasileiro de Machado de Assis	37
1.5 O corvo num país tropical: as marcas machadianas na tradução do poema <i>The Raven</i>	42
 CAPÍTULO 2: A TRADUTORA CLARICE LISPECTOR	51
2.1 O ofício de tradução de Clarice Lispector.....	51
2.2 Reflexões de Clarice como tradutora face ao fazer tradutológico.....	52
2.3 Clarice dando voz a Edgar Allan Poe no Brasil.....	63
2.4 O Gato Preto brasileiro de Clarice Lispector.....	71
 CAPÍTULO 3: REFLEXÕES SOBRE AS ANÁLISES REALIZADAS DESTACANDO A QUESTÃO DO “NOVO ORIGINAL FACE À ADAPTAÇÃO PARA A CULTURA BRASILEIRA.....	89
3.1 Machado de Assis e Clarice Lispector: uma questão de infidelidade?.....	89
3.2 Os animais simbólicos de Edgar Allan Poe no contexto literário brasileiro..	94
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102
 ANEXOS.....	105

INTRODUÇÃO

*"What is translation? On a platter
A poet's pale and glaring head,
A parrot's screech, a monkey's chatter,
And profanation of the dead.
The parasites you were so hard on
Are pardoned if I have your pardon."
(Vladimir Nabokov)*

O presente trabalho tem por objetivo fazer uma análise acerca da tradução do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe realizada por Machado de Assis e do conto *The Black Cat*, do mesmo autor, realizada por Clarice Lispector para a língua portuguesa. Levando em consideração que a atuação de Lispector como tradutora não é uma faceta muito pesquisada no meio acadêmico, já que os pesquisadores se prendem mais às obras escritas por ela. Neste caso, o presente trabalho fará uma descrição acerca dos passos dados por Machado e Lispector para toda a composição da tradução e quais foram as alterações realizadas em relação ao texto original de Poe.

Inicialmente, cabe aqui ressaltar que a predileção pela escolha desse conto teve início na graduação em Letras na Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Assis. Embora já conhecesse as obras de Edgar Allan Poe desde o ensino médio, foi durante uma aula de língua inglesa da Prof. Dra. Regiani Aparecida Santos Zacarias, carinhosamente conhecida como Reca entre os alunos, que esse interesse foi despertado. Assim, desde aquele momento já se iniciou uma pesquisa de iniciação científica¹ sem bolsa durante a graduação. A pesquisa não tratou das questões tradutórias, mas sim, para as questões da teoria da literatura fantástica e também sobre a superstição que carregou seu conto. Foram apresentados diversos trabalhos e comunicações em eventos durante a graduação, até mesmo em outras universidades, tanto do estado de São Paulo quanto do Paraná. O tema do trabalho era demasiado instigante, principalmente por voltar-se ao campo do sobrenatural, do terror e do suspense que é característico das obras de Poe, além do que, sempre foi de grande admiração fazer a leitura de obras desse gênero, especialmente, tratando-se de uma obra escrita em língua inglesa.

¹ Projeto de Iniciação Científica que foi realizado durante o ano de 2010 intitulado "A Superstição em torno de 'O Gato Preto', de Edgar Allan Poe" sob a orientação da Prof^a. Dr^a Cláudia Valéria Penavel Binato. O trabalho tinha como pesquisa uma análise do conto de Poe acerca de conceitos históricos e culturais presentes na simbologia do animal utilizado como personagem no conto.

Edgar Allan Poe novamente apareceu para estudo nas aulas de Teoria Literária, quando foi comentado pela Prof. Dra. Sílvia Maria Azevedo sobre o conto *Ligéia*, um conto com uma vertente um pouco diferente de *The Black Cat*, mostrando uma face mais romântica de Poe, principalmente por questões de sua vivência e paixões incompreendidas. Porém, durante a análise do referido conto houve o despertar pela curiosidade em conhecer mais sobre a obra do autor aumentou, pois, através dessas aulas, foi possível perceber como o contista empregou suas artimanhas para desenvolver um completo conto literário, como nos apresenta Julio Cortázar em sua obra *Valise de Cronópio* (2006):

Estou falando do conto contemporâneo, digamos o que nasce com Edgar Allan Poe, e que se propõe como máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios; precisamente, a diferença entre o conto e o que os franceses chamam *nouvelle* e os anglo-saxões *long short story* se baseia na implacável corrida contra o relógio que é um conto plenamente realizado. (CORTÁZAR, 2006, p. 10)

Essa noção proposta por Cortázar acerca do conto contemporâneo; apresenta que Poe, através de suas narrativas, fazia descrição exata dos fatos, sem que precisemos ficar por horas fazendo a leitura do mesmo. A percepção dos detalhes dos contos é revelada de maneira imediata, já que, para Poe, o leitor deve realizar a leitura de seu conto “em uma sentada”, ou seja, os fatos da narrativa devem ocorrer de maneira clara e sucinta para apreender a atenção do leitor. Não é diferente com *The Black Cat*, já que, como iremos analisar nesse trabalho, trata-se de uma narrativa na qual a riqueza de fatos e o suspense aparecem de imediato, tudo para prender a atenção do leitor à narrativa do contista norte-americano.

Com o passar do tempo, a pesquisa que ora apresentamos foi tomando outras formas, e com as contribuições da professora Sílvia Azevedo, firmou como nosso objeto de estudo tornou-se a tradução de dois textos de Poe feitas por dois renomados autores brasileiros, Machado de Assis e Clarice Lispector para língua portuguesa. A predileção específica em relação à tradução de Lispector, autora consagrada pela crítica literária brasileira do século XX, em meio a tantas outras existentes no Brasil, foi por conta das alterações realizadas pela tradutora no decorrer de seu percurso tradutório, ou seja, essa tradução e adaptação feitas revelarão um conto a partir de uma ótica diferente.

O interesse em incluir Machado de Assis como tradutor nessa pesquisa surgiu a partir da monografia que realizei para o curso de pós-graduação intitulado “Formação da Narrativa Brasileira”, ministrado pela Prof. Sílvia Azevedo em 2018. Ao fazer as pesquisas para a escrita monográfica, que abordei a análise de *The Raven* traduzido por Machado, percebi como era pouco estudada essa faceta machadiana, visto que foi tradutor de diversos autores franceses, espanhóis, ingleses e norte-americanos.

Diante desses fatos, podemos nos ater à questão das especificidades abordadas a cada capítulo deste trabalho. No primeiro capítulo faremos a apresentação do escritor Machado de Assis como tradutor de Edgar Allan Poe, com a tradução de *The Raven* para a língua portuguesa. Apresentaremos os jornais nos quais essas traduções foram publicadas e como o texto em língua portuguesa tomou uma leitura com vertente distinta do original. Para as análises das traduções, nos apoiaremos nas teorias de Bellei (1991), Benjamin (2008), Cunha (1998), Philippov (2011) dentre outros teóricos que abordaram as constantes alterações feitas por Machado no texto original de Poe.

A presença de Machado de Assis como tradutor faz-se necessária neste primeiro capítulo por conta de ser um ofício que foi pouco² abordado e estudado por pesquisadores machadianos que se debruçaram mais sobre seu trabalho como crítico literário, romancista, contista e poeta. A apresentação desse viés machadiano é de relevância, pois nossa intenção é expor todo o contexto que motivou Machado de Assis se tornar tradutor no século XIX, principalmente pela presença de literaturas estrangeiras que permeavam o Brasil.

Tal fato se deve ao núcleo da cultura mundial estar voltado para a cultura francesa no século XIX, assim Machado buscou de todas as formas um nacionalismo crítico para o Brasil e uma de suas façanhas foi a correspondência em Língua Portuguesa que fez do poema de Poe ao qual será apresentado nesse trabalho.

Além de uma análise da tradução de Machado de Assis de *The Raven*, também achamos oportuno comentar a maneira pela qual a obra de Poe foi recepcionada no Brasil, iniciando pela primeira tradução realizada por Júlio Ribeiro em 1882.

² Cabe mencionar o extenso trabalho do pesquisador francês Jean-Michel Massa intitulado “Machado de Assis tradutor” (2008), em que realizou uma análise minuciosa das obras traduzidas por Machado de Assis.

O primeiro capítulo também fará uma abordagem da recepção de Edgar Allan Poe no Brasil do século XIX, em um momento em que o folhetim era o veículo de transmissão dos poucos leitores do país para as mais diversas obras. Assim, veremos que as publicações de Poe nesses folhetins da época foram sempre apresentadas em uma parte específica do jornal, mostrando o texto, o tradutor, muitas vezes apresentado somente por siglas, e uma ilustração que retratava o conto ou o poema em questão.

Faremos, no segundo capítulo deste trabalho, uma análise e apresentação de Clarice Lispector no campo da tradução. Poucas são as pesquisas feitas nesse viés de trabalho da autora, assim, apresentaremos um panorama das primeiras obras traduzidas por ela tanto do francês, do inglês e do espanhol, revelando assim, quais foram os caminhos que levaram Clarice Lispector a esse ofício da tradução.

Para tal análise tomamos como referência a pesquisa realizada por Ferreira (2016), que, em sua tese de doutoramento, faz um apanhado geral das obras traduzidas por Lispector para o português, além de um panorama geral da vida da autora nos momentos de suas traduções. Ferreira faz menção ao momento em que Lispector traduz os contos de Poe e o que a levou a esse trabalho, já que foi um período um tanto difícil na vida de Lispector.

Diante disso, julgamos importante fazer a análise das cartas que Lispector enviou às irmãs, comentando sobre a tradução de suas obras, realizadas na França, que deixaram a autora demasiadamente perplexa, ou seja, os critérios de transposição de um texto da língua original para a língua de chegada eram de muita atenção da autora, já que, como veremos, suas obras carregadas de simbologias e de uma sintaxe densa acabaram por não ter o mesmo sentido proposto nas mãos de seus tradutores, o que, trouxe um certo desconforto para a autora.

Para tal análise, temos como aporte teórico as pesquisas de Britto (2010), que apresentará conceitos sobre tradução e mediação cultural, ou seja, como o ato de traduzir acaba sendo influenciado pelo meio em que vive o tradutor, sua história e seus elementos sociais. Britto (2010) apresenta em seu texto as inserções da cultura externa feitas nos textos traduzidos como se tomassem um novo formato perante a língua de chegada, levando em consideração a cultura, as variantes linguísticas e o meio social pelo qual o texto chegará. Além desses textos, também tomaremos por base uma crônica escrita por Clarice Lispector, que está presente na coletânea *Outros Escritos* (2005), chamada “Traduzir procurando não trair”, em que a autora comenta

sobre seu ofício de tradutora e os meios que a levaram ao ato da tradução, além de citar contos, peças teatrais e romances que traduziu no início de sua carreira.

No terceiro capítulo, apresentamos a aproximação existente entre Machado de Assis, Clarice Lispector e Edgar Allan Poe, pois há evidências que comprovam as semelhanças entre suas obras literárias. Para tal análise serão levados em consideração textos de Amorim (2005), que aborda a linha tênue que separa a tradução da adaptação, proporcionando o exemplo do romance *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, em que o teórico busca uma análise para as traduções em língua portuguesa, pressupostos teóricos sobre tradução de Arrojo (2005), Britto (2012), Esteves (2014) dentre outros teóricos e pesquisadores que se debruçaram sobre a questão da tradução do texto literário, principalmente quando se trata de uma adaptação do mesmo.

Além de apresentarmos uma análise da simbologia presente nos animais das obras de Edgar Allan Poe, visto que tanto o gato quanto o corvo carregam aspectos históricos e sociais presentes na cultura norte-americana e que na transposição para o texto em língua portuguesa perdem parte dessa essência apresentada pelo autor norte-americano.

CAPÍTULO 1 – MACHADO DE ASSIS: TRADUTOR DE EDGAR ALLAN POE NO BRASIL

A literatura de Edgar Allan Poe foi muito bem recebida em diversos países, porém não podemos deixar de relatar os grandes nomes que foram responsáveis pelas traduções das obras do autor norte-americano em todo o mundo, como é o caso das traduções feitas no Francês, por Baudelaire, no Espanhol, por Cortázar e finalmente, na Língua Portuguesa por Machado de Assis. Neste capítulo teceremos nossos comentários sobre o célebre escritor brasileiro e apresentaremos algumas das suas principais características na arte da tradução literária, com destaque à tradução do poema *The Raven*, de Poe. Na continuidade do capítulo, trazemos uma análise de trechos da tradução de Machado de Assis para o poema *The Raven* enfatizando aspectos que revelam a originalidade do fazer tradutório do autor e o impacto da sua tradução aos leitores brasileiros e à literatura brasileira.

1.1 As traduções como mediações culturais

Ao percorrermos aspectos das traduções de Machado de Assis e Clarice Lispector, teremos como base uma linguagem mais simples e acessível para os leitores, algo que se mostra um tanto quanto contraditório, já que os autores em suas obras foram definidos como herméticos pela crítica literária brasileira. Esse fato é relevante para percebemos como as traduções começam a ser levada realmente como um ofício, um trabalho engenhoso e de fôlego; em suas traduções, aquele vínculo intimista que caracteriza Machado e Lispector vai desaparecendo, e aparece um texto mais límpido e mais claro para um determinado público alvo. A tradução desses autores colocam-nos diante de uma face pouco revelada e muito dispersa pelo meio literário, já que foram tradutores de grandes obras e multifacetados em seu trabalho.

Ao apresentarmos o trabalho de Machado e Lispector como tradutores, é relevante apresentarmos os conceitos advindos por Benjamin:

Em face de uma tal análise põe-se o problema de saber se a tradução de certas ideias literárias deveria ou não ser fomentada, pois que passaria a ser válida a seguinte proposição: se é que a tradução é uma forma, então a traduzibilidade de determinadas obras é algo que se encontra e localiza na sua própria essência. (BENJAMIN, 2008, p. 27)

O ato de traduzir uma obra literária é ambíguo do ponto de vista de Benjamin, pois, para ele, o tradutor é um recriador, um poeta, o qual diante do ato de transferir do original para a sua língua materna, traz consigo sua essência, e, com isso, a cultura de seu país. Machado de Assis e Clarice Lispector se fazem presentes nesse conceito apresentado por Benjamin, já que seu papel de tradutores vai além do que o esperado, seus papéis são apresentados como de recriadores das obras traduzidas, fazendo assim, uma leitura modificada das mesmas, revelando suas faces de poetas. Uma leitura artística e relevante se mostra aparente com a tradução de uma literatura estrangeira, já que esse ato de recriar é advindo para que o texto não perca seu sentido, mas sim para que seja moldado para um público leitor de uma outra realidade cultural e artística. Perante esse conceito de Benjamin, estamos novamente diante da característica de Machado e Lispector que colocavam os textos estrangeiros com uma linguagem mais acessível e mais simples. Essa questão da essência da obra apresenta-se nesse quesito, ou seja, embora haja uma modificação por parte do tradutor, a essência do texto original deve permanecer, mesmo que, apresente algumas modificações um tanto quanto díspares.

Dentro desse contexto, podemos observar que na tradução há presença de um texto diferente no texto original, já que o transferir um texto para outra língua devemos implicitamente levar em consideração todo o contexto em que os leitores daquela língua se inserem. Machado e Lispector pensavam nisso em suas traduções, as direções tomadas pelos autores para que suas traduções fossem compreensíveis para os brasileiros leitores da época, levavam em conta que todo um acervo cultural tinha que ser apresentado em seu texto, já que, segundo Britto (2010):

O trabalho do tradutor é uma forma de mediação cultural. Traduzir é um processo de mediação bem complexo, que necessariamente envolve um grau elevado de manipulação. Essa manipulação só pode ser desprezada para todos os fins práticos quando se trata da tradução de textos em que o elemento humano é quase todo ausente [...] (BRITTO, 2010, p. 136)

A manipulação à qual se refere Britto mostra-nos o teor de modificação presente em um texto traduzido, já que esse processo engloba todo o contexto cultural

em que a tradução está inserida. Uma das formas mais comuns de manipulação é a modificação de expressões pertencentes a um determinado país que, nem sempre são mantidas quando apresentadas pela tradução. Essa tal complexidade advinda retoma conceitos pertencentes também à adaptação de textos literários, visto que quando nos colocamos diante de uma adaptação, o sentido e a forma de ver o texto muda significativamente do original. Conceitos como esse serão apresentados nesse trabalho nas análises posteriores.

Ainda quando tratamos do âmbito da tradução como mediação cultural, podemos observar que, como nos revela Britto, o caso de proximidade entre a cultura da obra original e a cultura do tradutor é de extrema importância, pois quando a distância é pequena entre países, ou seja, quando o choque cultural não é drástico podemos observar uma maior facilidade em lidar com o texto fonte e sua tradução, pois, os textos e as culturas conversam em um mesmo sentido ou pelo menos em sentidos semelhantes.

O que queremos destacar com esse assunto é que por exemplo, um tradutor brasileiro ao traduzir uma obra do Russo, pode causar um maior estranhamento e um maior incômodo por conta da distância geográfica e cultural em que estão inseridos esses países, principalmente por regras de viver, maneiras de se portar. Esse distanciamento geográfico pode causar um certo despertar de curiosidade no tradutor em descobrir algo novo e ao mesmo tempo, revela uma certa insegurança em como contextualizar essas características de um país longínquo para o seu país de origem.

Caso mais facilitador pode acontecer, por exemplo, quando o tradutor é brasileiro e acaba por traduzir uma obra de países latinos. Embora ainda ocorram divergências e problemas de adaptar o texto traduzido à distância cultural acaba por minimizar a dificuldade da tradução:

Um fator importante deve ser levado em conta nesse cálculo: o grau de proximidade entre a cultura-fonte e a cultura-meta. Quando as duas culturas em questão não são muito afastadas, a distância entre os dois extremos da escola de Schleiermacher³ se reduz, e a escolha do tradutor se torna menos problemática. (BRITTO, 2010, p. 136)

Para irmos a fundo nessa questão, podemos mostrar com clareza os conceitos explicitados por Britto sobre mediação cultural presente na tradução, já que quando

³ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834) foi um filósofo, teólogo e tradutor polonês, responsável pelas traduções dos diálogos de Platão para o alemão.

nos revela a questão da “cultura-fonte”, nos remete ao conceito de cultura advinda do país do texto original, e “cultura-meta”, idioma do país ao qual será direcionado. Essa manifestação cultural dentre os princípios de tradução leva o tradutor a caminhos diversos, já que pensar em todo um contexto social, político e ideológico de um outro país, fará com que o tradutor reflita sobre seu trabalho, pensando justamente em como sua tradução será acolhida por aquele grupo social.

A cultura-fonte está carregada de todo um contexto histórico, político e social do autor: a obra literária original representa toda uma cultura local que é advinda das epifanias do autor. Tirar isso no decorrer da tradução, ou seja, desprezar os conceitos inseridos da cultura-fonte, deixa o texto com um certo nível de empobrecimento, já que os personagens e todo o enredo está envolto no país dessa cultura. Cabe aqui uma maior atenção e senso crítico do tradutor, já que estará responsável pela propagação da obra de outros em seu país de origem.

O papel vital na arte de traduzir pode ser definido como algo a ser lembrado em diversas camadas dos estudos sociais e da literatura, o tradutor-criador traz consigo marcas de sua escrita e deixa evidente como isso é fomentado quando posto no papel. Essa “[...] finalidade da tradução expressar a relação mais íntima das línguas.” (BENJAMIN, 2008, p.29) mostra que o idioma é parte integrante de uma criação literária, ou seja, a relação do tradutor com sua língua materna faz com que o entendimento na transposição entre idiomas seja inteligível e aplicável nas traduções das línguas estrangeiras.

Essa relação de intimidade nos oferece um parâmetro de pensamentos sobre de que forma será recebida aquela obra para o público da língua materna, ou seja, essa “cultura-meta”, que deverá ter um papel de criar aspectos e pensamentos de preparação para a cultura do tradutor em receber uma obra estrangeira. Essa relação de intimidade entre línguas à qual refere-se Benjamin, leva-nos a pensar sobre a amplitude que a tradução tem em meios culturais, já que o ato de traduzir nos coloca a par de todo um contexto estrangeiro, seja ele qual for e a qual distância pertencer.

Essa associação entre tradução e manifestação cultural fica mais evidente quando Benjamin nos diz que “[...] o tradutor de importância é por necessidade um grande poeta [...]” (BENJAMIN, 2008, p.35), ou seja, o ato de tradução vai muito além daquele mecanismo utilizado através de dicionários ou *internet*, pois ao tratarmos de uma obra literária, o papel que é difundido perante o tradutor é uma verdadeira manifestação artística, principalmente quando se trata de narrativas, como é o caso

do *corpus* dessa análise, em que um grande cânone literário é traduzido por Machado de Assis e Clarice Lispector. Essa fala de Benjamin coloca em jogo uma série de questionamentos acerca de Machado e Clarice Lispector tradutores, já que essa necessidade de o tradutor também ser autor, mesmo que inconscientemente, mostra claramente a influência que o tradutor acaba deixando na obra em que está traduzindo. O tradutor, em primeira instância, deve ser um bom leitor e um bom espectador da obra do outro, esse conjunto de funções torna-o capacitado para essa transição cultural de que a tradução é capaz.

Colocamo-nos em vias de regra ao mostrarmos as dificuldades sentidas por tradutores brasileiros do início do século XIX ao traduzirem um texto a partir de uma segunda língua, como é o caso das obras do escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881), que durante o século XIX, teve suas obras traduzidas para o português a partir do francês, o que gera uma série de divergências na estrutura da obra, sendo que as primeiras traduções feitas direto do russo só foram concretizadas no Brasil no final do século XX. Aqui retomamos mais uma vez a questão da cultura-fonte que Britto nos apresentou.

A distância espacial e cultural entre Rússia e Brasil já é algo a ser considerado dentro do conceito da tradução como distante. Ao remetermos que a obra passou, no século XIX, por outra língua até chegar ao português brasileiro, percebemos maiores dificuldades em termos de expectativa cultural, pois a obra passou por todo um contexto francês a princípio, para depois ser moldado para a cultura-meta brasileira.

Claro, esse foi somente um exemplo dentre tantos casos de segundas traduções que ocorriam nesse período, assim fica a cargo dos leitores do país receptor acreditar fielmente ou não nas palavras que o tradutor se utiliza ao constituir em seu trabalho.

Para que o tradutor possa agir como mediador cultural e não como protetor de sua cultura, tem de haver um pressuposto básico: o de que as culturas podem interagir se que uma seja engolida pela outra. Não deixa de ser curioso constatar o sentimento de insegurança que há por trás de medidas como as propostas de lei para impedir o uso de palavras estrangeiras no Brasil. (BRITTO, 2010, p. 141)

Deve haver uma certa interação entre o saber do tradutor e o conteúdo pertencente à obra que está sendo traduzida, para que o encaixe seja seguro no ofício da tradução e também, para que a mediação cultural ocorra de maneira adequada.

Um tradutor, a partir do momento em que se propõe ao ato da tradução, deve ter uma certa afinidade com a obra estrangeira com que está lidando, e fazer essa conexão entre culturas, fortifica o laço existente na mediação, já que transpor de uma língua para outra, acarretará em uma série de artifícios linguísticos e culturais desse processo.

Desse modo, não haverá uma massificação errônea da cultura do outro, mas sim, uma interação amigável e negociável para a compreensão de ambos contextos nos quais estão inseridos.

Traços e expressões idiomáticas acabam por ficar a cargo do nível de entendimento do tradutor, bem como o direcionamento que será dado a essa tradução, visto que expressões muito carregadas ou gírias em outros idiomas acabam por dificultar na hora do trabalho, ocasionando algumas expressões mantidas no idioma fonte, já em casos de tradutores mais audaciosos acabam por traduzirem as expressões para seu idioma materno, assim, acarretando no diálogo entre as culturas, sem que, como diz Britto, exista um “engolir” da cultura do outro.

1.2 O Tradutor Machado de Assis

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) foi um grande contista, romancista, poeta, crítico e cronista literário brasileiro, sempre aclamado por suas obras que têm grande valia em diversos estudos acadêmicos por todo o mundo. Porém, um fato que há poucos estudos é o papel de Machado de Assis tradutor. Aos 18 anos Machado de Assis inicia sua carreira como tradutor de diversas obras para a língua portuguesa. Dentre os escritores mundiais que foram traduzidos por Machado de Assis temos: Alexandre Dumas, Lamartine, La Fontaine, Victor Hugo, Shakespeare, entre outros. Neste trabalho, teremos como escolha Machado de Assis como tradutor da obra do escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), mais precisamente do poema *The Raven* (1845).

Machado de Assis foi leitor das obras de Poe, como é possível observar em diversos contos características da literatura fantástica e de mistério.

O que cabe aqui é observar a maneira pela qual o poema do Poe foi transposto para a língua materna de Machado. Esta forma foi carregada pelo olhar atento do contista brasileiro e permeado de um tom de intensidade que, em alguns momentos, foge à proposta de Poe, colocando o poema diante de conceitos de *adaptação*, tais

como mudanças fonéticas, semânticas e supressões de parte do poema, visto que está fortemente ligada ao ato da tradução, embora não possamos dizer que são ações sinônimas.

O autor brasileiro ao qual aqui fazemos referência foi fortemente ligado às literaturas estrangeiras, porém quando nos é posto seu papel como tradutor, Machado de Assis estabeleceu uma ligação fortemente marcada pelo nacionalismo brasileiro. Ou seja, em muitas de suas obras, encontra-se a presença de fatos culturais característicos do Brasil, os quais servirão de modelo para o entendimento da obra traduzida.

Embora se mantenha o foco principal da temática da obra em seu idioma original, é visível que durante a tradução, perde-se um pouco das referências postas pelos autores estrangeiros, o que pode ser chamado de uma tradução com adaptações necessárias para o público alvo para o qual está destinado aquele texto. No caso do público brasileiro, Machado de Assis fará uma leitura do poema de Poe com alterações tanto em sua estrutura estilística como em seus fundamentos semânticos, como poderão ser observados durante as análises de estrofes durante esse trabalho.

1.3 O ofício de tradutor de Machado de Assis

O poema *The Raven*, foi publicado por Edgar Allan Poe no dia 29 de janeiro de 1845 na revista americana *New York Evening Mirror* que teve circulação em Nova Iorque de 1844 a 1898. Essa publicação como folhetim americano trouxe a Poe muita visibilidade como poeta e tornou-o popular, porém a publicação de *The Raven* não teve o efeito esperado pelo autor.

O poema, com um certo tom mórbido, apresenta um eu-lírico preso a reflexões acerca de sua amada Lenora, com um espaço marcado pelo terror e suspense o ritmo do macabro se intensifica e traz uma análise em duas vias, já que podemos perceber o suspense que percorre a lírica com o corvo falante que aterroriza o eu-lírico em vários momentos, principalmente quando fala sem cessar o termo *never more* em tom de ameaça e assombro.

Em uma segunda visão, temos o sofrimento amoroso do eu-lírico ao perder sua amada Lenora, algo recorrente no romantismo do século XIX. Toda a carga melancólica desse poema ao relatar a perda da amada é característica da época, já

que muitos poemas desse período carregavam suas poesias com certo sofrimento e pessimismo em relação ao amor platônico que viviam.

Os devaneios do eu-lírico se passam em seu escritório, com amontoado de papéis em uma noite fria em que o badalar do relógio e a visão do corvo acabam por trazer um mau presságio à vida amorosa do amante apaixonado.

intitulada *Machado de Assis: teórico do traduzir, por subtração?* (2001), em que a autora faz uma análise desse ofício não muito estudado abordado pelas pesquisas machadianas que foi o papel do escritor fluminense atuando como tradutor.

Ferreira apresenta nessa detalhada pesquisa alguns aspectos fundamentais para entendermos o início da atuação de Machado de Assis como tradutor:

[...] tradutor de dezesseis peças teatrais, como também de vinte e quatro poesias, dois ensaios, dois romances e um conto, além de ter sido censor do Conservatório Dramático Brasileiro, quando criticava veementemente os tradutores dramáticos, chegando a propor um imposto sobre as traduções para diminuir o número de peças estrangeiras encenadas nos teatros fluminenses. (FERREIRA, 2003, p. 22)

Ferreira (2013) se debruça na cronologia pela qual Machado de Assis começa suas traduções e ressalta a quantidade de trabalho realizado. Inicialmente, Machado começa sua carreira fazendo traduções de peças teatrais francesas. Inclusive, faz um comentário acerca da polêmica estabelecida sobre a tradução que realizou da peça *Queda*, de Victor Henaux (1859), em que muitos leitores da época atribuíram o crédito de autor a Machado de Assis, sendo que somente realizou a tradução.

Podemos inferir como o ofício de Machado de Assis era denso a partir do pressuposto que atribuíram a ele a autoria de *Queda*, principalmente pela presteza com que realizou a tradução. As peças francesas faziam grande sucesso entre o público leitor brasileiro, já que como foi dito, a cultura francesa imperava perante a burguesia.

Embora não tenha uma extensa carreira como tradutor, podemos perceber um Machado engajado em literaturas de línguas estrangeiras, principalmente por buscar uma inserção no meio literário do século XIX, apresentando aos brasileiros grandes nomes da literatura europeia e também norte-americana.

Entre essas vinte e quatro poesias que foram mencionadas no trabalho de Ferreira, destacamos *The Raven*, de Poe que é nosso objeto de estudo neste trabalho. A prática tradutória do escritor fluminense vale-se dessa busca de obras primas estrangeiras que acarretaram em sua carreira.

Machado considerava predatória e parasitária a tarefa tradutória. No entanto, quando considerou uma tradução de poesia norte-americana para o português como um outro original, em 1864, ou seja, cinco anos após a sua declarada oposição aos tradutores dramáticos, Machado de Assis estaria vislumbrando o entendimento “pós-moderno” do

processo tradutológico, em que o tradutor adquire autonomia e cria um segundo original. (FERREIRA, 2003, p. 30)

Essa autonomia a qual Ferreira nos apresenta é uma liberdade no ato de traduzir que Machado de Assis adquiriu com o passar do tempo, ou seja, ele acabou transformando o texto estrangeiro em um texto totalmente novo. Essa adaptação na tradução do poema de Poe é perceptível, visto que Machado apresentou um “novo corvo” para a nação brasileira do século XIX. Esse pensamento “pós-moderno” revela toda uma estrutura diferente daquela que se tinha no ato de traduzir, em que o tradutor ficava preso ao texto original e traduzia *ipsis litteris* daquilo que o texto em outro idioma apresentava.

Essa faceta moderna de Machado começa em 1864, como apresenta Ferreira e podemos observar isso também na composição da tradução de *The Raven* em 1883, momento em que Machado já estava mais adaptado a esse tipo de tradução e acabava por modernizar o texto de Poe tornando-o diferente de seu original.

É notória a relação que Machado estabelece com textos em língua inglesa durante o século XIX:

E Machado começa a citar escritores norte-americanos como Longfellow; em 1883, dez anos após a publicação do ensaio, “traduz” o poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe, e, em 1888, quando o diplomata Aires volta para o Brasil, ele traz consigo um novo jogo norte-americano, o *poker*. Evidencia-se, então, que a partir da década de 80 Machado passaria a citar mais em língua inglesa e a fazer referências à América do Norte. Mas a França continuou a ser seu norte intelectual, literário e cultural. (FERREIRA, 2001, p. 51)

Embora o vínculo com a cultura francesa não tenha sido quebrado, Machado cita e faz com que a obra de escritores de língua inglesa faça parte de suas leituras e de seu trabalho como tradutor, como exemplos podemos citar: Longfellow, Dickens, Shakespeare e outros.

Dentre as traduções de origem em língua inglesa, nos aprofundaremos nos comentários sobre a primeira publicação de *The Raven* realizada no Brasil foi em 1883 em *A Estação: jornal ilustrado para a família*, jornal carioca que circulou durante os anos de 1879-1904, no qual Machado de Assis publicou romances e contos durante sua carreira. O folhetim era consumido em demasia na época, evidentemente que voltado para elite brasileira, principalmente para as mulheres, já que a revista também continha temas diversos. Além de romances em folhetins, também tinha publicações

de moda e boas maneiras para que o público feminino da época se instrísse das regras de bem viver e conviver em sociedade.

Durante o século XIX, os brasileiros estavam fortemente influenciados pelo estilo do folhetim, e, principalmente, pela cultura francesa que permeava o Brasil. Os folhetins eram impressos em Paris e junto traziam todos os costumes, moda e regras de bem viver da França.

Essa influência francesa trouxe consigo os escritos de Charles Baudelaire (1821-1867), grande poeta, que apresentou *The Raven*, até então em francês, para Machado de Assis. Baudelaire, também foi tradutor de Poe e foi partir da tradução do poeta francês, que Machado de Assis fez sua primeira leitura do poema. Mas, como veremos mais adiante, embora Machado tenha lido pela primeira vez em francês, sua tradução foi realizada a partir da língua materna de Poe:

O escritor chega à América Latina por intermédio das traduções francesas de Charles Baudelaire, entre elas “Le corbeau”, que teria chegado às mãos de Machado. A intermediação francesa, aliás, é de grande relevância para a compreensão da dinâmica literária do Brasil oitocentista, tendo em vista que a maioria das obras inglesas chegavam ao Brasil em traduções francesas, que tendiam a distorcer o conteúdo destas mesmas obras. (BELLIN, 2018, p. 121)

Para Bellin (2018) o contista norte-americano primeiro passa pelas mãos do francês Baudelaire, que também foi seu tradutor, para chegar ao Brasil. Assim, notamos como a cultura francesa tinha grande influência na literatura brasileira da época, já que, esse elo entre as culturas era mantido, principalmente por Baudelaire que foi grande admirador de Poe.

Estudiosos da literatura francesa acabam por cogitar que existiam dois “corvos”, um de Baudelaire e outro de Poe, pois na tradução ficou notória a escrita de Baudelaire e dificilmente daria para acreditar que foi criação do contista norte-americano.

Júlio Ribeiro (1845-1890) escritor e gramático brasileiro foi o responsável pela primeira tradução em língua portuguesa de um conto de Poe em jornal. Em 1882, o conto “Assassinatos na Rua Morgue” foi traduzido e publicado em formato de folhetim no jornal “Diário do Brazil”. No Rio de Janeiro, o autor que depois de alguns anos ficou conhecido pelo choque social trazido por sua obra *A Carne* (1888), vai apresentar em primeira mão um texto do escritor norte-americano.

Datada de 06 de outubro de 1882 a primeira tradução de um conto de Poe realizada no Brasil por Júlio Ribeiro é publicada na categoria de folhetins, dividindo a página do jornal com avisos e anúncios de sardinhas e pianos e após o título a seguinte descrição “Traducção do Original Inglez”.

O conto “Assassinatos na Rua Morgue” traz a apresentação do famoso detetive de Poe, Auguste Dupin. Essa narrativa carregada de mistério e com um ar de suspense retrata uma série de assassinatos ocorridos na famosa rua Morgue⁴, nome esse carregado de metáforas típicas de um conto de mistério. O enredo é uma busca pelo famoso assassino, que depois de muito investigar descobrem que é macaco selvagem.

O público brasileiro não estava acostumado com esse tipo de narrativa, já que o romantismo era algo presente no Brasil da época. Os autores brasileiros voltavam-se mais para paixões platônicas e casos subjetivos incompreendidos de amor e não para contos de assassinatos em série. Com o advento da tradução de Júlio Ribeiro houve uma apresentação, mesmo que não muito notória, da obra de Poe no Brasil. Demais autores da época que também exerciam o ofício de tradutores fizeram um apanhado de algumas obras de Poe e também a traduziram algumas obras para o português para sua publicação em jornal.

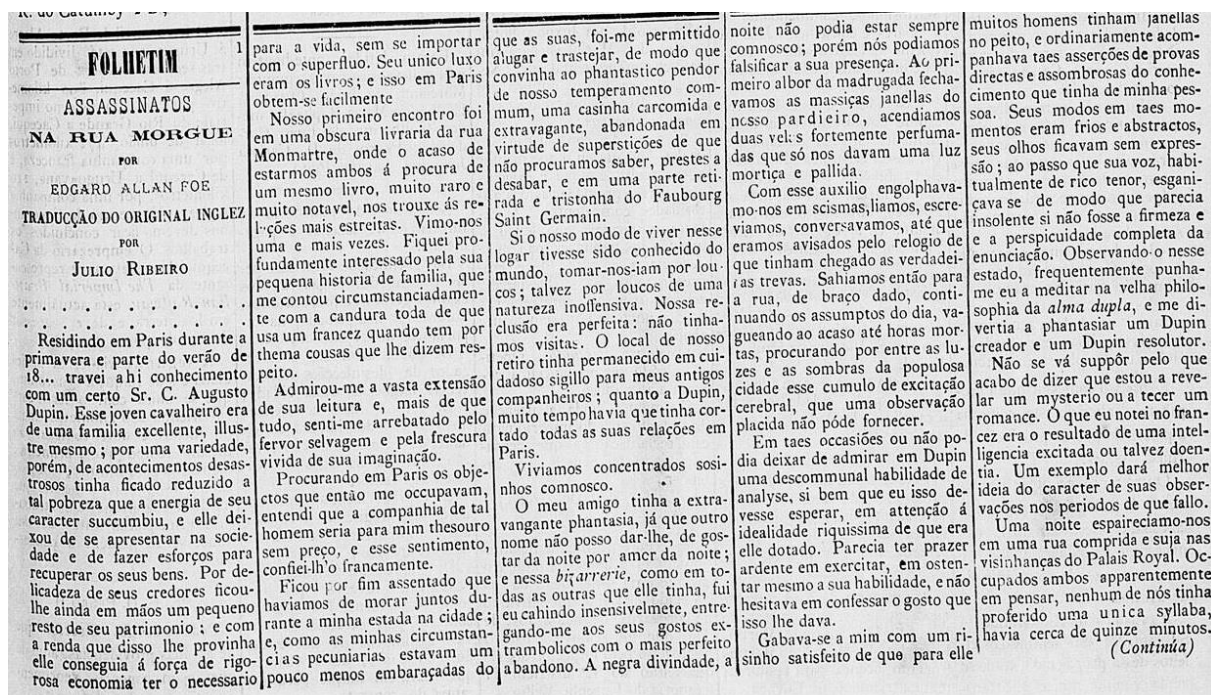


Figura 2 – Diário do Brasil – 06 out. 1882, N° 227.

⁴ Palavra em língua inglesa que significa “necrotério”.

Machado de Assis teve seu primeiro contato com o poema através da tradução de Baudelaire, visto que realizou a tradução para o português a partir de sua leitura em francês, como revela Bellin (2018):

[...] a tradução de Baudelaire que permitiu a Machado a entrada no texto de Poe, a princípio em francês e depois, em inglês. Vale ressaltar que Machado já havia traduzido “Serenade” poema de Longfellow⁵, no ano de 1867, após frutífera correspondência com Quintino Bocaiúva, que residia nos Estados Unidos e lhe enviava as obras dos escritores norte-americanos. (BELLIN, 2018, p. 121)

Além da presença de Poe em Machado, podemos observar que o escritor brasileiro estabelece um laço com a literatura norte-americana. Um poema do poeta Longfellow também foi traduzido por Poe no século XIX. O poema “Serenade”, do poeta norte-americano tornou-se “Lua da estiva noite” nas mãos de Machado de Assis. Neste caso, além de uma mudança no vocabulário e na estrutura do poema, Machado transforma a poesia em uma verdadeira serenata para ser cantada por músicos da época:

Parte dessa seara é o poema “*Lua da estiva noite*”. Esse poema não foi coligido nas edições das poesias reunidas de Machado de Assis consultadas para este artigo, embora não seja desconhecido da crítica machadiana. Trata-se de uma pequena composição, em três estrofes, com versos hexassílabos dos quais o último de cada estrofe está desdobrado em dois, um de quatro e outro de duas sílabas. A serenata foi composta para ser cantada ao som de flauta e piano, com música de um dos amigos mais próximos a Machado de Assis [...] (FLORES, 2017, p.182)

Como podemos perceber, a vertente na qual Machado traduz o poema de Longfellow foi totalmente reformulada para as características do autor brasileiro, visto que essa adaptação tinha pouquíssima semelhança com o texto original. Além de ser musicado, algo que o tornou ainda com mais características do cenário cultural brasileiro do século XIX.

Na época das publicações em folhetins, a elite brasileira leitora, que era sua minoria, tinha um vínculo muito grande com a França, já que os costumes e a moda

⁵ Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), poeta norte-americano pertencente ao romantismo. Machado de Assis fez a tradução de seu poema “Serenade” em 1867, período em que o contista estabeleceu fortes laços com a literatura norte-americana.

eram advindos de Paris, juntamente com esse acervo de regras da cultura francesa e estilo de vida elitizado, moldado para os brasileiros do XIX, a partir da imprensa “[...] a literatura e cultura brasileiras haviam voltado para paradigmas franceses e o fluxo de livros e jornais no idioma francês era bastante considerável dentro da elite, especialmente no Rio de Janeiro, capital do império.” (PHILIPPOV, 2011, p.41).

Dentro desse parâmetro percebemos a apresentação de Edgar Allan Poe no Brasil, que foi realizada por meio de Baudelaire, já que a literatura e cultura francesa faziam parte de um rol de formas de pertencer a uma elite letrada e culta. A atração pela tradução em francês feita por Baudelaire pode ter chamado a atenção de Machado de Assis, pois Baudelaire tinha em seus escritos esse vínculo com o macabro, o gótico, o sombrio que também permeava a literatura de Poe, e evidentemente alguns contos de Machado também adquiriram essa relação de intertextualidade entre os países, mostrando os vínculos da cultura formados a partir da tradução do texto literário.

Ainda sobre o vínculo entre o romance-folhetim e a tradução percebemos que:

No entanto, o que as histórias literárias brasileiras não contam é que, antes e justamente com o “Romantismo oficial”, houve uma intensa atividade de tradução que agitou as mentes e o mercado brasileiros. Como se observou também em vários outros lugares do mundo, a febre do romance-folhetim, de origem francesa, teve sua versão local no Brasil, onde promoveu a criação e ampliação de gráficas e jornais, criando uma nova população de leitores interessados em assuntos “um pouco menos sérios”, tais como: moda, receitas culinárias, críticas literárias e, a mania do momento a novela em série. (ESTEVES, 2014, p. 240-241)

Como aponta Esteves (2014), percebemos como a influência francesa com o advento do romantismo se tornou uma atração para os brasileiros da época. Cabe aqui ressaltar que muitos desses “assuntos menos sérios”, como diz a autora, eram os romances-folhetim, tanto brasileiros quanto os traduzidos, ou seja, era uma distração para a burguesia da época se entreter com esses romances publicados em jornal, principalmente, os que eram escritos por autores estrangeiros e traduzidos por brasileiros para o folhetim.

O vínculo criado entre França e Brasil na época é perceptível, pois muitos desses folhetins acabaram por fazer parte do cotidiano dos brasileiros e ficou a cargo de autores brasileiros da época realizarem as traduções, como é o caso de Machado de Assis:

Uma grande parte das narrativas era importada, vindo da França e sendo traduzida no Brasil para ser publicada aqui. Como se pode inferir, a atividade tradutória da época foi tão efervescente quanto a paixão romântica. (ESTEVES, 2014, p. 241)

No século XIX existia uma necessidade em criar cada vez mais uma identidade nacional literária, mesmo que fosse advinda de textos estrangeiros, assim, percebemos a adaptação em seu funcionamento:

Os melodramas dos primeiros folhetins traziam ambientes distantes, muitas vezes exóticos. Concomitantemente, havia a tendência em criar personagens brasileiros, como a Moreninha, Leonardo Pataca e a gentinha em sua volta, e o índio Peri. É possível notar um movimento na direção de uma aclimação dos romances ao longo do tempo, um abasileiramento dos ambientes em que as histórias aconteciam. (ESTEVES, 2014, p. 245)

A partir dessa questão do “abasileiramento” proposta por Esteves, na época dos folhetins, podemos fazer referência ao corvo proposto por Machado de Assis em sua tradução. Com essa necessidade em criar uma literatura nacional, iremos perceber com a análise que segue, um certo abasileiramento do poema de Poe nas mãos de Machado.

Com versos e uma estrutura adaptada para a língua portuguesa, Machado de Assis abasileirou “o corvo”, trazendo uma atmosfera mais tropical para o poema, ou seja, aquele arquétipo norte-americano criado por Poe acaba por passar por uma série de variações. Assim, percebemos que essa questão da busca pela cultura brasileira fica evidente, até mesmo nas traduções que foram realizadas nos folhetins da época.

Quando entramos em contato com o poema *The Raven*, traduzido por Machado de Assis, temos o seguinte conceito “[...] de que o escritor brasileiro, através de suas traduções, permitiu que seus compatriotas pudessem ter acesso à produção cultural de países distantes e aos gêneros literários que alimentaram a fome de cultura [...]” (SETTE, 2013, p. 86).

O poder da tradução de Machado de Assis fez com que obras de autores estrangeiros fossem apreciadas pelos brasileiros, ou seja, houve uma expansão cultural difundida no Brasil, assim, apresentados autores e obras estrangeiras pelo olhar atento do autor-tradutor. A princípio, somente uma pequena parcela da população brasileira era alfabetizada na época em que as traduções de Machado de

Assis ganharam voz nas publicações, porém, menor ainda eram os que conheciam línguas estrangeiras, fazendo assim, uma mediação cultural de apresentar pensamentos e realidades de outros lugares do globo para seus leitores.

Essa relação intertextual que Machado de Assis estabelece com as literaturas estrangeiras foi assunto abordado por Sílvia Maria Azevedo em seu artigo intitulado *Machado de Assis sob o prisma da intertextualidade* (2009). Nesse ensaio a pesquisadora apresenta relações que o contista brasileiro constitui com outros escritores e acaba por fazer referências de obras estrangeiras em sua produção literária:

Machado de Assis, já que se destacava na área da crítica, tinha consciência de que o influxo literário estrangeiro, além de instaurar intercâmbio intelectual mais dinâmico no campo literário, era o caminho de acesso da literatura brasileira à universalidade. (AZEVEDO, 2009, p. 159)

Ao destacarmos a explanação de Azevedo fica perceptível como Machado nutria de uma influência cultural e literária advinda do exterior, principalmente ao pensar no que isso resultaria para a própria literatura brasileira, que teria um caminho voltado para essa “universalidade”, visto que era de interesse dos intelectuais brasileiros da época que aspectos próprios de nossa literatura tivessem um grande fluxo no exterior. Ou seja, Machado prezava por esse intercâmbio cultural e intelectual entre línguas, assim podemos perceber como o vínculo, também da tradução poderia ser estabelecida.

No século XIX Machado já realizava muitas traduções, principalmente do francês para o português, visto que a França era o grande centro da cultura mundial. Ao traduzir Victor Hugo, por exemplo, percebemos um Machado engajado na inserção cultural europeia no Brasil por meio da literatura. Esse dinamismo do qual trata Azevedo em seu artigo revela toda uma preocupação que Machado de Assis tinha em estabelecer vínculos fortes com escritores e obras estrangeiras. Essa conexão poderia ser advinda tanto por uma referência direta que Machado fazia em uma de suas publicações, em que citava o nome do escritor ou até mesmo realizando uma tradução.

Machado acreditava que através dessa universalização criada por meio de vínculos culturais e literários estrangeiros faria com que a literatura brasileira tomasse fôlego no exterior, trazendo assim grande valorização cultural para o Brasil.

Sílvia Azevedo em seu ensaio ainda comenta acerca da influência exercida da obra de Edgar Allan Poe nas publicações de Machado de Assis no século XIX:

[...] o escritor fluminense enfrentava o desafio na companhia daquele que é considerado o criador do conto moderno – Edgar Allan Poe –, explicitamente referido em “Uma excursão milagrosa”, publicado no periódico de Garnier, em abril/maio de 1866 [...] (AZEVEDO, 2009, p. 160-161)

Machado de Assis, contemporâneo e evidentemente leitor de Poe, faz uma referência direta ao contista norte-americano neste conto publicado pela Garnier, visto que Poe tinha de grande extensão para muitos autores europeus e latino-americanos acerca da teoria do conto.

Azevedo (2009) faz uma análise dessa marca registrada de Poe no conto de Machado como uma “intertextualidade explícita”, visto que esse diálogo com o contista norte-americano traria ao escrito fluminense a confirmação de seu propósito para a literatura brasileira, ou seja, a universalidade. Essa relação intertextual deixa claro como Machado era leitor de Edgar Allan Poe, a princípio em francês pelas traduções de Baudelaire, depois diretamente do inglês para a realização da tradução de *The Raven*.

A narrativa “Uma excursão milagrosa”, assim como muitos contos de Poe faz parte do que pode ser chamado de literatura fantástica, que até então não era comum no Brasil, abordando totalmente um universo onírico e fora da realidade das personagens. Já que o conto trata de um deslocamento para outro mundo, para o mundo dos sonhos da personagem Tito. Esse conto, como apresenta Azevedo, “é uma maneira de separar o mundo real do imaginário, além de contribuir para a tensão junto ao leitor” (AZEVEDO, 2009, p. 164), ou seja, Machado com a publicação de “Uma excursão milagrosa” insere o público leitor brasileiro a um tipo de literatura criada por Poe: a literatura fantástica, assim estabelecendo influências com o escritor norte-americano.

A presença de Edgar Allan Poe nas obras machadianas é revelada em algumas produções do escritor brasileiro, em que, Machado fala diretamente de Poe como é o caso do conto “Uma excursão milagrosa” como já citado, publicado no formato de folhetim em 1866:

Suponho que os leitores terão lido todas as memórias de viagem, desde as viagens do capitão Cook às regiões polares até as viagens de Gulliver, e todas as histórias extraordinárias desde as narrativas de

Edgar Poe até os contos de Mil e uma noites. (ASSIS, 1985, v. II, p. 759)

Neste momento em que o narrador de Machado faz uma referência explícita ao escritor norte-americano, percebemos que ele faz menção à coletânea de contos “Histórias extraordinárias”, em que Poe publica uma série de contos de suspense e terror, incluindo o conto *The Black Cat*.

Ao citar outras obras da literatura universal e também de língua inglesa, é possível constatar o conhecimento que Machado tinha de obras norte-americanas e também o conhecimento que tinha da língua inglesa.

A relação de intertextualidade que Machado faz em seu conto fica evidente ao colocar perante o leitor brasileiro referências de outros autores também lidos por ele que acabaram por influenciar suas obras.

A mediação aqui apresentada da obra de Poe em Machado não fica somente nesse conto. Quando analisamos o romance *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis, publicado inicialmente na revista *A Estação*, temos a seguinte referência:

Agora, porém, à noite, por ocasião do canto ao piano, é que D. Tonica deu com eles embebidos um no outro. Não teve mais dúvida; não eram olhares saparentemente fortuitos, breves, como até ali, era uma contemplação que eliminava o resto da sala. D. Tonica sentiu o grasnar do velho corvo da desesperança. *Quoth the Raven: NEVER MORE*. (ASSIS, 2012, p. 43)

A passagem acima foi retirada do capítulo XXXVII da obra de Machado de Assis, percebemos que há uma menção direta ao corvo do poema de Poe, isso fica evidente pela expressão “*never more*” que sai da boca da ave.

No romance a personagem D. Tonica que está interessada no milionário Rubião, vê seu encanto se quebrando quando fica sabendo do casamento do rapaz e a mesma ave fúnebre que aparece em Poe, aqui faz a mesma menção, ou seja, mais uma vez traz um mau agouro para a vida de um personagem literário. Cabe aqui ressaltar que logo após esse incidente do desprezo do moço, D. Tonica morre trazendo a lembrança de um presságio de morte vindo da ave.

Percebemos neste caso que as presenças de Poe adquiridas para esse trecho da narrativa machadiana foram retiradas do poema que o próprio Machado traduziu anos antes, pegando esse ar de mistério e suspense que o poema norte-americano trouxe.

A inserção cultural norte-americana é perceptível no romance *Quincas Borba*, de Machado já que a ave apresentada no enredo do romance não pertence à fauna brasileira, ou seja, elementos característicos da superstição e crença americana ficam presentes na narrativa de Machado de Assis.

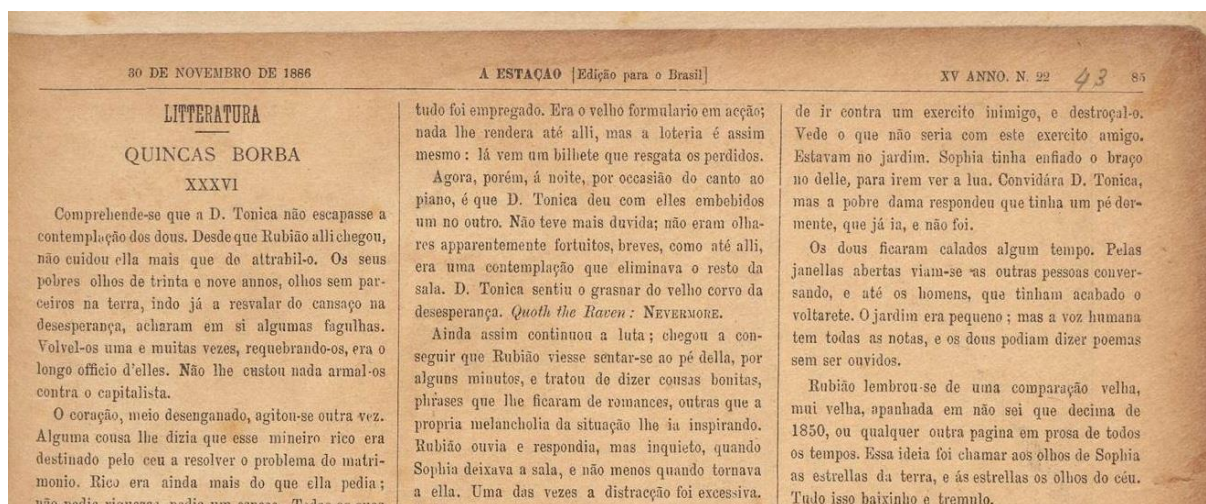


Figura 3 – A Estação – 30 nov. 1886, N° 22, p. 85.

1.4 *The Raven* e “O corvo” brasileiro de Machado de Assis

Quando Machado de Assis oferece voz a Edgar Allan Poe no Brasil por meio de *The Raven* temos uma percepção sobre a instrução de Machado no que diz respeito ao domínio de línguas estrangeiras Poe foi traduzido pelos mais diversos idiomas “Embora Machado lesse em inglês (foi o primeiro brasileiro a traduzir “O corvo” diretamente do inglês), a crítica machadiana tende a acreditar que Machado tenha lido Poe do francês.” (PHILIPPOV, 2011, p. 41).

Embora Philippov (2011) afirme que a tradução do poema em questão foi realizada diretamente do idioma original por Machado, perceberemos no decorrer dessa pesquisa alguns fatos que contestam essa afirmação. Quando colocamos as traduções feitas por Baudelaire, já percebemos certa diferença no que se refere ao original de Poe, além da diferença entre idiomas e culturas, o que fortemente estaria ligado ao conceito de tradução adotado na época para cada país estrangeiro que a obra de Poe visitasse.

Ana Cláudia Suriani da Silva (2015) ao fazer uma análise de *Quincas Borba*, de Machado de Assis em seu livro *Machado de Assis do Folhetim ao Livro*, faz uma pesquisa acerca da obra de Machado publicada na revista *A Estação*, mesma obra que publicou a tradução do poema de Poe. Diante dessa pesquisa Silva faz referência as gravuras presentes antes dos textos literários na publicação na revista:

Um aspecto interessante e ainda não explorado de *A Estação* é essa combinação entre texto e imagem, a qual produziu um periódico ao mesmo tempo instrutivo e de entretenimento. Para o leitor do folhetim, os outros elementos textuais e pictóricos entravam em direta intertextualidade com os fascículos do romance, o que não acontece, no entanto, na leitura do romance em volume. (SILVA, 2015, p. 70)

Silva (2015) apresenta em sua análise como a combinação entre a imagem e o texto literário propiciava uma relação intertextual para o leitor do folhetim, e também um certo entretenimento, já que ao observar a gravura, o leitor tinha uma prévia do que tratava o texto literário. Podemos fazer a associação quando nos deparamos com a gravura do poema de Poe, traduzido por Machado. Como será apresentada a seguir uma breve análise da gravura, em que todo o ar sombrio e mórbido que tinha o poema poeano acaba por ser apresentado também na imagem cheia de aspectos fúnebres, apresentando um eu-lírico debruçado em seu escritório com a visão fantasmagórica do corvo.

Silva (2015) ressalta a importância dessa relação presente entre a gravura e os textos literários, já que a parte literária era vista como um passatempo para os leitores da época, e também, apresentava todo um cenário europeu para a imagem.

Aspectos advindos da Europa eram recorrentes em todas as gravuras d'*Estação*, já que o público brasileiro nutria desses aspectos franceses para a vida cotidiana no Brasil:

A Estação também poderia perfeitamente interessar às damas de famílias abastadas, por que a revista promovia valores culturais prezados pela própria elite carioca, a qual buscava legitimação identificando-se com a cultura tradicional e aristocrática europeia. Assim, para os membros da elite, *A Estação* expressava a fantasia de identificação cultural com a Europa. Para os setores médios, *A Estação* alimentava as aspirações de ascensão social ao patamar da elite. (SILVA. 2015, p. 103)

O estilo das gravuras, embora fosse direcionado aos brasileiros do século XIX, tinha suas vertentes voltadas para os aspectos da vida na Europa. Essa “fantasia” a qual Silva comenta está na ilusão de que a elite brasileira se assemelhava aos europeus. Este fato também pode ser percebido quando nos deparamos com a gravura que será retratada a seguir do poema de Poe, pois apresenta aspectos integralmente combinatórios aos dos europeus são apresentados na imagem, trazendo consigo toda uma questão cultural brasileira ainda em desenvolvimento.

A gravura assinada por Walla, possivelmente um pseudônimo por conta da censura que havia na época, traz todo um aspecto fúnebre e pertencente ao clima do poema. Com tons escuros e em um escritório bagunçado um homem se debruça por entre os papéis de sua mesa ao avistar uma mulher vestida de branco que adentra a sua janela.

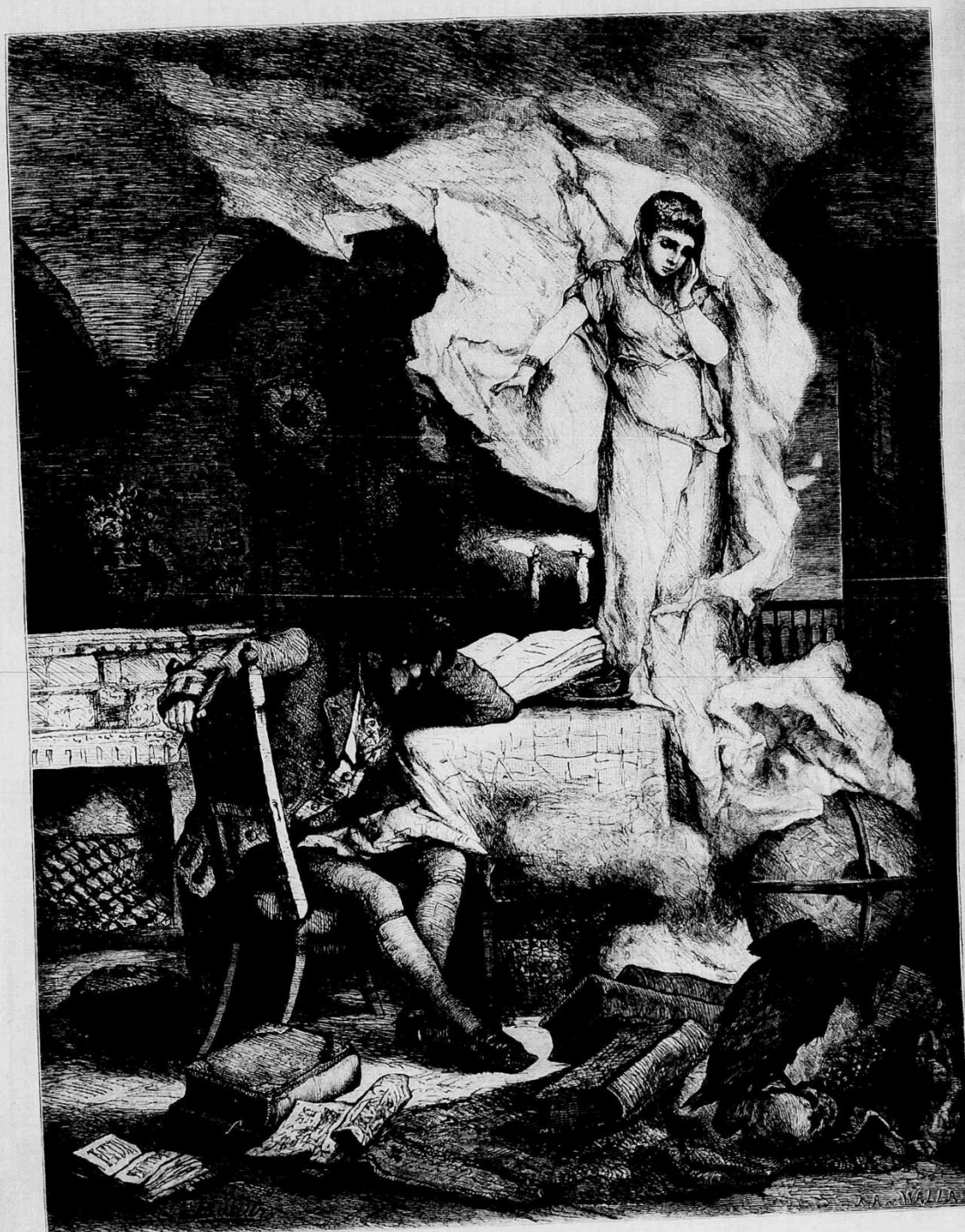
Toda a melancolia do poema de Poe acaba por ser percebida nessa gravura, principalmente pelo ar triste que transparece na figura do homem. No canto inferior à direita, percebemos a presença do corvo, ave mórbida que assombra os pensamentos do eu-lírico e que se mantém presente durante todo o poema granindo “never more”.

A ilustração condiz muito com os aspectos do poema de Poe, ao apresentar esse ar fúnebre e um tanto quanto mórbido, pois essa prévia realizada pelo gravurista já iniciava o ato de leitura do texto literário.

Não é possível definirmos quem seja o desenhista da gravura, principalmente, pelo que foi dito anteriormente, quando comum quem publicava em jornais usar pseudônimos, até mesmo por se precaver contra a repressão do público leitor. Essa não foi uma faceta utilizada somente por esse gravurista. Era comum na época, autores, assim como Machado de Assis, assinarem outro nome em suas publicações em folhetins.

Machado publica em diversos jornais da época e enquanto não se torna um autor consagrado pela crítica, acaba por usar pseudônimos diferentes em cada jornal da época, até chegar o momento em que começa sua fase madura, assinando assim como Machado de Assis.

Tradução de *The Raven*, de Edgar Allan Poe realizada por Machado de Assis no jornal *A Estação* do século XIX:



O CORVO

Figura 4 – A Estação – 28 fev. 1883, N° 4, p. 39.

ao brumas, pensas que os amadores aproveitando o ensejo partem em cavalgadas?

Não. Em Petropolis, Friburgo, Ta. resopolis, se seguem perfeitamente a maxima: Boa memoria faz... Mesmo Petropolis, que e o melhor retiro preferido das fluminenses, so ha dois divertimentos.

O hotel Braganga onde se falla um pouco da vida alleia; E os bailes do Cassino Petropolitano, aos domingos. Aos domingos, sim! por que S. M. possa honral-os com sua augusta presenca.

Mas porque não a segundas, as terças? — Porque os maridos não sobem sendo nos sabbados, quando justamente S. M. desce. E já la se foi o tempo em os reis diziam aos seus ministros — Vou ver Zaira, depois se tiver tempo trataremos da politica.

Hoje as Zairas passam depois dos ministros. E a galanteria que se via, leitoras; ampara-a com a influencia dos vossos encan — ou ella se morre completamente a magua.

Depois isso do cidades do campo... Acontece muitas vezes que uma joven admira as maneiras d'um bello madeiro, elogia a sua distincção, a nobreza de seu caracter.

A's vezes mesmo se inflama, falla d'elle como artista, como amoroso, talvez, — e entretanto se lhe perguntam: — Quer casar com elle?

Ella, como despertando repentinamente d'um sonho exclama: — Oh! não, eu prefiro o primo Julio.

E o que eu sinto quando deixo a corte pelo campo e que me dizem: « Pois que senhor acha isto delicioso, tão propicio a sua saude, porque não estabelece aqui a sua residencia de verão.

Não, eu prefiro meu primo Julio.

O meu primo Julio é a Chloé com todos os seus defeitos, toda a sua chuvia, as suas mal acedias ruins e carroças, e os ridiculos edis, mas de permisso os raptos de moças goradas, a novidade, o espirito, o imprevisito e os theatros...

Vão começando de animar-se um pouco os nossos theatros. De volta das provincias e mais infelizes do que Maria Anga temos uma companhia na Phenix Dramatica e outra no Principe Imperial.

Na rua d'Ajuda subio a scena o *Empresador de dinheiro sobre penhores*, drama em cinco actos e oito quadros — oito e cinco: treze, mais numero, numero fustidico. Henri Heine não ficava jamais a mesa, quando eram treze a jantar... e a comedia se chegava pura dose.

E de A. Bourgeois o *Unary* o drama; e pelos nomes dos autores já fica a historia sabendo que a peça é grande, longa, muito longa, de entredo complicadissimo, bem tramado, bem desenvolvido e bem desatado finalmente; que tem scenas comovidas, scenas que espantam, estatutam o espectador; scenas enfiadas para todos os gostos.

Modestamente ensinando e mediocrementemente representada. Eu citarei entretanto o Sr. Simoes que deo relevo ao papel de protagonista, e...

E o cão — entra um cão na peça — que se portou como um perfeito cavalheiro... — E' uma compensação.

Os sonoros *Sons de Corneille* tiveram mais uma edição. Foram representados no Principe Imperial — *qui l'ent dit?* — fazendo o Sr. Machado o papel de *Gaspar* — *qui l'ent dit?* —

Jamais o actor Machado tinha affecto um papel seio; na vida do palco fora sempre um miquele, bo procurava senão fazer rir.

Quando correu portanto a nova de que elle fizesse o papel que foi um dos successos do artista francez. Ribelly e uma gloria do Guilherme de Aguiar, todos duvidaram, e...

E o theatro cochou-se.

O primiro acto passou sem incidente, no segundo, finalmente na scena da avareza, quando o Sr. Machado, cohe, estalam as opinioes.

Estem rios; aquelles admiram. Uns acham ridiculo, outros sublime o Sr. Machado.

Entre sublime e o ridiculo vae um passo; o melhor é não dar-o nem para traz nem para diante.

Dos outros artistas ninguém carou. Nem eu.

Muitas toilettes dignas de menção, no ultimo sabbado, do Club Mozart.

Infelizmente só de admiração em conlujo as donas, e não tomei portanto nenhuma nota.

De memoria, citarei duas irmans, penteadas á grega, vestidas de gaze de Chantbery, o capinho de abas, afogado, sem mangas, d'uma perfeita elegancia.

Uma toilette de setim branco guarnecida de rendas brancas e immaculadas margaridas; nos cabelos ainda margaridas — todas antes da senda do jardim.

Solim lilaz, fofos de rendas brancas decolado em quadrado, de longa cauda.

E sobretudo quasi nenhum *paquet*. O que eu notei com extrema satisfação.

J. D.

AS NOSSAS GRAVURAS

A RAINHA VICTORIA

Damos hoje o retrato da rainha Victoria. Supponhamos fazer as leitoras da *Estação* um dos melhores mimos.

Com effeito, essa nobre senhora não é só uma digna rainha, que o mundo admira e respeita, que os inglezes estremecem com enthusiasmo. Suas qualidades politicas, o raro tacto empregado por ella no exercicio da soberania constitucional que o nascimento lhe deu, casam-se ás mais finas e solidas qualidades de senhora e de mãe. Mãe desvelada, esposa amante, viuva austera, deixara de si uma familia distincta; e, como tal a apresentamos ás nossas leitoras. Quaesquer que sejam as virtudes que melhor quadrem com o nosso espirito, ou as publicas, ou as privadas, poderemos dizer della como os inglezes: *God save the Queen!*

O CORVO.

Em certo dia, á hora, á hora Da meia noite que apagara, Eu, cahindo de sono, e exaustão de fadiga,

Do meu quarto, um soar devagarinho, E disse estas palavras taes: « E' alguém que me bate a porta de mansinho;

« Hade ser isso, e nada mais. » Ah! bem me lembro! bem me lembro! Era no glacial Dezembro;

Cada brazo do lar sobre o chão reflectia A sua ultima agonia.

Eu, ansioso pelo sol, buscava Saccar daquelles livros que estudava Repouso (em vão!) á dor esmagadora

Destas saudades immortaes: « Hade ser isso, e nada mais. »

E o rumor triste, vago, brando Das cortinas ia acordando Dentro em meu coração um terror não sabido,

Nunca por elle padecido. Emfim, por applacal-o aqui no peito, Levante-me de prompto, e: « Com effeito,

(Disse) « Visita amiga e retardada « Que bate a estas horas taes: « E' visita que pede a minha porta entrada;

« Hade ser isso, e nada mais. » Min' alma então sentiu-se forte; Não mais vacillo, e desta sorte

Fallo: « Imploro de vós, — ou senhor, ou senhora, « Me desculpei tanta demora. « Mas como eu, precisado de descanso,

« Já cochilava; e tão de manso e manso « Batestes, não fui logo, prestemente, « Certificar-me que ahí estaes. »

Disse; a porta escancarou, achou a noite sómente; Somentes a noite, e nada mais.

Com longo olhar, escuro a sombra, Que me amedronta, que me assombra E sonho o que nenhum mortal ha já sonhado.

Mas o silencio amplo e calado, Calado ficou a quietação quieta; Só tu, palavra unica e dilecta,

Lenora, tu, como um suspiro escasso, Da minha triste bocca saes; E o echo, que te ouvia, murmurou-te no espaço;

Foi isso apenas, nada mais. Entre, co' a alma incendia-la, Logo depois outra pancada

Soa um pouco mais forte; eu, voltando-me, digo: « Seguramente, ha no postigo

« Alguma cousa que sussurra. Abramos. « Eia, fora o temor, eia, vejamos « A explicação do caso mysterioso

« Dessas duas pancadas taes; « Devolvamos a paz ao coração medroso. « Obra do vento, e nada mais. »

Abro a janella, e, de repente, Vejo tumultuosamente

Um régio corvo entrar, digno de antigos dias, Sem demorar-se em cortezias,

Sem parar um instante, com o aspecto De um lord ou de uma lady, circumspecto. Movendo no ar as suas negras alas,

Acima von dos portaes, Trepa, no alto da porta, em um busto de Pallas; Trepada fica, e nada mais.

Deante da ave feia e escura Naquelle rigida postura,

Com o gesto severo, o triste pensamento Sorriu-me alli por um momento.

E eu disse: « O' tu que das nocturnas plagas

« Vens, medroso não és, posto não tragas « Pousa e cimeira, o corvo aborrecido; « Dize os teus nomes senhores; « Como te chamas tu na terra em que has nascido?

E o corvo disse: — « Nunca mais! » Vendo que o passaro entendia

A pergunta que lhe eu fazia, Fico attonito, embora a resposta que dera,

Na verdade, jámais homem ha visto Cossa na terra semelhante a isto:

Uma ave negra, friamente posta N'um busto, acima dos portaes.

Ouvir uma pergunta e dizer-lhe em resposta Que este é seu nome: *Nunca mais!*

No entanto, o corvo solitario Não teve outro vocabulario,

Como se essa palavra escassa que alli disse Toda a sua alma resumisse.

Nenhuma outra proferiu, nenhuma, Não chegou a mexer uma só pluma,

Até que eu murmurarei: — « Perdi outr'ora « Tantos amigos tão leaes! « Perderei tambem este em regressando a aurora. »

E o corvo disse: — « Nunca mais. » Estremeço. A resposta buvida

E' tão exacta! e tão cubida! « Certamente, digo eu, essa é toda a sciencia

« Que elle trouxe da convivencia « De algum mestre infeliz e acabrunhado, « Que o implacavel destino ha castigado,

« Tão tenaz, tão sem pausa, nem-fadiga, « Que dos seus cantos usuaes, « So lhe ficou, na amarga e ultima cantiga,

« Esse estribillo: — *Nunca mais.* » Segunda vez, nesse momento,

Sorriu-me o triste pensamento, Vou sentar-me de frente ao corvo magro e rudo;

E, mergulhando no velludo Da poltrona, que eu mesmo alli trouxera,

Achar procuro a lugubre chimera, A alma, o sentido, o pávido segredo

Daquellas villobas farsas, Entender o que quiz dizer a ave do medo

Grasando a phrase: *Nunca mais.* Assim posto, devaneando,

Meditando, conjecturando, Não lhe fallava mais; mas, se lhe não fallava,

Santia o olhar que me abrasava, Conjecturando fui, tranquillo, a gosto,

Com a cabeça no macio encosto Onde os raios da lampada cahiam,

Onde as tranças angelicaes De outra cabeça outr'ora alli se desparziam,

E agora não se esparzem mais. Supponho então que o ar, mais denso,

Tudo se enchia de um incenso, Obra de seraphims invisiveis no espaço,

Que agitavam, com leve braço, Um ligeiro turbilhão invisivel;

E eu exclamava então: — « Um deus sensivel « Manda repouso á dor que te devora

« Dessas saudades immortaes. « Eia, gosa, eia, olvida essa extincta Lenora »

E o corvo disse: « Nunca mais. » « Propheta, ou o que quer que sejas!

« Ave ou demonio, que negrejas! « Propheta sempre, escuta: — Ou venhas tu do inferno,

« Onde reside o mal eterno, « Ou simplesmente, naufrago escapado,

« Venhas do temporal que te ha lançado « Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo

« Tem os seus lares triumphaes, « Dize-me: existe acaso um balsamo no mundo? »

E o corvo disse: — « Nunca mais. » « Propheta, ou o que quer que sejas!

« Ave ou demonio, que negrejas! « Propheta sempre, escuta, attende, escuta, attende!

« Por esse teu que alem se estende, « Pelo Deus que ambos adoramos, falla,

« Dize a est'alma se é dado inda abraçal-a, « No Eden celeste, a virgem que ella chora

« Nestes retiros sepulchraes, « Essa que ora nos seus anjos chamam Lenora. »

E o corvo disse: — « Nunca mais. » « Ave ou demonio que negrejas!

« Demonio, ou o que quer que sejas! « Cessa, aí! cessa! clamei levantando-me. Cessa!

« Regressa ao temporal, regressa « A' tua noite; deixa-me comigo. « Vae-te, não fique no meu casto abrigo

« Lembra-te tua da mentira tua. « Tira-me ao peito essas fatias

« Garras que abrindo vão a minha dor já crua. » E o corvo disse: — « Nunca mais. »

O corvo ahí fica; eil-o trepado No branco marmore lavrado

Da antiga Pallas; eil-o immutavel, ferrenho, Parece, ao ver-lhe o duro cenho,

Um demonio sonhando. A aborrecida Sombra della, no chão reproduzida,

Perpetua está; e fóra della, fóra Daquellas linhas funeraes

A minha alma que geme, a minha alma que chora Não sac mais, nunca, nunca mais!

EDGARD POE.

(Tradução de Agost. Frank.)

Figura 5 — A Estação — 28 fev. 1883, N° 4, p. 40.

1.5 O corvo num país tropical: as marcas machadianas na tradução do poema *The Raven*

Cabe-nos mostrar aqui de que forma a tradução feita por Machado de Assis do poema de Poe trouxe algumas alterações de seu original e de que forma isso pode ser evidenciado nessa análise comparativa. Bellei (1992) faz comentários acerca da tradução de Machado de Assis:

A realização de tal tarefa daria conta apenas de parte de seu projeto literário tornando-o um homem do seu país. Machado vai além e traduz também para ser um homem de seu tempo, vale dizer, suas traduções implicam a distorção e adaptações de textos estrangeiros de forma a transformar o estranho tornando-o parte integrada de um contexto alternativo. (BELLEI, 1992, p. 169).

De acordo com o excerto acima, evidencia-se que houve, durante a tradução do poema, uma adaptação do original, algo que é comum na tradução de um texto literário. Para Machado não foi diferente. Esse engajamento em relação ao que foi traduzido traz consigo uma grande carga de simbologia e da essência do tradutor, principalmente quando nos deparamos com um tradutor que também é um grande poeta. Machado de Assis não mediu esforços para tornar-se conhecido no meio literário, para tal, acabou trabalhando, também como tradutor.

Bellei destaca em seu ensaio *O Corvo Tropical de Edgar Allan Poe* (1992) como podem ser analisadas algumas estrofes do poema; para tal ação, ele diz que Machado fez uma “‘Apropriação’, e não ‘tradução’ é o termo que melhor explica um poema como ‘O Corvo’ [...]” (BELLEI, 1992, p.156). Para compor essa análise de Bellei, o pesquisador cita a tradução realizada pelo poeta Português Fernando Pessoa, que diferentemente de Machado de Assis, realizou uma tradução aos moldes mais tradicionais, levando, com isso, o conceito de traduzir com cautela, deixando permanecer a fidelidade com o original em Inglês, o que já não pode ser visto na tradução do autor brasileiro.

Para ficar evidente a análise de Bellei, será necessário apresentar algumas estrofes do poema para fazermos o confronto. Faremos o cotejo entre as estrofes, analisando as correspondências e diferenças entre os textos e seus contextos.

Texto original em Inglês	Tradução de Machado de Assis
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 some one gently rapping, rapping at my chamber door. ‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door— Only this and nothing more.” (POE, 2017, p. 354)	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, la 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.” (POE, 2017, p. 359)

Para a análise, começaremos com a primeira estrofe do poema, que já apresenta diferenças contrastantes do original, pois é imprescindível ao leitor observar alterações feitas na quantidade de versos. Enquanto o original têm 6 versos, a tradução de Machado de Assis têm 10, o que mostra ao leitor que “O resultado é que na versão de Machado o ritmo lento e suave do original é alterado para um movimento mais rápido e mais carregado de tensão.” (BELLEI, 1992, p.157).

Quanto à tradução dos termos utilizados temos: “*while I pondered, weak and weary*”, poderia ser traduzido como: “enquanto eu pensava, fraco e cansado”, Machado acrescenta em sua tradução: “Eu, caindo de sono e exausto de fadiga”, somente nesse verso percebe-se que há uma diferença relevante no conjunto de sentido das palavras utilizadas. Primeiramente, o uso do pronome em primeira pessoa é colocado no início do verso e o verbo *to ponder*, que sugere a ideia de “pensar”, “ajuizar”, é trocado pela expressão “caindo de sono”, o que muda o sentido do verso, não oferecendo aquela ideia de um eu-lírico atento ou então reflexivo, mas um eu-lírico em grande abatimento. Essa tradução não deixa evidente um eu-lírico, que estaria fazendo suas reflexões acerca de sua amada, como no texto original, mas sim um sentimento simplesmente de cansaço perante os atropelos da vida. O verbo “pensar” aparecerá no sexto verso da tradução, com uso de gerúndio, também revelando a expectativa do leitor, já que, o verso em inglês aparece no passado simples, marcado pela presença de “*ed*”.

Marca também importante na tradução desta estrofe está no penúltimo verso, quando o poeta abre aspas para relatar sua reflexão que nos diz: “*T is some visitor*”,

traduzindo de forma literal seria: “É algum visitante” e para Machado: “É alguém que me bate à porta de mansinho”. Como podemos observar, esse verso está em total desacordo com o original, pois há um acréscimo de palavras modificando o sentido que seria expresso por Poe, além de, mais uma vez, aparentar as marcas da escrita pessoal de Machado de Assis.

Para continuarmos nossa análise, será necessária a explanação da décima sexta estrofe do poema e, a partir dela, apresentarmos conceitos na tradução de Machado:

Texto original em inglês	Tradução de Machado de Assis
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, 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." (POE, 2017 p. 357)	"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." (POE, 2017, p. 364)

Nesta outra estrofe, percebemos algumas alterações na tradução do original, realizadas por Machado de Assis. O primeiro verso é composto por "*Prophet!*" said I, "*thing of evil!*". Ao traduzirmos para a língua portuguesa ficaria como "Profeta! Eu disse, coisa do mal", quando nos deparamos com a adaptação do contista brasileiro temos "Profeta, ou o que quer que sejas!". Neste momento, consideramos algumas alterações tanto de tradução como de semântica, como por exemplo, houve uma supressão no que diz respeito ao uso da primeira pessoa do singular utilizada no original ao dirigir-se à ave assombrada "*said I*", além do que, a retirada do modo depreciativo utilizado para se remeter a ela "coisa do mal". Machado, mais uma vez, faz a inversão de sentidos para contextualizar sua produção de tradutor, já que a presença do eu-lírico em um poema de grande magnitude faz com que o tradutor retire esses termos do primeiro verso e utilize outras palavras que se referem à ave como

se não soubesse exatamente do que estava falando “ou o que quer se seja”, para Poe, uma certeza: para Machado, uma dúvida perante o ser que lhe é apresentado.

No nono verso, temos a alusão à musa inspiradora do eu-lírico, Lenore, o que gera certo estranhamento no que diz respeito à tradução, pois nesse quesito temos a suposição de que é errôneo traduzir nomes próprios seja para que idioma for. Nome é algo que na atualidade é imutável e não oferece diferença entre fronteiras linguísticas, já que faz parte do uso cotidiano e pessoal do ser humano, diferentemente da época da tradução, quando havia uma maior liberdade com esse ofício. No entanto, neste verso, percebemos a tradução de “Lenore” para “Lenora”, ainda que seja uma tradução com uma mudança pouco significativa, temos que nos ater aos motivos que levaram Machado de Assis para realizar esse feito. Para tal ato, supomos que Machado tenha pensado principalmente, em questões de adaptação para que a leitura fosse realizada em português, ou seja, existiu um cuidado por parte do tradutor em deixar uma musicalidade pertencente ao poema em língua portuguesa, para que não perdesse a essência do original aos leitores não conhecedores da língua inglesa.

No que diz respeito ao papel da amada visto no poema de Poe, podemos perceber que há uma divergência quando se trata do corvo machadiano, já que o foco principal que seria dado à Lenora e o sofrimento do eu-lírico, acaba sendo ofuscado pelo poeta em sua perturbação com a presença da ave, que na tradução de Machado, apresenta transtornos para o amante enclausurado:

Para Machado, o corvo não é uma ave irracional, a repetir suposta e mecanicamente uma palavra de desespero diante de um poeta que chora suas mágoas de amor, mas antes é algo misterioso, estranho, cuja mensagem se constitui num enigma para um homem emocionalmente perturbado. Enquanto Poe, representante derradeiro do romantismo norte-americano, escreve um amante desesperado, que se utiliza emblematicamente do corvo para evocar a imagem da lembrança imorredoura da amada. (CUNHA, 1998, p. 73-74)

O ato de recriador realizado por Machado em sua tradução, revela uma mudança no que diz respeito à presença da ave no poema, visto que o cunho místico advindo de credences populares e tradições faz que com o corvo seja uma ave agourenta e cheia de simbologia que poderia trazer má sorte. A ligação existente entre o vínculo do eu-lírico, apaixonado por Lenora, sua musa, pode ser associado à entrada da ave na história, pois perante a formação de importância, dada por Machado, é possível notar certa ordem de fatos que poderiam ser resultantes de uma

consequência na presença da ave. Cunha (1998), em seu estudo, pode nos mostrar que ao Machado vincular mais a presença do corvo macabro do que apresentar um texto pertencente ao romantismo, fez com que o papel de tradutor do escritor brasileiro fosse além. Mostra-se, a partir da tradução, um ser incumbido de apresentar à sociedade uma recriação do original, tornando o poema original aos olhos dos brasileiros, que naquele momento estavam na busca de certa originalidade do país.

Podemos perceber também que nas duas línguas, tanto no original em inglês, quanto na tradução para a língua portuguesa, temos a percepção de um eu-lírico cheio de transtornos e problemas emocionais criados pela solidão e suposto abandono de sua musa inspiradora, que ao se trancafiar em um escritório, delira sobre o seu amor perdido.

Porém, ao remetermos a essas estrofes acima citadas, cabe-nos lembrar das mudanças existentes na tradução de Machado, visto que o vínculo criado para tratar da mesma história, mostra ao leitor bilíngue uma diferença no tratar do encontro com o corvo, já que, a partir desse fato faz uma ligação de causa e consequência entre os mesmos. Ao lembrarmos os dois poemas, fica ao leitor a dúvida se realmente a ave teria alguma responsabilidade com as melancolias sofridas pelo eu-lírico no momento de seu delírio.

Podemos observar que, como já foi citado, para Machado de Assis era de extrema importância que o vínculo com a literatura nacional fosse estabelecido, pois esse também se configura como uma tarefa da tradução em seu trabalho. Tal deslocamento de sentido, em alguns momentos do poema é para que ficasse mais próximo do público leitor brasileiro:

[...] Machado tenta em sua tradução oferecer uma alternativa distorcida do original. Por quê? Uma resposta possível aponta para o projeto que tinha Machado para uma construção de uma literatura nacional. Como lembrou recentemente Mário Curvello, Machado sentiu desde muito cedo em sua carreira como escritor a condição problemática do escritor tentando produzir, na periferia do mundo civilizado, uma literatura situada em um contexto internacional e dotada de originalidade. (BELLEI, 1992, p.167)

De acordo com Bellei (1992), acordamos para o fato de que com essa aproximação, ou mesmo, segundo o autor, “distorção” do texto para o nacional, Machado estava engajado em seu projeto de nacionalidade da literatura brasileira. Ou seja, quando nos é posta a adaptação do poema de Poe, para Machado, a aceitação

do público não seria conveniente, já que se tratava de uma obra com estilo e temática estrangeira.

Assim, podemos apresentar algumas concepções de que são propostas as traduções realizadas por Machado de Assis e toda a sua necessidade de que a literatura fosse algo que mostrasse a relevância nacional. Principalmente no que diz respeito ao seu intuito inovador como escritor de folhetim e tradutor, podemos observar com atenção que as transformações realizadas pelo autor em seu trabalho de tradução em *The Raven* partem de um princípio inovador, pertencente ao estilo próprio do autor. Ao remetermos às traduções para língua portuguesa, também temos a realizada pelo poeta português Fernando Pessoa, que também fez uma tradução do poema de Poe, porém a tradução de Pessoa se aproximou mais das ideias do poeta norte-americano, como é possível observar:

Para Fernando Pessoa, portanto, traduzir significa reproduzir em outra língua a ideia e o ritmo do original. No caso das traduções de Poe, além disso, a tradução é apenas um desafio, ou seja, um desafio na técnica de traduzir que permite ao poeta testar sua habilidade verbal na língua materna. Machado, por outro lado, não parece ter nenhuma intenção de reproduzir em português a correspondência de som e sentido que marca o poema de Poe [...]. (BELLEI, 1992, p. 158)

Para Bellei (1992), as diferenças entre a tradução de Machado e Pessoa são evidentes, visto que o autor brasileiro recriou o poema de Poe ao seu estilo de escrita, modificando, inclusive, o sentido proposto por Poe com uma nova forma de ser lido e interpretado, além das modificações métricas já citadas anteriormente. No entanto, Fernando Pessoa acaba levando o ato de traduzir de maneira fiel e faz jus ao poema original, aproximando, assim, todo o contexto proposto para a língua portuguesa. Evidentemente que, ao nos depararmos com a tradução de Fernando Pessoa, temos que levar em consideração toda a relação da cultura público leitor de Portugal, a qual difere da relação existente no Brasil.

Talvez essas diferenças entre os dois tradutores da língua portuguesa evidenciem a questão proposta de que Machado de Assis procurava um instinto de nacionalidade da literatura, ou seja, transpor toda uma cultura e uma literatura de outro país para os brasileiros da época a partir de uma tradução. Isso demandava uma originalidade e um certo distanciamento relevante da cultura americana, que no poema de Poe, fica evidente em traços típicos da escrita.

Uma vez que Portugal já tinha uma literatura de formação engajada em aspectos próprios e locais, já era um país com uma nacionalidade marcada dentro do âmbito literatura, diferente do Brasil, Machado de Assis ao contrário de Pessoa procura resgatar conceitos nacionais para apresentar a obra de Poe.

Bellei, ainda, nos apresenta que Machado teve suas intenções sobre a produção da tradução do poema de Poe:

Machado, por outro lado, não parece ter nenhuma intenção de reproduzir em português a correspondência de som e sentido que marca o poema de Poe ou de traduzir para exercitar sua perícia como tradutor. Na verdade, a julgar pelo texto traduzido, a intenção parece ser a de evitar correspondências mais exatas. (BELLEI, 1992, p. 158)

Muitas são as possibilidades de entendimento das direções tomadas por Machado de Assis para estruturar o poema em sua tradução. Um fato, que podemos supor é o de que o tradutor não teve o propósito de apenas reproduzir o texto original, mas sim, de recriá-lo para um contexto em que os brasileiros estivessem mais adaptados para a sua leitura. A exatidão que permeia o trabalho de muitos tradutores não é mostrada no trabalho de Machado, já que o ato de apenas reproduzir, talvez fugisse dos propósitos que eram esperados para a grande revolução literária que acontecia na época, principalmente, por conta da dominação da cultura europeia, a qual, ainda permeava o Brasil. Então, esse instinto de nacionalidade adotado por Machado de Assis, acabou mostrando ao leitor um Edgar Allan Poe visto pelos olhos de um escritor nacional, evidente que adaptando a escrita e toda a métrica da qual era constituído seu poema.

Levando essas informações em consideração, podemos ainda abordar mais uma estrofe do poema em pauta.

Texto original em Inglês	Tradução de Machado de Assis
And the Raven, never flitting, still is sitting, <i>still is sitting</i> On the pallid bust of Pallas just above my chamber door; And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming, And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor; And my soul from out that shadow that lies floating on the floor Shall be lifted—nevermore! (POE, 2017, p. 357)	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! (POE, 2017, p. 365)

A estrofe acima retratada é a última do poema e ainda, podemos perceber alterações na escrita tradutória de Machado de Assis, que supostamente, teria marcado diferenças com o original em inglês. Primeiramente, podemos perceber que no primeiro verso há a presença do “*never flitting, still is sitting, still is sitting*”, cuja tradução para a língua portuguesa seria “nunca voando, ainda está paralisado, ainda está paralisado”, referência à ave no escritório do eu-lírico, observando-o em tom de reprova ou de aviso.

Quando nos é colocada a tradução de Machado de Assis, há novamente, uma mudança na semântica ao apresentar o animal do poema, no que diz respeito ao seu posicionamento perante a cena: “ei-lo trepado no branco mármore lavrado”. Mais uma vez a versão do escritor brasileiro transforma os versos de Poe; no caso de “mármore”, possivelmente, seja uma referência ao busto de Palas em que o corvo pousou. Porém, a referência à estátua da deusa grega só é revelada nos versos abaixo, em que Poe usa a palavra “*pallid*” em português “pálido”, referência usada para a cor do mármore, não descrito no poema em inglês.

O oitavo verso, na tradução de Machado de Assis, diz “Daquelas linhas funerais”, verso esse que não existe no original. Visto dessa perspectiva, vemos um tradutor que, como já citado anteriormente, supostamente teve a intenção de traduzir o poema com uma carga simbólica extremamente voltada para o campo do macabro, do terror e da escuridão.

Ao citar a palavra “funerais”, a qual não estava presente no poema de Poe, o tradutor talvez tenha tido a intenção de sugerir um ambiente hostil e de morte para o eu-lírico que encarava a ave de cor negra em seu escritório, dentro desse contexto.

Podemos voltar a toda uma cultura de que certos animais podem trazer má sorte ou presságios de morte para a casa que visitar. Embora o corvo não seja um animal tipicamente conhecido e visto no Brasil, Machado de Assis, utilizando as ferramentas de contexto americano sugeridas por Poe em seu poema, transporta para o público brasileiro leitor não mais um poema com o foco no amor como era visto no original, mas sim uma escrita que revela um possível trágico destino para o eu-lírico que sofre por sua amada. Cada linha relata seu funeral, trazendo assim a ideia de uma agonia permanente ao escrever e relatar sua vida e seu amor por meio do poema, que até então, teria a intenção de fazer um resgate de um amor inalcançável. Toda a morbidez que já era traço característico da escrita do poeta norte-americano se intensificou com a tradução do autor brasileiro, já que esse acréscimo de sentido faz com que o poema se torne mais mórbido do que previsto anteriormente.

Por meio dos cotejos apresentados foi possível perceber uma evidente e transparente transformação do poema, alterando e acrescentando partes importantes para a constituição da obra, pois para o público brasileiro, que não conhecia o inglês, Machado teve um papel fundamental como mediador cultural através da tradução.

É evidente que esse trabalho com cotejo e análise das obras é muito conciso para a dimensão da escrita à qual fazemos referência, tendo em vista que estamos tratando de grandes cânones literários conhecidos no mundo todo. Deste modo, a pequena parcela aqui apresentada mostra um “corvo” tipicamente brasileiro, realizado aos moldes de Machado de Assis, em uma época a qual o papel nacional da literatura ainda estava sendo moldado e constituído por meio dos escritos desse autor e de tanto outros de seu tempo. Nessa perspectiva, vemos um trabalho ainda não muito estudado estudado nas grandes análises já realizadas sobre Machado de Assis, que é o seu papel de tradutor, papel esse de grande importância e veiculação para a época, já que foi um grande aprendiz de línguas estrangeiras sem ao menos sair de seu país.

Os trabalhos de tradução realizados de obras literárias mostram como são grandes as diferenças nos textos, pois cabe a cada tradutor transpor para a realidade de seu país, uma gama cultural advinda de outro, que oferece uma maior abrangência e expansão territorial de autores estrangeiros. Cada qual com sua especificidade, apresenta ao público leitor de sua língua materna um universo literário concebido por meio do trabalho do tradutor e que faz a adaptação de grandes obras literárias para todas as regiões do globo

CAPÍTULO 2: A TRADUTORA CLARICE LISPECTOR

O segundo capítulo deste trabalho fará uma apresentação da atuação de Clarice Lispector como tradutora literária durante o século XX, abordaremos de maneira rápida as primeiras traduções realizadas pela autora, além de explorar como foi a recepção de Clarice ao fazer a leitura de sua obra na França.

Também faremos uma análise do conto *The Black Cat*, de Edgar Allan Poe, a partir da tradução e adaptação de Clarice Lispector, em que a autora realizou uma série de modificações e supressões no conto do autor norte-americano.

2.1 O ofício de tradução de Clarice Lispector

No Brasil há inúmeras pesquisas de mestrado e doutorado sobre as obras de Clarice Lispector, sua escrita baseada em um intimismo forte e marcante coloca o público leitor a par de uma escritora permeada de conflitos internos e escrita impactante. Podemos ver isso em várias de suas obras com teor intimista, sem esquecer-nos de suas obras supostamente autobiográficas publicadas durante toda sua carreira. Porém esse trabalho não demarcará a presença da escritora Clarice Lispector, mas sim, posicionará perante um trabalho que a autora exerceu durante muitos anos e que a academia não abarca tanto em suas pesquisas, que é o da autora atuando como tradutora. A perspectiva que se tem ao olhar para Lispector em sua vida coloca-nos perante uma mulher apresentada por uma linha tênue entre o desejo e o receio, e os vários sentimentos de falta que são mostrados em suas obras. O sucesso dos caminhos trilhados por Lispector em suas traduções é evidente ao percebermos sua presença nas literaturas de outros autores, sua presença impactante faz-se presente ao lermos suas traduções, porém, não podemos revelar um total ato de fidelidade à sua prática.

Clarice Lispector assinou cerca de 46 traduções em Língua Portuguesa, sendo que a primeira tradução realizada foi em 1941 do conto “Le missionnairè”, do escritor francês Claude Farrère (1876-1957), publicada na revista *Vamor Ler*, que circulou entre 1936 a 1948. Com essa publicação em revista Lispector dá início à sua carreira como tradutora, que até então, era uma prática paralela àquela da escrita, já que a

autora não levava o ofício como um trabalho, mas sim, como algo a ser descoberto. Na década de 40, depois dessa publicação é possível perceber uma Clarice Lispector que começa a fazer traduções seguidas, porém traduções realizadas do francês para o português. Já nessa primeira tradução a crítica literária foi ardilosa ao perceber que não havia uma total fidelidade ao texto em português; assim podemos contestar como as transferências para idiomas diferentes de um texto podem percorrer caminhos diferentes, fazer a leitura de um texto no original mostrará toda a diferença para a sua tradução que está sendo lida por determinado público alvo.

2.2 Reflexões de Clarice face ao fazer tradutológico

Em maio de 1968, Clarice Lispector publica uma crônica na extinta Revista *Joia*, chamada *Traduzir procurando não trair*. Esse documento hoje está com um acesso mais disponível na coletânea publicada em 2005 chamada *Outros Escritos*. Essa coletânea contempla uma reunião de textos diversos da autora, em que aborda tanto suas reflexões íntimas quanto sua escrita. Clarice, nessa crônica, faz reflexões acerca de suas primeiras traduções e como foi iniciada nesse ofício, documento esse de grande importância, para que hoje pudéssemos entender como essa tarefa chegou até as mãos da escritora e por quais motivos foi concretizado.

No início da crônica, Clarice já comenta com o leitor sua vida como tradutora em um episódio que a convite da amiga Tati Moraes, para juntas traduzirem uma peça para a atriz Tônia Carrero, peça essa em língua inglesa chamada de *The Little Foxes*, da autora Lillian Hellman⁶. Com esse comentário acerca do pedido da amiga, Clarice começa seu trabalho como tradutora, em meio aos relatos mais contundentes. Dentro da crônica, Clarice mostra-se extremamente preocupada com o texto alheio e como ele pode ser aceito quando transposto para outro idioma, justificando assim, o título da crônica.

Lispector comenta como é necessário sempre mexer e remexer nos diálogos, como se nunca estivesse satisfeita com o trabalho que estivera fazendo. Sendo assim, este ofício é um grande quebra cabeça, ou seja, a cada leitura nova, a autora relata a novidade vindo em seguida, fazendo com que o texto tenha mudanças satisfatórias para seu entendimento. Neste início de carreira, Clarice até então, desenvolve o ofício

⁶ Lillian Hellman (1905-1984) foi uma autora e teatróloga norte-americana que desenvolveu uma série de peças acerca de temas polêmicos como homossexualidade e nazismo.

mais por curiosidade que por necessidade financeira, algo que com o passar do tempo, norteia a vida da autora para outros rumos:

Por necessidade financeira, Clarice exerceu, paralelamente à ficção e ao trabalho no jornal, a atividade de tradutora. Entre outros livros, traduziu a novela *Curtain*⁷, que recebeu o título de *Caio o pano*, publicada em 1976 pela Editora Record. Se a produção de Clarice na imprensa já foi em grande parte publicada e motivou pesquisas, a atividade de tradutora merece ainda estudo. Vale ressaltar que Clarice foi primeiramente admitida na imprensa como tradutora. (GOMES, 2007, p.74)

Gomes (2007), em sua obra *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*, dedica um capítulo sobre a autora, atuando como tradutora. Mostra-nos que inicialmente Clarice começou sua carreira como tradutora, fato registrado em documentos pessoais da autora que estão em poder da Fundação Casa de Rui Barbosa, além de outros documentos comprobatórios de experiências profissionais no decorrer dos anos. Gomes ainda faz menção as dificuldades financeiras que Clarice passava na época, o que a levou a traduzir como um ofício, visto que se encontrava, na época separada e com dois filhos para cuidar.

O talento de Clarice em traduzir textos teatrais foi o que mais despertou a atenção de Gomes, visto que relata acerca de peças teatrais que a autora traduziu, além de, comentar que enquanto traduzia Clarice lia os textos traduzidos em voz alta, entonava para que realmente tivesse uma sonoridade e um tom ideal para a transposição para a língua portuguesa.

Embora se comente e sobre as supostas lacunas sofridas em alguns textos traduzidos por Clarice, é perceptível observar que, segundo Gomes, Clarice tinha uma preocupação para com os textos alheios, ou seja, ela lia e fazia a releitura várias vezes de um mesmo trecho para que tivesse um bom entendimento e não perdesse sua particularidade. Principalmente no que diz respeito à um texto teatral, que é o mais citado por Gomes, a entonação dada e a preocupação de Clarice com tal texto era essencialmente presente para que a trama apresentada no teatro não perdesse aquela magia para qual a encenação transporta as pessoas. Assim, a autora vai adequando as personagens, por meio principalmente de sua própria entonação, a tradução mais adequada para as falas. Gomes ainda retrata um comentário que uma amiga de Clarice faz perante esse trabalho de tradução:

⁷ Romance de Agatha Christie, traduzido por Clarice Lispector nos anos 70.

E a preocupação chega a ser até obsessiva, pois, segundo seu relato, uma vez repetiu tantas vezes em voz alta o texto que “pegou” a entonação americana nas inflexões de voz. O comentário de Tati Moraes, que auxiliou Clarice em suas traduções, ganha espaço na crônica: “Quem manda você ser uma atriz inata?”. (GOMES, 2007, p. 78)

O trabalho de Clarice com as traduções de textos teatrais, realmente era cuidadoso oferecendo à tradutora até mesmo essa nomenclatura dada pela amiga, ou seja, a entonação em voz alta enquanto traduzia trazia um certo ar de atriz para Clarice, para realmente fazer com que essas falas não perdessem a particularidade advinda do autor fonte, já que, nessa transposição, principalmente para o teatro a emoção e a relação entre texto e ator não pode ser perdida. Clarice ainda ressalta que todo escritor é um ator inato.

A fantasia que vem do texto em língua fonte, pela naturalidade da tradução perde um pouco de sua carga simbólica, porém para Clarice ter o máximo de aproximação com o sentido que vem do original era de extrema importância. Embora tenha as omissões de partes do texto feitas pela tradutora, sua preocupação com a semântica do texto acaba por ser mantida em todo o enredo da sua tradução.

Vale ressaltar que a pesquisa feita por Gomes apresenta, principalmente, as traduções de Clarice realizadas para o teatro, um gênero textual específico e que também é traduzido de maneira singular. O que veremos nesse trabalho mais adiante, é como a autora irá ter sua prática de tradução para contos, o que revela uma certa diferença no que diz respeito ao texto teatral. Os caminhos e as épocas em que foram traduzidos esses diferentes tipos de gêneros textuais revelam como a autora mudou seu comportamento diante da tradução e acabou por ceder a demandas editoriais para que traduzisse obras específicas.

Mostraremos alguns atributos que fizeram com que a autora seguisse uma linha específica de tradução a mando de um público direcionado, assim deixando de lado sua liberdade em traduzir, que era peculiar, principalmente como é o caso do gênero teatro em seu início de carreira.

Ao tratarmos das questões que mais envolvem a tradução, passa pelo pensamento crítico dos leitores a questão da fidelidade da obra literária, algo que também é comentado por Clarice:

Primeiro, traduzir pode correr o risco de não parar nunca: quanto mais se revê, mais se tem que mexer e remexer nos diálogos. Sem falar na necessária fidelidade ao texto do autor, enquanto ao mesmo tempo há uma língua portuguesa que não traduz facilmente certas expressões americanas típicas, o que exige uma adaptação mais livre. (LISPECTOR, 2005, p. 115)

A fala de Clarice nos remete a uma das grandes problemáticas no campo da tradução, aquela da fidelidade. A julgar a preocupação da autora nesse contexto, vemos que a língua portuguesa, idioma para o qual ela traduzia, deixa passar algumas expressões, aqui referidas como americanas, com uma maior dificuldade. Entramos novamente no campo da cultura quando tratamos desse assunto sobre expressões, já que cada país e comunidade linguística tem como vínculo uma cultura repleta de uma linguagem característica.

Essa fala de Clarice mostra realmente como a adaptação entra em jogo quando o campo é a tradução. Presenciamos, como leitores, expressões, dialetos, a famosa variação linguística quando nos deparamos com qualquer texto, e essa adaptação que é anunciada por Lispector mostra que ajustar o texto para uma cultura diferente, o deixará com algo faltando, não teremos mais o texto integral, aquele que foi visto e pensado pelo autor da cultura-fonte. Esse ato de adaptar a obra, embora seja muito bem pensado e realizado pelas mãos do tradutor, acaba por sofrer um prejuízo, talvez não afete a leitura com grandes desgastes, mas a perda, por menos significativa que seja, não deixará o texto como no original.

Esse campo de expressões culturais é muito comentado no ambiente dos estudos da tradução, visto que tradutores estrangeiros sofreram com textos brasileiros da geração modernista, por exemplo, como é o caso dos tradutores das obras de João Guimarães Rosa, um autor que se fez presente no Brasil durante modernismo e dentro de suas obras deixou pegadas linguísticas de difícil alcance, os chamados neologismos. Guimarães Rosa trabalhou com palavras e expressões muitas vezes de difícil entendimento até mesmo para leitores brasileiros, já que faziam parte de uma cultura interiorizada de uma determinada região do Brasil.

Pensando assim, imaginemos as dificuldades sentidas por seus tradutores estrangeiros. Lembremos sempre, o que foi dito anteriormente, de que quanto mais distante espacialmente as culturas, mais difícil fica essa aproximação entre cultura-meta e cultura-fonte. Com Clarice Lispector não foi diferente, já que suas obras

também trazem todo um conjunto linguístico peculiar e intimista que fazem parte das características de escrita da autora.

Ao apresentarmos essa preocupação de Lispector com o texto alheio, remetemos a essa fala da autora sobre como observava as traduções de suas obras para línguas estrangeiras:

Traduzo sim, mas fico cheia de medo de ler traduções que fazem de livros meus. Além de ter bastante enjoo de reler coisas minhas, fico também com medo do que o tradutor possa ter feito com um texto meu. Uma tradução de dois livros meus que fizeram para o alemão, não me causou problema: não entendo uma palavra de alemão, e a coisa ficou aliviadoramente, por isso nem as críticas e comentários que a editora me mandou eu pude ler. Mas quando um livro meu foi traduzido para o inglês, os Estados Unidos, pela Knopf – o livro saiu fisicamente lindo, bom até de se tocar com as mãos -, então o problema foi outro. (LISPECTOR, 2005, p. 117)

Clarice, ao comentar as traduções de seus livros, revela que não se sente ameaçada pela tradução em alemão, já que é uma língua desconhecida para ela, ou seja, aquilo que não se vê, não se sente. O mesmo não acontece com as traduções e versões para a língua inglesa, conhecida pela autora. As mesmas tensões sentidas por ela ao traduzir resplandecem quando analisa as traduções de suas obras. O tradutor de Clarice, nesse caso, foi Gregory Rabassa (1922-2016), famoso por verter para a língua inglesa diversos cânones do Brasil como por exemplo obras de Machado de Assis e Jorge Amado.

Rabassa traduziu para o inglês a obra *A Maçã no Escuro* (1961), de Clarice Lispector que para sua língua tornou-se *The Apple in the dark* em 1967. A partir disso, Lispector viu-se obrigada a fazer uma leitura de si mesma por outra pessoa. Embora Clarice tenha aprovado a tradução de Rabassa o problema foi, como a própria autora relata, a náusea sentida ao se reler em outra língua. Fazer a leitura de si própria foi um dos atos mais difíceis para a autora, já que se viu obrigada a tal ato, ou seja, embora não gostasse de revisar seus textos, conhecê-los em outro idioma tornava a sua tarefa ainda mais árdua, principalmente pela tensão de que o novo texto poderia lhe causar.

Em um momento dentre vários de correspondência entre Clarice e suas irmãs Tânia e Elisa, a tradutora desabafa em uma de suas cartas sobre essa preocupação de sua obra traduzida para línguas estrangeiras, principalmente, quando se trata da postura de alguns tradutores europeus:

A conselho de Érico⁸, mandei uma carta dizendo que a “tradução era escandalosamente má” etc. que preferia que o livro nunca fosse publicado na França a sair como está, sem correções. E mandei exemplos dos erros de tradução. Esse trabalho levou cerca de dez dias, trabalhando muitas vezes até duas e tanto da madrugada, pois fui obrigada até a escrever em francês [...] uma noite, à meia-noite mais ou menos, eu estava tentando ler e corrigir, quando deparei com uma brutalidade de tradução, tão forte, tão inesperada, que, sozinha, mesmo, ri a ponto de chorar. (LISPECTOR; MONTERO, 2002, p. 254)

Nessa carta datada em 10 de maio de 1954, enviada de Washington para as irmãs, Clarice estarecida, comenta sobre a tradução feita de seu livro *Perto do Coração Selvagem* para o francês. Podemos observar a tensão que havia entre Clarice e o ato de traduzir, já que, em sua correspondência para as irmãs, revela-se escandalizada com a tradução realizada em francês.

Clarice passa dias trabalhando na tradução de sua obra, a fim de que consiga resgatar sua particularidade a tempo. Assim, podemos perceber o que já é sabido por estudiosos, pesquisadores, leitores e estudantes sobre Clarice Lispector: a questão da subjetividade que carrega sua escrita, ou seja, a autora percebendo que esse vínculo essencial com sua obra havia sido quebrado por conta da tradução tenta recuperar o trabalho a tempo, o que infelizmente não acontece, e assim, acaba por arrependida da publicação de sua obra em língua francesa.

Essa questão da particularidade da obra é algo que deve realmente ser observada, principalmente levando em consideração esse excerto da Clarice, já que nesse caso, ela viu-se em um papel inverso, antes tradutora de tantas obras para língua portuguesa, agora, sendo traduzida para outro idioma.

O pânico e o desespero fazem com que Clarice trabalhe até tarde da noite buscando um meio para contornar um trabalho supostamente não bem feito por sua tradutora francesa. Isso deve ser observado no fato de Clarice usar palavras como “escandalosamente má” e “brutalidade na tradução”. Levando esse fato em consideração, percebemos que a autora vai ao encontro de sua própria obra, algo que ela não gostava de fazer, para poder fazer ajustes e consertar os erros cometidos na tradução.

Quando nos é posto esse fato, percebemos o quanto o risco em se traduzir pode ser grande, principalmente, quando se trata de um texto literário, pois quando a

⁸ Érico Veríssimo, amigo de Clarice Lispector, com quem ela mantinha correspondências.

tradução acontece o tradutor, mesmo que inconscientemente, acaba por incorporar em sua tradução aspectos de seu idioma, de sua cultura, de sua formação de leitor. Por esse fato que, essencialmente seria necessário que a tradução de texto literários também fosse realizada por autores, para que se aprimorassem técnicas que somente a literatura é capaz de oferecer, ou seja, para que não perdesse toda essa conjuntura já criada pelo autor do texto original.

Jean-Claude Lucien Miroir, em sua pesquisa sobre Clarice Lispector faz uma análise no caminho inverso deste que está sendo apresentado nesse trabalho, ou seja, o pesquisador faz uma análise das obras traduzidas para outras línguas, neste caso, ele se detém ao francês. Em seu artigo *Clarice Lispector e seus tradutores da fúria à melodia*, publicado em 2016, ele comenta sobre esse pânico que invadiu Clarice ao ler sua obra em francês, além de fazer uma breve apresentação de como a tradução foi realizada na França:

Portanto, pode-se emitir a hipótese de que Moutonnier⁹ traduziu *Perto do Coração Selvagem* em menos de um mês, em regime de urgência, a partir de uma língua que descobrira no próprio país da escritora, poucos meses antes. Todavia, como toda tradutora poliglota, apoiou-se em seus conhecimentos linguísticos em outras línguas, como o espanhol, e em suas experiências de viagens, consultando certamente, naquela época, em Paris, dicionários do português europeu. (MIROIR, 2016, p. 69)

Miroir (2016) comenta sobre a tradução realizada na França por Denise-Teresa Moutonnier e informa que a tradutora não tinha uma formação acadêmica sobre a língua portuguesa, pois aprendeu de um período que passou no Brasil. Essa defasagem linguística apresentada na formação da tradutora é mostrada na própria tradução literária da obra de Clarice, ou seja, a perda de questões essenciais do romance de Clarice acaba por se desfazer com a tradução, mas isso também se deve ao fato de que Moutonnier foi uma segunda opção da editora francesa após perder quem já estaria prestes a traduzir a obra.

Ao observarmos esse caso, percebemos que problemas como esse pelo qual Clarice passou com a tradução de sua obra para o francês, levou consigo para as traduções que realizou para língua portuguesa, visto que traduzir uma obra literária

⁹ Denise-Teresa de Moutonnier foi a primeira tradutora da obra de Clarice Lispector na França, tendo como tradução inicial a obra *Perto do Coração Selvagem* (1943). Moutonnier, nasceu em Paris e iniciou sua carreira sendo tradutora de correspondências na França, tomou conhecimento pela língua portuguesa de uma temporada que passou no Brasil.

não é somente o ato de transpor de um idioma para outro, mas sim um resgate fiel de toda uma semântica que aquela obra irá trazer ao público leitor, principalmente, tratando-se da obra de Clarice, cheia de subjetividade com narradores e personagens imersos em um universo caótico e em alguns momentos de difícil acesso aos leitores. Cabe aqui lembramos das palavras de Benjamin (2008) já citadas anteriormente: "... o tradutor de importância é por necessidade um grande poeta...", ou seja, demanda um todo cuidado e também um viés artístico do tradutor para com a obra literária, além de integrar a cultura e aspectos fundamentais do próprio autor da literatura fonte para sua tradução, para que assim, a obra não perca todo o significado simbólico que demanda o texto literário.

A fúria de Clarice Lispector retratada nesse momento em correspondência às irmãs revela esse cuidado com o texto, essa questão de ler e rever, de analisar novamente, de tentar encaixar o contexto adequado para a obra, além do que, ter um certo respeito pela obra do autor que permitiu que sua tradução fosse feita. Para uma tradutor de correspondências comerciais como Moutonnier, a questão mais óbvia é a de que não teria os artifícios artísticos adequados para traduzir o romance de Lispector, já que como apresentado anteriormente, sua obra demandava todo um cuidado e um capricho por conta da subjetividade que apresentava para o público leitor.

O arrependimento de Lispector ao deixar publicar a obra na França vem com a questão de ela própria não ter tido o tempo necessário para fazer o trabalho da tradução, nem mesmo consertar os erros causados pela tradutora em francês, o que mostra também seu vasto conhecimento em outras línguas estrangeiras como o francês, inglês e o espanhol, idiomas tais que depois ela verteria para a língua portuguesa.

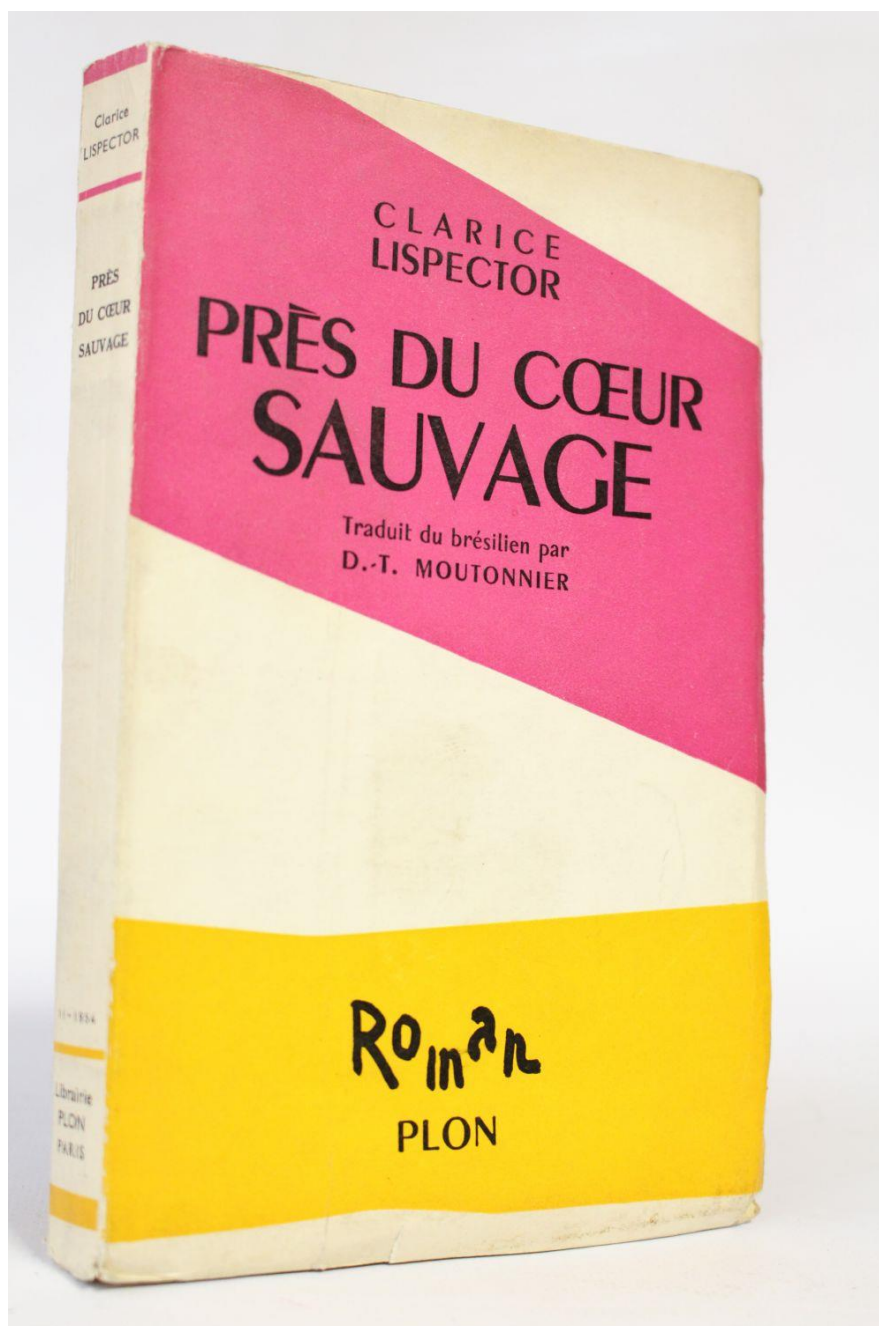


Figura 6 - Edição Francesa de *Perto do Coração Selvagem* traduzida por Moutonnier.

Essa questão toda de cuidado com a língua portuguesa é apresentada em vários momentos de escrita de Clarice Lispector, tais como a que Gilberto Figueiredo Martins, pesquisador e professor da Universidade Estadual Paulista – Campus de Assis, acaba por revelar em sua obra intitulada *Estátuas Invisíveis Experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector* (2010):

Clarice busca no exílio sua cidadania e ancora-se na língua portuguesa como lugar de efetivação e reconhecimento de uma verdade subjetiva, em evidente esforço de filiação, mulher constrangidamente deslocada,

tentando alterar-se sobre raiz enxertada, exibindo um permanente visto de “descompasso com o mundo”, sendo a falta seu ponto de partida [...]. (MARTINS, 2010, p. 15)

A língua portuguesa servindo de âncora para Clarice mostra toda a admiração que tinha por pertencer ao Brasil, além do que, a língua portuguesa trazia toda a subjetividade da qual a autora necessitava em suas epifanias. Embora tenha nascido na Ucrânia, considerava-se brasileira, pois como ela mesma dizia “nem mesmo pisou em solo russo, criou-se no nordeste brasileiro” e isso fez com que toda sua formação intelectual fosse advinda do português.

Casos como esse são notórios dentro do texto de Clarice em que sua completa subjetividade e a dificuldade dos tradutores em realizarem um trabalho adequado para seus romances, já que sua sintaxe foi considerada por Rabassa, tradutor de Clarice nos Estados Unidos, como mais difícil que a de Guimarães Rosa. Encaixar termos adequados para outra língua diante do português de Clarice não era realmente uma tarefa fácil para tradutores internacionais, o que causava toda essa revolta em Clarice ao perceber que sua obra não teria todo seu significado vertido em outras traduções.

A subjetividade a qual é peculiar à escrita de Lispector, é perceptível pelos seus leitores. Assim podemos nos remeter a essa questão em reconstruir um texto alheio com uma linguagem mais acessível, algo que, para sua própria escrita não era comum. Desta forma notamos o texto de Antonio Candido intitulado *No raiar de Clarice Lispector* de 1943, presente na coletânea *Vários Escritos*, que apresenta sobre a escrita da autora:

O seu ritmo é um ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea. Os vocábulos são obrigados a perder seu sentido corrente, para se amoldarem às necessidades de uma expressão sutil e tensa, de tal modo que a língua adquire o mesmo caráter dramático que o trecho. (CANDIDO, 1943, p.129)

Candido (1943) ao retratar essa questão da tensão psicológica acerca da obra de Clarice faz referência ao seu primeiro romance publicado, *Perto do Coração Selvagem*, de 1943. Comenta sobre os vocábulos utilizados pela autora como muito densos e de caráter dramático. Todo esse drama utilizado por sua obra acaba por ser desfeito quando diz respeito ao seu ofício como tradutora, visto que como apresentaremos nesse trabalho, passará por um perfil mais singelo de linguagem, ou seja, temos a noção de que Clarice dividia com clareza seus trabalhos, tanto de

autora, quanto de tradutora de textos estrangeiros. Candido faz referência ao romance de estreia de Clarice, porém, toda essa tensão presente em seu vocábulo é algo perceptível em várias de suas obras com um teor inteiramente voltado para a subjetividade, marca da autora que muitas vezes pega leitores desapercibidos de surpresa, perante o jogo de palavra que é proposto pela autora.

Candido, professor e teórico de literatura, deu seu parecer satisfatório sobre a estreia do romance de Clarice “permanece ao fato de que, dentro da nossa literatura, é *performance* de melhor qualidade” (CANDIDO, 1943, p.128), tanto pelo uso da linguagem quanto por toda a sensibilidade que é proposta pela autora em sua obra. Ao lermos Clarice segundo Candido estaremos dispostos a encarar o campo da alma, suas paixões, assim como a busca incessante pela felicidade, algo que a autora percorre dentro de sua carreira literária. A autora apresenta ao leitor uma vida caótica, cheia de incertezas e descompassos, com crises existenciais de profundidade exacerbada e conflituosa em que coloca o leitor à margem de uma profunda viagem ao seu eu interior, demonstrando um total desconcerto perante o mundo que lhe apresenta:

Soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não vêm mais do que sons ou sinais. A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização. (CANDIDO, 1943, p. 131)

As palavras de Candido neste ensaio se concretizaram com o passar dos anos. Enquanto Clarice tomava lugar no cenário literário brasileiro, toda a sua intensidade e vivacidade interiorizada acabavam por tomar forma perante a leituras dos brasileiros do século XX. A semântica atribuída às palavras em sua escrita era muito mais intensa do que se previa, e atribuía-se todo um valor para que as palavras fossem além de uma mera distração para um leitor ingênuo, mas sim, um conteúdo com toda uma intensidade valorizada no campo da subjetividade e desse sentimento de não pertencimento ao mundo em que vivia.

Poderíamos passar vários momentos relatando sobre a carreira literária de Clarice, principalmente, percorrendo o caminho de suas obras nem sempre entendidas pela grande crítica. Porém, cabe a nós nesse trabalho, investigar sobre

toda essa alternância e simplificação causada no texto alheio, já que o seu próprio era carregado de complexidade.

2.3 Clarice Lispector dando voz a Edgar Allan Poe no Brasil

Nosso intuito neste trabalho é comentar sobre o contexto no qual Clarice Lispector foi uma tradutora, leitora e apreciadora da obra de Poe, e, principalmente, mostrar como o texto realizado na tradução de Lispector deixou o original com marcas diferentes, ou seja, o trabalho realizado pela autora é chamado de “adaptação” no campo da tradução.

Como já dito anteriormente, foi possível observar o cuidado que Clarice Lispector tinha com as traduções que realizava, mas também de sua dificuldade com expressões americanas típicas, o que, acabava por deixar seu trabalho um pouco mais tenso e com certa atipicidade. No caso da obra de Poe, não foi diferente, já que, no Brasil podemos contar com variados tradutores.

Rony Márcio Cardoso Ferreira, defendeu, em 2016, sua tese de doutoramento pela Universidade de Brasília, intitulada *Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda (teoria, crítica e tradução literária)*. Neste extenso trabalho, Ferreira faz um apanhado cronológico de todas as traduções de Clarice para a língua portuguesa, trabalho até então inédito, já que, como foi dito anteriormente, esse campo de estudo sobre Clarice Lispector não é muito abordado no meio acadêmico.

Nessa linha cronológica em que Ferreira nos apresenta, ele oferece um panorama do contexto histórico no qual a autora se encaixava quando fez a tradução de cada obra. No caso de Poe, podemos observar com atenção que:

Como se valeu da tradução enquanto atividade financeira, postulamos que a intelectual ia adaptando os contos ano a ano, pois, possivelmente, recebia por texto traduzido, razão pela qual encontramos em anos seguidos as edições ampliadas de um mesmo trabalho. (FERREIRA, 2016, p. 152)

Clarice Lispector, na década de 70, quando fez a tradução dos contos de Poe, passava por sérios problemas financeiros, pois já divorciada e com dois filhos pequenos, o ofício que até então era um *hobby*, agora se tornou uma obrigação, e, além disso, uma questão de ordem editorial. Dentro desse contexto, as traduções da autora chamaram muito a atenção do público leitor da época, pois para a editora ter o

nome de Clarice Lispector na capa de um livro como tradutora trazia um número maior de vendas.

Nessa época, era uma autora consagrada pela crítica e pelo público leitor. Ao depararmos com esse nome de importância nas obras do autor norte-americano, elas passaram a ser vendidas com “tradução e adaptação de Clarice Lispector”.

A primeira tradução de Poe realizada por Lispector foi em 1974, sob o título de *7 de Allan Poe*, coletânea de sete contos do autor traduzidos e adaptados por Clarice. Depois em 1975, foi lançada uma nova edição com a presença de mais quatro contos, chamado então como *11 de Allan Poe*, e, em seguida, para finalizar, um volume totalmente reeditado que passou a chamar-se *O gato preto e outras histórias de Allan Poe*, com grande parte dos contos do autor que foram selecionados e reescritos pela tradutora.

Ferreira (2016) também apresenta em seu trabalho uma questão de importância para todo esse contexto que se formou diante do trabalho da tradutora. Embora fosse famosa por seus trabalhos como escritora, que eram totalmente intimistas e de sintaxe um tanto quando densa, Clarice imprime ao texto do autor norte-americano uma certa liberdade de leitura que não fazia parte de sua escrita autoral. Isso se deve ao fato de que, ao ser contratada pela editora para o trabalho de Poe, Clarice teve de fazer um trabalho totalmente direcionado para o público jovem:

[...] nos contos de Poe, somente ao relançar o romance na coleção ‘Clássicos para o jovem leitor’ foi esclarecido que Clarice era a adaptadora da narrativa, na ficha catalográfica. Também na edição atual da Ediouro, encontra-se uma ‘Introdução’, assinada por Clarice [...]. (FERREIRA, 2016, p.153)

Esse direcionamento para o público jovem foi um dos fatores principais da mudança de escrita da obra de Poe, já que, em seu texto original o escritor, assim como Clarice, tem uma linguagem mais elaborada e de difícil acesso para um determinado público. Ao adaptar para o público jovem, a tradutora teve de se ater a uma linguagem mais clara e que chamasse mais a atenção da juventude, que já na década de 70 não era tão leitora quanto antes. De certa forma, essa facilidade com que Clarice Lispector vai adaptar se deve também ao fato de que teve, durante sua carreira, contato com diversos tipos de públicos. Não podemos deixar de mencionar as obras que Clarice escreve para o público infantil.

Diante a dessas informações acerca de tradução e adaptação, temos que também nos ater ao diálogo existente entre os autores, pois é evidente neste caso, que Clarice foi leitora de Poe, já que assina suas traduções. Apesar da distância temporal que os separa, é possível, em um estudo mais aprofundado, percebermos o quão Poe esteve presente na escrita de Clarice.

A pesquisadora Teresa Berenhauser Fernandes Martins defendeu em 1998 sua tese de doutoramento intitulada *A tradução da prosa de Edgar Allan Poe para o português: questões linguísticas literárias e culturais*. Em seu trabalho ela faz uma análise apropriada sobre a questão das traduções da obra de Poe no Brasil. Ao tratar desse assunto, Martins refere-se à tradução de Clarice Lispector:

[...] Clarice Lispector reduziu drasticamente o tamanho dos contos quando no seu processo de “reescritura”. Infelizmente, não há qualquer explicação do que vem a ser reescritura de um conto escrito por outro autor, numa outra língua. Muito provavelmente foi utilizado esse termo para diferenciar uma tradução, na sua acepção mais conhecida, da atividade empreendida por Clarice Lispector com relação aos contos de Poe. (MARTINS, 1998, p. 107)

Para Martins, Lispector fez uma redução do conto de Poe ao traduzir para a Língua Portuguesa, já que é possível observar esse fato pelo número de páginas presentes no conto original e na tradução. No caso da pesquisa de Martins, ela fez uma análise do conto *The facts in the case of M. Valdemar*, um conto pouco estudado e pouco conhecido do grande público leitor de Poe. Assim, a partir dessa leitura feita, Martins relata a quantidade de omissões feitas pela tradutora.

Isso fica perceptível no decorrer da narrativa, principalmente, quando se trata de termos essenciais para o desenrolar da história e também nomenclaturas que poderiam omitir fatos importantes para o leitor brasileiro, tais como formas de tratamento, local onde a história se passa e também as descrições físicas das personagens, ou seja, essa omissão feita por Lispector, segundo Martins, tira a precisão e também o detalhamento que Poe faz de sua narrativa.

Podemos perceber uma certa instabilidade ao lidar com conceitos mais específicos que poderiam ser analisados e lidos pelo público leitor de Poe no Brasil, porém ficam omitidos.

Martins (1998) ainda relata que essa omissão feita por Lispector priva o leitor de informações importantes que poderiam ser usadas na narrativa, e que com essa

retirada, não pode oferecer ao leitor uma percepção mais integral da obra do escritor norte-americano.

A tradução/reescritura feita por Clarice Lispector foi processada a partir de duas operações: omissão e simplificação. A omissão dá-se no conto como um todo, não se trata de retirar a primeira parte do conto, ou da última, o que Clarice Lispector faz é ainda mais radical, ela omite os detalhes da narrativa [...] a simplificação drástica da forma do conto transforma a narrativa em algo que ela na verdade não é: um relato verdadeiro de um caso incrível. (MARTINS, 1998, p. 115-116)

Ao observarmos esses termos de omissão e simplificação no que diz respeito à tradução de Lispector, podemos observar uma tradução alterada pela análise de Martins, já que essas omissões e simplificações acabam por deixar o texto um tanto quanto fora da linha de pensamento do autor norte-americano. Ou seja, o propósito inicial de seu trabalho passou por uma reestruturação na tradução, perdeu-se, como visto, um certo tom que é famoso nas escritas de Poe, aquele ar de suspense, mistério e aventura que é advindo do contista, assim, na presente tradução observa-se um Poe diferente de seu estilo original, moldado por uma tradutora que acaba por interferir em seu texto.

A pesquisa de Martins (1998) vai além desses detalhes, em seu trabalho ela realiza uma análise com vários tradutores brasileiros de Poe, porém o que fica mais em evidência é o caso de Lispector, que como dito anteriormente, acaba por deixar o texto diferente dos demais. Esse fato é perceptível em vários momentos de sua análise.

Lembrando essa questão de comparação entre texto original e sua tradução, trazemos as observações sobre literatura comparada de Perrone-Moisés (1990):

[...] a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura, cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94)

A literatura de Poe nasce em Lispector como uma nova forma, um novo formato, um novo molde, é possível perceber que pela tradução há um novo olhar e esse olhar ganha forma por meio de leituras e estudos advindos de outros caminhos. Lispector, com seu olhar atento e mente leitora, acaba por adquirir novas perspectivas para a tradução da obra de Poe. Essa “reescritura” está formatada a partir de um conhecimento literário da tradutora, não esquecendo que nesse período de tradução

das obras de Poe, Lispector já era uma escritora consagrada pela crítica literária brasileira.

Todo esse universo e esses diálogos com diversas obras, até mesmo de outras nacionalidades, permitiram que Lispector tivesse um caminho a ser trilhado ao traduzir Poe, para assim existir o que Perrone-Moisés chama de “dialogar com a literatura anterior”, a questão da comparação literária, neste caso, vem através da tradução.

Quando nos deparamos com essa questão de literaturas comparadas, não podemos esquecer essas questões de influências e de diálogos com obras, visto que o tradutor antes de tudo deve ser um bom leitor. Traduzir um texto literário deve ir além de um mecanismo automático e simplificado que a internet ou dicionários podem nos propiciar na contemporaneidade, mas sim, deve ser um diálogo subjetivo entre o universo literário do autor e seu tradutor, pois ambos fazem parte desse meio para que a tradução tenha uma caminhada até a língua de direcionamento. Para tal, podemos observar que esse diálogo é importante do ponto de vista do tradutor, para que sua leitura atenta não despreze todos os conceitos culturais e estéticos advindos do país de origem do autor a ser traduzido.

Publicado em 19 de agosto de 1843, na revista americana *Saturday Evening Post*, o conto *The Black Cat*, de Edgar Allan Poe é um dos contos mais lidos do autor, trazendo consigo uma carga de simbologia, mistério e medo, típicos de escritos do autor. Há vários estudos realizados desse conto, sendo eles, por várias vertentes e contextos diferentes, tais como a psicanálise, narrativa de mistérios, o fantástico, entre outros. O que cabe aqui analisarmos é a maneira pela qual esse texto foi traduzido e/ou adaptado no Brasil. Como já relatado neste trabalho, atentaremos para a tradução de Clarice Lispector, que como será apresentado em seguida trouxe algumas modificações ao texto do contista norte-americano ao traduzi-lo e adaptá-lo para a língua portuguesa.

Em 01 de Abril de 1890, 43 anos depois da publicação americana, o conto *The Black Cat* é publicado em um jornal brasileiro em formato de folhetim, na *Gazeta da Tarde*, jornal carioca que circulou durante o século XIX. O conto também passa por um processo de adaptação não se enquadrando com o original de Poe.

A tradução carioca assinada por “S. de M.”, possivelmente um pseudônimo, não deixa rastro de seu tradutor de maneira confiável, pois como dito anteriormente, era comum que muitos escritores, gravuristas e tradutores publicassem em jornais da época utilizando pseudônimos por conta da censura que havia.

João Lucas Magalhães Moraes (2016) defendeu em seu trabalho de conclusão de curso em Letras, pela Universidade de Campinas, uma análise acerca da recepção da obra de Poe no Brasil e as primeiras publicações em folhetim. Ao tecer comentários acerca de *The Black Cat*, Moraes informa a data de sua publicação na *Gazeta da Tarde* e também deixa claro que não foi possível localizar as partes antecessoras do conto.

Edgar Allan Poe foi um autor que muito repercutiu nos jornais brasileiros do século XIX tanto por sua obra literária, quanto por críticas ao autor feita por literatos brasileiros da época.

A chegada ao Brasil desse tipo de narrativa, com um tom mais de suspense e mistério, foi um tanto quando diferente, já que, o Brasil vivia em expectativa com os romances do romantismo publicados em folhetim.



Figura 7 – Gazeta da Tarde – 01 abril. 1890, Nº 87, p.1.

Nessa época, os tradutores brasileiros tinham contato com a obra de Poe a partir das traduções para o francês de Baudelaire, assim é notório perceber que o texto cada vez mais perde sua essência do original.

Ao que tange nosso conhecimento acerca do conto, é pertinente, neste momento, fazer uma síntese acerca da narrativa que será analisada. O conto *The Black Cat*, tem o narrador em primeira pessoa, que faz sua apresentação no início da narrativa. É um homem que busca por meio do ato da narração, desabafar problemas vivenciados que o perturbam de maneira inabalável e irreduzível. Ao termos a presença desse narrador em primeira pessoa, já nos fica evidente que o teor de

mistério percorre a narrativa desde o seu princípio, em que, o narrador começa a esclarecer fatos no desabrochar de sua história.

Com um ar de tensão ele relata que cometeu alguns crimes e que cabe ao leitor fazer o julgamento de seu caráter, até então duvidoso e inexplicável perante a tudo que está prestes a narrar. Com esse semblante de desespero e angústia, o narrador retrata sua vida desde a infância, em que já tinha convivência com muitos animais, que traziam grande alegria para o narrador, porém sua predileção maior se concentra ao ter um gato preto, em sua casa, depois de casado.

O gato, na narrativa, é descrito de maneira muito misteriosa pelo narrador, já que coloca em xeque a questão da superstição que envolve o gato quando nos relata:

Este último era um animal lindo. Grande, todo preto. E muito inteligente. Essa inteligência era pouco comentada porque minha mulher, embora não fosse supersticiosa, referia-se com frequência à crença popular que olha os gatos pretos como feiticeiras disfarçadas. (POE, 2017, p. 12)

A referência ao mistério da narrativa já nos é apresentada nesse trecho em que o narrador faz menção à suposta superstição que a esposa tem perante o gato preto, que desde a antiguidade é visto como um símbolo mitológico.

Não foi inconscientemente que Poe escolhe esse animal para apresentar em seu conto, toda a simbologia existente no gato preto que advém de fatos históricos recorrentes que são contados até hoje. Desde referências de que gatos pretos eram feiticeiras disfarçadas na idade média e queimados vivos em praça pública por conta dessa crença, até mesmo de gatos pretos sendo tidos como deuses na antiguidade clássica, ou seja, Poe apresenta-nos em seu conto toda uma referência histórica para fazer com que o fantástico aconteça em seu conto.

Levando ainda em consideração essa questão da simbologia do animal, não podemos deixar de considerar o nome dado ao gato pelo narrador, Pluto ou Plutão, nome também esse carregado de simbologias, já que na mitologia romana Pluto é o deus dos infernos, fato esse que também terá uma relevância no decorrer da narrativa. Toda essa simbologia e o suposto medo que a esposa adquira pela crença na feitiçaria do gato preto tem um contexto aplicado ao conto de Poe, visto que o narrador deixa claro que há dúvidas se os acontecimentos por ele vivido tem um vínculo consequencial com a presença do gato em sua casa.

Os dias passam e o narrador entrega-se ao álcool, seu comportamento muda gradativamente, o que desperta também a curiosidade de sua esposa, já que suas atitudes com os animais domésticos de que ele tanto gosta também se alteram.

É fato que quando tratamos de uma obra literária temos que fazer uma distinção entre a vida do autor e o contexto da obra, ou seja, não podemos afirmar que esses fatos ocorridos com o narrador fazem parte de toda uma vivência de Poe, porém Marie Bonaparte (1882-1962), psicanalista e discípula de Freud, faz um estudo acerca dos contos de Poe, analisando cada conto com um caráter autobiográfico do autor pelo viés da psicanálise. No caso de *The Black Cat* ela nos diz:

Poe sabia também, por experiência, o poder da bebida para liberar as fantasias de violência e ataque sádico. Na verdade, ele não os realizou, mas eles, por isso, assombraram seu inconsciente com uma intensidade ainda maior, com seu aparecimento apenas quando o “demônio da intemperança” entrou triunfante novamente em sua vida. (BONAPARTE, 1949, p. 461, tradução nossa)¹⁰

As problemáticas vivenciadas pelo narrador, segundo Bonaparte, tem uma ligação com a vida caótica de Poe, principalmente no que diz respeito ao uso excessivo do álcool e problemas de relacionamento com sua esposa. O transtorno causado pela bebida foi um dos motivos da morte do autor, já que foi encontrado morto em uma situação deplorável em uma sarjeta.

Com esse elemento do uso do álcool a mudança de comportamento do narrador é visível pela esposa, principalmente quando diz respeito ao seu tratamento com os animais domésticos, enfatizando, claro, o ódio que começa a nutrir por Pluto.

Tomado por uma ira diabólica, o narrador desfere um golpe de faca e tira os olhos do gato deixando a órbita visível, depois, enforcando-o em uma árvore próxima de sua casa. Os dias passam e o narrador, tomado agora por uma sensação de arrependimento e desolação, sofre a perda do gato, porém seu comportamento irregular com a esposa e o uso excessivo do álcool não acaba.

Em uma de suas andanças por bares, o narrador encontra um outro gato preto, desta vez com uma pequena diferença tinha uma mancha branca ao redor do pescoço, mas ainda assim, fazia-o lembrar de Pluto. Tomado por certa simpatia pelo

¹⁰ Poe also knew, from experience, the power of drink to release phantasies of violence and sadistic attack. True, he did not carry them out, but they, therefore, haunted his unconscious with still greater intensity, as his tales clearly prove. Not by chance, did his most famous tales of crime appear just when the “Fiend Intemperance” had triumphantly re-entered his life.

animal, leva-o para sua casa e tenta retomar algumas atitudes antigas de bondade com esse outro gato.

Porém, tomado mais uma vez pelo ódio que o consumia, o narrador ao descer as escadas e o gato entrelaçar por suas pernas, fazendo-o desequilibrar, tenta desferir um golpe de machado neste outro gato, mas é impedido por sua esposa. A fúria do narrador aumenta de maneira excessiva ao perceber que a esposa tenta defender o gato, então com um ato repentino e enfurecido, atinge o crânio da esposa que cai morta. Com a fuga do gato, a necessidade do narrador, agora é esconder o corpo da esposa, então empareda-o na casa.

Outros dias passam e a casa do narrador pega fogo, tudo é destruído pelas chamas, neste momento do conto podemos fazer uma outra relação dos fatos ocorridos pelo narrador com o nome do gato e toda a simbologia nele empregada. Como dito anteriormente, o nome do gato, Pluto, na mitologia romana faz referência ao deus dos infernos, então, há uma possibilidade de análise a julgar que as desgraças ocorridas com o narrador, como o fogo em sua casa, podem ser vistos como um castigo presente no nome do gato.

Várias interpretações pelo uso de simbologias fazem parte desse estudo pertencente ao gato preto, visto que além de toda uma superstição que o envolve, também podemos perceber que Poe fez uso de elementos históricos para compor sua narrativa. As relações entre os castigos decorrentes das ações do narrador com as histórias mitológicas se entrelaçam, fazendo com que um leitor atento acabe por fazer uma relação entre elas.

2.4 O Gato Preto brasileiro de Clarice Lispector

Ao tratarmos da tradução realizada por Clarice Lispector de *The Black Cat* na coletânea encomendada pela editora, algumas modificações podem ser observadas, tanto nas questões estruturais quanto na semântica do texto. Fazendo uma leitura atenta, o leitor que conhece a obra de Poe em inglês percebe uma diferença no tamanho da narrativa, visto que a original contém um número maior de páginas e com maiores descrições realizadas por Poe. Em contrapartida, temos o texto de Clarice, que podemos chamar de adaptação, uma vez que a modificação, que será analisada neste capítulo, trará exemplos de como o trabalho realizado pela tradutora tornou o texto diferente de seu original.

A edição da coletânea de contos de Poe traduzida por Lispector que será utilizada nesta análise será a da editora “Ediouro” publicada em 2003. Esta edição contém uma capa em tom rosa com a imagem de um cemitério ao fundo, trazendo todo um ar fúnebre para a coletânea, em que aparecem túmulos antigos e um suposto crepúsculo. A aparência melancólica da edição, em um primeiro momento, já traz ao leitor uma prévia do que tratam os contos de Poe, visto que o autor americano é conhecido mundialmente como criador do conto moderno de terror.

Ainda na capa da edição temos como título “Histórias Extraordinárias de Allan Poe”, algo que é um tanto quanto fora do comum, pois oculta o primeiro nome do autor, já que nas primeiras traduções brasileiras, ainda em folhetim, o nome quer era oculto era Allan. Quando nos deparamos com esse título, já é possível remeter ao título original da obra, porém algo que acaba por deixar a edição com um tom diferente e até mesmo fora do comum é o que vem acima do título “Clássicos para o jovem leitor”. Essa frase que vem inclusa na edição apresenta o que foi dito neste capítulo: a transformação dos contos de Poe para um público mais jovem, até mesmo voltado para o infanto-juvenil, o que aparentemente causa um certo estranhamento, visto que deixar esses contos com uma linguagem infantilizada foge das propostas do autor norte-americano de trazer uma literatura macabra e grotesca para seus leitores.

Podemos perceber também a questão cultural mais uma vez aqui representada, visto que o público brasileiro leitor não carrega essa questão do terror tão fortemente marcado como os americanos. Exemplo disso é a famosa comemoração do Dia das Bruxas nos Estados Unidos, que faz com que milhares de crianças e jovens saiam em busca de gostosuras ou travessuras pelas ruas das cidades.

Supomos que esses conceitos culturais advindos do leitor americano não se encaixem no perfil do brasileiro, que tem uma diferente e nem mesmo comemora o Dia das Bruxas. A capa da edição entra em contradição, já que expõe no primeiro momento uma imagem fúnebre de um cemitério abandonado, com suas estátuas e uma coloração sombria e depois, logo acima, uma aviso que é direcionado ao público infanto-juvenil.

Mais uma vez temos essa consciência de uma inserção cultural estrangeira nas traduções brasileiras, lembrando que essa quebra de barreiras com o estrangeiro foi motivo de revolução entre os modernistas do século XX, que tinham como propósito a constituição de um nacionalismo brasileiro por meio das artes. Essa questão cultural

entra em choque ao analisarmos a capa da obra, que se apresenta com um tom suave e tranquilo pela cor, carregado de símbolos e terror pela imagem e novamente branda ao deixar o direcionamento da tradução.

Abaixo da foto assombrosa do cemitério, temos a seguinte referência: “Tradução e Adaptação de Clarice Lispector” em letras claras e visíveis para o leitor. Neste momento podemos levar em consideração a importância que carrega o nome de Clarice Lispector para a tradução de uma obra. A Editora Ediouro, possivelmente, tentou chamar atenção dos leitores por colocar em destaque o nome da escritora brasileira como tradutora, visto que em demais obras de Poe, o nome dos tradutores fica na folha de rosto em completa discrição.

A visibilidade dada da editora para o nome de Lispector, possivelmente fez com que as vendas da obra aumentassem, pois Clarice Lispector é um nome consagrado na literatura nacional, já que suas obras fazem parte dos cânones da literatura brasileira. Apresentar essa faceta de Clarice em contos famosos do escritor americano, com certeza chamariam mais a atenção do público, principalmente pela evidência de colocar um destinatário que era o jovem leitor brasileiro.

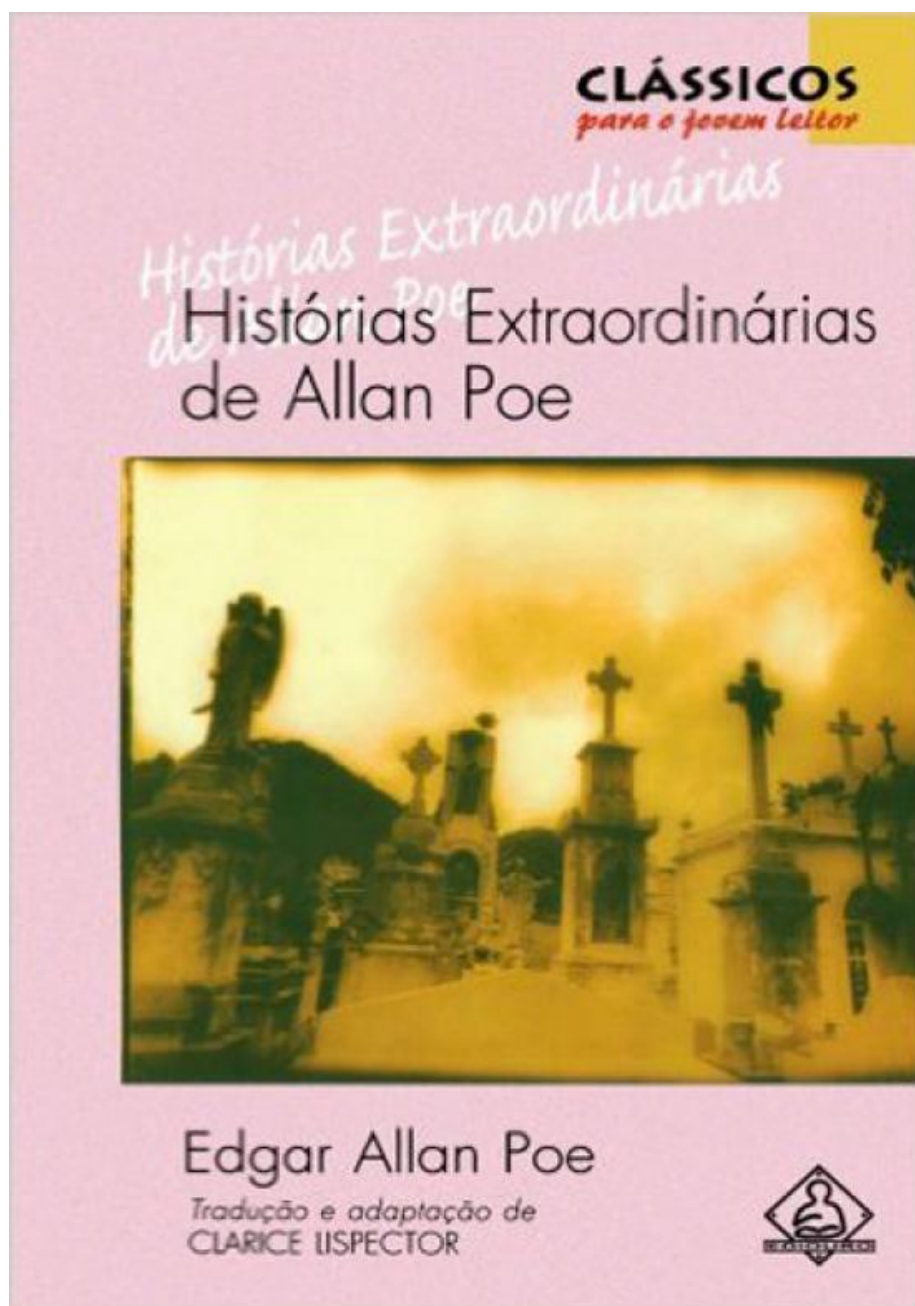


Figura 8: Edição da Ediouro de 2003 de “Histórias Extraordinárias de Allan Poe” traduzida por Clarice Lispector.

Embora muito conhecida, estudada e pesquisada pela academia, a leitura das obras de Poe requer um certo cuidado e atenção, levando em consideração que a linguagem tem seu contorno formal e estilístico bem empregado pelo autor. Uma tradução mais fiel dos contos, como a que realizada pelo poeta José Paulo Paes, por exemplo, traz consigo toda a subjetividade e até mesmo complexidade da escrita do poeta americano, ou seja, apresenta uma leitura desafiadora para o público

brasileiro, principalmente tratando do romantismo americano do século XIX, que prezava pelo cuidado com o idioma e a formalidade do texto.

Quando nos deparamos com as traduções de Lispector, é possível perceber que a tradução foi realmente encomendada pela editora, pois essa escrita mais simplificada dos contos foge da linha tanto de Lispector em quanto escritora quando dos contos originais de Poe. Assim, estamos frente à chamada “adaptação literária”, como a própria capa da coletânea comprova.

O texto adaptado passa por diferenças do traduzido, todo o contexto da adaptação passa por um filtro do tradutor que leva em consideração o público alvo, a cultura da língua de chegada, as questões semânticas e linguísticas que permeiam aquele país.

Quanto ao tamanho do texto original e a tradução de Lispector, podemos observar que no original em inglês tem nove páginas e na tradução de Clarice tem sete, observando claro, o tamanho da página e da fonte. É perceptível que boa parte do texto foi suprimida pela tradutora. Como veremos adiante Lispector deixou o texto com menos detalhes do que o original, passando a impressão para o leitor de que o texto ficou mais conciso, mais direto e mais objetivo.

A objetividade pela qual passa a tradução de Clarice foge um pouco da proposta de literatura de Poe, que para prender atenção do leitor em uma narrativa de terror ou suspense cria todo um ambiente propício para tal ato. É uma atmosfera sinistra e macabra que percorre a narrativa, por meio da riqueza de detalhes que Poe apresenta em sua obra. Clarice, por fazer a supressão no texto, o modifica na questão semântica, visto que a proposta dos contos de Poe tinha um tom sombrio e uma atmosfera assustadora.

A questão de linguagem é algo que devemos levar em consideração nessa análise, pois estamos tratando de um texto da segunda metade do século XIX, com um inglês mais complexo e uma linguagem mais formal, que era a proposta da época. Ao fazer adaptação texto, Clarice acabou suavizando a leitura, pois a tradutora apresenta todo um contexto de transformação da obra, apresentando-a, como dito anteriormente, para o público juvenil.

Para começarmos nossa análise do conto *The Black Cat*, traduzido por Clarice Lispector, é necessário apresentar o início do conto que já contém uma modificação:

Texto original em Inglês	Tradução de Clarice Lispector
For the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not - and very surely do I not dream. But to-morrow I die, and to-day I would unburned my soul [...]. (POE, 1938, p. 223).	Amanhã morrerei e hoje quero aliviar a minha alma. Na verdade, tudo não passou de uma série de simples acontecimentos domésticos. Mas, pelas suas consequências, estes acontecimentos me aterrorizaram, me torturaram e me aniquilaram. (POE, 2003, p. 7).

Logo que inicia a narrativa, temos o narrador em primeira pessoa de Poe contando detalhadamente sua história ao leitor, ou seja, começa como um desabafo de porquê está escrevendo ao dizer “*Para a narrativa mais selvagem e caseira que estou prestes a contar, não espero e nem peço fé...*”, ou seja, existe uma explicação antecedente ao desenrolar da narrativa. Essa explicação tem importância no contexto da narrativa, pois transporta o leitor ao ambiente familiar e ao mesmo tempo agressivo em que a história se passa. Existe uma preparação de Poe para contextualizar ao narrador seu sofrimento dos fatos ocorridos, inclusive pedindo que o leitor não dê importância para o conto. Essa, possivelmente, seria uma estratégia de Poe para atrair a curiosidade de seus leitores, pois quando coloca as palavras “selvagem” e “caseira” em uma mesma oração, criando um paradoxo, faz com que o leitor fique desconfiado da narrativa que está por vir.

Em seguida o narrador diz: “*Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence.*” O que em língua portuguesa poderia ser: “Na verdade eu seria louco de esperar isso, em um caso em que meus próprio sentidos rejeitam suas próprias evidências.” Aqui temos um a fala subjetiva do narrador que, ao se preparar para contar a narrativa, faz uma reflexão acerca de suas ações, dizendo que mesmo que tentasse disfarçar ou esconder as evidências de seus atos, não seria possível.

O narrador-personagem de Poe logo neste início da narrativa, prepara o leitor com uma linguagem carregada de sentimentalismo e culpa, o que gera uma sensação de curiosidade ao leitor do conto.

Ainda neste início de conto o narrador comenta: “*Yet, mad am I not - and very surely do I not dream.*” que podemos entender como “Não estou louco e com certeza não é um sonho”. Diante dessa fala do narrador o leitor já pode perceber o teor de seriedade em que decorre a narrativa que ele está prestes a contar, ou seja, todo esse

início do conto convida o leitor curioso a participar dos fatos ocorridos com esse narrador e tentar desvendar através de sua leitura, o que a personagem pode ter feito que para ele comprovar que não é um sonho.

Em contrapartida, presenciamos que a tradução de Lispector retirou bruscamente toda esse início do conto, suprimindo essas informações que seriam necessárias para entender toda aflição que ocorre com o narrador ao contar suas experiências. Lispector oculta esse início não preparando o leitor como o texto original faz, retirando expectativa que teria para um conto de mistério.

Neste momento, começamos a perceber que a função de Lispector de transportar o texto para uma linguagem mais juvenil começa a tomar forma. Lispector só começa a traduzir o conto a partir de: “*But to-morrow I die, and to-day I would unburned my soul.*” em que ela relata: “Amanhã morrerei e quero aliviar minha alma.”. Mesmo que ela comece a tradução por essa parte do conto, podemos perceber uma quebra de sentido na expressão “*unburned*”, que Lispector traduz por “aliviar”, pois aqui temos uma metáfora utilizada por Poe, que ao traduzirmos integralmente ficaria “não queimar”, ou seja, temos um narrador com medo de queimar no inferno por meio das consequências de seus atos. Clarice Lispector ao colocar o verbo “aliviar”, deixa o texto mais livre de metáforas e mais suave, não apresentando aquela simbologia necessária para os fatos decorrentes posteriormente.

Essa questão simbólica é perceptível em *The Black Cat*, visto que na narrativa, o fogo aparece em momentos cruciais, fazendo referência tanto ao nome do gato, quanto às ações cometidas pelo narrador. Assim, Lispector, ao traduzir dessa maneira, faz com que o texto já não tenha um conteúdo implícito necessário para contextualizar ao leitor o desenrolar dos fatos.

A escolha dessa primeira parte do conto para análise fez-se necessária, pois é quando Poe prepara o seu leitor para a narrativa que está por vir, encaminha esse leitor para o decorrer dos fatos que são necessários para o entendimento da história. Quando Lispector retira toda essa parte e arremessa o leitor para a informação da culpa do narrador extrai fatos importantes para o decorrer na narrativa e até mesmo para entender todo esse caráter culposos pelo qual o narrador está se apresentando.

A supressão realizada por Lispector acaba por esconder fatos importantes para a composição da narrativa de Poe, visto que o logo no início o narrador começa a delirar em pensamentos e apresentar os motivos pelos quais está angustiado. Essa

supressão, ou seja, essa retirada do texto ameniza o texto de certa forma, deixando um tanto quando mais leve para uma narrativa permeada de horror como a de Poe.

Para melhor explorar essa questão da supressão do texto realizada por Clarice Lispector faz-se necessária a exposição do início do conto agora traduzido pelo poeta José Paulo Paes, que diferente da escritora, acabar por seguir a risca os métodos de tradução deixando o texto mais próximo ao original:

Para a narrativa muito estranha, embora familiar, que começo a escrever, não espero nem peço crédito. Louco, na verdade, seria eu se o esperasse nunca caso em que meus sentidos rejeitam seu próprio testemunho. Louco, porém, não sou e, com toda a certeza, não estou sonhando. Mas como amanhã morrerei, que hoje aliviar minha alma. Meu imediato propósito é apresentar ao mundo, de forma simples, sucinta e sem comentários, uma série de meros acontecimentos domésticos. (POE, 2009, p. 69).

Nesse fragmento, suprimido por Clarice Lispector, José Paulo Paes apresenta em sua tradução uma questão de aproximação ao texto original, abordando as divagações do narrador antes de iniciar os fatos que o atormentam. Existe nesse trecho uma abertura a um fluxo de consciência desse narrador perturbado ao relatar essa série de acontecimentos estranho, selvagens e domésticos, pois para ele é necessário desabafar tudo que está sentindo para que possa aliviar sua alma, que possivelmente estará presa ao inferno e também ao julgamento moral dos homens.

Paes em sua tradução aborda o mesmo que Poe no original, essa ênfase dada ao adjetivo “Louco”, que é suprimido por Lispector. Tal ênfase explicará uma suposta possessão do espírito do narrador que incontrolado pela sede de matar e de cometer crueldades com seu animal para pôr uma série de reflexões.

Clarice Lispector em nenhum momento apresenta a palavra “louco” ou qualquer sinônimo que possa ser usado para substituir tal termo, simplesmente a tradutora o anula de seu texto não revelando esse pesar doentio que perpassa pela cabeça do narrador ao contar sua história.

José Paulo Paes, assim como no original de Poe, enfatiza que o narrador não está sonhando e que está ciente das atrocidades cometidas tanto com o gato quanto com a esposa que assassinou, este fato, também revelará uma certa subjetividade ao lermos o texto original de Poe, visto que essas tendências psicológicas e esse domínio do subversivo perpassam a mente do narrador do conto.

Clarice Lispector omite essa parte e vai direto a confissão do narrador que amanhã estará morto e precisa desabafar para o leitor todas as maldade que cometeu durante sua vida. Assim, percebemos mais uma vez a suavidade pela qual o texto de Lispector é apresentado, pois irá direto ao momento em que o narrador revela que estará morto e, por isso, necessita aliviar seu coração e mente dos crimes.

Inicialmente tanto Poe no texto original, quanto José Paulo Paes em sua tradução, adjetivam a narrativa como “estranha” ou “selvagem”, deixam o leitor preparado para o que irão encontrar adiante com a leitura da obra, porém Clarice Lispector não o faz, deixando o texto em aberto partindo para o momento em que narrativa já está em seu desenrolar dos fatos, abordando o momento pelo qual o texto é direcionado ao leitor.

José Paulo Paes, em sua tradução, com maior proximidade ao original de Poe, apresenta mais uma vez um fragmento suprimido por Clarice em sua tradução para a língua portuguesa:

Texto original em Inglês	Tradução de José Paulo Paes
To me, they have presented little but horror — to many they will seem less terrible than <i>baroques</i> . Hereafter, perhaps, some intellect may be found which will reduce my phantasm to the commonplace — some intellect more calm, more logical, and far less excitable than my own, which will perceive, in the circumstances I detail with awe, nothing more than an ordinary succession of very natural causes and effects. (POE, 1938, p. 223).	A mim, outra coisa não representaram se não o horror. Para muitos, parecerão menos terríveis do que <i>barrocos</i> . No futuro, talvez se possa encontrar algum intelecto que reduza meu fantasma a um lugar-comum; um intelecto mais calmo, mais lógico e bem menos excitável do que o meu, e que perceberá, nas circunstâncias que pormenorizo com terror, tão somente uma sucessão ordinária de causas e efeitos muito naturais. (POE, 2008, p. 69).

O cotejo acima apresenta um trecho do conto de Poe que foi totalmente suprimido da tradução de Clarice Lispector e utilizado de forma mais próxima para a tradução do poeta José Paulo Paes. Existe uma divagação muito subjetiva acerca do futuro desse narrador incompreendido pelos seus instintos mais terríveis e isso é retratado no fragmento. Tanto Poe, no texto original, quanto José Paulo Paes, em sua tradução, usam o adjetivo “*baroques*” em itálico.

Esse adjetivo suprimido no texto de Lispector tem uma conotação de algo incomum ou fora do normal. Poe, ao apresentar esse termo em seu texto, dá destaque a essa palavra, mostrando uma preparação para a leitura do texto, visto que o leitor deverá entender que a narrativa terá um conceito de algo fora da realidade, ou seja, que foge dos padrões de comportamento dos seres humanos.

Paes segue à risca e faz a tradução do termo deixando-o em itálico tal qual o original: “*barrocos*”. Essa desordem semântica apresentada pelo adjetivo no texto e que deixaria o leitor preparado para um mergulho na subjetividade do narrador é retirada bruscamente do texto de Clarice Lispector. Embora para um leitor desavisado pareça sem importância, o termo trará uma explicação para a estrutura do conto, ou seja, essas retiradas bruscas fazem com que o conto fique sem sua moldura, sem a preparação para o que está por vir.

Outro fator importante nesses fragmentos apresentados é quando Clarice Lispector omite a palavra “*phantasm*”, apresentada tanto por Poe no original quanto na tradução de Paes. Esse termo tem a intenção de iniciar o leitor para o que realmente é uma característica da escrita de Poe, ou seja, uma narrativa de horror, visto que o termo “fantasma” com toda sua simbologia apresentaria um conceito de que a narrativa teria esse teor assombrado pertencente aos escritos de Poe no romantismo norte-americano.

O narrador neste trecho se considera um fantasma, já que sua tendência suicida e culposa o faz sentir assim, por conta dos atos terríveis que cometeu contra seu gato e sua esposa. Um quase morto ou um morto vivo perante a tudo que o espera tanto, ou seja, tanto o julgamento moral quanto o divino.

Ao explicar essa série de fatos ao leitor o narrador de Poe apresenta a noção de causa e efeito, ou seja, já tem em mente que seu castigo está por vir, visto que sua alma atormentada o condenou a um castigo eterno tanto neste mundo quanto no outro.

Outra parte que deve ser levada em consideração nesta análise, é quando o narrador, tomado por fúria e ódio, começa suas atrocidades com seu gato de estimação. Percebemos, como já foi exposto, um narrador permeado de problemas psicológicos e sob a influência do álcool, assim, o trecho destacado a seguir retrata exatamente uma reflexão feita durante a narrativa, logo após seu ato de crueldade com o animal.

A partir dessa exposição analisaremos como Lispector deixou o texto de maneira diferente de seu original, ou seja, trouxe o seu papel de recriadora do texto literário para a obra de Poe:

Texto original em Inglês	Tradução de Clarice Lispector
But this feeling soon gave place to irritation. And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, the spirit of PERVERSENESS. Of this spirit philosophy takes no account. Yet I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart - one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man. (POE, 1938, p. 224-225).	Daí o espírito de perversidade foi um pequeno passo. Esse espírito de perversidade veio a causar minha ruína total. Certa manhã, a sangue frio, enforquei-o no galho de um árvore. Enforquei-o porque sabia, que assim fazendo, estava cometendo um pecado mortal. E esse pecado iria pôr em perigo a minha alma imortal. (POE, 2003, p. 9)

Ao colocarmos esse cotejo acima, presenciamos uma mudança de importância no que diz respeito do texto original. A primeira coisa que podemos notar é que a palavra “*Perverseness*¹¹”, que significa “perversidade” aparece em caixa alta em sua publicação original, o que possivelmente, foi um feito do autor para dar uma ênfase ao sentimento do narrador.

Esse sentimento, aparente em ambos os textos caracteriza um narrador fora de seu normal, em que pelo uso excessivo do álcool, acaba tirando um dos olhos do gato e deixando aberta sua órbita. Essa violência gratuita com o animal, faz com que o narrador atribua nome ao seu estado de espírito e, principalmente tenha medo das consequências. A tradutora Lispector não oferece tanta importância a esse lado subjetivo do narrador, deixando esse fato um tanto quanto simbólico como uma breve adjetivação.

No texto original existe a seguinte fala do narrador: “*my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart*”, que em português signifca: “minha alma vive do que eu sou e a perversidade é um impulso do coração humano”. Lispector oculta o trecho, deixando mais um vez de lado esse ar sombrio que permeia a personalidade do narrador. Essa ênfase dada ao seu instinto

¹¹ Ao analisarmos a palavra “*Perverseness*” no conto “*The Black Cat*”, cabe lembrar de outra narrativa de Poe intitulada “*The Imp of the Perverse*” (1845), em língua portuguesa “O demônio da perversidade”, que aborda essa temática da perversidade no ser humano, ou seja, faz uma apresentação desse sentimento um tanto quanto dominante do narrador ao comentar sobre seus distúrbios. O conto em questão faz uma reflexão sobre a frenologia, ou seja, sobre esse instinto criminoso que cerca o ser humano, levando-o ao seu lado mais inconsciente para cometer seus delitos mais delirantes. Há um julgamento tanto moral quanto religioso ao se observar esse conceito da frenologia empregue no conto de Poe, ou seja, o ser humano fica dividido entre a ação instintiva de seus desejos mais violentos e criminosos e o arrependimento que o cerca. A questão do castigo divino também pode ser abordado nesse quesito, visto que o narrador tende a suplicar por um perdão e tenta aliviar sua alma das atitudes mórbidas que cometeu.

de perversidade, que é comentado em análises escapa das mãos Lispector, trazendo uma fala sem muitas metáforas ou subjetividade.

Há uma preocupação do narrador com sua alma, quando revela que está tomada de perversidade, ou seja, o temor pelas consequências de seus atos cruéis e desumanos com o animal começa a transparecer na fala do narrador, e deixando o leitor a par da perturbação pessoal em que vive.

Ao tratar desse “*primitive impulses of the human heart*” o narrador apresenta ao leitor um assunto de viés psicanalítico, que fala sobre a impulsividade que há em casa ser humano. Levando consideração essa questão, apresentamos mais uma vez uma análise que a psicanalista Marie Bonaparte fez do conto de Poe:

Nenhuma descrição melhor poderia ser dada sobre as compulsões do instinto às compulsões da moralidade; daqueles imperativos categóricos com os quais o instinto, em sua revolta contra os constrangimentos da sociedade, se opõe às injunções categóricas de moralidade para que, às vezes, criminosos ou delinquentes cometam seus delitos ou crimes, sentindo que cumprem um dever indispensável. Uma vez que os instintos e seus componentes selvagens formam o subsolo primitivo da psique humana, Poe estava certo ao afirmar “perversidade” aqui significava que a compulsão de pagar os instintos para ser um de nossos dotes básicos primários, e jurar por seus dons semelhantes dotada da alma. (BONAPARTE, 1949, p. 462-463, tradução nossa)¹².

Ao observarmos a análise psicanalítica de Bonaparte (1949), é possível perceber a importância que o texto original tem em seu sentido amplo, pois toda essa conturbação pela qual passa o narrador é fato crucial para o desenrolar do conto poeano. A psicanalista ainda afirma a certeza pela qual Poe usou a palavra “perversidade” com tanta ênfase, já que justificaria uma mente perturbada e um tanto quando assolada por desilusões do narrador, além do que exprime a questão da moralidade, que já foi dita na análise, ou seja, esse caráter moralizante do conto de Poe faltou no texto recriado de Clarice, deixando de lado essa parte implícita das causas que levaram o narrador a cometer seus atos cruéis.

¹² No better description could be given of the counter-compulsions of instinct to the compulsions of morality; of those categorical imperatives with which instinct, in its revolt against society's constraints opposes the categorical injunctions of morality so that, at times, criminals or delinquents commit their misdeeds or crimes, feeling they fulfil an imperative duty. Since the instincts and their wild and savage components form the primitive subsoil of the human psyche Poe was right in asserting “perverseness” here meant the compulsion to gratify the instincts to be one of our prime, basic endowments, and to swear it by his similarly endowed soul.

Com a retirada dos termos e a falta de transposição dessa parte para a língua portuguesa, Clarice Lispector enfraquece o texto de Poe, deixando-o com uma suavidade que não é característica do escritor norte-americano, ou seja, traz uma face do conto que é abordado como uma história cotidiana e não como a original que é carregada de simbologia, subjetividade e moralidade.

Essa questão “instintiva” que Bonaparte (1949) propõe no texto de Poe, que é algo abordada na literatura do XIX é ocultada na tradução para o português, e isso poderia justificar de algum modo os atos do narrador.

É preciso notar que em um texto denso, como o de Edgar Allan Poe, em que um homem com sérios problemas comportamentais começa uma mutilação contra seu animal de estimação, o leitor precisa de um enfoque que priorize as razões de suas ações. Neste caso, não é dada tal importância ao fato impulsivo do narrador e tampouco dessas questões subjetivas que ele aponta no texto original, quando cita os sentimentos perversos que podem ser nutridos no coração humano.

Quando o texto original aponta a frase: “*which give direction to the character of Man*”, que faz uma análise do caráter do ser humano por conta de seus atos, ou seja, apresenta um instinto moralizante no conto que serviria de explicações e perturbações desse narrador e que seriam necessários para a própria interpretação do conto, Lispector mais um vez o suprime do texto.

Possivelmente até mesmo a pedido da editora na época da publicação, Clarice Lispector tenha obedecido esse tipo de tradução e deixado o texto menos hermético, já que seu direcionamento era para o público infanto-juvenil. Porém, o texto original de Poe, ao passar por perdas na adaptação para o português, perde a sua sensibilização e contextualização, que era característica do autor norte-americano. Tudo essa subjetividade não deveria ser perdida na língua de chegada, já que nós estamos tratando do criador do conto de horror no século XIX.

A supressão desse “*character of Man*” deixa de fazer uma análise da própria sociedade no século XIX, abandonando um caráter moralizante que teria o conto de Poe, principalmente quando levamos em consideração a vida atípica e boêmia que o autor viveu nos Estados Unidos.

O trecho que será analisado abaixo tem um teor de importância para a narrativa, pois é o momento em que o narrador comete o maior de seus crimes, assassina sua esposa com um golpe de machado.

Neste momento o conto de Poe apresenta em seu texto original um teor de fúria em seu narrador, mas há algumas mudanças realizadas por Clarice Lispector que são necessárias para uma avaliação de sua tradução.

Texto original em Inglês	Tradução de Clarice Lispector
One day she accompanied me, upon some household errand, into the cellar of the old building which our poverty compelled us to inhabit. The cat followed me down the steep stairs, and, nearly throwing me headlong, exasperated me to madness. Uplifting an axe, and forgetting, in my wrath, the childish dread which had hitherto stayed my hand, I aimed a blow at the animal which, of course, would have proved instantly fatal had it descended as I wished. But this blow was arrested by the hand of my wife. Goaded, by the interference, into a rage more than demoniacal, I withdrew my arm from her grasp and buried the axe in her brain. She fell dead upon the spot, without a groan. (POE, 1938, p. 228).	Certo dia ela me acompanhou até a adega do velho prédio para alguma tarefa doméstica. O gato descera os degraus, seguindo-nos. De repente embaraçou-se nas minhas pernas, quase me atirando ao chão. Fiquei possesso. Enlouquecido pela cólera, esqueci o medo infantil que, até ali, detivera a minha mão. Ergui o machado e descarreguei um violento golpe no animal, que certamente teria morrido se não fosse a intervenção de minha mulher. Essa interferência deixou-me com uma raiva mais que demoníaca. Puxei o meu braço de sua mão e enterrei o machado em seu crânio. Ela caiu morta, sem um gemido. (POE, 2003, p. 11-12).

A primeira coisa que devemos observar nesta passagem é o local em que a história se desenrola. De acordo com os elementos da narrativa, o espaço tem uma importância fundamental na sua constituição de muitas obras, aqui não é diferente, visto que é cenário onde o crime ocorre.

Edgar Allan Poe cria um universo onírico e assombrado para a passagem da narrativa, típica de uma história de terror, principalmente pelo local em que o texto original apresenta “*cellar*” que em português tem como tradução “porão”. Ambiente em que as maiores narrativas de terror ocorrem, um lugar escuro, pouco visitado pelos moradores da casa e principalmente longe de qualquer suspeita para um assassinato.

Em sua tradução Lispector coloca no lugar a palavra “*adega*”, desconstruindo parte desse espaço mórbido criado por Poe. Embora na época muitas adegas fossem nos subterrâneos das casas, há uma diferença substancial entre os termos deixando mais uma vez de lado esse aspecto criado por Poe.

Podemos, mais uma vez, supor que esse trabalho de tradução de Lispector tenha sido encomendado pela editora, visto que essas passagens deixam o conto menos perturbador e mais brando.

Ainda neste cotejo, temos “*The cat followed me down the steep stairs, and, nearly throwing me headlong, exasperated me to madness.*” que teria como uma tradução mais aproximada o seguinte “O gato me seguiu escada abaixo e, quase me

jogando de cabeça para baixo, me deixou loucamente exasperado.” E para Lispector “O gato descera os degraus, seguindo-nos. De repente emborçou-se nas minhas pernas, quase me atirando ao chão.” Outro fato foi mudado por Lispector no trecho, quando ela diz que o gato “emborçou” nas pernas do narrador, fato esse que não é dito em nenhum momento no texto original.

Embora pareça irrelevante essa mudança, temos a percepção de que a maneira pela qual o gato se aproxima do narrador, ou a ação dele contra o narrador tem interferência no desenrolar dos fatos da história, pois logo depois desse episódio o narrador é tomado por uma fúria incontrolável que faz com que ela cometa seu maior pecado.

Percebemos esse inconsciente do narrador aparece em todos os momentos da trama, como se fosse um alerta para suas atitudes, em que ele em vários momentos fala sobre pecado, perdão e clama o nome de Deus. Fatos como esses são abordados no texto de Poe com uma carga simbólica constante e no texto de Clarice Lispector são fatos ocultado ou apresentados sem tanta importância.

O último cotejo do conto que faremos a análise será o penúltimo parágrafo, momento crucial pouco antes que a parede desabasse e o corpo da mulher com o gato em cima revelasse o crime do narrador. A intenção de expor esse último trecho para análise é que o narrador entra em pânico por prever as consequências de seus atos e está dividido em uma linha tênue entre a justiça moral e divina.

Tais acontecimentos que demandam desse trecho representam mais um vez o teor subjetivo empregado por Poe em seu conto e a desconstrução do pensamento na adaptação de Clarice Lispector que embora apareçam em sua tradução no texto de chegada deixa o conteúdo pouco valorativo como o original em inglês.

Texto original em Inglês	Tradução de Clarice Lispector
But may God shield and deliver me from the fangs of the Arch-Fiend! No sooner had the reverberation of my blows sunk into silence, than I was answered by a voice from within the tomb! - by a cry, at first muffled and broken, like the sobbing of a child, and then quickly swelling into one long, loud, and continuous scream, utterly anomalous and inhuman - a howl - a wailing shriek, half of horror and half of triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the damned in their agony and of the demons that exult in the damnation. (POE, 1939, p. 230).	Mas, santo Deus, apenas ecoou, no silêncio, o som de minhas pancadas, logo uma voz respondeu-me do túmulo. Um grande gemido, depois um soluço, um grito. Prolongado e alto, anormal e inumado, um urro, um guincho lamentoso, cheio de horror e triunfo, como só do inferno se pode erguer das gargantas dos danados na sua agonia e dos demônios da danação. (POE, 2003, p. 13).

Neste parágrafo temos algumas questões sobre a adaptação de Lispector que devemos salientar. Começaremos tratando da prece que é clamada pelo narrador a Deus e que Clarice Lispector suprimiu “*But may God shield and deliver me from the fangs of the Arch-Fiend!*” que em português tem como significado: “Mas que Deus me livre e proteja das presas do Arqui-Demônio.” Quando o narrador apresenta esse comentário, ele busca incessantemente o perdão de Deus, visto que cometeu uma série de atrocidades e está em busca da salvação de sua alma.

Podemos perceber mais uma vez, que Lispector ocultou o trecho, ou seja, ela tirou o teor macabro e até mesmo pecaminoso que havia, deixando o texto mais leve e menos intenso. Essa carga simbólica e inquietante que é proposta no texto original não está presente em sua adaptação. Lispector até cita o nome de Deus no início do parágrafo, mas não tem um tom de clamor ou desespero pelo qual o narrador está passando neste momento em que está sendo revelado seu crime, mas sim, em tom de espanto.

Cabe lembrar que essa questão do medo do inferno no conto é algo presente e constante desde o início da narrativa, isso é apresentado por várias simbologias no conto de Edgar Allan Poe.

A primeira delas é o nome do gato, “Pluto”, que de acordo com a mitologia romana é o deus dos infernos, que punia os homens das maneiras mais cruéis possíveis, por conta de seus pecados cometidos. A questão da simbologia é tratada por João Luiz Lafetá em sua obra “Figurações da Intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade” (1986) em que ele revela:

[...] fogo que destrói a casa do narrador, reduzindo-o a pobreza, na noite do mesmo dia em que Pluto foi enforcado: Há aí uma dupla alusão mitológica: a punição vem através do elemento próprio do deus dos Infernos, de quem o gato ostenta o nome; a pobreza resultante é também punição da mesma divindade, já que, rei dos mundos inferiores, Plutão (ou Pluto) era igualmente considerado como deus da fertilidade e da prosperidade. (LAFETÁ, 1986, p.81).

Levando em consideração esse trecho, Lafetá (1986) apresenta uma relação entre o nome do gato e o castigo sofrido pelo narrador, ou seja, esse temor do pecado aparece constantemente por meio de simbologias, visto que após cegar, enforcar, assassinar o gato e a esposa, a casa do narrador pega fogo, um fogo incontrollável que o deixa na ruína. As consequências desses crimes e a súplica constante que o narrador faz a Deus é de extrema importância até mesmo para o leitor fazer todas essas contextualizações simbólicas entre os elementos. Ocultando esses fatos, Clarice Lispector não permite que o leitor atento faça todas as análises a partir da sua tradução, pois o conto de Poe está amarrado ao entendimento do leitor advindo de conceitos clássicos, mitológicos, históricos e sociais que são fundamentais para a análise do conto.

A mesma fertilidade que é atribuída ao narrador no início do conto com sua família, sua casa e seus animais domésticos é retirada dele quando é dominado por esses transtornos que está passando, assim percebemos a simbologia empregue ao nome do gato, visto que oferece e tira a fertilidade do narrador de acordo com suas ações.

Lafetá ainda coloca uma questão a propósito do desejo obsessivo do narrador em matar:

O bicho infernal é tudo aquilo que ele é e sua consciência não lhe permite ser. Matá-lo significa duas coisas irremediavelmente conflitantes: dar expansão às tendências condenadas e, simbolicamente, eliminá-las. Num sentido amplo, o conflito é entre o desejo e o julgamento moral que o proíbe. Ceder o desejo ou acatar o julgamento moral [...]. (LAFETÁ, 1986, p.80).

A partir das considerações de Lafetá (1986), compreendemos que o narrador era um ser reprimido pela sociedade e pelo meio em que vivia: os dois grandes responsáveis pela imposição das normas para que ele se tornasse um cidadão de bem. O protagonista consegue, finalmente, romper as exigências sociais, primeiramente, com o consumo excessivo de álcool e, depois, com o assassinio do

animal. Isso podemos constatar quando o narrador mata o gato enforcado e, depois, mata sua esposa. Assim, no momento em que a polícia vai até sua casa para realizar as investigações, ele orgulhosamente bate com a bengala na parede, indicando onde se encontrava sua esposa morta, sem o querer. Nossa suposição é que o fato de o narrador se sentir incompreendido e deslocado no mundo fazia com que ele se apresentasse de uma forma extremamente agressiva e violenta.

Enfim, o propósito desse capítulo foi fazer uma apresentação acerca de Clarice Lispector atuando como tradutora no Brasil durante sua carreira de escritora explanando todas as suas dúvidas, divagações, temores por meio de suas cartas com as irmãs, e também fazer o confronto dos textos tanto o original de Edgar Allan Poe quando a tradução de Clarice Lispector para que pudéssemos analisar frente a frente as mudanças realizadas. A partir da nossa exposição, temos como pressuposto o ato de recriação de Clarice Lispector enquanto tradutora que por meio de conceitos culturais e de escrita, modificou drasticamente o texto do escritor norte-americano, trazendo questões mais abasileiradas e também um tom mais suave a uma narrativa de terror do século XIX.

CAPÍTULO 3: REFLEXÕES SOBRE AS ANÁLISES REALIZADAS DESTACANDO A QUESTÃO DO “NOVO ORIGINAL” FACE À ADAPTAÇÃO PARA A CULTURA BRASILEIRA

*“Take this kiss upon the brow!
And, in parting from you now,
Thus much let me avow —
You are not wrong, who deem
That my days have been a dream;
Yet if hope has flown away
In a night, or in a day,
In a vision, or in none,
Is it therefore the less gone?
All that we see or seem
Is but a dream within a dream.”
(Edgar Allan Poe)*

O terceiro capítulo dessa pesquisa tem como propósito tecer comentários acerca da questão das análises das traduções de Machado de Assis e Clarice Lispector das obras de Edgar Allan Poe. Apresentaremos as reflexões feitas a partir das leituras de ambas as obras e abordaremos a questão do “abrasileiramento” presente nos textos vertidos para a língua portuguesa pelas mãos dos autores consagrados tanto do século XIX quanto do século XX.

A partir dessas exposições e reflexões, o capítulo abordará as referências culturais que são advindas da sociedade brasileira nos textos traduzidos. Para tanto, comentaremos como esse processo de tradução e adaptação foi abordado.

3.1 Machado de Assis e Clarice Lispector: uma questão de infidelidade?

Fatores sociais, culturais e ideológicos sempre caminharam de mãos dadas com as obras literárias de todos os tempos, assim não podemos perder de vista como esses mesmos fatores estão presentes em um texto traduzido para outro idioma. A questão a ser abordada é a transferência cultural existente entre o texto-fonte e o texto de destino, pois desse processo emana uma série de questões de cunho social para ser analisada.

Ao tratarmos da questão de fidelidade de uma tradução para com o texto original, devemos levar em consideração questões que já foram discutidas nos capítulos anteriores, tanto da tradução de Machado quanto da Clarice, para tal, podemos perceber um vínculo de ambos os cânones brasileiros com a sua cultura. A relação cultural estabelecida pelos tradutores é aparente em suas reescritas, visto que trouxeram para a obra de Poe um aspecto “abrasileirado”, tomado por uma vertente própria do Brasil.

O leitor que entende a língua inglesa e tem acesso à obra original, a tradução, logo perceberá que as obras passaram por um processo de recriação. A recriação nas traduções pode ser vista em alguns aspectos, pois inicialmente Machado de Assis, no século XIX, tinha a intenção de apresentar o nacionalismo brasileiro por meio da literatura, ou seja, apresentar como era o Brasil para o exterior por meio da literatura.

Machado de Assis não deixa escapar o vínculo com a literatura francesa, pois sua tradução foi realizada a partir da tradução em prosa de Baudelaire:

Os defeitos da tradução de Baudelaire foram responsáveis pela multiplicação de equívocos em uma grande quantidade de versões do poema. É onde Machado de Assis se enquadra. 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 da ocorrência dos mesmos erros, das mesmas edições, das mesmas palavras nos mesmíssimos lugares das traduções de um de outro. (ABRAMO, 2011, p. 76).

Segundo Abramo (2011), a tradução de Machado de Assis foi uma leitura do poema traduzido por Baudelaire, visto que os mesmo erros e defeitos que ocorreram na língua francesa também são perceptíveis na língua portuguesa.

Embora alguns pesquisadores tendam a acreditar na tradução direta do inglês as análises feitas no decorrer deste trabalho, a leitura do poema nos três idiomas e a afirmação de Abramo levam à contestação de que o corvo de Machado é muito mais francês do que norte-americano.

Estudiosos e pesquisadores de literatura francesa tendem a acreditar que por conta das diversas transformações que ocorreram na tradução, existam o corvo francês criado por Baudelaire e inspirado no de Poe e não uma tradução.

Abramo (2011) ao se valer da palavra “defeitos”, vem de encontro com essas disparidades que decorrem da tradução de Machado, visto que a diferença entre os poemas, como já foi mostrada nas análises deste trabalho, são visíveis e

contestadoras para o público leitor. A caracterização do poema de Poe vista em língua portuguesa também trará aspectos culturais, além de semânticos e fonéticos, pois Machado tinha de apresentar um fortalecimento da nacionalização do Brasil no século XIX, também vista a partir de traduções. Tanto podemos perceber isso, pois embora Machado de Assis durante o século XIX tenha feito várias publicações em jornais com pseudônimos, quando ele publica a tradução de *The Raven* em *A Estação*, o autor assina por Machado de Assis, revelando seu nome apresentando frente à sociedade brasileira que era leitor de literaturas estrangeiras e um recriador das mesmas.

Essa similaridade que há entre os textos é fruto de uma presença cultural francesa no Brasil, pois durante o século XIX, a elite brasileira era nutrida pela arte e bom gosto advindo da França, principalmente os jornais que eram impressos do outro lado do Atlântico e depois trazidos para o público nacional. Embora essa questão afrancesada tenha parado nas mãos de Machado, o tradutor fez questão de modificar mais uma vez o poema trazendo consigo o abasileiramento.

A pesquisadora de tradução Rosemary Arrojo em sua obra “Oficina de Tradução” (2005) faz uma apresentação acerca da tradução do texto literário:

O ponto nevrálgico de toda teoria da tradução parece ser a tradução dos textos que chamamos “literários”, questão geralmente aliada ou excluída tanto dos estudos sobre tradução quanto dos estudos literários. A grande maioria dos escritores e poetas que abordam a questão da tradução de textos literários considera que traduzir é destruir, é descaracterizar, é trivializar. Para muitos a tradução de poesia é teórica e praticamente impossível. Para outros, a eventual traduzibilidade do texto poético é vista como sinal de inferioridade. Para o poeta americano Robert Frost (1874-1963), por exemplo, a verdadeira poesia é intraduzível, definindo-se precisamente como aquilo que se perde em qualquer tentativa de tradução. (ARROJO, 2005, 26).

Arrojo (2005) comenta a questão de traduzibilidade de um texto literário apresentando a visão de alguns poetas e autores sobre essa questão, ou seja, o uso da palavra “destruir” por Arrojo leva em conta o sentimento de vários poetas desconsiderarem a questão das traduções de seus textos algo ruim ou empobrecido. Não nos foi possível encontrar registros que comprovem esse sentimento de Poe perante suas obras, mas essa caracterização pode ser levada em consideração tanto pela tradução de Baudelaire quanto de Machado.

Essa impossibilidade de tradução de um texto poético é algo que já foi debatida neste trabalho, pois quando fizemos o cotejo do texto original com o do português

percebemos uma vasta diferença entre ambos, apresentando um contexto fora daquele poético apresentado no original.

Uma coisa é certa a apresentação da literatura universal para outros países é advinda através das traduções, raramente encontramos leitores de textos literários que seja fluente e conhecedores de tantos idiomas para que possam fazer as leituras de seus originais, principalmente quando as culturas são distantes. Para isso, devemos nos submeter às traduções, que nos ajudam a conhecer outras narrativas e líricas pertencentes a países longínquos e não acessíveis.

Arrojo (2005) também nos coloca frente à palavra “inferioridade”, visto que esse termos remete diretamente a questão da tradução poética, pois diferentemente da prosa, além de ser necessária uma tradução na semântica do texto também é necessária uma aproximação com a métrica desse texto literário.

Essas disparidades em relação à métrica também é algo vista na tradução de Machado de Assis do poema de Poe, pois o que seria um texto poético acaba se aproximando mais da prosa, perdendo um pouco daquele sentido contextual que foi proposto pelo escritor norte-americano.

A inferioridade aqui proferida pela pesquisadora advém de uma série de pesquisas que realizou acerca de poetas e seus textos sendo traduzidos para outros idiomas, essas recolhas que a teórica faz é um agrupamento de insatisfações que leu de poetas perante aos seus textos em outros idiomas.

A questão cultural que envolve a tradução tanto de Machado quanto de Lispector é visível para os leitores que conhecem a obra de Poe diretamente do inglês, visto que as transformações e adaptações reconhecem um estilo próprio brasileiro de se escrever literatura. A mediação dessa cultura é importante quando se trata de tradução, pois o tradutor tende a apresentar essa visão nacionalista perante a uma obra internacional.

Britto (2012) tece um comentário sobre essa questão cultural que permeia a tradução literária:

Desse modo, Holmes e outros pioneiros do campo abriram caminho para o que veio a ser chamar a “virada cultural” dos estudos da tradução: os tradutólogos passaram a enfatizar que um texto só pode ser compreendido, e portanto traduzido quando visto como um fenômeno cultural, dentro de um contexto rico e complexo, que vai muito além dos aspectos estritamente linguísticos. (BRITTO, 2012, 20).

O contexto rico pelo qual Britto (2012) comenta nesse trecho é algo que merece ser levando em consideração, pois vai ao encontro da mediação cultural que a tradução trata. Muitos tradutores estrangeiros caíram em desespero ao tentarem traduzir obras brasileiras, especialmente as criadas no Modernismo, visto que os autores desse período estavam engajados em uma arte diferente que se desprendesse do contexto europeu e também tinha uma renovação na linguagem.

Ao tratarmos dessas renovações da linguagem, faz-se necessário lembrar dos neologismos criados pelos modernistas no século XX, que ao apresentarem suas criações trouxeram consigo várias palavras de contextos culturais próprios do regionalismo brasileiro, dificultando cada vez mais o trabalho do tradutor estrangeiro.

Guimarães Rosa, Rachel de Queirós, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto e outros mostraram esses neologismos em suas obras chamadas regionalistas, ou seja, essa riqueza cultural advinda exatamente de uma região brasileira faz com que o texto seja rico em detalhes e por sua vez complexo.

A tarefa do tradutor nesse caso é não deixar que uma cultura domine a outra, mas sim, faça as devidas adaptações para que o texto estrangeiro não fique esquecido ao ser apresentado em outros países.

Britto (2012), comenta ainda sobre essa questão de infidelidade em uma tradução:

O argumento é o de que é impossível se ter acesso ao sentido único de um original, mesmo que exista de fato um texto único, já que os textos admitem múltiplas leituras; tampouco se pode ter acesso à intenção do autor ao escrever o texto – aliás, o autor pode ter sido movido por impulsos inconscientes, e por isso ele próprio pode não saber qual a sua intenção. Assim a própria ideia de fidelidade ao original cai por terra; não há um sentido estável no original a ser fiel, e mesmo que houvesse tal coisa, o tradutor não poderia ter acesso a ela. (BRITTO, 2012, p. 24).

O pesquisador comenta sobre a infidelidade da tradução por existir várias leituras e interpretações que podem ser feitas a partir da leitura do texto literário. Essa leitura ampla de sentidos para que possa ser abordada de uma obra traz consigo a presença do autor, que é movido pelo seu inconsciente deixando de lado uma informação objetiva para seu texto.

Ao comentarmos o fato de “impulsos inconscientes” entramos mais uma vez no caso que citamos sobre Clarice Lispector e sua obra traduzida para o francês. A autora

que é conhecida por suas epifanias e fluxos de consciência deixa escapar essa objetividade do texto literário, assim, não permitindo que seu tradutor seja totalmente fiel no ato da tradução.

Britto comenta essa questão da não existência de um texto único, pois a literatura por si só é objeto de várias interpretações não deixando claro para o tradutor qual a informação exata que o autor da obra quer passar para o seu texto.

As aproximações feitas dos textos literários com suas traduções são observadas por leitores, mas podemos dizer que sejam tão e somente aproximações visto que o texto original sempre será único e completamente construído pela inspiração do autor.

A questão da tradução nesse caso deve-se levar em consideração de que o tradutor de um texto literário deve ter o *feeling* de poeta, ou seja, a tradução não pode tornar-se a obra mecânica, mas sim, com todo o sentido poético que é proposto pelo original, mesmo que sejam apresentadas modificações e até mesmo alterações em seu sentido.

Nesse caso lembramos mais uma vez de Machado de Assis e Clarice Lispector, ambos autores consagrados da literatura brasileira que ficaram a cargo da tradução de outro cânone da literatura mundial que é Edgar Allan Poe. Para os autores essas traduções foram transformadoras no sentido de apresentar um texto literário advindo do romantismo norte-americano, levando em consideração suas próprias produções literárias, contexto histórico, social, filosófico e social do Brasil.

3.2 Os animais simbólicos de Edgar Allan Poe no contexto literário brasileiro

Difícilmente os leitores de Edgar Allan Poe não irão associar sua obra com os elementos simbólicos que as compõem. No caso do estudo deste trabalho temos dois animais: o corvo e o gato preto que serão objetos de investigação para a composição da obra do autor norte-americano.

Machado de Assis e Clarice Lispector que foram responsáveis por essas traduções no Brasil fizeram uso desses animais de maneira um tanto quanto diferente na composição de suas traduções.

Ao comentarmos sobre o corvo devemos nos lembrar da simbologia que nele está incluso. Nos Estados Unidos essa ave tem uma presença um tanto quando

agourenta em sua simbologia. Conhecida por se alimentar de cadáveres tanto de outros animais quanto de humanos, o corvo exerce uma simbologia de mau agouro no contexto norte-americano, algo que é perceptível no poema de Poe.

Machado de Assis, ao tratar da tradução do poema de Poe para o Brasil, desfaz essa contextualização negativa da ave. Para o tradutor fluminense a ave aparece para suportar os lamentos do eu-lírico, enquanto ele sofre a falta de sua amada Lenora. Em contrapartida, na obra original em inglês, Poe apresenta uma ave inteiramente associada a um texto fúnebre e macabro, como um presságio de morte.

Cunha (1998) apresenta essa relação da ave na tradução machadiana:

Com essa mudança de enfoque, Machado de Assis, na sua tradução, ao mesmo tempo que tende a universalizar o drama da perda, amplia em proporções cósmicas o desespero do indivíduo que se encontra repentina e da própria existência. É possível perceber, ao longo da tradução de Machado, uma certa convicção a respeito da farsa dúbia da condição humana – ser ou não ser, nisso tudo se resume - e do estranhamento que afinal constrange a natureza humana, ao se ver imersa numa situação despropositada, mas coerente e familiar a um universo desprovido dos valores comuns da existência. (CUNHA, 1998, p. 76).

A ave deixa de ser foco das atenções do eu-lírico na tradução de Machado de Assis que traz uma relação subjetiva do próprio sujeito angustiado em pensamentos, algo que era típico na escrita romântica do século XIX.

Assim, percebemos mais uma vez a questão cultural que é retratada na tradução, ou seja, uma ave que não é típica do Brasil aparece no poema de maneira diferente daquela proposta por Poe, pois na cultura norte-americana esses efeitos de simbologias macabras com animais irão aparecer a todo momento, principalmente por conta das lendas, histórias e até mesmo por conta do famoso dia das bruxas.

Machado não traz em sua tradução essa superstição do corvo como agourento, pois como o autor brasileiro do século XIX, procura reconstruir um cenário nacionalista, modificando assim, a simbologia do corvo em relação ao poema original.

Percebemos a importância da tradução do texto de Poe para Machado de Assis, visto que várias de suas obras foram assinadas com pseudônimos, o que não ocorreu na tradução desse poema.

A tradução de Machado de Assis, a partir de Baudelaire, pode ter contribuído para as mudanças fonéticas e semânticas apresentadas em sua versão.

O pesquisador Ivan Barroso em sua obra “O corvo e suas traduções” (2018), tece comentários acerca dessa questão da tradução de Baudelaire o vínculo criado com a língua portuguesa:

A obra de Poe, inicialmente traduzida na França por Charles Baudelaire, exerceu grande influência não só sobre a literatura daquele país, mas de todo o mundo. O detetive Dupin, de seu conto “Os crimes da rua morgue”, serviu de modelo para Sherlock Holmes, de Conan Doyle. Autores como Júlio Verne, Maupassant, Maeterlinck, Dostoiévski mostram fortes influências de sua prosa. Sua poesia muito inspirou seus tradutores Baudelaire e Mallarmé, e os poetas Verlaine, Rimbaud e Valéry. Poe foi amplamente traduzido em língua portuguesa e influenciou igualmente nossos escritores. Sua obra completa, bem como sua biografia em dois volumes, de autores de Hervey Allen, foi vertida por Oscar Mendes e Milton Amado, este último responsável pela extraordinária versão de “O corvo”, anteriormente traduzido por nomes da importância de Machado de Assis e Fernando Pessoa no qual aparece a figura mítica de Lenora. (BARROSO, 2018, p. 42-43).

Barroso (2018), ao tecer comentários acerca das traduções do poema de Poe, apresenta a presença de Baudelaire para a expansão da obra do escritor norte-americano em território europeu e também no Brasil. Assim, percebemos como mais uma vez, a mediação cultural é relatada por meio do ato de tradução, visto que a tradução do poeta francês tornou o poema famoso e o expandiu para outros países, até mesmo para a Rússia.

A literatura de detetive que teve presença no século XX com Arthur Conan Doyle (1859-1930) e Agatha Christie (1890-1976) advém da presença das obras de Poe, assim como a propagação dessa literatura para outras terras.

Elemento importante quando tratamos essa questão do próprio romantismo no século XIX, que pode ser perceptível nesse poema, é o fato de tanto Machado de Assis como Fernando Pessoa terem mantido o nome de Lenora, a mulher amada do eu-lírico. A idealização amorosa que era fator essencial nessa fase da literatura, é mantida pelos tradutores para a língua portuguesa, visto que a musa inspiradora do poeta é quem o faz despertar para a escrita e, principalmente, para as divagações que essa escrita apresenta.

Ao tratamos do conto de Poe, Lafetá (1986) faz uma reflexão sobre a simbologia contida em *The Black Cat*, que também serviu para análise neste trabalho:

Procurei resumir o enredo destacando os símbolos que nos interessam. O primeiro gato, amado e depois torturado pelo narrador, tem características demoníacas: além da cor negra do pelo, chama-se Pluto – de Plutão, deus dos Infernos – e, a certa altura, referindo-se à sua “espantosa sagacidade”, o conto alude à crença popular de que todos os gatos pretos são feiticeiras disfarçadas. Intrigante é que o bicho não faz mal algum; o narrador é que arranca-lhe um dos olhos e depois o enforca. Esses dois atos de crueldade é que são propriamente demoníacos e espantosos. E por que os faz? O narrador enumera razões: foi porque os homens têm inclinação constante para violar aquilo que é lei, só porque a compreendem como tal; foi porque a alma deseja atormentar-se a si mesma, agredir sua natureza, fazer o mal pelo próprio mal. (LAFETÁ, 1986, p.80).

Lafetá analisa a figura do gato por sua simbologia, apresentando conceitos até mesmo da mitologia. A simbologia do gato preto advém desde os tempos medievais, em que se acreditava que esses eram feiticeiras e, por conta da Inquisição, eram queimados vivos.

Edgar Allan Poe estruturou seu texto carregado de simbologia para que o conto tivesse todo esse teor macabro e assustador, visto que os fatos apresentados por Lafetá deixam claras essas informações. Mais uma vez estamos diante de fatos culturais norte-americanos, que prezam pelas histórias macabras do Dia das Bruxas.

Clarice Lispector em sua adaptação, assim como Machado de Assis em relação ao poema *The Raven*, desfaz a simbologia do animal, alterando o enredo e suprimindo partes que despertariam um certo pavor no leitor. Esse fato deve-se, mais uma vez pelo fato de tradução destinar-se ao público infanto-juvenil brasileiro, que não tem essas crendices populares que são famosas nos Estados Unidos.

Embora o gato seja carregado de simbologia por Poe, o leitor perceberá que o animal torna-se vítima da maldade humana, desfazendo esse aspecto fúnebre o que sua simbologia carrega.

O fogo que pega na casa do narrador logo após as atrocidades que comete contra o gato pode fazer uma ligação com esse elemento deus do romano dos infernos, visto que podemos entender como um castigo advindo dos pecados que o narrador cometeu ao mutilar o pobre animal.

Alguns atos de crueldade também são suprimidos no texto de Lispector, que por pensar no público para o qual a tradução se destinaria precisou adequar-se ao pedido da editora. A vertente psicológica do narrador que é encontrada no texto original de Poe também se perde na adaptação da autora, visto que o texto parece mais objetivo e claro, sem tantas divagações acerca do inconsciente humano.

A partir desse pressuposto, podemos relembrar uma característica importante dessa fase do romantismo, que é o pessimismo que permeia a obra dos autores e poetas do século XIX. A descrença na raça humana faz com que vários poetas, contistas e romancistas do XIX apresentassem em seus textos uma reflexão sobre a condição humana na sociedade, em que esse romper de barreiras seria apresentado através das personagens um desabrochar instintivo de vários desejos proibidos do ser humano.

A questão do álcool também é algo a ser retratado no conto de Poe, visto que é um elemento que causa a ruína do narrador, deixando-o na miséria e causando uma sede violenta por matar. O pobre animal passa por momentos de extrema tensão perante a ira descomedida do narrador. Logo após sua morte, outro gato semelhante aparece com um sinal branco no pescoço, lembrando a forca, através da qual outro animal havia sido morto.

A narrativa adulta e com teor grotesco que era típica do romantismo no século XIX apresenta os elementos essenciais para a composição de uma obra que trará esse aspecto de prender a atenção do leitor, apresentando essa série de fatos “domésticos” e até mesmo cotidianos, mas ao mesmo tempo permeados de uma simbologia histórica, graças a presença do gato preto na narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo teve por objetivo demonstrar, a partir de análises e conceitos da tradução literária, como Machado de Assis e Clarice Lispector realizaram as traduções das obras de Edgar Allan Poe. Os capítulos pesquisa abordaram, por meio de cotejos entre os trechos originais da obra em inglês e sua respectiva tradução para o português, as mudanças realizadas pelos autores brasileiros na obra do escritor norte-americano.

O primeiro capítulo contemplou o papel de Machado de Assis atuando como tradutor do poema *The Raven*, abordando principalmente o seu projeto estético literário no século XIX. Machado de Assis fez uma associação entre o local e o universal, visto que o autor fluminense tinha a intenção de abrigar o poema de Edgar Allan Poe, tendo em vista o contexto social do Brasil.

Machado de Assis pensou na tradução como ato de recriação literária, pois sua tradução promoveu um distanciamento do original em inglês, para a qual convergem aspectos da cultura brasileira do século XIX. A partir dos cotejos apresentados e analisados nessa pesquisa, foi possível identificar algumas mudanças realizadas na tradução de Machado. A figura do corvo foi uma das mudanças mais constantes e significativas no poema, além das alterações tanto na fonética quanto na semântica.

A tradução realizada por Machado de Assis revela o propósito do autor em apresentar o abrigamento do texto de Poe, em que o papel do eu-lírico se transforma significativamente ao se deparar com o corvo. A simbologia associada à figura do corvo, presente no poema de Poe, aos poucos, deixa de estar presente na tradução de Machado, como pode ser visto nas análises realizadas, pois a ave tem um significado simbólico pertencente ao contexto cultural norte-americano.

Como pudemos observar no decorrer do primeiro capítulo, Machado de Assis pensava no projeto estético literário do século XIX no Brasil, momento em que a busca pela nacionalidade na literatura é um propósito do autor, visto que existe cada vez mais um distanciamento do texto fonte para a adaptação do texto na língua de chegada.

Embora muitos pesquisadores brasileiros tendam a acreditar que Machado de Assis realizou a tradução diretamente do inglês, este primeiro capítulo também mostrou a intermediação de Charles Baudelaire na tradução do poema de Poe, posto que Machado de Assis realizou sua tradução a partir do texto em francês, ou seja, ao

fazermos os cotejos, foi possível perceber que o poema em português se assemelha muito mais à tradução de Baudelaire do que com o original de Poe.

Nesse sentido, depois das análises e dos cotejos visando os dois idiomas, foi possível observar que Machado de Assis pensava na tradução como um ato de recriação literária, e que, a partir das modificações implementadas, o tradutor buscava abrigar o texto estrangeiro de forma este se aproximasse cada vez mais do contexto brasileiro.

No segundo capítulo abordamos a atuação de Clarice Lispector como tradutora, agora de outra obra de Poe, o conto *The Black Cat*. Diferentemente de Machado de Assis, Clarice Lispector tinha outros propósitos com sua tradução. O mesmo procedimento metodológico – o cotejo entre o original e a tradução - foi realizado na análise da tradução de Lispector do conto de Poe, que vinha ao encontro do projeto da editora Ediouro de traduzir e adaptar o conto de Poe para o público infante-juvenil. Ou seja, tratava-se de uma tradução de encomenda aquela realizada por Clarice Lispector.

Por meio da tradução de Clarice do famoso conto de Poe, a editora tinha a intenção de popularizar esse clássico da literatura universal entre o público jovem brasileiro. Por outro lado, trazer o nome da consagrada escritora na capa da edição era uma forma de ampliar as vendas da tradução do conto de Poe como também divulgar a obra entre um público mais amplo.

Observamos que Lispector, ao traduzir e adaptar o conto de Poe, realizou uma série de supressões no texto, tendo em vista o público para o qual era destinado, mantendo, porém, o cuidado com a linguagem e com o conteúdo do conto. O direcionamento dado para esse público possibilitou que a tradução de Clarice Lispector ganhasse maior abrangência entre as traduções realizadas das obras de Poe no Brasil. Diferentemente de Machado de Assis, Clarice Lispector teve um trabalho a ser cumprido a pedido de uma editora da época, isto é, a autora ficou presa a um compromisso com o tipo de tradução que deveria realizar.

No terceiro e último capítulo contemplamos as aproximações existentes entre os três autores analisados nesse trabalho. Apresentamos o elo entre eles e, principalmente, as modificações que os tradutores Machado de Assis e Clarice Lispector realizaram no texto de Poe. Ao tratarmos das traduções, foi possível perceber que os projetos estéticos literários eram distintos em relação às traduções, já que Machado tinha por objetivo de abrigar o poema de Poe enquanto Clarice

respondia por um trabalho encomendado pela editora Ediouro, possivelmente com regras a serem seguidas na tradução do conto *The Black Cat*. A partir desses diferentes projetos literários foi possível analisar a questão da simbologia associada ao corvo e ao gato preto, tendo em vista o contexto norte-americano, e os diferentes sentidos atribuídos àqueles animais nas traduções de Machado de Assis e Clarice Lispector.

Desse modo, as reflexões expostas nesse trabalho tiveram por objetivo demonstrar como os textos de Poe foram modificados pelos tradutores brasileiros, resultando no abasileiramento do poema *The Raven* na tradução de Machado de Assis, e na adaptação do conto *The Black Cat*, por Clarice Lispector.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Claudio Weber. *O corvo: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Hedra, 2011.
- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e Adaptação: Encruzilhadas da textualidade em “Alice no País das Maravilhas”, de Lewis Carrol, e “Kim”, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- ANDRADE, Mário de. *Pauliceia Desvairada*. São Paulo: Principis, 2019.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução*. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- ASLANOV, Cyril. *A tradução como manipulação*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, v.II.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- AUBERT, Francis Henrik. *As (In) Fidelidades da tradução*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1994.
- AZEVEDO, Sílvia Maria. *Machado de Assis sob o prisma da intertextualidade*. Cadernos de Estudos Culturais, v. 1, p. 159-167, 2009.
- BARROSO, Ivan. *O corvo e suas traduções*. São Paulo: Sesi Editora, 2018.
- BELLEI, Sergio. O Corvo Tropical de Edgar Allan Poe. In: Malcolm Coulthard. (Org.). *Tradução: Teoria e Prática*. Florianópolis: EDUFSC, 1991, p. 155-170.
- BELLIN, Greicy Pinto. “Tudo o mais é ilusão e mentira”: Machado de Assis e a paródia de “O corvo”. In Jaison Luís Crestani e Aline Cristina de Oliveira. (Org.). *Machado de Assis: Confluências Literárias*. São Carlos: Pedro & João Editora, 2018, p.119-136.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BONAPARTE, Marie. *The life and works of Edgar Allan Poe: A psycho-analytic interpretation*. Londres: Imago, 1949.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. *O tradutor como mediador cultural*. Synergies, nº 2, p. 135-141, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL: Editora Unisinos, 1998.

ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. *Atos de Tradução*. São Paulo: Humanitas, 2014.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Machado de Assis: crítico e teórico do traduzir, por subtração?*, Em tese, Belo Horizonte, v. 6, p. 21-32, 2003.

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

FERREIRA, Rony Márcio Cardoso. *Clarice Lispector: uma tradutora em fios de seda (teoria, crítica e tradução literária)*. 2016. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues. *Machado de Assis, tradutor de Longfellow*. Machado de Assis em linha, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 178-192, 2017.

FRENKEL-BARRETTO, Eleonora. *O original na tradução de Machado de Assis*. Scientia Translationis, v. 4, p. 1-10, 2007.

GLEDSON, John. *Machado de Assis e confrades de versos*. São Paulo: Minden, 1998.

GOMES, André Luis. *Clarice em cena: As relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora UNB, 2007.

LAFETÁ, João Luiz. *Figurações da intimidade: Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice; MONTERO, Teresa (Org.). *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2005.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2010.

MARTINS, Teresa Berenhauser Fernandes. *A tradução da prosa de Edgar Allan Poe para o português: questões linguísticas, literárias e culturais*. Tese (Doutorado em Letras), Araraquara, 1998.

MIROIR, Jean-Claude Lucien. *Clarice Lispector e seus tradutores: da fúria à melodia, O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v.25, n.1, p. 61-85, 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Literatura Comparada, intertexto e Antropofagia". In: _____. *Flores da escrivanhinha, ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, pp 91-99, 1990.

PHILIPPOV, Renata. Edgar Allan Poe e Machado de Assis: *Intertextualidade e Identidade*, Itinerários, Araraquara, n° 33, p. 39-47, dez/2011.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias de Allan Poe*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

POE, Edgar Allan. *Os crimes da rua morgue*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

POE, Edgar Allan. *Medo Clássico*. Trad. Marcia Heloisa. Rio de Janeiro: Dark Side, 2017.

POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: The Modern Library, 1938.

SETTE, Lourdes. *Machado Tradutor de Assis: A construção da identidade de tradutor no século XIX*, Scientia Traductionis, n° 14, p. 84-92, dez/2013.

SILVA, Ana Cláudia Suriani. *Machado de Assis do Folhetim ao Livro*. São Paulo: nVersos, 2015.

ANEXO I

Textos de Edgar Allan Poe em Língua Inglesa

The Raven

MISCELLANEOUS POEMS

THE RAVEN

ONCE upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore—
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one 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;
This it is and nothing more.”

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

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortals 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.

944

THE WORKS OF EDGAR ALLAN POE

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

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore.
Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he,
But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door—
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door—

Perched, and sat, and nothing more.

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

Quoth the Raven, "Nevermore."

Much I marvelled 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 that placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing farther then he uttered; not a feather then he fluttered—
Till I scarcely more than 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 utters is its only stock and store,
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore—
Till the dinges of his *Hope* that melancholy burden bore

Of 'Never—nevermore,'"

THE RAVEN

945

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

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

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.

"Wretch," I cried, "thy God hath lent thee—by these angels he hath sent
thee
Respite—respite and nepenthe from thy memories of Lenore!
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!"

Quoth the Raven, "Nevermore."

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

Quoth the Raven, "Nevermore."

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

Quoth the Raven, "Nevermore."

"Be that word our sign of parting, bird 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's that is dreaming,
 And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted—nevermore!

LENORE

Ah, broken is the golden bowl! the spirit flown forever!
 Let the bell toll!—a saintly soul floats on the Stygian river;
 And, Guy De Vere, hast *thou* no tear?—weep now or never more!
 See on yon drear and rigid bier low lies thy love, Lenore!
 Come! let the burial rite be read—the funeral song be sung!—
 An anthem for the queenliest dead that ever died so young—
 A dirge for her the doubly dead in that she died so young.

“Wretches! ye loved her for her wealth and hated her for her pride,
 And when she fell in feeble health, ye blessed her—that she died!
 How *shall* the ritual, then, be read?—the requiem how be sung
 By you—by yours, the evil eye,—by yours, the slanderous tongue
 That did to death the innocence that died, and died so young?”

Peccavimus; but rave not thus! and let a Sabbath song
 Go up to God so solemnly the dead may feel no wrong!
 The sweet Lenore hath “gone before,” with Hope, that flew beside,
 Leaving thee wild for the dear child that should have been thy bride—
 For her, the fair and *debonnaire*, that now so lowly lies,
 The life upon her yellow hair but not within her eyes—
 The life still there, upon her hair—the death upon her eyes.

Avaunt! to-night my heart is light. No dirge will I upraise,
 But waft the angel on her flight with a pæan of old days!
 Let *no* bell toll!—lest her sweet soul, amid its hallowed mirth,
 Should catch the note, as it doth float up from the damnèd Earth.
 To friends above, from fiends below, the indignant ghost is riven—
 From Hell unto a high estate far up within the Heaven—
 From grief and groan, to a golden throne, beside the King of Heaven.”

The Black Cat

THE BLACK CAT

For the most wild yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad indeed would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not—and very surely do I not dream. But to-morrow I die, and to-day I would unburden my soul. My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment, a series of mere household events. In their consequences, these events have terrified—have tortured—have destroyed me. Yet I will not attempt to expound them. To me, they have presented little but horror—to many they will seem less terrible than *baroques*. Hereafter, perhaps, some intellect may be found which will reduce my phantasm to the commonplace—some intellect more calm, more logical, and far less excitable than my own, which will perceive, in the circumstances I detail with awe, nothing more than an ordinary succession of very natural causes and effects.

From my infancy I was noted for the docility and humanity of my disposition. My tenderness of heart was even so conspicuous as to make me the jest of my companions. I was especially fond of animals, and was indulged by my parents with a great variety of pets. With these I spent most of my time, and never was so happy as when feeding and caressing them. This peculiarity of character grew with my growth, and, in my manhood, I derived from it one of my principal sources of pleasure. To those who have cherished an affection for a faithful and sagacious dog, I need hardly be at the trouble of explaining the nature or the intensity of the gratification thus derivable. There is something in the unselfish and self-sacrificing love of a brute, which goes directly to the heart of him who has had frequent occasion to test the paltry friendship and gossamer fidelity of mere *Man*.

I married early, and was happy to find in my wife a disposition not uncongenial with my own. Observing my partiality for domestic pets, she lost no opportunity of procuring those of the most agreeable kind. We had birds, gold-fish, a fine dog, rabbits, a small monkey, and a *cat*.

This latter was a remarkably large and beautiful animal, entirely black, and sagacious to an astonishing degree. In speaking of his intelligence, my wife, who at heart was not a little tinctured with superstition, made frequent allusion to the ancient popular notion, which regarded all black cats as witches in disguise. Not that she was ever *serious* upon this

point—and I mention the matter at all for no better reason than that it happens, just now, to be remembered.

Pluto—this was the cat's name—was my favorite pet and playmate. I alone fed him, and he attended me wherever I went about the house. It was even with difficulty that I could prevent him from following me through the streets.

Our friendship lasted, in this manner, for several years, during which my general temperament and character—through the instrumentality of the Fiend Intemperance—had (I blush to confess it) experienced a radical alteration for the worse. I grew, day by day, more moody, more irritable, more regardless of the feelings of others. I suffered myself to use intemperate language to my wife. At length, I even offered her personal violence. My pets, of course, were made to feel the change in my disposition. I not only neglected, but ill-used them. For Pluto, however, I still retained sufficient regard to restrain me from maltreating him, as I made no scruple of maltreating the rabbits, the monkey, or even the dog, when, by accident, or through affection, they came in my way. But my disease grew upon me—for what disease is like Alcohol!—and at length even Pluto, who was now becoming old, and consequently somewhat peevish—even Pluto began to experience the effects of my ill temper.

One night, returning home, much intoxicated, from one of my haunts about town, I fancied that the cat avoided my presence. I seized him; when, in his fright at my violence, he inflicted a slight wound upon my hand with his teeth. The fury of a demon instantly possessed me. I knew myself no longer. My original soul seemed, at once, to take its flight from my body; and a more than fiendish malevolence, gin-nurtured, thrilled every fibre of my frame. I took from my waistcoat-pocket a penknife, opened it, grasped the poor beast by the throat, and deliberately cut one of its eyes from the socket! I blush, I burn, I shudder, while I pen the damnable atrocity.

When reason returned with the morning—when I had slept off the fumes of the night's debauch—I experienced a sentiment half of horror, half of remorse, for the crime of which I had been guilty; but it was, at best, a feeble and equivocal feeling, and the soul remained untouched. I again plunged into excess, and soon drowned in wine all memory of the deed.

In the meantime the cat slowly recovered. The socket of the lost eye presented, it is true, a frightful appearance, but he no longer appeared to suffer any pain. He went about the house as usual, but, as might be expected, fled in extreme terror at my approach. I had so much of my old heart left, as to be at first grieved by this evident dislike on the part of a creature which had once so loved me. But this feeling soon gave place to irritation. And then came, as if to my final and irrevocable overthrow,

(the spirit of PERVERSENESS. Of this spirit philosophy takes no account. Yet I am not more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart—one of the indivisible primary faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man. Who has not, a hundred times, found himself committing a vile or a stupid action, for no other reason than because he knows he should *not*? Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgment, to violate that which is *Law*, merely because we understand it to be such? This spirit of perverseness, I say, came to my final overthrow. It was this unathlonable longing of the soul *to vex itself*—to offer violence to its own nature—to do wrong for the wrong's sake only—that urged me to continue and finally to consummate the injury I had inflicted upon the unfortunate brute. One morning, in cold blood, I slipped a noose about its neck and hung it to the limb of a tree;—hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart;—hung it *because* I knew that it had loved me, and *because* I felt it had given me no reason of offence;—hung it *because* I knew that in so doing I was committing a sin—a deadly sin that would so jeopardize my immortal soul as to place it—if such a thing were possible—even beyond the reach of the infinite mercy of the Most Merciful and Most Terrible God.

On the night of the day on which this most cruel deed was done, I was aroused from sleep by the cry of fire. The curtains of my bed were in flames. The whole house was blazing. It was with great difficulty that my wife, a servant, and myself, made our escape from the conflagration. The destruction was complete. My entire worldly wealth was swallowed up, and I resigned myself thenceforward to despair.

I am above the weakness of seeking to establish a sequence of cause and effect, between the disaster and the atrocity. But I am detailing a chain of facts—and wish not to leave even a possible link imperfect. On the day succeeding the fire, I visited the ruins. The walls, with one exception, had fallen in. This exception was found in a compartment wall, not very thick, which stood about the middle of the house, and against which had rested the head of my bed. The plastering had here, in great measure, resisted the action of the fire—a fact which I attributed to its having been recently spread. About this wall a dense crowd were collected, and many persons seemed to be examining a particular portion of it with very minute and eager attention. The words "strange!" "singular!" and other similar expressions, excited my curiosity. I approached and saw, as if graven in *bas-relief* upon the white surface, the figure of a gigantic cat. The impression was given with an accuracy truly marvellous. There was a rope about the animal's neck.

When I first beheld this apparition—for I could scarcely regard it as less—my wonder and my terror were extreme. But at length reflection

226

THE WORKS OF EDGAR ALLAN POE

came to my aid. The cat, I remembered, had been hung in a garden adjacent to the house. Upon the alarm of fire, this garden had been immediately filled by the crowd—by some one of whom the animal must have been cut from the tree and thrown, through an open window, into my chamber. This had probably been done with the view of arousing me from sleep. The falling of other walls had compressed the victim of my cruelty into the substance of the freshly-spread plaster; the lime of which, with the flames, and the *ammonia* from the carcass, had then accomplished the portiture as I saw it.

Although I thus readily accounted to my reason, if not altogether to my conscience, for the startling fact just detailed, it did not the less fail to make a deep impression upon my fancy. For months I could not rid myself of the phantasm of the cat; and, during this period, there came back into my spirit a half-sentiment that seemed, but was not, remorse. I went so far as to regret the loss of the animal, and to look about me, among the vile haunts which I now habitually frequented, for another pet of the same species, and of somewhat similar appearance, with which to supply its place.

One night as I sat, half stupefied, in a den of more than infamy, my attention was suddenly drawn to some black object, reposing upon the head of one of the immense hogsheds of gin, or of rum, which constituted the chief furniture of the apartment. I had been looking steadily at the top of this hoghead for some minutes, and what now caused me surprise was the fact that I had not sooner perceived the object thereupon. I approached it, and touched it with my hand. It was a black cat—a very large one—fully as large as Pluto, and closely resembling him in every respect but one. Pluto had not a white hair upon any portion of his body; but this cat had a large, although indefinite splotch of white, covering nearly the whole region of the breast.

Upon my touching him, he immediately arose, purred loudly, rubbed against my hand, and appeared delighted with my notice. This, then, was the very creature of which I was in search. I at once offered to purchase it of the landlord; but this person made no claim to it—knew nothing of it—had never seen it before.

I continued my caresses, and when I prepared to go home, the animal evinced a disposition to accompany me. I permitted it to do so; occasionally stooping and patting it as I proceeded. When it reached the house it domesticated itself at once, and became immediately a great favorite with my wife.

For my own part, I soon found a dislike to it arising within me. This was just the reverse of what I had anticipated; but—I know not how or why it was—its evident fondness for myself rather disgusted and annoyed me. By slow degrees these feelings of disgust and annoyance rose into the

THE BLACK CAT

227

bitterness of hatred. I avoided the creature; a certain sense of shame, and the remembrance of my former deed of cruelty, preventing me from physically abusing it. I did not, for some weeks, strike, or otherwise violently ill use it; but gradually—very gradually—I came to look upon it with unutterable loathing, and to flee silently from its odious presence, as from the breath of a pestilence.

What added, no doubt, to my hatred of the beast, was the discovery, on the morning after I brought it home, that, like Pluto, it also had been deprived of one of its eyes. This circumstance, however, only endeared it to my wife, who, as I have already said, possessed, in a high degree, that humanity of feeling which had once been my distinguishing trait, and the source of many of my simplest and purest pleasures.

With my aversion to this cat, however, its partiality for myself seemed to increase. It followed my footsteps with a pertinacity which it would be difficult to make the reader comprehend. Whenever I sat, it would crouch beneath my chair, or spring upon my knees, covering me with its loathsome caresses. If I arose to walk it would get between my feet and thus nearly throw me down, or, fastening its long and sharp claws in my dress, clamber, in this manner, to my breast. At such times, although I longed to destroy it with a blow, I was yet withheld from so doing, partly by a memory of my former crime, but chiefly—let me confess it at once—by absolute *dread* of the beast.

This dread was not exactly a dread of physical evil—and yet I should be at a loss how otherwise to define it. I am almost ashamed to own—yes, even in this felon's cell, I am almost ashamed to own—that the terror and horror with which the animal inspired me, had been heightened by one of the merest chimeras it would be possible to conceive. My wife had called my attention, more than once, to the character of the mark of white hair, of which I have spoken, and which constituted the sole visible difference between the strange beast and the one I had destroyed. The reader will remember that this mark, although large, had been originally very indefinite; but, by slow degrees—degrees nearly imperceptible, and which for a long time my reason struggled to reject as fanciful—it had, at length, assumed a rigorous distinctness of outline. It was now the representation of an object that I shudder to name—and for this, above all, I loathed, and dreaded, and would have rid myself of the monster *had I dared*—it was now, I say, the image of a hideous—of a ghastly thing—of the Gallow!—oh, mournful and terrible engine of Horror and of Crime—of Agony and of Death!

And now was I indeed wretched beyond the wretchedness of mere Humanity. And a *brute beast*—whose fellow I had contemptuously destroyed—a *brute beast* to work out for me—for me, a man fashioned in the image of the High God—so much of insufferable woe! Alas! neither

228

THE WORKS OF EDGAR ALLAN POE

by day nor by night knew I the blessing of rest any more! During the former the creature left me no moment alone, and in the latter I started hourly from dreams of unutterable fear to find the hot breath of *the thing* upon my face, and its vast weight—an incarnate nightmare that I had no power to shake off—incumbent eternally upon my *heart!*

Beneath the pressure of torments such as these the feeble remnant of the good within me succumbed. Evil thoughts became my sole intimates—the darkest and most evil of thoughts. The moodiness of my usual temper increased to hatred of all things and of all mankind; while from the sudden, frequent, and ungovernable outbursts of a fury to which I now blindly abandoned myself, my uncomplaining wife, alas, was the most usual and the most patient of sufferers.

One day she accompanied me, upon some household errand, into the cellar of the old building which our poverty compelled us to inhabit. The cat followed me down the steep stairs, and, nearly throwing me headlong, exasperated me to madness. Uplifting an axe, and forgetting in my wrath the childish dread which had hitherto stayed my hand, I aimed a blow at the animal, which, of course, would have proved instantly fatal had it descended as I wished. But this blow was arrested by the hand of my wife. Goaded by the interference into a rage more than demoniacal, I withdrew my arm from her grasp and buried the axe in her brain. She fell dead upon the spot without a groan.

This hideous murder accomplished, I set myself forthwith, and with entire deliberation, to the task of concealing the body. I knew that I could not remove it from the house, either by day or by night, without the risk of being observed by the neighbors. Many projects entered my mind. At one period I thought of cutting the corpse into minute fragments, and destroying them by fire. At another, I resolved to dig a grave for it in the floor of the cellar. Again, I deliberated about casting it in the well in the yard—about packing it in a box, as if merchandise, with the usual arrangements, and so getting a porter to take it from the house. Finally I hit upon what I considered a far better expedient than either of these. I determined to wall it up in the cellar, as the monks of the Middle Ages are recorded to have walled up their victims.

For a purpose such as this the cellar was well adapted. Its walls were loosely constructed, and had lately been plastered throughout with a rough plaster, which the dampness of the atmosphere had prevented from hardening. Moreover, in one of the walls was a projection, caused by a false chimney, or fireplace, that had been filled up and made to resemble the rest of the cellar. I made no doubt that I could readily displace the bricks at this point, insert the corpse, and wall the whole up as before, so that no eye could detect any thing suspicious.

THE BLACK CAT

229

And in this calculation I was not deceived. By means of a crowbar I easily dislodged the bricks, and, having carefully deposited the body against the inner wall, I propped it in that position, while with little trouble I relaid the whole structure as it originally stood. Having procured mortar, sand, and hair, with every possible precaution, I prepared a plaster which could not be distinguished from the old, and with this I very carefully went over the new brick-work. When I had finished, I felt satisfied that all was right. The wall did not present the slightest appearance of having been disturbed. The rubbish on the floor was picked up with the minutest care. I looked around triumphantly, and said to myself: "Here at least, then, my labor has not been in vain."

My next step was to look for the beast which had been the cause of so much wretchedness; for I had, at length, firmly resolved to put it to death. Had I been able to meet with it at the moment, there could have been no doubt of its fate; but it appeared that the crafty animal had been alarmed at the violence of my previous anger, and forbore to present itself in my present mood. It is impossible to describe or to imagine the deep, the blissful sense of relief which the absence of the detested creature occasioned in my bosom. It did not make its appearance during the night; and thus for one night, at least, since its introduction into the house, I soundly and tranquilly slept; aye, *slept* even with the burden of murder upon my soul.

The second and the third day passed, and still my tormentor came not. Once again I breathed as a freeman. The monster, in terror, had fled the premises for ever! I should behold it no more! My happiness was supreme! The guilt of my dark deed disturbed me but little. Some few inquiries had been made, but these had been readily answered. Even a search had been instituted—but of course nothing was to be discovered. I looked upon my future felicity as secured.

Upon the fourth day of the assassination, a party of the police came, very unexpectedly, into the house, and proceeded again to make rigorous investigation of the premises. Secure, however, in the inscrutability of my place of concealment, I felt no embarrassment whatever. The officers bade me accompany them in their search. They left no nook or corner unexplored. At length, for the third or fourth time, they descended into the cellar. I quivered not in a muscle. My heart beat calmly as that of one who slumbers in innocence. I walked the cellar from end to end. I folded my arms upon my bosom, and roamed easily to and fro. The police were thoroughly satisfied and prepared to depart. The glee at my heart was too strong to be restrained. I burned to say if but one word, by way of triumph, and to render doubly sure their assurance of my guiltlessness. "Gentlemen," I said at last, as the party ascended the steps, "I delight

to have allayed your suspicions. I wish you all health and a little more courtesy. By the bye, gentlemen, this—this is a very well-constructed house," (in the rabid desire to say something easily, I scarcely knew what I uttered at all),—"I may say an *excellently* well-constructed house. These walls—are you going, gentlemen?—these walls are solidly put together"; and here, through the mere frenzy of bravado, I rapped heavily with a cane which I held in my hand, upon that very portion of the brick-work behind which stood the corpse of the wife of my bosom.

But may God shield and deliver me from the fangs of the Arch-Fiend! No sooner had the reverberation of my blows sunk into silence, than I was answered by a voice from within the tomb!—by a cry, at first muffled and broken, like the sobbing of a child, and then quickly swelling into one long, loud, and continuous scream, utterly anomalous and inhuman—a howl—a wailing shriek, half of horror and half of triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the damned in their agony and of the demons that exult in the damnation.

Of my own thoughts it is folly to speak. Swooning, I staggered to the opposite wall. For one instant the party on the stairs remained motionless, through extremity of terror and awe. In the next a dozen stout arms were toiling at the wall. It fell bodily. The corpse, already greatly decayed and clotted with gore, stood erect before the eyes of the spectators. Upon its head, with red extended mouth and solitary eye of fire, sat the hideous beast whose craft had seduced me into murder, and whose informing voice had consigned me to the hangman. I had walled the monster up within the tomb.

ANEXO II

“The Raven”, de Edgar Allan Poe traduzido por Machado de Assis

O CORVO



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

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

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

Com longo olhar 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 saís;
E o eco, que te ouviu, murmurou-te no espaço;
Foi isso apenas, nada mais.

Entro coa alma incendiada.
Logo depois outra pancada
Soa um pouco mais forte; eu, voltando-me a ela:
"Seguramente, há na janela
Alguma coisa que sussurra. Abramos,
Ela, fora o temor, ela, 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 chamavas tu na grande noite umbrosa?".
 E o corvo disse: "Nunca mais".

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

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

Estremeco. A resposta ouvida
 É tão exata! é tão cabidal!
 "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 de frente ao corvo magro e rudo;
 E mergulhando no veludo
 Da poltrona que eu mesmo ali trouxera
 Achar procuro a lígubre quimeru,
 A alma, o sentido, o pávido segredo
 daquelas sílabas fatais,
 Entender o que quis dizer a ave do medo
 Grasnando a frase: "Nunca mais".

Assim posto, devaneando,
 Meditando, conjecturando,
 Não lhe falava mais; mas, se lhe não falava,
 Sentia o olhar que me abrasava.
 Conjecturando fui, tranquilo a gosto,
 Com a cabeça no manto 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 turbulo invisível;
 E eu exclamei então: "Um Deus sensível
 Manda repouso à dor que te devora
 Destas saudades imortais.
 Ela, esquece, eia, olvida essa extinta Lenora".
 E o corvo disse: "Nunca mais".

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

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

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

E o corvo aficou, 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 cálida
 Do lampião sobre a ave aborrecida
 No chão espraiava a triste sombra; e, fora
 Daquelas linhas funerais
 Que flutuam no chão, a minha alma que chora
 Não sai mais, nunca, nunca mais!



“The Black Cat”, de Edgar Allan Poe traduzido por Clarice Lispector

O Gato Preto

“Todas essas criaturas – todas – a que chamas animadas, como aquelas a que negas a vida, sem razão melhor do que a de não as veres em ação – todas essas criaturas têm, em grau maior ou menor, capacidade para o prazer e a dor; mas a soma geral de suas sensações é, precisamente, aquele total de felicidade que pertence de direito ao ser divino, quando concentrado em si mesmo.”

E. A. Poe

Amanhã morrerei e hoje quero aliviar minha alma. Por essa razão vou lhes contar tudo. Na verdade, tudo não passou de uma série de simples acontecimentos domésticos. Mas, pelas suas conseqüências, estes acontecimentos me aterrorizaram, me torturaram e me aniquilaram. Espero que para os outros não pareçam tão terríveis. Para mim foram. Tanto que, até agora, penso que sonhei. Ou que enlouqueci. Não, louco não devo estar. É que foi demais, horrível demais. Inacreditável que tudo isso tenha acontecido. E assim como aconteceu. E logo comigo que, desde menino, fui sempre dócil, humano. Sempre tão cheio de ternura para com as pessoas, os animais, as coisas mesmo. Meus pais sempre permitiram que eu possuísse animais em casa. E eu tinha uma grande variedade de bichos, meus favoritos. Cuidava deles, dava-lhes carinho, atenção, amor. Tomavam grande parte do

meu tempo. E assim continuei depois de crescido. Já adulto, meus momentos de felicidade eram aqueles passados junto a meus fiéis e inteligentes amigos animais. Alguma coisa, no amor sem egoísmo e abnegado de um animal, atinge a alma dos que já experimentaram o erro, a fragilidade, a fidelidade da afeição do simples homem.

Casiei-me muito moço. Tive sorte. Minha mulher possuía um caráter adequado ao meu. Sentiu logo minha predileção pelos animais domésticos. Não perdia, então, oportunidade de procurar os das espécies mais agradáveis. Pássaros, peixes dourados, um belo cão, coelhos, um macaquinho e um gato.

Este último era um animal lindo. Grande, todo preto. E muito inteligente. Essa inteligência era pouco comentada porque minha mulher, embora não fosse supersticiosa, referia-se com frequência à crença popular que olha os gatos pretos como feiticeiras disfarçadas.

Plutão – assim se chamava o gato – era o meu preferido e companheiro.

Andava comigo por onde eu andasse. Com dificuldade eu o impedía de seguir-me pelas ruas.

Essa amizade durou muitos anos. E só se modificou porque uma transformação geral se operou em mim, por força do álcool. Depois de adquirir o vício, mudei minha maneira de agir, de pensar, de ser. Dia-a-dia fui me tornando calado, irritável, agressivo. Meus sentimentos, minha linguagem eram rudes. Eu me embruteceira. Não só descuidei-me de mim, de minha mulher e de meus bichos, como os maltratava com a maior crueldade. Cheguei ao ponto da agressão física. Durante algum tempo, Plutão, o gato de minha estima, escapara de minhas violências. Por fim, conforme se agravava o meu estado, até mesmo Plutão experimentou os efeitos do meu temperamento.

Uma noite, voltei a casa bastante embriagado. Pareceu-me que o gato me evitara. Fugia de minha presença. Insisti. Agartei-o. Deu-me uma dentada de leve. Foi o quanto bastou para que eu me tomasse de

8

força. Cheguei a me desconhecer. Era como se minha alma me houvesse abandonado. Uma diabólica maldade se apossou de mim e vibrou sobre as fibras do meu corpo. Agartei o gato. Prendi-o pela garganta. Com um canivete, arranquei-lhe um dos olhos!

Pela manhã, já livre dos efeitos do álcool, restava em mim uma sensação de horror e remorso pelo crime de que me tornara culpado. Era, entretanto, uma sensação fraca e enganosa, pois a alma permanecia insensível. Novamente cai nos excessos do vício, e a lembrança do meu ato se desmanchou na bebida.

Devagar, o gato ia sarando. Parecia não sofrer nenhuma dor, mas a aparência – o olho arrancado, a órbita vazia – era horrível. Fugia apavorado à minha aproximação. Chegou a doer um pouco, no princípio. Não era bom saber daquela aversão por parte de uma criatura que tinha sido, antes, amada por mim. Aquela temor ou apenas ódio que o animal sentia por mim foi me fazendo irritado. Daí ao espírito de perversidade foi um pequeno passo. Esse espírito de perversidade veio a causar a minha ruína total.

Certa manhã, a sangue-frio, enforquei-o no galho de uma árvore. Enforquei-o porque sabia que ele me havia amado e porque sentia que não me dera razão para ofendê-lo. Enforquei-o porque sabia que, assim fazendo, estava cometendo um pecado mortal. E esse pecado iria pôr em perigo a minha alma imortal.

Na noite do dia em que pratiquei essa cruel façanha, acordei no meio da noite com os gritos: fogo! As cortinas de minha cama estavam em chamas. A casa inteira ardia. Com grande sacrifício escapamos vivas, mas a destruição foi completa. Perdi toda a minha fortuna. Entrequei-me ao desespero. Não quero pensar se essa desgraça teve alguma relação com as atrocidades cometidas por mim. Mas também não quero deixar que seja esquecido nem um elo dessa cadeia.

Visitei os restos de minha casa no dia seguinte ao incêndio. Todas as paredes haviam caído, exceto uma, talvez a mais fina, que ficava mais ou

9

menos no meio da casa e encostada à qual ficara a cabeceira de minha cama. O reboco havia resistido, em grande parte, à ação do fogo. Talvez por ser mais novo do que o resto da casa. Fora colocado ali recentemente. Em torno dessa parede havia uma multidão reunida a comentar com exclamações: "Estranho!" "Nunca visto!" Aproximei-me e vi, como se gravada em baixo-relevo, a figura de um gato gigantesco. Com muita nitidez, podia-se notar uma corda em redor do pescoço do animal.

Os primeiros momentos, ao dar com a aparição, eu os passei em espanto e terror extremos. Depois refleti. Ora, eu enforcara o gato no jardim, junto da casa. Ao alarma de fogo, esse jardim se encheu de gente. Alguém deve ter cortado a corda que prendia o bicho à árvore e o atirara por uma janela aberta, dentro do meu quarto. Sem dúvida para desperdiçar-me. Naturalmente o animal ficara comprimido àquela parede, colado à massa de estuque, amolecida. Tudo isso – a cal, as chamas, o calor e o amoníaco do cadáver – traçara aquela imagem que ali estava.

Mesmo assim, minha consciência não se sentiu tranquilizada. Durante meses não pude me libertar do fantasma do gato. Remorso? Não era. Sei que passei a procurar, nos lugares que eu freqüentava, um outro bicho da mesma espécie e bem semelhante para substituí-lo.

Nesse tempo, eu freqüentava os lugares mais sórdidos. Uma noite, sentado num daqueles antros, embriecido pelo excesso de bebida, vi repousando, em cima de um imenso barril, um gato preto. Muito grande, tão grande quanto Plutão. Totalmente semelhante a ele, exceto em um ponto. Plutão não tinha pelos brancos em parte alguma do corpo. Mas este gato tinha uma larga mancha branca cobrindo quase todo o peito. Acariciei-o. Levantou e encostou-se à minha mão, satisfeito com o meu carinho. Daí não me deixou mais. Quando voltei para casa, o animal acompanhou-me. Deixei-o que o fizesse, parando e dando-lhe palmadinhas, enquanto me seguia. Ao chegar a casa, ele imediatamente se familiarizou com ela e tornou-se logo o grande favorito de minha mulher.

10

Não demorou muito para que eu começasse a sentir antipatia por ele. Não sei por quê, mas sua amizade por mim me desgostava e aborrecia. Aos poucos esse sentimento de desgosto e aborrecimento se transformou na amargura do ódio. Evitava o animal. Ele despertava em mim uma certa vergonha. E a lembrança de minha antiga crueldade me impedia de maltratá-lo fisicamente.

Um fato veio aumentar o meu ódio pelo animal. Descobri que, como Plutão, também fora privado de um de seus olhos. Isso, entretanto, só fez aumentar o carinho de minha mulher por ele. E a predileção do gato por mim cada dia aumentava mais. Estava sempre onde eu estivesse. Aos meus pés, debaixo de minha cadeira, nos meus joelhos, acariciando-me sempre.

O leitor há de recordar-se que esse estranho animal trazia uma marca de pelo branco no peito, o que constituía a única diferença entre ele e o outro. Observando melhor, notei que a mancha, antes imprecisa, assumia uma rigorosa precisão de contorno. Era agora a reprodução exata de uma coisa horrenda, apavorante: uma forca. Máquina terrível de horror, de crime, de agonia e morte.

Eu era, em verdade, um condenado. E o bronco animal, cujo companheiro eu destruíra, preparava, para mim, homem formado à imagem do Deus Altíssimo, tanta angústia e aflição. Noite e dia, em todos os momentos de minha vida, eu não conseguia mais a graça do repouso. Atormentado, perseguido, durante o dia, pelo horrível bicho, e à noite pelos sonhos de pavor, eu deixava morrer em mim os restos de bondade e bons sentimentos. Estava cheio de maus pensamentos. Os mais negros e maléficos. Eu já não odiava só o gato. Odiava todas as coisas. A humanidade toda. Quem mais sofria com minhas crises de mau humor era minha resignada esposa. Era a mais paciente das minhas vítimas.

Certo dia ela me acompanhou até a adega do velho prédio para alguma tarefa doméstica. O gato descera os degraus, seguindo-nos. De

11

repente embarcou-se nas minhas pernas, quase me atirando ao chão. Fiquei possesso. Enlouquecido pela cólera, esqueci o medo infantil que, até ali, detivera a minha mão. Ergui o machado e descarreguei um violento golpe no animal, que certamente teria morrido se não fosse a intervenção de minha mulher. Essa interferência deixou-me com uma raiva mais do que demoníaca. Puxei o meu braço de sua mão e enterrei o machado no seu crânio. Ela caiu morta, sem um gemido. Restava-me a tarefa de ocultar o corpo. Não poderia ser removido, de dia nem de noite, nem ser visto pelos vizinhos. Muitas soluções me passaram, então, pela cabeça. Nenhum projeto, porém, me pareceu bastante bom. Afinal decidi-me pelo que oferecia menos riscos. Resolvi emparelhar o corpo na adega. Esta se prestava bem para isso, pois era de construção grossa e descuidada, e o reboco nunca secara totalmente devido à umidade. Havia mesmo um vão que parecia feito a propósito. Não tive dúvidas. Com facilidade, retirei os tijolos naquele ponto e ali coloquei o cadáver. Emparedei tudo como antes, de modo que ninguém, nem em sonhos, suspeitasse. Quando terminei, senti-me satisfeito. Tudo estava perfeitamente entijolado. A parede não apresentava o menor sinal de que tivesse sido modificada.

Tratei, em seguida, de procurar o animal que fora a causa de tanta desgraça. Se tivesse podido encontrá-lo, eu o teria liquidado. Com uma sensação de alívio, passei o resto do dia. À noite não apareceu também. Assim, por uma noite, pelo menos, desde que ele havia entrado na casa, dormi profunda e tranquilamente. Sim, dormi, mesmo com o peso de uma morte na alma.

Três dias se passaram e meu carrasco não apareceu. Mais uma vez respirei, como um homem livre. O monstro abandonara a casa para sempre. Aterrorizado, talvez. Não mais o veria! Minha felicidade era completa! Nem a culpa da minha negra ação me perturbava. Foram feitos interrogatórios e todos foram respondidos. Eu já dava como assegurada a minha tranquilidade.

12

No quarto dia após o crime, apareceu um grupo de policiais. Inesperadamente, para uma rigorosa investigação. Confiante no trabalho que executara, não senti o menor receio. Tudo foi minuciosamente examinado. Por fim, desceram à adega. O coração batia-me calmo no peito. Assim como o de quem dorme o sono da inocência. Caminhei pela adega, de ponta a ponta. Braços cruzados, passava tranquilo pela porta. Os policiais, satisfeitos, preparavam-se para sair. A minha alegria era demais para ser contida. Eu precisava dizer alguma coisa para deixar fora de dúvida a minha inocência.

— Senhores — eu disse por fim, quando o grupo já subia a escada. — Sinto-me encantado por ter desfeito suas suspeitas. Desejo a todos saúde. A propósito, esta é uma casa bem construída... Posso garantir que é uma excelente construção. Essas paredes, cavallitos, estão solidamente edificadas.

Al, no frestas da bravata, bati com força, com uma bengala que trazia à mão, naquela parte do entijolamento, por trás do qual estava o cadáver da mulher que eu amara.

Mas, santo Deus, apenas ecoou, no silêncio, o som de minhas pancadas, logo uma voz respondeu-me do túmulo. Um gemido, depois um soluço, um grito. Prolongado e alto, anormal e inumano, um urro, um ginchinho lamentoso, cheio de horror e triunfo, como só do inferno se pode erguer das gargantas dos danados na sua agonia e dos demônios na danação.

Recuei até a parede oposta. O grupo se imobilizou na escada, tomado de pavor. Todos se aproximaram da parede e puseram-se a desmanchá-la. Ela caiu inteirinha. O cadáver, já decomposto, manchado de coágulos, erguia-se ereto aos olhos dos presentes. Sobre sua cabeça, com a boca vermelha escancarada e o olho solitário faiscando, estava assentado o horrendo animal. O gato que me levara ao crime e cuja voz delatora me havia entregue ao carrasco.

Eu já havia emparelado o monstro no túmulo.

13