

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**ESTUDOS DA LINGUAGEM**  
**TEORIAS LINGUÍSTICAS DO LÉXICO**  
**LEXICOGRAFIA, TERMINOLOGIA E TRADUÇÃO: RELAÇÕES TEXTUAIS**

**JUAN CARLOS ACOSTA**

***THE BLACK CAT E THE IMP OF THE PERVERSE* DE EDGAR ALLAN  
POE: ANÁLISE E RETRADUÇÃO**

PORTO ALEGRE

2019

**JUAN CARLOS ACOSTA**

***THE BLACK CAT E THE IMP OF THE PERVERSE* DE EDGAR ALLAN POE:  
ANÁLISE E RETRADUÇÃO**

Dissertação de Mestrado em Tradução  
apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Mestre em Letras pelo  
Programa de Pós-graduação em Letras da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Chittoni  
Ramos Reuillard

PORTO ALEGRE

2019

#### CIP - Catalogação na Publicação

Acosta, Juan Carlos  
The Black Cat e The Imp of the Perverse de Edgar Allan Poe: Análise e Retradução / Juan Carlos Acosta. - 2019.  
119 f.  
Orientadora: Patrícia Chittoni Ramos Reuillard.  
Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.  
1. Tradução Literária. 2. Retradução. 3. Edgar Allan Poe. 4. Charles Baudelaire. 5. Antoine Berman.  
I. Chittoni Ramos Reuillard, Patrícia, orient. II. Título.

**JUAN CARLOS ACOSTA**

**ANÁLISE E RETRADUÇÃO DE *THE BLACK CAT E THE IMP OF THE PERVERSE*  
DE EDGAR ALLAN POE**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Porto Alegre, 25 de outubro de 2019

Resultado:

BANCA EXAMINADORA:

---

Denise Regina de Sales  
Instituto de Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Sandra Sirangelo Maggio  
Instituto de Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Valter Henrique de Castro Fritsch  
Instituto de Letras e Artes  
Universidade Federal de Rio Grande (FURG)

## AGRADECIMENTOS

Eu poderia dizer que essa dissertação nasceu a partir das pesquisas que iniciei em 2014 quando fiz minha especialização em Tradução e suas Tecnologias na Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul (PUCRS). Inclusive, muitas dessas páginas a seguir foram escritas em inúmeras mesas de computadores da biblioteca dessa universidade. Mesmo não sendo mais aluno, sinto-me em casa naquele local de estudos. Foi também nessa especialização que conheci minha orientadora Patrícia, que desde então me deu muito estímulo para seguir trilhando o caminho da tradução e nunca desistir. A ela devo meus primeiros e principais agradecimentos por sempre acreditar em mim e sempre me inspirar com seu mais que notório talento como professora, orientadora e como uma companheira de jornada. Faço aqui uma pequena digressão, um breve lapso no tempo ao final do ano de 2016. Recordo-me agora do momento em que anotei, numa folha de bloquinho, quais seriam as minhas metas de 2017 até o final da década. Terei de admitir, com toda a franqueza que me possa ser possível, que realizar esse trabalho de mestrado na UFRGS – onde tive a liberdade de pesquisar tradução literária – tendo a professora Patrícia como orientadora era o topo da lista; o meu “plano A”. E a felicidade é imensa por tê-lo concretizado. Muito obrigado mesmo, Patrícia. *Du fond de mon cœur !*

Mas eu também poderia dizer que essa dissertação nasceu no final do ano de 2009, quando, logo após não ter conseguido passar na minha primeira tentativa de mestrado, em Aquisição da Linguagem na PUC, sentei-me na minha livraria favorita e fiquei folheando as páginas do primeiro livro que comprei de Edgar Allan Poe, nele constava “O Demônio da Obstinação”, tradução de Guilherme da Silva Braga para *The Imp of the Perverse*. Era minha primeira ida à livraria depois de saber do resultado. Eu não tinha a mínima ideia de que, anos mais tarde, aquele livro teria aberto os caminhos para essa dissertação. Comigo estava a Ana Karina Silva, que tinha passado nessa mesma seleção de mestrado, mas para Teoria Literária. A ela também agradeço pelas boas vibrações que sempre me mandou, sei que sempre torceste para que eu seguisse estudando. Valeu Kaká!

À Ana Priscila Costa, pela inesquecível parceria de viagem e *promenades* pelas livrarias e museus parisienses, onde pude comprar as edições das traduções de baudelairianas que usei nessa pesquisa. Contemplamos juntos, embasbacados, os retratos de Baudelaire pintados por Fantin-Latour. Obrigado por tudo Guerol!

Também agradeço à Felícia Volkweis por me abrir as primeiras portas no caminho da tradução. Obrigado pelos ensinamentos e por acreditar em mim, mesmo quando eu mal sabia manusear as ferramentas de tradução e revisão de texto. Valeu mesmo, *my dear*.

Evidentemente agradeço à minha família. Sobretudo a meus pais, que viram todo o meu esforço em conseguir ingressar no mestrado da UFRGS e comemoraram junto comigo quando soube do resultado. Aos meus amigos que estiveram presentes nesse emaranhado de leituras: em especial à Laura Pujol, que me ensinou que se pode fazer mais coisas durante o mestrado, a vida não se resume a escrever artigos.

Ao Lohy Silveira, pela atenção e parceria nos momentos iniciais da minha pesquisa, regado a conversas, chás e jogos de caras ao som de bandas de atmosfera densa e obscura, como os relatos de Poe.

À Bibiana, pelas longas e deleitosas conversas sobre psicanálise. Pois, no fim das contas, Poe não mostra outra coisa senão os impulsos que habitam nossas sombras. Enfrentemos nossos demônios.

Agradeço também aos meus colegas da UFRGS, em especial à Manuela Arcos. *Mi compañera brasiguaya de estudios lingüísticos y miles de otras lecturas*. Obrigado pela parceria de não poucas páginas que lemos, compartilhamos e discutimos durante o período das disciplinas, bem como as ajudas na organização dos nossos primeiros artigos. *¡Gracias Nena!* Teu empenho e dedicação naquilo que tu fazes é inspirador.

Agradeço também ao querido colega Cristian Macedo pela parceria, por ter o cuidado de me ajudar a me habituar com o Campus do Vale e a sempre apimentar as discussões durante as aulas, tornando-as mais divertidas e enriquecedoras. Grande companheiro e grande pesquisador (cujo trabalho de conclusão de curso é citado nesta dissertação, quando falo sobre frenologia). Que venham futuras parcerias de publicação Sr. Macedo!

À Cíntia Fonseca, por tornar as aulas sempre muito divertidas.

Agradeço também à Ana Karina Braun, pela parceria e pelas eventuais ajudas de colega doutoranda que sabe bem como funciona o processo que envolve o mestrado.

No mais, agradeço a todos os professores que de alguma forma tenham me inspirado e me ajudado com a dissertação, Denise, Sandra Loguercio, Rosane, Felix, Ana Bocorny, Maria José, Andrei, Leo, Karina... enfim...sou muito grato aos bons professores que me deram o privilégio de seu aprendizado. Espero que – não vejo mal em confessá-lo – eu possa vê-los em breve numa disciplina em que eu esteja cursando como doutorando.

*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?*

(Poe, *The Black Cat*, 1843)

*C'est l'Ennui ! — l'œil chargé d'un pleur involontaire,  
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.  
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,  
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère !*

(Baudelaire, *Au Lecteur* — *Les Fleurs du Mal*, 1857)

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo fazer uma análise das retraduições brasileiras dos contos *The Black Cat* e *Imp of the Perverse*, do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, tomando como ponto de partida as traduções francesas *Le Chat Noir* e *Le Démon de la Perversité*, de Charles Baudelaire. As retraduições escolhidas foram: “O Gato Preto”, de Frederico dos Reys Coutinho (1954), “O Gato Preto”, de William Lagos (2002), de Guilherme da Silva Braga (2009) e de Márcia Heloísa (2017) para *The Black Cat*. Para *The Imp of the Perverse*, foram escolhidas: “O Demônio da Perversidade”, de Oscar Mendes (1944), de William Lagos (2002), “O Demônio da Obstinação”, de Guilherme da Silva Braga (2009) e “O Demônio da Impulsividade”, de Rodrigo Breunig (2011). Para tal tarefa, leva-se em conta as reflexões sobre retradução levantadas pelos teóricos Antoine Berman (1984, 1990, 2007), Álvaro Faleiros e Thiago Mattos (2014), Yves Gambier (1994) e Liliane Rodriguez (1990). Haja vista a importância do papel de Baudelaire como tradutor e divulgador da obra de Poe na literatura ocidental, a análise tenta observar, até onde é possível, semelhanças das traduções francesas com as retraduições brasileiras. Para isso, utiliza-se como ferramenta de análise as “Tendências Deformadoras” de Antoine Berman (2007), apontando algumas modificações feitas pelo tradutor francês e observando como elas aparecem nas retraduições brasileiras. Após a análise, propõe-se uma nova tradução para os dois contos.

**Palavras-chave:** Retradução. Antoine Berman. Edgar Allan Poe, Baudelaire, Perversidade.



## ABSTRACT

The aim of this work is to analyze Brazilians retranslations of Edgar Allan Poe's "The Black Cat" and "The Imp of the Perverse", taking as a starting point the French translations *Le Chat Noir* and *Le Démon de la Perversité*, of Charles Baudelaire. The chosen retranslations were: *O Gato Preto*, of Frederico dos Reys Coutinho (1954), *O Gato Preto*, of William Lagos (2002), Guilherme da Silva Braga (2009) and Márcia Heloísa (2017) for "The Black Cat". For "The Imp of the Perverse", we chose: *O Demônio da Perversidade*, of Oscar Mendes (1944), William Lagos (2002), *O Demônio da Obstinação*, of Guilherme da Silva Braga (2009) and *O Demônio da Impulsividade*, of Rodrigo Breunig (2011). For such task, we gather retranslations reflections raised by the studies of Antoine Berman (1984, 1990, 2007), Álvaro Faleiros e Thiago Mattos (2014), Yves Gambier (1994) e Liliane Rodriguez (1990). Due to the role of Baudelaire as a translator and disseminator of Poe's work throughout western literature, the analysis tries to observe how far it is possible to find resemblances of French translations with the Brazilian retranslations. For this purpose, we use the Antoine Berman's (2007) "Deforming Tendencies" as analysis tool in order to point out some modifications made by the French translation and observing how they appear in the Brazilian retranslations. After the analysis is done, we propose a new translation in Brazilian Portuguese for both short tales.

**Keywords:** Retranslation, Antoine Berman, Edgar Allan Poe, Baudelaire, Perverseness

## **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

## SUMARIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>2 VIDA E OBRA DE EDGAR ALLAN POE</b> .....	<b>17</b>
<b>2.1 O AUTOR</b> .....	<b>17</b>
<b>2.2 RECEPÇÃO FRANCESA</b> .....	<b>30</b>
<b>2.3 OS CONTOS</b> .....	<b>39</b>
<b>2.3.1 <i>The Black Cat</i></b> .....	<b>40</b>
<b>2.3.2 <i>The Imp of the Perverse</i></b> .....	<b>41</b>
<b>3.1 TRADUÇÃO ETNOCÊNTRICA E TRADUÇÃO LITERAL</b> .....	<b>44</b>
<b>3.2 A RETRADUÇÃO</b> .....	<b>46</b>
<b>3.2.1 Por que retraduzir?</b> .....	<b>49</b>
<b>3.2.2 O tempo, o espaço e os limites da retradução</b> .....	<b>51</b>
<b>3.3 AS TENDÊNCIAS DEFORMADORAS</b> .....	<b>52</b>
<b>3.4. GRANDE TRADUÇÃO COMO RETRADUÇÃO</b> .....	<b>56</b>
<b>4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS</b> .....	<b>59</b>
<b>5 ANÁLISE</b> .....	<b>62</b>
<b>5.1 FRENOLOGIA E <i>PERVERSENESS</i></b> .....	<b>62</b>
<b>5.2 ANÁLISE DE <i>THE BLACK CAT</i></b> .....	<b>66</b>
<b>5.3 ANÁLISE DE <i>THE IMP OF THE PERVERSE</i></b> .....	<b>82</b>
<b>6 RETRADUÇÕES PRÓPRIAS</b> .....	<b>93</b>
<b>6.1 O GATO NEGRO</b> .....	<b>93</b>
<b>6.2 COMENTÁRIOS PÓS-TRADUTÓRIOS</b> .....	<b>101</b>
<b>6.3 O DEMÔNIO DA PERVERSÃO</b> .....	<b>104</b>
<b>6.4 COMENTÁRIOS PÓS-TRADUTÓRIOS</b> .....	<b>109</b>
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>115</b>



## 1 INTRODUÇÃO

A ideia deste trabalho surgiu a partir de experiências em tradução para audiovisual. Desenvolvo um trabalho de literatura em vídeo (contos e poemas de diversos autores) para internet desde 2012<sup>1</sup> e tive interesse em traduzir contos de Edgar Allan Poe para futuros vídeos.

Ao longo das pesquisas em busca de um conto a ser traduzido, dediquei-me a ler não apenas o original, mas suas traduções. Acumulei então uma considerável quantidade de traduções dos mesmos contos em minha biblioteca pessoal. Entre as diversas versões dos contos lidos, pude perceber que havia uma palavra que recebia traduções diferentes no título de um conto: *perverse* era traduzido, em sua grande maioria, por “perversidade”, mas também por “obstinação” (2009) e “impulsividade (2011). Ao ver que havia uma variação na tradução, passei a procurar do que se tratava, onde ela aparecia nos contos de Poe, quais as diferentes traduções existentes e o que estava por trás dessa alternância da tradução do vocábulo. Esses questionamentos me fizeram encontrar o conceito que Poe chama de *perverse*.<sup>2</sup>

Essa palavra denomina um impulso criado pelo autor e que impele o homem a fazer algo que sabe que não deveria fazê-lo. Esse impulso estaria subjacente aos atos de seus narradores homicidas, ainda que não mencionado diretamente, em vários contos do autor. Consegui então mapear onde essa palavra aparecia em sua obra e constatar que existiam dois contos que eram peça chave da manifestação desse impulso: *The Black Cat* e *The Imp of the Perverse*, este segundo já levando a palavra no próprio título.

A partir dessa pesquisa, pude também observar quais eram os principais tradutores de Poe. Não só os brasileiros mais célebres, como Clarice Lispector e José Paulo Paes, e os argentinos Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, como também aquele que foi, sem dúvidas, o mais influente entre todos os que se dedicaram a traduzir qualquer texto de Poe, seu tradutor francês: Charles Baudelaire. Ele não apenas o traduziu, como também fez textos críticos fundamentais para a recepção do autor, introduzindo-o no sistema literário francês. Não faltam estudos que queiram comprovar que seus contos deram um novo olhar na maneira de escrever relatos breves: além disso, a leitura deles era feita, muitas vezes, a partir da tradução de Baudelaire e não do original. Cito ao menos um estudo: o de Brynjar Bjornsson (2012), que discorre sobre as leituras que Oscar Wilde fez de contos de Poe a partir das traduções de Baudelaire que teriam inspirado a sua obra *The Picture of Dorian Gray*.

---

<sup>1</sup> Esses vídeos podem ser vistos em: [www.youtube.com/outrasrimas](http://www.youtube.com/outrasrimas)

<sup>2</sup>. Publiquei um artigo sobre esse vocábulo e o seu conceito, do ponto de vista da terminologia (ACOSTA, 2018), em que se constata que é um vocábulo que se comporta como um termo dentro da literatura de Edgar Allan Poe.

Além de estudos sobre a recepção da sua obra a partir das traduções de Baudelaire, também encontrei alguns comentários sobre a influência baudelairiana não só na recepção, mas na própria tradução dos contos para outras línguas. Oscar Mendes (in POE, 2001), um dos principais tradutores de Poe para o português brasileiro, afirma que muitos tradutores brasileiros faziam sua tradução através da tradução francesa de Baudelaire e não do original em língua inglesa. A partir desses comentários sobre a ressonância da tradução baudelairiana dentro das traduções brasileiras, e a observação da mudança na tradução do impulso *perverse*, surgiram duas perguntas de pesquisa que busco responder ao longo do trabalho:

- 1) Esses tradutores brasileiros estão levando em consideração as escolhas tradutórias que seus colegas fizeram?
- 2) Ainda é possível encontrar semelhanças entre a tradução francesa de Baudelaire e as retraduições brasileiras feitas nos últimos anos?

Num primeiro momento, creio que a possibilidade de que a própria modificação da tradução de *perverse* possa indicar uma resposta ao primeiro problema. Justamente os tradutores buscam outras maneiras de chamar o impulso por que leram as várias traduções que traduzem por “perversidade”, bem como suas notas e seus textos introdutórios.

A variação da tradução de *perverse* também pode indicar que a tradução de Baudelaire exerceu menos influência nos tradutores brasileiros mais contemporâneos. Antes de mais nada, no entanto, parece-me importante salientar que “influência” aqui não significa que o tradutor tenha traduzido única e exclusivamente a partir da tradução de Baudelaire. Mas é possível que tenha servido como uma ferramenta de apoio para os tradutores, ainda mais nas traduções mais antigas, como as de Oscar Mendes (1944) e Frederico dos Reis Coutinho (1954).

A partir das observações e discussões feitas juntamente com minha orientadora ao longo do processo de organização da presente dissertação, decidimos selecionar os dois contos em que o impulso é mencionado: *The Black Cat* e *The Imp of the Perverse*. O primeiro foi traduzido por Baudelaire como *Le Chat Noir* e é comumente traduzido ao português como “O Gato Preto”. É um dos contos mais famosos e mais traduzidos de Edgar Allan Poe. O segundo conto foi traduzido por Baudelaire como *Le Démon de la Perversité*, e é comumente traduzido como “O Demônio da Perversidade”, com exceção das versões de Guilherme da Silva Braga (2009) “O Demônio da Obstinação” e a de Rodrigo Breunig (2011) “O Demônio da Obstinação”. Neste conto menos conhecido, impulso é descrito de forma mais minuciosa.

Assim, o objetivo do presente trabalho é analisar as retraduições brasileiras dos contos de Edgar Allan Poe – *The Black Cat* e *The Imp of the Perverse*, comparando-as não só ao

original em inglês, mas com à sua tradução francesa de Charles Baudelaire, empregando como ferramentas de análise as “tendências deformadoras” de Antoine Berman (2007) e, uma vez feita a análise, fazer a minha própria tradução dos contos.

Para tal, no capítulo 2, parto de um resumo da vida e obra do autor (2.1) – os principais fatos de sua biografia e as suas principais publicações, a partir dos textos de Quinn (1998) e Philippov (2004), conectando-o com a recepção de sua obra na França (2.2) até as primeiras traduções de Charles Baudelaire, baseado nos estudos de Quinn (1998) Baronian (2010), Léger (2007) entre outros.

No capítulo 3, faço um apanhado teórico sobre os estudos da retradução, primordialmente Berman (1984, 1990 e 2007), Rodriguez (1990), Gambier (1994), Faleiros e Mattos (2014). A partir desses teóricos, aponto as principais definições de retradução e alguns conceitos bermanianos que também acompanham esse fenômeno: a “tradução etnocêntrica e hipertextual”, a “tradução literal” e a “grande tradução”. Outro elemento fundamental para o presente trabalho são as “tendências deformadoras” de Berman (2007). Inerentes a todo processo tradutório, são ferramentas de análise para que se avalie como o texto se deforma ao passar do original para a língua de chegada.

Apresentado esse referencial teórico, passo à análise das traduções escolhidas para cada um dos dois contos em busca de semelhanças entre a tradução baudelairiana e as retraduições brasileiras. Para cada um dos contos, selecionei diferentes traduções pensando nos seguintes aspectos: a) usar as traduções de Baudelaire (*Le Chat Noir* e *Le Démon de la Perversité*) como a “primeira tradução” de cada conto; b) usar uma retradução brasileira mais antiga e, conseqüentemente, mais próxima das traduções de Baudelaire. Escolhi então “O Gato Prêto” (Frederico dos Reys Coutinho, 1954) e “O Demônio da Perversidade” (Oscar Mendes, 1944); c) selecionar as três últimas retraduições mais recentes, dando prioridade aos tradutores que traduziram os dois contos: William Lagos (2002) e Guilherme da Silva Braga (2009). Para *The Black Cat*, usamos como retradução mais recente a de Márcia Heloísa (2017) e, para *The Imp of the Perverse* usamos a tradução mais recente, de Rodrigo Breunig (2011).

Depois de escolhidos os textos, passo a procurar por “tendências deformadoras” no texto de Baudelaire, bem como eventuais escolhas lexicais que pareçam se afastar do original para compará-las com os (re)tradutores brasileiros. Após selecionar os pontos em que essas “tendências deformadoras” mais aparecem, selecionei trechos de cada conto. Como *The Black Cat* tem 32 parágrafos, escolhi 10 trechos de análise. Já para *The Imp of the Perverse*, que conta apenas com 16 parágrafos, escolhi 5 trechos de análise.

Depois de analisar os trechos com os devidos comentários, passo à etapa seguinte: traduzir os dois textos com as minhas próprias escolhas. A tradução é seguida de considerações sobre o processo tradutório.

Nas considerações finais, faço meus comentários envolvendo as perguntas de pesquisa e o resultado das análises, bem como observações sobre as referências teóricas e o processo de tradução dos contos.



## 2 VIDA E OBRA DE EDGAR ALLAN POE

Alguns escritores de renome se dedicaram a fazer uma análise mais psicológica de Edgar Allan Poe através de suas obras; o que Julio Cortázar (1993, p. 104) chamou de “caso Poe”. Sobre a relação entre a vida e a obra de Poe, Jorge Luis Borges (2013, p. 200) comenta que, como qualquer outro autor, “um escritor pensa que fala de muitos temas, mas o que realmente deixa é, se tiver sorte, uma imagem de si próprio.” Em minhas pesquisas, pude observar alguns estudiosos que trilharam esse sendeiro do “caso Poe”, como Marie Bonaparte (2006) que, mostrando grande fidelidade às ideias do seu professor Sigmund Freud, dividia os textos do autor entre “contos do pai” e “contos da mãe”. Pode-se dizer que, no caso do presente trabalho, interessam os “contos do pai”, aqueles em que o impulso de vingança que, por certo, foi reprimido pelo Poe de carne e osso, mas vertido para as folhas durante a fase de criação. É o caso dos dois contos analisados no presente trabalho. Sua relação com a bebida, seu desejo de vingar-se daquele que não lhe cedeu a herança são alguns dos exemplos que poderíamos facilmente identificar nos textos dos biógrafos e encontrá-los nos contos. Cortázar (1993, p. 104-105) também nos aponta outra vertente de estudiosos que se atém a diminuir o talento de Poe como poeta. Borges (2013, p. 200), que também escrevia contos curtos “à moda Poe”, não deixa de considerar que seus poemas nada mais são que “mediócras”.

Independentemente de qualquer julgamento que tenha sido feito sobre o trabalho do autor ao longo dos anos, sejam os contos ou a poesia, ainda hoje, passados exatos 170 anos de sua morte, ele se mantém como um dos poetas americanos mais citados, e um dos contistas americanos mais lidos e (re)traduzidos no mundo inteiro.

Portanto, o presente capítulo começa pela apresentação da vida de Poe (2.1), desde sua infância até seu falecimento inserindo cronologicamente as publicações de seus textos em formato livro e folhetim, bem como as suas traduções na França até as publicações de Charles Baudelaire – principal tradutor e divulgador de sua obra no círculo literário parisiense (2.2). Após, é feito um breve resumo dos dois contos selecionados (2.3): *The Black Cat* (2.3.1) e *The Imp of the Perverse* (2.3.2).

### 2.1 O AUTOR

Edgar Allan Poe nasceu em 1809 em Boston, Massachusetts, filho de Elizabeth Poe e David Poe Jr, dois atores de teatro. Após alguns anos de matrimônio, David Poe Júnior desaparece deixando a esposa e os três filhos - Edgar era o filho do meio. Logo após o

nascimento de sua irmã mais nova, Elizabeth Poe falece de tuberculose, deixando os filhos à mercê de comerciantes e familiares, e o garoto é adotado pelos Allan. John Allan era um negociante de tabaco em ótima condição financeira em Richmond, na Virginia.

Entre 1815 e 1820, a família Allan viaja para a Inglaterra, onde Poe faria seus primeiros anos escolares num internato, o que significa que a sua permanência em solo inglês durou dos seis aos onze anos de idade. De volta a Richmond, ele passa a estudar na Joseph H. Clarke School, e em 1823 William Burke's School, período em que o jovem praticava natação, boxe e corrida, representando o colégio em competições.

Poe se dava muito bem com Frances Allan, sua mãe adotiva, mas tinha muitas desavenças com o pai adotivo. Ele tinha o desejo de tornar-se poeta, algo que um comerciante de meados do século XIX não via como uma atividade próspera. Embora não fosse muito popular entre os aristocratas de Richmond, Poe teve algumas amizades, e foi através de uma delas que ele conheceu sua primeira paixão: Jane Stith Craig Stanard, mãe de um amigo. Em carta, anos mais tarde, o autor lhe dedicaria uma frase: *The first, purely ideal love of my soul*. Quinn (1998, p.86) sugere que o poema *To Helen* tenha sido dedicado a essa mulher.

Em 14 de fevereiro de 1826, aos seus 17 anos, Poe entra na *University of Virginia*, quando a universidade recém completava um ano. Nesse momento, seu interesse era maior pelas línguas modernas como o inglês, o francês e o italiano, contrariando a vontade do sr. Allan, que se dedicasse à matemática (QUINN, 1998, p. 99). A biblioteca da universidade parecia ser bastante limitada e há apenas alguns registros indicando que ele retirou alguns livros de história antiga em francês (QUINN, 1998, p. 103). Apesar do seu interesse pelos estudos, o dinheiro enviado pelo sr. Allan mal cobria seus gastos mensais e ele busca então uma maneira de conseguir mais dinheiro apostando em jogos de cartas. Algo dessa sua relação com os jogos de apostas pode ser visto, ainda que mudando a universidade de Virginia para Oxford, que Poe nunca frequentou, no conto *William Wilson* (QUINN, 1998, p. 106-107). Como ele se manteve ali durante todo o ano não se sabe. Ao final do ano, ele já havia acumulado uma dívida de \$2500, o que fez com que o sr. Allan o retirasse da universidade, negando-se a pagar pelas dívidas da jogatina (QUINN, 1998, p. 109-112).

Ao que tudo indica, o sr. Allan queria afastá-lo de Richmond forçando-o a se alistar no exército em Boston e, registrado com o nome de Edgar A. Perry, Poe permanece nessa cidade de abril de 1827 a 1829. Com a ajuda de seus colegas de quartel, publica seu primeiro livro de poemas, *Tamerlane and Other Poems* escondendo sua autoria, apenas dizendo que o livro foi escrito por “um bostoniano” (PHILIPPOV, 2004, p. 32).

Em 28 de fevereiro de 1829, falece Frances Allan, sua mãe adotiva, e o sr. Allan retoma contato enviando-lhe algumas roupas. Poe se alista então em West Point e o sr. Allan manda-lhe dinheiro que, segundo Quinn (1998, p. 137), talvez servisse para evitar que ele retornasse a Richmond e permanecesse em Baltimore. Em dezembro de 1829, o autor publica seu segundo livro de poemas intitulado *Al Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems*.

Poe permanece em West Point de março de 1830 a fevereiro de 1831 e depois para Nova Iorque, onde publica *Poems: Second Edition*. Algum tempo depois, retorna a Baltimore e passa a viver com a tia, sua prima Virginia e seu irmão William, que morre nesse mesmo ano. Baltimore era uma cidade com cerca de 80 mil habitantes e vários novos periódicos onde seus textos poderiam ser publicados. Ele envia então vários textos para um concurso literário que prometia a quantia de 100 dólares pelo melhor conto, mas não obtém o prêmio. Mesmo assim, os editores viram algum mérito em seu trabalho e vários desses contos acabaram sendo publicados ao longo do ano seguinte na revista *Courier*: o conto *Metzengerstein* foi publicado em 14 de janeiro, *The Duke de L'Omelette* em 3 de março, *A Tale of Jerusalem* em 9 de junho, *A decided Loss* em 10 de novembro e *The Bargain Lost* no dia primeiro de dezembro. Quinn (1998, p. 192) comenta que é improvável que lhe tenham pago pela publicação desses textos, pois foram publicados anonimamente pela revista, algo comum naquela época. O único prazer que esses textos lhe deram foi poder ver sua obra circulando pelo público leitor de então. Para Philippov (2004, p. 33), o período entre 1832-1842 marca uma importante safra de seus contos, além de um momento de altos e baixos na produção, publicação e aceitação de seus textos críticos.

No dia 27 de março de 1834 falece o sr. Allan e Poe não recebe nada de herança dos bens da família adotiva, vendo-se obrigado a se virar pelos próprios méritos junto aos seus familiares de Baltimore.

Em 1835, graças à indicação de um amigo de Baltimore, o autor publica algumas resenhas na revista *Southern Literary Messenger* de Richmond, além dos contos *Berenice*, *Morella*, *Lionizing* e *The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaall*. A repercussão desses textos acaba levando-o de volta para Richmond para trabalhar na revista no verão daquele ano. Nessa revista, Poe pôde publicar seus contos e poemas e republicar textos anteriores, bem como se desenvolver melhor como crítico e resenhista.

Com o desenvolvimento de sua técnica nos textos críticos, sobretudo como um crítico ferrenho, ainda que fiel aos seus julgamentos sobre os autores conterrâneos, Poe começa a travar alguns embates com escritores da época, bem como dar seus primeiros passos em direção às suas definições de poesia. Em março de 1836, dedica uma resenha a um livro sobre frenologia,

assunto que aparecerá em seus contos anos mais tarde. O autor tenta se aproveitar de sua reputação de editor da *Messenger* e manda um manuscrito para a editora *Harper & Brothers* de Nova Iorque com o intuito de publicar seu primeiro volume de contos, mas recebe uma carta em que os editores afirmam não ter interesse em publicar um livro de textos desconexos que já tinham sido publicados anteriormente: “Leitores neste país têm uma preferência forte e resoluta por textos (especialmente ficção) em que uma história única e conectada ocupe o volume inteiro, ou números de volumes, se for o caso.” (QUINN, 1998, p. 251, tradução minha<sup>3</sup>)

Com o argumento de que trabalhava muito por pouco dinheiro e que a revista apenas lhe conseguira uma reputação entre os críticos e nada mais que isso, Poe deixa a *Southern Literary Messenger* no final de 1836. Ainda assim, a edição de janeiro de 1837 conta com várias contribuições suas para a revista. Entre elas, a publicação do primeiro capítulo do que se tornaria seu primeiro e único romance publicado, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Ele parece ter levado em consideração as palavras da *Harper & Brothers* sobre uma primeira publicação “mais ao gosto dos leitores americanos”.

Poe decide então alçar novos voos e se muda com a esposa e tia para Nova Iorque em fevereiro de 1837. Nos primeiros meses na cidade, ele tenta publicar *Arthur Gordon Pym* pela *Harper* e a editora negocia os direitos do livro em julho de 1837, prometendo publicá-lo apenas em julho de 1838. O livro não se tornou popular, ainda que na Inglaterra tenha tido uma segunda edição.

Em meados de 1838, o autor se muda para a Filadélfia<sup>4</sup>, onde publica *Ligeia* na revista *The American Museum* e, no ano seguinte, torna-se editor da revista *Burton's Gentleman's Magazine* publicando resenhas, republicações de contos antigos e alguns de seus poemas. O ano de 1840 marca o lançamento de sua primeira coletânea de relatos breves (25 contos no total), *Tales of The Grotesque and Arabesque*, que apresenta os contos *William Wilson*, *The Fall of the House of Usher* e mais alguns outros que já tinham sido publicados anteriormente em revistas e jornais. Poe não se limita às contribuições como editor para a *Gentleman's* e entra em contato com diferentes revistas para publicar seu trabalho em outras fontes. Quinn (1998, p. 291) aponta que o conto *Why the Little Frenchman Wears his Hand in a Sling* foi republicado em julho de 1840 na revista inglesa *Bentley's Miscellany*, mas não se sabe se foi por intermédio do próprio Poe ou não, pois dificilmente o autor recebeu algo pela reimpressão.

---

<sup>3</sup> Todas as notas de Quinn são traduções minhas. Doravante constarão apenas os originais nas notas. No original: “Readers in this country have a decided and strong preference for works (specially fiction) in which a single and connected story occupies the whole volume, or number of volumes, as the case may be.”

<sup>4</sup> Essa residência é hoje um museu chamado *Edgar Allan Poe National Historic Site*, cujo porão é descrito minuciosamente em *The Black Cat*.

Independentemente disso, é importante observar que o nome dele já começa a circular pela Europa (ao menos na Inglaterra) a partir desse ano.

Nessa mesma época também há a publicação dos primeiros seis capítulos do *The Journal of Julius Rodman*, o que prometia ser sua segunda novela. A publicação desse relato longo é interrompida por desavenças entre ele e seu chefe, Willian Evans Burton. Segundo Quinn (1998), as primeiras aparições de Poe na revista como editor eram compartilhadas com o nome de Burton. Aos poucos, Burton foi mostrando que era ele quem controlava a revista, colocando seu nome em maior destaque, ainda que Poe fizesse todo o trabalho de edição enquanto ele se ausentava por motivos de viagens. Este período também marca o momento em que o autor começa a pensar na possibilidade de criar e editar sua própria revista, algo mais plausível do que viver apenas de textos literários.

Poe chega a fazer um anúncio de lançamento da sua revista, chamada de *The Penn Magazine*, na revista *Saturday Courier* em junho de 1840 prometendo sua primeira edição para o dia primeiro de janeiro de 1841. Nesse meio tempo, enquanto ele procurava escritores interessados em contribuir para o seu futuro jornal, recebe um convite de George Rex Graham para trabalhar na equipe editorial da sua revista, *Graham's Magazine*. Ele então deixa seus planos de lançamento da *Penn Magazine* para mais tarde e vira editor da *Graham's*. Em dezembro de 1840, a revista publica o seu conto *The Man of the Crowd* e, em abril de 1841, a primeira versão de *Murders in the Rue Morgue*. Considera-se hoje que esse conto fundou um novo tipo de histórias de detetives, chamado por Quinn (1998, p. 310)<sup>5</sup> de “a primeira de suas histórias de raciocínio”. No primeiro parágrafo desta edição de 1841, há uma referência à frenologia: o texto começa dizendo que esta (então) ciência iria chegar ao ponto de constatar uma faculdade primitiva do homem relacionada com o poder da análise. Quinn (1998, p. 311) comenta que esse parágrafo inicial é omitido nas edições posteriores do conto<sup>6</sup>. Em maio do mesmo ano, a revista também publica o conto *Descent into the Maelström* e, nas edições seguintes, além de resenhas de crítica literária, ele publica alguns desafios criptográficos para os leitores, junto com alguns poemas como *The Island of Fay* (poema em prosa) e o soneto *To Science*, demonstrando versatilidade na publicação de textos de sua autoria.

Em janeiro de 1842, sua esposa Virginia Clemm começa a dar os primeiros sinais de tuberculose: doença que já havia causado grande impacto na vida do autor com o falecimento de sua mãe, quando ele ainda era criança. A tuberculose teve uma considerável influência na criação literária de Poe, bem como daria grande instabilidade emocional ao escritor, que

---

<sup>5</sup> No original: “*the first of his stories of ratiocination*”

<sup>6</sup> Abordarei a frenologia com mais minúcia no capítulo 5.

assumidamente se entrega à bebida. Poe deixa a *Graham's Magazine* em maio de 1842, mas ainda contribui com importantes contos antes da sua partida: *Life in death* (que depois se chamou *The Oval Portrait*, conto com ambientação gótica que narra a história de um pintor que pinta sua esposa num quadro tirando-lhe a vida), e *The Masque of the Red Death* (conto que trata de um espectro sobrenatural da morte fazendo uma clara alusão à tuberculose). Nesse mesmo mês, o autor também publica um texto que se tornou famoso: a resenha para o livro *Twice-told tales* de Nathaniel Hawthorne, um de seus rivais literários. Para PHILIPPOV (2004, p. 34), esse texto crítico é fundamental para entender a teoria estética de Poe, pois nessa resenha, o autor comenta que o conto, assim como o poema, deve ter um cuidado especial com a sua duração: “brevidade indevida é tão desnecessária aqui quanto em um poema; mas extensão indevida deve ser evitada ainda mais” (QUINN, 1998, p.335).<sup>7</sup> Quem assume então sua cadeira na *Graham's* logo após sua partida é Rufus Wilmot Griswold: seu futuro rival e testamenteiro literário.

Além de trabalhar como editor de revistas, Rufus Griswold fazia dinheiro às custas de outros escritores, com compilações de textos em coletâneas de poesia e prosa de autores contemporâneos. Segundo suas memórias (QUINN, 1998, p. 351), ele conheceu Poe na primavera de 1841, enquanto editava o livro *Poets and Poetry of America*. Griswold diz ter lhe oferecido a inclusão de vários de seus poemas para comporem o livro e, em troca, Poe deveria publicar uma resenha sobre a obra na revista *Democratic Review*.

Depois da publicação do livro, Poe percebeu que vários amigos de Griswold tinham mais de dez poemas no livro, enquanto ele tinha somente três poemas em duas páginas. Em carta a seu amigo Thomas, (QUINN, 1998, p. 353) o autor diz que lhe pareceu uma artimanha de Griswold para que, através de suborno, ganhasse uma divulgação favorável de seu livro às custas dele, mas também se defende: “Escrevi da mesma maneira que o teria escrito em circunstâncias comuns; com a certeza de que não houvesse predominância de elogios” (QUINN, 1998, p. 353).<sup>8</sup>

A publicação da resenha para o livro sai apenas no dia 28 de janeiro de 1843 na revista *Saturday Museum* da Filadélfia. A resenha não tem autoria, mas é um verdadeiro ataque a

---

<sup>7</sup> No original: “Undue brevity is just as exceptionable here as in the poem; but undue length is yet more to be avoided”

<sup>8</sup> No original: “I wrote it precisely as I would have written under ordinary circumstances; and be sure there was no predominance of praise”

Griswold, o que não deixaria de ser uma profecia à carreira literária do organizador do livro de agora em diante (QUINN, p. 355):<sup>9</sup>

Esquecido, exceto apenas por aqueles que foram injustiçados e insultados, ele afundará no esquecimento, sem deixar rastros para contar que alguma vez existiu; ou, se for mencionado doravante, será citado como o servente desleal que abusou de sua confiança.

O início do ano de 1843 é marcado então pelas primeiras farpas trocadas entre ele e Griswold, bem como por sua instabilidade econômica. Recusando uma oferta de retorno à revista *Graham's*, onde agora Griswold trabalha como um dos editores, o autor tenta publicar seus contos em outras revistas. Ainda que as dificuldades financeiras tenham lhe batido à porta, Poe publicou importantes contos nessa época: a revista *The Pioneer* publica em janeiro *The Tell Tale Heart*, um de seus textos mais sinistros. Esse conto evoca a “perversidade” humana assim como *The Pit and the Pendulum*, só que dessa vez o terror está nas memórias confusas de um narrador louco que mata um idoso por não suportar o seu olhar. Aqui, Poe flerta com o sobrenatural através da mente atormentada do narrador e a tensão do conto atinge seu ápice quando o narrador se entrega à polícia mostrando onde havia escondido o cadáver, pois não aguentava mais ouvir as batidas do coração da vítima.

Embora seguisse dedicado aos seus contos, que cada vez se tornavam mais “perversos”, Poe não desiste da ideia de trabalhar em sua própria revista. Ele entra então em contato com Thomas C. Clarke e Felix O. C. Darley, donos da revista que recém havia publicado a desdenhosa resenha do livro de Griswold - a *Saturday Museum*, para serem parceiros na publicação de uma nova revista mensal, agora não como *The Penn*, mas com outro nome: *The Stylus*. Para segurar o interesse de Clarke pelo projeto dessa futura revista, Poe aceita colaborar como esporádico editor assistente da *Saturday*. Na edição seguinte, é publicado um texto anunciando que Poe era a mais nova aquisição da revista e que receberia um alto salário (o que era mentira) junto com uma biografia de Poe, em duas edições, escrita por um tal H. B. Hirst, além de uma ilustração do escritor. O texto termina com uma descrição da fisionomia de Poe (QUINN, 1998, p. 375)<sup>10</sup>; sua cabeça é minuciosamente analisada com o uso de tendências frenológicas (em maiúsculas):

<sup>9</sup> No original: “*Forgotten, save only by those whom he has injured and insulted, he will sink into oblivion, without leaving a landmark to tell that he once existed; or, if he is spoken of here after, he will be quoted as the unfaithful servant who abused his trust*”

<sup>10</sup> No original: *His complexion is rather fair; his eyes are grey and restless, exhibiting a marked nervousness; while the mouth indicates great decision of character; his forehead is extremely broad, displaying prominently the organs of Ideality, Casualty [sic.], Form, Constructiveness, and Comparison, with small Eventuality and Individuality.*

Sua tez é clara; seus olhos são cinzas e inquietos, mostrando um marcado nervosismo; enquanto a boca indica uma grande decisão de caráter; sua testa é bastante larga, expondo de forma proeminente os órgãos de Idealidade, Casualidade [sic.], Forma, Construtividade e Comparação, com um pouco de Eventualidade e Individualidade.

Junto à biografia, como uma maneira de recompensar Poe, publicam um anúncio de lançamento da revista *The Stylus* dizendo que o primeiro número sairia em julho de 1843.

Em março desse ano, ele viaja a Washington com a intenção de angariar assinantes para a nova revista e aproveita a ocasião para tentar conseguir um encontro com o presidente John Tyler, mas não obtêm êxito. Quinn (1998, p. 378) reúne algumas cartas que registram a sua passagem pela cidade: uma delas revela mais uma recaída na bebida, outras são pedidos de ajuda financeira aos amigos. Poe retorna à Filadélfia e, mais uma vez, o projeto de publicar sua própria revista é abortado. Não se sabe ao certo o motivo da desistência, mas é provável que ele tenha se distraído com outros afazeres no meio tempo, como é o caso da publicação de um de seus contos mais famosos: *The Gold-Bug*.

Embora tenha recusado voltar a trabalhar como editor da *Graham's*, Poe continua mandando-lhes textos para publicação como foi o caso de *The Gold-Bug*, em que a revista chegou a pagar-lhe a quantia de 52 dólares pelo conto. Entretanto, nessa mesma época, o autor descobre que a *Dollar Newspaper* estava promovendo um concurso de contos oferecendo 100 dólares pela melhor história. Poe pede o texto de volta à *Graham's* e combina a devolução do dinheiro em resenhas. O conto ganha o primeiro lugar e é publicado nos dias 21 e 28 de junho, sendo reimpresso em outras revistas nos meses seguintes. Nesse conto, Poe demonstra todo seu conhecimento de criptografia desenvolvido nos seus tempos de editor da *Graham's*<sup>11</sup>.

No dia 19 de agosto de 1843, a revista *United States Saturday Post* publica *The Black Cat*. É a primeira vez que Poe usa o conceito que analisaremos no capítulo 5: *perverseness*. Nesse conto, o narrador faz uma breve alusão a esse impulso. *Perverseness* é explorado ainda de forma mais minuciosa no conto *The Imp of the Perverse*, como veremos também nas análises do capítulo 5.

Durante os últimos meses daquele ano, o autor se dedica às resenhas que devia à *Graham's* pela devolução de *The Gold-Bug*, sendo algumas delas bastante ácidas para com os poetas medíocres da época: “Parecia que Poe tinha um deleite sádico em torturar um poeta de

---

<sup>11</sup> Para mais detalhes sobre esse evento do concurso e também a relação de Poe com a criptografia, elemento chave do conto *The Gold Bug*, recomendo a dissertação de mestrado de Guilherme da Silva Braga – um dos tradutores de Poe utilizado nas análises do capítulo 5 (BRAGA, 2012).



maneira semelhante à que o espírito do herói d'O Gato Negro' maltratava suas vítimas igualmente inocentes." (QUINN, 1998, p. 400)<sup>12</sup>

Depois de viver por seis anos e publicar 31 contos na Filadélfia, o autor parte outra vez para Nova Iorque. Segundo Oscar Mendes (in POE, 2001, p.36), ele se hospeda com Virginia (com delicada condição de saúde) numa humilde pensão na rua Greenwich e logo a sra. Clemm se junta a eles. Para conseguir algum dinheiro, publica *Balloon-Hoax* no jornal *Columbia Spy* no dia 25 de maio, contribuindo ainda para outros jornais da Filadélfia, bem como para a *Graham's* para manter a família. Com o dinheiro, os três se mudam então para uma zona mais afastada, cerca de oito quilômetros da cidade, na estrada de Bloomingdale. Quinn (1998, p. 418) sugere que alguns dos contos publicados nesse período tenham sido escritos ainda quando ele estava na Filadélfia. Sua tia (e também sogra) Maria Clemm lhe consegue um trabalho na redação do jornal *Evening Mirror*. Na mesma época, Poe retorna aos contos de terror com *The Premature Burial*, publicado no dia 31 de julho no *Dollar Newspaper*, e *Mesmeric Revelation* (que viria a ser o primeiro conto traduzido por Baudelaire em Paris) em agosto. Diminuindo o tom aterrorizante, ele publica *The Angel of the Odd* em outubro, *The Oblong Box* em setembro e *Thou Art the Man* em novembro pela revista *Godey's*. Nesse mesmo mês, o autor ainda publica o primeiro capítulo de *Marginalia* na *Democratic Review*. No mês de dezembro, Poe publica mais um conto: *The Literary Life of Thingum*, que, segundo Quinn (1998, p. 422) é um dos seus contos "grotescos" de maior qualidade. Narra a história de um charlatão literário que manda contribuições para revistas de textos plagiados com citações de autores famosos e os editores são tão ignorantes que não se dão conta disso. No caso desse conto, ele não manda aos editores nova-iorquinos, mas para a sua antiga parceira, a *Southern Literary Messenger*.

Eis que no dia 29 de janeiro de 1845, o autor publica seu poema mais famoso, *The Raven*, no *Evening Mirror*. Ele volta a entrar em contato com Griswold para participar de uma coletânea chamada *The Prose Authors of America* e a comunicação entre os dois nesse período é questionável para Quinn (1998, p. 445), pois, quando escreveu suas memórias de Poe, Griswold manipulou diversos textos trocados entre eles, com clara intenção de sujar a reputação de seu rival, seja inventando cartas ou suprimindo frases importantes do conteúdo das mesmas. Após mandar vários textos para entrarem na coletânea, Griswold seleciona apenas *The Fall of the House of Usher*. Há indícios de comunicações entre eles em que Poe lhe oferece *The Raven* para ser publicado numa nova edição que Griswold estava preparando para o *Poets and Poetry*

---

<sup>12</sup> No original: *It would seem that Poe had a sadistic delight in torturing a poet somewhat akin to the spirit in which the hero of 'The Black Cat' maltreated his equally innocent victim.*

*of America*. A parte em que o autor aponta algumas modificações de espaçamento entre as estrofes do poema, que havia sido mal impresso na versão publicada em janeiro, foram também omitidas por Griswold nesse futuro prefácio que ele faria sobre a vida e obra do autor (QUINN, 1998, p. 448).

Ainda em janeiro de 1845, ele deixa a redação do *Evening Post* para trabalhar como colaborador do *Broadway Journal*, que lhe oferecia um salário maior. Este jornal havia sido recém fundado por Charles F. Briggs e John Bisco. No dia 8 de fevereiro sai uma segunda publicação de *The Raven* pela *Evening Mirror*, agora com as devidas alterações de estrofe que saíram mal impressas na primeira edição. Ainda antes de tornar-se colaborador do *Broadway Journal*, Poe, como sua colaboração final ao *Evening Mirror*, trava uma de suas mais famosas contendas literárias: uma resenha publicada nos dias 13 e 14 de janeiro sobre uma coletânea de poesia em que ele acusa de plágio alguns dos poemas de Longfellow, o poeta americano mais renomado daquela época, e James Aldrich, um editor e poeta menor. Um amigo de Longfellow manda uma nota de repúdio à crítica de Poe ao jornal e é publicada no mês seguinte. No final da briga, que Longfellow nunca se prestou a responder, o resultado foi apenas mais inimizade com outros críticos da época.

No dia 19 de julho de 1845, *Wilay and Putnam* anunciam a publicação de *Tales*, uma coletânea de 12 contos que teve uma significativa repercussão na França, como veremos mais adiante (2.2). O autor não teve o poder de selecionar quais textos entrariam na coletânea. Em carta, declara: “A coleção de contos lançada por W. & P. foi selecionada por um cavalheiro cujo gosto não coincide com o meu” (QUINN, 1998, p. 466).<sup>13</sup> O nome desse agente literário que selecionou os textos é Evert Duyckinck. Mesmo assim, ele autoriza a publicação, provavelmente devido à constante falta de dinheiro, acordando que ele receberia a quantia de 8 cents por cópia vendida, o que era mais do que ele tinha ganhado com *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Duyckinck deixa que Poe revise os textos que foram selecionados para o volume e o autor então retira o primeiro parágrafo de *Murders in the Rue Morgue* (como mencionado anteriormente, em que o narrador sugere um órgão frenológico de análise), o que indica a possibilidade dele ter perdido o interesse pela frenologia (discutiremos esse tópico no capítulo 5). O livro teve uma receptividade positiva nas resenhas das revistas, ainda que seus textos críticos tenham causado muitas inimizades. Alguns jornais ingleses foram elogiosos com o livro, sobretudo com os contos de raciocínio. Em outubro, o autor finalmente realiza seu sonho

---

<sup>13</sup> No original: *The collection of tales issued by W. & P. were selected by a gentleman whose taste does not coincide with my own.*

de ser dono de uma revista e torna-se um dos proprietários da *Broadway Journal*, o que o leva a endividar-se ainda mais.

Poe publicaria ainda mais seis contos em 1845. Entre eles, um dos mais importantes, sobretudo para este presente trabalho: *The Imp of the Perverse*. Neste conto, ele faz uma minuciosa análise do impulso que, segundo ele, teria escapado ao olhar da frenologia: *perverseness*. Quinn (1998) comenta sobre a relação desse impulso com a vida de Poe: “Não é necessário provar o quão frequente este impulso explica as próprias ações de Poe.” (QUINN, 1998, p. 469)<sup>14</sup>

Em novembro do mesmo ano, ele publica ainda um volume de poemas chamado *The Raven and Other Poems*, também editado por *Wilay and Putnam*, contendo 30 poemas divididos em dois grupos. Vários dos poemas publicados nesse volume foram bastante modificados em relação a publicações anteriores (QUINN, 1998, p. 482). O livro de poemas não obteve uma crítica favorável como as de *Tales*, ainda assim, Poe buscou divulgar o livro através de leituras em diferentes cidades. O ano de 1845 termina com a falência da *Broadway Journal*. Embora tendo duas importantes publicações de suas obras e conseguido finalmente realizar seu desejo de ser proprietário de uma revista, ele volta às dificuldades financeiras, recorrendo aos editores de seus livros para pedir ajuda.

O ano de 1846 começa com a publicação de um texto humorístico: *The Sphinx* em janeiro e, em abril, ele contribui para a *Graham's Magazine* com um dos seus artigos críticos mais importantes: *Philosophy of Composition*. O texto descreve como se deu a composição do poema *The Raven*, ainda que a mesma fórmula possa ser observada, em partes, na maneira como ele cria seus contos. Nessa época, ele continua viajando para fazer leituras públicas de seus textos para ganhar algum dinheiro. Entre maio e junho, a família se muda para um chalé em Fordham, cerca de 25 quilômetros ao norte do centro de Manhattan (a residência hoje abriga um museu sobre Poe). Essa fria residência virou inspiração para o conto *Landor's Cottage*, em que o autor descreve a construção. Ele continua escrevendo e publicando partes de seu texto *Marginalia* para a *Graham's* ao longo do ano, enquanto a doença de Virginia piora a cada dia, o que implicava num aumento de cuidados para com a esposa.

Em novembro desse ano, Poe publica na revista *Godey's* outro de seus textos perversos: *The Cask of Amontillado*. Nesse conto, o narrador empareda sua vítima, Fortunato, no porão de sua residência. A vingança se deve ao fato de Fortunato se gabar por ser conhecedor de vinhos. O narrador o leva até o local de sua morte dizendo que lá embaixo estava sua adega com mais

---

<sup>14</sup> No original: *How often this impulse explains Poe's own actions needs no proof.*

vinho *Amontillado*. Dessa vez, o conto termina com a lenta e cruel morte da vítima, que agoniza quando a embriaguez diminui pelo terror de se ver acorrentado num porão. Aqui, Poe não explora os elementos de culpa e confissão, típico de vários contos de seus narradores homicidas. Em dezembro, ele toma conhecimento de que seus textos já circulavam traduzidos por Paris, cuja fonte era, basicamente, os contos contidos em *Tales* de 1845. Ele manda uma carta a Duyckinck querendo saber de seus textos circulando por Paris: veremos com mais detalhes mais adiante, quando abordo a recepção francesa dos contos (2.2).

A família passa por momentos de extrema pobreza nesse distante chalé. Maria Clemm começa a bater de casa em casa nos arredores de Fordham para pedir dinheiro e comida. Enquanto isso, Virginia jazia numa cama de palha, enrolada no casaco de seu marido e aquecida pela gata de estimação, Catterina (POE, 2001, p.40). As necessidades da família tornaram-se públicas em mais de um aviso em jornais, o *New York Express* e o *Saturday Evening Post* da Filadélfia publicaram notas pedindo apoio aos amigos do escritor, pois, além de Poe estar com a saúde precária, com intensos acessos de febre, sua esposa Virginia estava no estágio final de *consumption* - como os americanos chamavam a tuberculose naquela época (QUINN, 1998, p. 525). A família chegou a receber ajuda de amigos que os visitavam a cada tanto, pelo menos até antes da chegada do inverno. O final de 1846 foi extremamente cruel para a saúde de Virginia, bem como para Poe, que também estava acamado e mal conseguia escrever. A sra. Clemm foi fundamental para a sobrevivência da família nesse período de frio extremo.

Virginia viria a morrer em 30 de janeiro de 1847, no pequeno quarto do andar de baixo do chalé. Foi enterrada em Fordham, mas depois removida para o lado do seu marido em Baltimore (POE, 2001, p. 40). A saúde física e mental de Poe evidentemente se deteriorou muito com a morte da esposa. Foi um ano de poucas publicações do escritor, mas ainda assim conseguiu publicar o poema *Ulalume*.

O ano de 1848 é marcado por uma retomada criativa, além da intenção de contrair novo matrimônio, não obtendo sucesso. Se, no campo amoroso, ele ainda se via perdido, esse ano lhe rendeu alguns textos importantes, como a publicação do poema *The Bells* e, em junho, *Eureka*. Para Philippov (2004, p.35) esse poema em prosa é o ponto máximo de sua produção estética e poética, “a ponto de [Poe] ter escrito à sua tia, Maria Clemm, que nada mais poderia redigir ou lançar depois de *Eureka*.”. Ele passa a fazer leituras em algumas cidades americanas ao longo do ano e conhece algumas mulheres nessas viagens: uma delas é Annie Richmond, com quem tenta se casar e lhe dedica o poema *For Annie*, e Sara Helen Whitman, a quem dedica o poema *To Helen*. O fracasso dessas tentativas de casamento acaba deprimindo-o ainda mais, fazendo entregar-se à bebida em várias ocasiões.

O ano de 1849 é marcado pela morte do escritor. Os seus últimos registros de viagem marcam que ele iria para Filadélfia, Richmond e depois Boston para fazer leituras e angariar assinantes para sua futura revista. Acontece que, misteriosamente no caminho entre Richmond e Boston, ele faz uma parada em Baltimore no dia 29 de setembro. O que aconteceu nesses dias não fica claro. Ele é encontrado na sarjeta, usando roupas que não eram as suas, em estado alucinatório no dia 3 de outubro. É levado ao hospital *Washington Medical College*, onde falece, às 5 horas da manhã, no dia 7 de outubro de 1849. Poe foi enterrado na tarde do dia 9 de outubro, na *Westminster Church* em Baltimore.

Ainda no mesmo mês da morte de Poe, Griswold já começa a disseminar o seu veneno contra seu arquirrival escrevendo alguns parágrafos que acabam circulando em diversos jornais do país, alguns inclusive de amigos de Poe. O conteúdo da carta (QUINN, 1998, p. 647) basicamente trata de caracterizar o poeta como uma pessoa arrogante, cínica, invejosa e vulgar, entre outros adjetivos.

Esse primeiro ataque de Griswold não passou despercebido. A revista *Richmond Republican* publica um artigo anônimo que defende Poe, dizendo que os textos que andavam circulando sobre o escritor, representando-o “numa visão tão injusta e distorcida que chega a ser irreconhecível por aqueles que o conheciam bem” (QUINN, 1998, p.651).<sup>15</sup>

Outros jornais também prestaram homenagem de forma positiva a Poe, incluindo Longfellow, que nunca se dignou a responder suas críticas, dedicando-lhe um parágrafo em novembro de 1849 no *Southern Literary Messenger*: “Que morte melancólica a do sr. Poe, um homem tão bem-dotado de gênio!” (QUINN 1998, p.655)<sup>16</sup>

Enquanto isso, Griswold não perdeu tempo em explorar o recente falecimento e preparou uma edição de textos de Poe pedindo à Maria Clemm os direitos exclusivos de publicação da obra do escritor (QUINN, 1998, p. 754). Em janeiro de 1850, é publicada a primeira compilação de toda a obra do autor em dois volumes e com o prefácio feito pelo próprio Griswold, retratando-o como um escritor cuja personalidade é indigna de qualquer tipo de afeição, entre outras infâmias.

Por mais inimizadas que suas críticas lhe tenham rendido, a obra de Poe circulou para além dos Estados Unidos e o Reino Unido e foram parar na efervescente cidade de Paris, um dos principais epicentros culturais do planeta em meados do século XIX. A partir dessa circulação da obra, Poe se desprende das amarras da limitada literatura norte-americana daquele momento e passa a ser lido através de diferentes traduções ao francês. Um desses leitores seria

<sup>15</sup> No original: *in so unjust and distorted view as to be almost unrecognizable to those who best knew him.*

<sup>16</sup> No original: *What a melancholy death is that of Mr. Poe- a man so richly endowed with genius!*

muito importante para a disseminação de sua obra e se tornaria o principal tradutor e crítico fundamental para os anos que estavam por vir: Charles Baudelaire, de cujo trabalho falaremos em seguida.

## 2.2 RECEPÇÃO FRANCESA

Não há como negar que foi na França que se deu a maior difusão da obra de Poe. As traduções de Baudelaire realmente tiveram uma ressonância digna de toda grande tradução. Oscar Mendes (In POE, 2001, p.53) afirma que “as traduções que de seus contos surgiram em muitos países foram feitas sobre a tradução de Baudelaire, e não sobre seu original inglês.”

Não obstante, antes de chegarmos às traduções de Baudelaire, é preciso ter em mente que ele não foi o primeiro crítico, nem o primeiro a traduzir Poe na França. Léger (2007) afirma que existem ao menos dezessete traduções de seus contos antes da publicação de *Histoires Extraordinaires*, ou seja, a maioria deles não traduzidos por Baudelaire. A data exata da primeira publicação de um texto de Poe traduzido na França não parece ter sido facilmente mapeada pelos pesquisadores. O que inicialmente confundiu os biógrafos para compreender a sua aparição nas revistas parisienses foi uma carta que o escritor enviou a Evert A. Duyckinck, o agente literário que selecionou os contos publicados em *Tales* de 1845, no dia 30 de dezembro de 1846, pedindo maiores detalhes sobre a publicação de *Murders in the Rue Morgue* em alguns jornais parisienses. (QUINN, 1998, p.516)<sup>17</sup>

Caro Duyckinck, - a sra. Clemm me comentou, essa manhã, que alguns jornais parisienses andaram falando sobre meu *Murders in the Rue Morgue*. Ela não soube me dar mais detalhes – apenas dizendo que você lhe havia contado. O *Murders in the R. M.* foi mencionado no “Charivari” de Paris, logo após a primeira edição do conto no *Graham’s Mag*: - abril de 1841.

Quinn (1998, p.516) aponta que esta referência ao jornal *Charivari* seja provavelmente um erro. Em nota de rodapé, o biógrafo comenta que, além da carta, Poe também menciona o fato em *Marginalia*, publicado no *Graham’s* em novembro de 1846: “Alguns anos atrás, o *Charivari* de Paris copiou minha história com comentários lisonjeiros” (QUINN, 1998, p.517)<sup>18</sup>. Na mesma nota, o biógrafo comenta que “uma busca minuciosa no *Charivari* não revela nenhuma cópia do conto e nenhuma menção a Poe”. (Idem. 1998, p.517<sup>19</sup>).

<sup>17</sup> No original: *Dear Duyckinck, - Mrs. Clemm mentioned to me, this morning, that some of the Parisian papers had been speaking about my “Murders in the Rue Morgue.” She could not give me the details- merely saying that you had told her. The “Murders in the R. M.” was spoken of in the Paris “Charivari”, soon after the first issue of the tale in Graham’s Mag:-April 1841.*

<sup>18</sup> No original: *Some years ago, “The Paris Charivari” copied my story with complimentary comments.*

<sup>19</sup> No original: *A thorough search of the Charivari reveals no copy of the story or mention of Poe.*

De acordo com os estudos de Cambiaire (1970, p. 16), alguns biógrafos que o precederam teriam mencionado publicações que nunca foram de fato encontradas. Duas delas, teoricamente, datam de 1841. Segundo o que ele encontrou nos estudos de Fontainas (1919), a tradução de *Murders in the Rue Morgue* publicada no *Charivari* mencionada na carta de Poe é intitulada *Orang-tang*. Ele também encontrou um texto de Retinger (1909) que afirma ter sido publicada no jornal *Le Quotidien*, uma tradução do mesmo conto, mas com o nome de *L'orang-outang*. Em ambos os textos não constaria o nome do tradutor. Cambiaire afirma que essa edição de *Le Quotidien* é um equívoco. “Sem dúvida, Retinger deve ter confundido *Le Quotidien* com *La Quotidienne* e não reparou na divergência entre as datas, já que esta última publicou sua tradução de Poe em 1846” (CAMBIAIRE, 1970, p.16, tradução minha)<sup>20</sup>. Esses dados revelam, pelo menos, duas coisas: o autor soube em vida que seus textos já estavam circulando por Paris e que esses jornais publicaram versões modificadas do seu conto. Voltemos ao que Quinn (1998) indica ser a sua primeira tradução na França.

Quinn (1998) nos diz que “o mítico primeiro volume [em livro] de traduções de Poe em francês por Madame Meunier em 1846 aparece em diversas bibliografias” (QUINN, 1998, p. 517)<sup>21</sup>. Mas, segundo suas pesquisas, os dados corretos “foram dados por Louis Seylaz em *Edgar Poe et les Premiers Symbolistes Français* (1923) e mais detalhadamente por Léon Lemonnier, *Les traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875* (Paris, 1928).” (QUINN, 1998, p. 517)<sup>22</sup> Assim, segundo seus estudos, o reconhecimento de Poe na França, de fato, começa em 1845. Na edição de novembro da *Revue Britannique* aparece uma tradução de *The Gold Bug* como *Le Scarabée d'Or*, cuja tradução é assinada por “A. B.”, abreviação de Alphonse Borghers. Portanto, segundo Quinn (1998), Alphonse Borghers foi o primeiro tradutor francês. Num artigo recente, François Gallix (2010) que também afirma seguir os dados oferecidos por Lemonnier, afirma que a primeira tradução de Poe, na verdade, teria sido em agosto de 1845 na *Le Magasin Pittoresque: The Purloined Letter* traduzida como *La Lettre Volée*. Nesse caso, trata-se de uma tradução “duplamente anônima, sem indicar nem o nome de Poe, caso que será comum, nem o do tradutor.” (GALLIX, 2010, p.2, tradução minha)<sup>23</sup>. Não obstante, Gallix (2010) não deixa de citar a tradução de Alphonse Borghers. Acredito que, ainda

<sup>20</sup> No original: *Undoubtedly Retinger must have confused Le Quotidien for La Quotidienne and overlooked the divergency in dates, as the latter paper published its translation of Poe in 1846.*

<sup>21</sup> No original: *The mythical first volume of translations of Poe in French by Madame Meunier in 1846, appears in a number of bibliographies.*

<sup>22</sup> No original: *The correct facts were given by Louis Seylaz, Edgar Poe et les Premiers Symbiolistes Français (1923) more fully by Léon Lemonnier, Les traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875 (Paris, 1928).*

<sup>23</sup> No original: *elle était doublement anonyme, sans indiquer ni le nom de Poe, comme ce sera souvent le cas, ni celui du traducteur.*

assim, é possível ao menos afirmar que a tradução apontada por Quinn é a primeira em que aparece devidamente o nome do autor e do tradutor. O episódio que Poe, em sua carta, procura saber maiores detalhes, provavelmente, refere-se a uma acusação de plágio entre revistas francesas. Entre os dias 11, 12 e 13 junho de 1846, a revista *La Quotidienne* publica uma versão de *Murders* intitulada *Un Meurtre sans exemple dans les Fastes de la Justice*: uma versão assinada por G. B. em que Poe não é mencionado, dizendo apenas “encontrado nos *papiers* de um americano”. Vários elementos do texto são modificados para transformar a Paris ficcional numa Paris “real”. A *Rue Morgue* se torna *Rue de L'Ouest* (uma rua perto do cemitério de Montparnasse, 14° distrito), Madame L'Espanye se torna Madame Duparc e Auguste Dupin (o detetive) se torna Bernier, além de “outras mudanças que foram feitas na história para aumentar o horror” (QUINN, 1998, p. 517)<sup>24</sup>.

Em 12 de outubro de 1846, o jornal *Le Commerce* publica outra versão do mesmo conto, agora intitulado *Une Sanglante Enigme* e assinado por E. D. Forgues (sem créditos a Poe). Ainda em 1846 (não se sabe a data exata), o jornal rival *La Presse* acusa Forgues de plágio da versão de *Murders* publicada por *La Quotidienne*. Em resposta, Forgues assume que o conto na verdade era de Poe. O jornal *La presse* se recusa a imprimir a resposta de Forgues e ele processa o jornal, mas perde a causa. “O julgamento ocorre em dezembro de 1846 e toda a discussão envolvida no processo acaba por trazer e evidenciar o nome de Poe ao público francês.”(QUINN, 1998, p. 517)<sup>25</sup> O curioso é que Forgues, em 15 outubro de 1846 (dois meses antes do julgamento e três dias depois da publicação do *Le Commerce*), publica uma crítica favorável aos contos do escritor na *Revue des Deux Mondes*. Os contos analisados são *Monos and Una*, *Eiros and Charmion*, *Mesmeric Revelation*, *The Purloined Letter*, *The Gold Bug*, *Marie Roget*, *The Black Cat* e *The Man on the Crowd*; todos contos que aparecem na edição de *Tales* de 1845. Quinn faz questão de salientar que “ele omitiu qualquer análise de *Murders of the Rue Morgue* possivelmente por causa da sua recente tradução” (QUINN, 1998, p.519)<sup>26</sup>.

É de se pensar que esse julgamento envolvendo traduções desleixadas com questões de autoria possa ter proporcionado certa repercussão ao talento do autor e também à maneira como os editores vinham tratando os textos traduzidos até então. É uma questão a ser explorada. Mas vale observar que, a partir desse episódio, nenhuma tradução de Edgar Poe deixou de indicar sua autoria.

<sup>24</sup> No original: *and there were changes tending to deepen the horror.*

<sup>25</sup> No original: *The trial in December, 1846, and consequent discussion brought Poe's name prominently before the French public.*

<sup>26</sup> No original: *He omitted any analysis of "The Murders in the Rue Morgue" possibly because of his own earlier translation.*



A partir de janeiro de 1847, são publicadas então as traduções de Madame Isabelle Meunier no jornal *La Démocratie Pacifique*. Os contos são: *The Black Cat*, *The Murders in the Rue Morgue*, *Eiros and Charmion* e *A Descent into the Maelström*. Em 1848 ela também publica uma tradução de *The Gold Bug*. Como dito acima, alguns biógrafos afirmavam que essas traduções de Meunier seriam as primeiras traduções de Poe na França e que foram (segundo a nota de Quinn) publicadas em 1846. Não acreditamos que se trate de um erro do biógrafo, mas uma maneira de ressaltar a imprecisão dos dados coletados por alguns dos biógrafos anteriores. O que, de fato, teremos que creditar ao trabalho de Meunier (já que não temos acesso às suas traduções para qualquer tipo de análise), é que foi através de sua tradução que Baudelaire conheceu o autor que mais o influenciaria ao longo da vida.

O biógrafo de Baudelaire, Jean Baptiste Baronian (2010, p.60) afirma que Charles Asselineau, um amigo de Baudelaire aficionado pela literatura sobrenatural, conta-lhe que acabara de ler numa revista a tradução (de Isabelle Meunier) de um conto fantástico americano que o deixou muito impressionado. Segundo Baronian (2010) o conto era *The Black Cat* e a data de publicação do conto é 27 de janeiro de 1847. Asselineau teria dito que descobriu o nome Edgar Allan Poe “graças a um curto estudo publicado alguns meses antes na *Revue de Deux Mondes*, assinado por Émile Forgues.” (BARONIAN, 2010, p. 60) Baudelaire então procura essa tradução e se encanta com o texto. “Ele se promete conseguir as obras do americano no texto original, apesar de não ter familiaridade com a língua inglesa.” (Idem, 2010, p.60)

No ano seguinte, em julho de 1848, Charles Baudelaire publica sua primeira tradução de Poe na revista *La liberté du Penser*. *Mesmeric Revelation* é traduzido por *Révélation Magnétique*. Na sua introdução ao conto, Baudelaire deixa claro que o autor já era bastante conhecido na França. “Falou-se bastante, nestes últimos tempos, de Edgar Poe”. (BAUDELAIRE, 2003, p.9) O tradutor se esmera em enaltecê-lo, comparando-o com grandes nomes da literatura como Goethe, Hoffman, Balzac. Além dessa tentativa de colocar o autor junto a grandes escritores, a introdução de Baudelaire (2003, p.11) também tem um propósito de deixar claro ao leitor qual é a intenção da sua tradução:

É preciso tomar seu partido e digerir a coisa tal qual ela é. É preciso, sobretudo, ater-se a seguir o texto literal. Certas coisas, de outra forma, se tornariam obscuras se tivesse querido parafrasear meu autor em lugar de me ater servilmente ao pé da letra. Prefiro escrever um francês penoso e por vezes barroco, e dar em toda sua verdade a técnica filosófica de Edgar Poe.

Pode-se dizer, assim, que Baudelaire é o primeiro a deixar claro o seu desejo de abrir as portas para o estrangeiro em sua tradução. Assim como Baudelaire não foi o primeiro tradutor

a publicar um conto de Poe, tampouco foi o primeiro a publicar as traduções em formato livro. Segundo Cambiaire (1970, p.18), existiram rumores sobre uma primeira edição em livro intitulado *Les Contes d'Edgar Poe* traduzido por Isabelle Meunier, mas não se encontrou nenhum registro. Para Quinn (1998, p. 519), o primeiro livro publicado na França data de 1853 e foi traduzido por Alphonse Borghers – o primeiro tradutor a mencionar o autor, em 1845. O livro se chamou *Nouvelles Choiesies d'Edgar Poe* e continha dois contos: *The Gold Bug* como *Le Scarabée d'Or* (reimpressão da sua tradução de 1845) e *The Adventure of One Hans Pfaal* como *L'Aéronaute Hollandais*. O primeiro livro com tradução de Baudelaire viria apenas três anos depois da publicação da tradução de Borghers. Segundo Baronian (2010), Baudelaire vinha negociando com o editor Michel Lévy para publicar seus próprios poemas do livro *Les Fleurs du Mal*, mas acabam acertando, no dia 3 de agosto de 1855, a venda de suas traduções de Poe em dois volumes. No dia 12 de março de 1856 é publicado então, numa tiragem inicial de seis mil e seiscentos exemplares, o primeiro volume: *Histoires Extraordinaires*. Segundo Léger (2007, p. 89), no ano de 1857, temos duas traduções concomitantes. O segundo volume de Baudelaire, *Nouvelles Histoires Extraordinaires*, e um volume de contos editados por Lacour que continha, além de outros autores, quatro contos de Poe traduzidos por William Little Hughes: *The Premature Burial* como *Enterré Vif*, *The Purloined Letter* como *La Lettre Dérobée* e *The Man in the Crowd* como *L'Homme dans la Foule*. Léger (2007) aponta que a tradução de Hughes ainda se apresenta como uma tradução “domesticadora” do texto estrangeiro. Por exemplo, no conto *The Purloined Letter* (*La Lettre Dérobée*), Hughes modifica o endereço do detetive do conto, Auguste Dupin. “A *rue Dunôt* (que não existe) se torna a *rue Guénégaud*, que se encontra no 6º distrito de Paris” (LÉGER, 2007, p. 92).

Baudelaire viria a traduzir ainda um terceiro volume de contos de Poe. Em 1864 é publicado o livro *Histoires Grottesques et Sérieuses*. Segundo Gallix (2010) Charles Baudelaire escolheu traduzir um total de 46 contos. Certamente a escolha de Baudelaire influenciou a crítica e o público francês sobre os textos mais canônicos de Poe.

Segue o quadro 1 com todos os registros que encontramos de contos de Poe traduzidos na França. Começa pelos duvidosos contos traduzidos em 1841 e vai até a publicação de *Histoires Grottesques et Sérieuses*, de 1864:

Quadro 1 – Traduções de Poe na França

Revista/Livro	Títulos	Tradutores
---------------	---------	------------

1841 (???) - <i>Le Quotidien</i> (Mencionado por Retinger*)	<i>Orang-tang</i>  Sem registros dessas traduções	Tradutor desconhecido, provavelmente informação falsa. Retinger confundiu o <i>Le Quotidien</i> com <i>La Quotidienne</i> ?
- <i>Charivari</i> (Mencionado por Mr. André Fontainas*)	<i>L'orang-outang</i> Sem registros dessas traduções,	“Uma minuciosa busca no <i>Charivari</i> revelou que não há nenhuma cópia do conto ou menção a Poe.”
1845(ago.) - <i>Le Magasin Pittoresque</i>	La Lettre Volée	Texto anônimo [sem autor nem tradutor]
1845 (nov.) - <i>Revue Britannique !!!!</i> <b>Primeira tradução</b>	<i>Le Scarabée d'Or</i>	Assinado por A.B - Alphonse Borghers.
1846 (jun.) - <i>La Quotidienne</i>	<i>Un Meurtre Sans Exemple dans les Fastes de la Justice</i> [versão livre de <i>Murders in the Rue Morgue</i> ]. A <i>rue Morgue</i> vira <i>rue de L'Ouest</i> [perto do cem. De Montparnasse 14° Arr.], Madame L'Espanye vira Madame Duparc; Detetive Dupin vira Bernier, além de outras mudanças para aumentar o horror do conto.	Assinado por G. B. [Poe não é mencionado] “encontrado nos papéis de um americano.”
1846 (Set.) - <i>Revue Britannique</i>	<i>Une Descente au Maeström</i>	(O.N. – Old Nick) <i>pen-name</i> de E. D. Forgues
1846 (Out.) - <i>Le Commerce</i>	<i>Une Sanglante Enigme</i> [versão de <i>Murders in the Rue Morgue</i> ]	E. D. Forgues [sem crédito a Poe]
1846 --- - <i>La Presse</i> *	Acusação do plágio de Forgues do texto do <i>La quotidiennne</i>	Forgues assume que o texto na verdade é de Poe, mas o <i>La Presse</i> não publica sua resposta.
1846 (out.) - <i>Revue des Deux Mondes</i>  Lida por Baudelaire	Crítica extensa e favorável sobre os contos de Poe: - <i>Monos and Uma</i> ; - <i>Eiros and Charmion</i> ; - <i>Mesmeric Revelation</i> ; - <i>Purloined letter</i> ; - <i>The gold bug</i> ; - <i>Marie Roget</i> ; - <i>The black cat</i> ; - <i>The man in the crowd</i> ; (não falou de <i>Usher</i> nem de <i>Murders</i> , evitando o episódio do plágio)	E. D. Forgues
1847 (jan.) - <i>La démocratie pacifique</i> (Lida por Baudelaire)	- <i>The Black Cat</i> - <i>Murders of the Rue Morgue</i> - <i>Eiros and Charmion</i> - <i>Maelstrom</i> <i>The gold Bug</i> (1848) (Há uma lenda de uma edição chamada “Les Contes d’Edgar Poe. Mas nunca se encontrou nenhum registro)	Isabelle Meunier
1848 (jul.) - <i>La Liberté du Penser</i>	<i>Révélation Magnétique</i>	Charles Baudelaire* (Para LÉGER, Baudelaire anuncia uma revolução em matéria de tradução na França – em 1856-57)

1853 PRIMEIRO LIVRO	<i>Nouvelles Choiesies d'Edgar Poe</i> - <i>The Gold Bug</i> (Reimpresso) - Hans Pfaal como <i>L'Aéronaute Hollandais</i>	Alphonse Borghers
1854 (30 abr.) - <i>Chronique de France</i>	<i>Le cœur accusateur</i>	Paul Roger
1854 - <i>Le Mousquetaire</i> (Revista de Alexandre Dumas)	- <i>L'homme dans la foule</i>	William Little Hughes
1856 (mar.) PRIMEIRO LIVRO DE C.B.	<i>Histoires Extraordinaires</i>	Charles Baudelaire
1857 SEGUNDO LIVRO DE C.B.	<i>Nouvelles Histoires Extraordinaires</i>	Charles Baudelaire
1857 - <i>Lacour</i>	- <i>Enterré vif</i> - <i>La lettre dérobée</i> (troca o nome da rua, que não existe, por uma rua de Paris) - <i>L'homme dans la foule</i> (reimpressão da versão de 1854) - <i>Le Cœur qui bat</i>	William Little Hughes
1864 TERCEIRO LIVRO DE C.B.	<i>Histoires Grotesques et Sérieuses</i>	Charles Baudelaire

Fonte: o autor (2019)

Além das traduções, Baudelaire também escreveu textos críticos da obra de Poe. Dois deles datam de 1852. “O Homem e a Obra” (POE, 2017, p.23) e “Edgar Poe, sua vida e suas obras” (BAUDELAIRE, 2003, p.77)

Esse primeiro texto crítico parte das características físicas do autor, com uma breve menção às suas características cranianas, e logo enaltece seus escritos, comparando-o, novamente, com os grandes nomes da literatura europeia. Neste texto, Baudelaire faz questão de comentar sua característica como crítico literário, aquele Poe que travava uma “guerra infatigável aos falsos raciocínios, às imitações bobas, aos barbarismos e a todos os delitos literários que se cometem diariamente nos jornais e nos livros” (In POE, 2017, p.26).

No segundo texto, Baudelaire ressalta a vida triste de muitos escritores acossados por uma “providência diabólica que prepara o infortúnio desde o berço” (BAUDELAIRE, 2003, p. 78). Após isso, fala sobre a vida do escritor: “Que lamentável tragédia a vida de Edgar Poe!” (BAUDELAIRE, 2003, p. 79). Tragédia cujo motivo, parece-lhe, tem a ver com o país em que o escritor vivia (Idem, 2003, p. 79):

De todos os documentos que li, resultou para mim a convicção de que os Estados Unidos não foram para Poe senão uma vasta prisão que ele percorria com a agitação febril de um ser feito para respirar num mundo mais amoral [...] e que sua vida interior, espiritual, de poeta ou mesmo de bêbado, não era senão um esforço perpétuo para escapar à influência dessa atmosfera antipática.

Baudelaire comenta alguns textos biográficos americanos que teria lido sobre o autor, que corroboravam que Poe deveria ter apenas talento, “o talento sempre tendo mais crédito que o gênio” (BAUDELAIRE, 2003, p.73). O texto se desenvolve em cima dessa visão mercantilista dos Estados Unidos, país que não teria entendido a genialidade do autor e cujas revistas sempre lhe pagaram menos do que merecia por escrever muito acima da compreensão de seus leitores. Para Baudelaire, Poe “acusava nos seus concidadãos, até no luxo enfático e custoso, todos os sintomas do mau gosto característico dos novos ricos [...] era lá um cérebro singularmente solitário” (BAUDELAIRE, 2003, p. 81). Mais além, Baudelaire faz uma espécie de biografia de Poe, cujos dados são muito imprecisos: por exemplo, que o autor nascera em 1813, que havia viajado à Grécia e Rússia. Aqui, embora haja toda uma imprecisão por vezes fantasiosa da biografia do autor, deve-se dar os devidos créditos a Baudelaire por ter sabiamente conseguido identificar as difamações que Rufus Griswold havia tentado espalhar com seus escritos sobre Poe. Ele não o poupou de adjetivos que buscavam justiça às injúrias de Rufus (BAUDELAIRE, 2003, p80):

Esse pedagogo-vampiro difamou longamente seu amigo num enorme artigo, raso e odioso, bem no rosto da edição póstuma de suas obras. Então não há na América lei que proíba a entrada de cães no cemitério?

Em carta a Sra. Clemm, publicada posteriormente no jornal *Le Pays* em 1854, Baudelaire comenta todo o esforço que fez para tornar a obra do autor conhecida na França dois anos antes de seu falecimento. Ele acreditava que o autor era um homem rico e de boa vida e ficou surpreso ao descobrir que era bem o contrário. Foi a partir dos estudos que fez sobre a vida dele, que se deparou com uma realidade avessa à que ele primeiramente imaginou. O que demonstra que o grande tradutor de Poe fez o que lhe era possível para saber mais sobre a vida do artista que tanto o impactara alguns anos antes.

Baudelaire ainda escreveu mais um texto intitulado “Novas notas sobre Edgar Poe”, de 1857. Esse texto já começa utilizando uma frase que, teoricamente deve ter saído da boca de alguém que o desprezasse, “Literatura de decadência!” (BAUDELAIRE, 2003, p.113). O autor francês parece apontar a incapacidade dos críticos medíocres de saborear “cascatas de metal fundido, paraísos de fogo, um esplendor triste, e a volúpia da saudade, todas as magias dos sonhos, todas as recordações do ópio.” (BAUDELAIRE, 2003, p. 114)

Esse texto prenuncia essa visão decadentista da literatura e, parece-me, já se assemelha às alusões ásperas de Baudelaire à crítica parisiense, bem próximo do Baudelaire autor, aquele que escreve seus *Petits poèmes en prose* (obra póstuma, de 1869). Todorov (1980) afirma que

“Baudelaire torna Poe exemplo do espírito decadente, modelo a ser seguido pelos partidários da Arte pela Arte.” (TODOROV, 1980, p. 155)

Nesse terceiro texto, Baudelaire também adentra mais na mente do autor, nos devaneios de seus sonhos e observa a manifestação do impulso criado por Poe, o que não era pouca coisa, pois para ele (BAUDELAIRE, 2003, p. 117):

Mais importante de tudo: observemos que este autor, produto de um século enfatuado de si mesmo, filho de uma nação enfatuada dela mesma, [...] viu claramente, afirmou imperturbavelmente a maldade natural do homem. [...] Essa força primitiva, irresistível, e a *Perversidade* natural, que faz com que o homem seja sem cessar e ao mesmo tempo homicida e suicida, assassino e algoz.

Assim sendo, o trabalho crítico de Baudelaire abriu o espectro biográfico de Poe para que novos estudos viessem à tona. Além de analisar sua vida, obra e interpretar o que habitava a mente de seu mestre americano, foi muito importante para que outros escritores se interessassem por Poe em solo francês e, não menos, foi o primeiro a criticar e questionar as trapaças venenosas dos escritos de Rufus Griswold.

A pergunta que se nos apresenta agora é: como pôde Charles Baudelaire, no meio de tantos tradutores, ter se sobressaído a ponto de suas traduções perdurarem até hoje nas prateleiras das livrarias francesas? Primeiramente, há todo o esmero de Baudelaire em tornar o autor conhecido na França. Ele “não hesita em dirigir-se diretamente a Sainte-Beuve, o mais importante e perspicaz dos críticos(...). É preciso, diz Baudelaire, tornar Poe – que não é ‘grande coisa’ na América – um ‘grande homem’ para a França.” (BARONIAN, 2010, p. 105) Talvez a resposta esteja não apenas no seu esmero em divulgá-lo com seus ensaios críticos, mas na própria crítica parisiense que, anos mais tarde, viria a enaltecê-lo por seu esforço em ser um tradutor disposto a não modificar brutalmente os originais. Gallix (2010) comenta que as traduções publicadas antes de Baudelaire “foram esquecidas e pode-se dizer talvez que não seja uma grande perda, pois seria difícil justificar sem reservas à sua fantasia e à falta de rigor em relação ao texto original.” (GALLIX, 2010, p. 2, tradução minha<sup>27</sup>)

Em carta a um crítico, datada de 1864, Baudelaire (2003, p.7) explica:

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

---

<sup>27</sup> No original: *ont été oubliées et on peut peut-être dire que ce n'est pas une très grande perte car il serait difficile d'en justifier sans réserves la fantaisie et le manque de rigueur par rapport au texte original.*

Não obstante, deve-se ter em mente, também, que o próprio Baudelaire teve uma grande repercussão como poeta e crítico de arte na França. Ele é considerado por muitos como o artista que faz o cruzamento entre o romantismo e o modernismo. Aliás, o próprio conceito de modernidade viria a ser cunhado por ele. Evidentemente que um grande artista como Baudelaire traria, além de seu arcabouço literário de poeta, todo o seu trabalho de crítica e de tradução. Ele tentou ao máximo, ser fiel à letra e aberto ao estrangeiro, mas mesmo assim, não conseguiria evitar de deixar sua marca nos textos que traduzira. Sobre isso, veremos mais além no capítulo 5.

### 2.3 OS CONTOS

Para o presente trabalho, selecionei dois contos de Poe: *The Black Cat* (1843) e *The Imp of the Perverse* (1845). Podemos chamar esses dois contos de “Contos Perversos”, pois ambos mencionam o impulso *perverseness*. Para Guilherme da Silva Braga, a influência desse impulso “é uma chave importante para compreender diversos contos da obra de Poe” (In POE, 2009, p. 17).

Todorov (1980; 2012) analisa alguns elementos interessantes para compreender nosso objeto de análise: “Poe é o autor do extremo, do excessivo, do superlativo; leva cada coisa aos seus limites – além, se for possível. Interessa-se apenas pelo maior ou pelo menor” (TODOROV, 1980, p. 156). Mas esses limites passam por uma gradação. O narrador gradualmente vai intensificando a sua narrativa de modo a obter o efeito desejado. Além dos limites, há outro elemento importante proposto por Todorov (1980) para compreender a obra de Poe: a hesitação - elemento típico que acompanha os “contos fantásticos” (TODOROV, 2012). Nos contos de Poe há uma “hesitação prolongada entre uma explicação natural e uma outra, sobrenatural, que concerne aos mesmos eventos. Nada além de um jogo em torno desse limite, natural-sobrenatural.” (TODOROV, 1980, p.157)

De minha parte, posso dizer que os narradores dos contos aqui analisados estão no limite entre a loucura, a razão e o macabro. Embora haja sempre a ocorrência de palavras que suscitem o demônio: *fiend* (demônio), *Imp* (diabrete), etc. existe também a relação com a loucura, justificada pela falta de crédito que se pode dar a um narrador que conta suas histórias atrás das grades. Mas ao mesmo tempo, há o elemento que busca o racional. O impulso que, de alguma maneira, trata de justificar os atos dos criminosos através de uma observação racional que a ciência da época ainda não teria sido capaz de perceber.

Do ponto de vista estrutural dessas duas narrativas, é possível observar um padrão de manifestação do impulso: a) tentação (manifestação do impulso); b) crime (consequência do impulso); c) confissão (culpa e auto-aniquilação).

A seguir, apresento um resumo dos dois contos baseado em Acosta (2018):

### 2.3.1 *The Black Cat*

*The Black Cat* é um conto narrado em primeira pessoa, o nome do narrador não é mencionado. Trata-se da história de um homem que tinha grande afeição pelos animais. Ele nos narra que tinha vários animais de estimação e, entre eles, um gato chamado Plutão. Eis que, numa determinada parte da narrativa, o narrador assume seu alcoolismo e diz que, por causa da bebida, teria sido acometido pelo “Demônio da Intemperança” (*Fiend Intemperance*), o que o levou a mudar seu comportamento em relação ao gato arrancando-lhe um dos olhos. Com isso, o gato passou a evitá-lo por medo de uma nova agressão. A partir desse acontecimento, o narrador nos conta que passou da “intemperança” para um sentimento de irritação, que logo cede lugar ao espírito de “*PERVERSENESS. Desse espírito a filosofia não tem registro.*” (POE, 2013, p. 236, tradução minha<sup>28</sup>). Mais além na história, o homem se encontra novamente alterado pela bebida e mata o gato enforcando-o numa árvore. Passado um tempo depois de cometer tal ato, o homem sai para beber num bar. Eis que lhe aparece um segundo gato que o acompanha até sua casa. Esse segundo gato, percebe o narrador, era muito parecido com Plutão, com a diferença de ter uma mancha branca no peito. Aos poucos essa mancha vai tomando a forma de uma forca, o que faz o homem constantemente recordar do enforcamento do primeiro gato. Além do segundo gato ser uma lembrança do crime do narrador, ele persegue o homem por todos os lados, inclusive na cama. O tormento da lembrança do crime cometido pelo narrador faz com que ele busque um machado para tentar matar o animal. Quando o homem estava por dar a machadada mortal no gato, sua esposa tenta intervir tal ato vil e acaba sendo assassinada. O segundo gato então desaparece. Para se ver livre do corpo e se safar do crime, o homem empareda a esposa em um vão do porão da casa. Alguns dias depois, policiais vão à casa em busca de provas para a investigação do desaparecimento da esposa, mas não encontram nada. No momento em que os policiais estão indo embora, o homem os chama: “*já estão indo, cavalheiros?*” (POE, 2013, p.243, tradução minha<sup>29</sup>) para demonstrar a qualidade das paredes do imóvel. O narrador comenta que se sente tomado por um louco desejo de gabar-se do seu

<sup>28</sup> No original: “*of this spirit philosophy takes no account*”

<sup>29</sup> No original: “*Are you going, gentlemen?*”



crime perfeito, “eu mal sabia o que dizia” (POE, 2013, p. 243, tradução minha<sup>30</sup>). Quando ele toca na parede em que havia emparedado a mulher, ouve-se um gemido, como um choro de criança, que logo se transforma num uivo. Os policiais então correm para abrir a parede e descobrem que a mulher fora emparedada, e junto dela estava o gato.

Neste conto, o narrador se utiliza de dois impulsos: um ligado ao alcoolismo – *Fiend Intemperance* – impulso que o tornou violento. E *perverseness* “um dos impulsos primitivos do coração humano – uma das indivisíveis faculdades primárias dos sentimentos, que dá direção ao caráter do Homem. Quem não se encontrou, centenas de vezes, cometendo uma ação vil ou estúpida, por nenhuma outra razão senão porque sabe que não deveria?” (POE, 2013, p. 236-237, tradução minha<sup>31</sup>). É um impulso relacionado a infringir a lei, a cometer um ato imoral, fazer algo errado pelo mero fato de ser errado. “Entende-se que *perverseness* não está diretamente ligado à maldade, mas à infração, ao pecado, à perversão dos valores morais. A maldade aqui acaba sendo a consequência do ato.” (ACOSTA, 2018 p. 15)

### 2.3.2 *The Imp of the Perverse*

*The Imp of the Perverse* é um conto escrito num duplo movimento. A primeira parte mais parece um ensaio no qual o narrador afirma que os frenologistas teriam falhado em descobrir a existência de um impulso que ele chama de *perverseness* por deduzirem os impulsos frenológicos *a priori*. Como os frenologistas concebiam os impulsos de acordo com ditames de divinos – por exemplo, ao pensar que era vontade de Deus que o homem comesse, então criou-se o impulso de *alimentiveness*, se o homem devesse continuar sua espécie, teriam então descoberto o órgão de *amativeness* e assim por diante. “Os Spurzheimitas, estando certos ou errados, em parte ou em tudo, apenas seguiram, em princípio, os passos de seus predecessores; deduzindo e estabelecendo todas as coisas pelo destino pré-concebido do homem, e sobre o chão dos objetos de seu criador” (POE, 2013, p. 439, tradução minha<sup>32</sup>) Para o narrador, se os frenólogos não pensassem nos desejos divinos, mas pela observação do comportamento humano, a indução, *a posteriori*, teria feito eles admitirem a existência de um princípio inato e primitivo da ação humana, um sentimento paradoxal, que o narrador chama de *perverseness*,

<sup>30</sup> No original: “*I scarcely knew what I uttered at all.*”

<sup>31</sup> No original: “*is one of the primitive impulses of the human heart - one of the indivisible primary faculties of sentiments, which give direction to the character of Man. Who has not, a hundred times, found himself committing a vile of stupid action, for no other reason than because he knows he should not?*”

<sup>32</sup> No original: “*The Spurzheimites, whether right or wrong, in part, or upon the whole, have but followed, in principle, the footsteps of their predecessors; deducing and stablishing every thing from the preconceived destiny of man, and upon the ground of the objects of his creator.*”

“na falta de um termo mais característico” (POE, 2013, p. 440, tradução minha<sup>33</sup>). O impulso, assim como em *The Black Cat*, impele o homem a fazer algo pelo mero fato de que ele sabe que não deveria fazê-lo. Como um instinto que nos faz persistir no erro. Logo, o narrador faz uma comparação, demonstrando que o impulso não pode ser uma mera modificação de *combativeness*, visto que este último impulso tem como princípio a autodefesa; uma preservação contra um dano. Para o narrador, “no caso desta coisa que designarei como *perverseness*, o desejo de estar bem não só não é evocado, senão que existe como um sentimento fortemente antagônico” (POE, 2013, p. 440, tradução minha<sup>34</sup>).

Nessa explicação inicial, o narrador sugere que o impulso está claramente ligado, além do ato de persistir no erro, à auto-aniquilação do indivíduo. Por isso o contraste com *combativeness*. Em seu texto *Le démon du pervers: entre perversité et perversion*, Claude-Olivier Doron nos diz que “esta *perverseness* define muitas vezes uma tendência à autodestruição” (DORON, 2011, p. 7, tradução minha<sup>35</sup>). Na segunda parte do conto, quando a narrativa retoma seu tom literário e a história de fato se desenvolve, o narrador protagonista justifica que foi através deste impulso que ele veio a cometer seu crime. Ele deveria receber uma herança de uma pessoa e, para apoderar-se desses bens, o narrador se inspira num livro francês de memórias de uma tal Madame Pilau, em que o criminoso, sabendo que a vítima lia durante a noite, troca a vela do quarto por outra que continha veneno. Eis que ele o fez também. Depois do assassinato, o narrador escapa de qualquer suspeita do crime. Mas, gradualmente, algo começa a se apoderar dos seus pensamentos e o impele, de forma incontrollável, a confessar o crime. Ele sai gritando pelas ruas, “Estou a salvo! Sim! Se eu não for tão tolo a ponto de confessar!” (POE, 2013, p. 442, tradução minha<sup>36</sup>). Após esse surto, ele é levado à prisão e, atrás das barras de sua cela, conta-nos como foi abatido pelo impulso.

Fazendo uma comparação entre os dois contos, os crimes são diferentes. No primeiro, o homem mata a mulher com um machado e a empareda em um vão do sótão. No segundo, o homem envenena a vítima com uma vela. Analisando a manifestação do impulso (ACOSTA, 2018, p.17):

Acreditamos que o impulso de fato instiga o assassino a confessar nos dois contos. A diferença é que, em *The Black Cat*, o assassino parece não perceber que está sendo manipulado pelo impulso, pois o narrador chama os policiais a retornarem ao local do crime e assume ao leitor que mal sabia o que dizia, como se as palavras saíssem

<sup>33</sup>No original: “for want of a more characteristic term”.

<sup>34</sup>No original: “in the case of that something which I term *perverseness*, the desire to be well is not only not aroused, but a strongly antagonistical sentiment exists”.

<sup>35</sup>No original: “cette *perverseness* définit souvent une tendance à l’autodestruction”.

<sup>36</sup>No original: “I am safe – I am safe – yes – if I be not fool enough to make open confession!”.

sozinhas de sua boca. Apenas em *The Imp of the Perverse* a confissão é exteriorizada, embora fosse gradualmente incitada pelo *imp* (diabrete em inglês).

Quando comenta sobre a publicação de *The Black Cat*, Quinn (1998) aponta a confissão do crime como um elemento comum nos contos de Poe. “A revelação do crime, assim como em *The Tell-Tale Heart*, é causada pela consciência do assassino” (QUINN, 1998, p. 395, tradução minha<sup>37</sup>). Como o disse Cortázar (1956) a respeito de *The Tell-Tale Heart*, claramente relacionando-o com os dois contos perversos aqui analisados: “a solidão que segue o crime, a descoberta gradual que o assassino faz de sua separação do resto dos homens é expressado em Poe numa série de graus: *The Imp of the Perverse* é a sua forma mais pura;” (In POE, 1956, p.887 tradução minha<sup>38</sup>). Sendo assim, acredito que se trata do mesmo impulso para os dois contos, ainda que ele se manifeste de maneira mais sutil em *The Black Cat*.

Segundo a tradutora Denise Bottmann (2012), *The Black Cat* é o conto mais traduzido de Poe, com mais de 35 versões. Já *The Imp of the Perverse* é o nono conto mais traduzido de Poe para o português, com 13 traduções<sup>39</sup>. Ambos os textos começam a aparecer traduzidos no Brasil a partir de 1903. Para que se possa analisar como os textos vêm sendo traduzidos ao longo do tempo, escolhi algumas traduções brasileiras e fiz uma comparação com a tradução francesa, a de Baudelaire, que considerarei como a “primeira tradução”. Porém, antes de fazer a análise (Capítulo 5) das (re)traduções brasileiras, retomarei, no próximo capítulo, os conceitos de “retradução”, “primeira tradução”, “tradução etnocêntrica” e “tradução literal” segundo os estudos de Antoine Berman, Yves Gambier, Rodriguez, Faleiros e Mattos.

---

<sup>37</sup> No original: “*The disclosure of the crime, as in “The Tell-Tale Heart”, is caused by the conscience of the murderer*”.

<sup>38</sup> No original: *la soledad que sigue al crimen, el descubrimiento gradual que hace el asesino de su separación del resto de los hombres-se expresa en Poe a través de una serie de grados: El Demonio de la perversidad es su forma más pura;*

<sup>39</sup> Ao longo do processo de escrita da dissertação, foi possível encontrar mais três traduções de *The Black Cat* e mais uma de *The Imp Of The Perverse* que não constam nos estudos de Denise Bottmann; o que daria uma soma atual de 38 e 14 traduções respectivamente.

### 3 REFERENCIAL TEÓRICO

Neste capítulo, faço um primeiro percurso para compreender dois conceitos fundamentais para Antoine Berman (2007): a “tradução etnocêntrica” e “tradução literal” (3.1). A seguir, enumero os diferentes conceitos de retradução à luz das considerações de Faleiros e Mattos (2014), Gambier (1994) e Rodriguez (1990) (3.2), bem como alguns questionamentos sobre o porquê do fenômeno da retradução (3.2.1). Em seguida abordo os limites espaço-temporais da retradução (3.2.2) baseados em Berman (2007) e Gambier (1994). Depois parto para as tendências deformadoras (3.3) de Berman (2007), que serão usadas no capítulo de análise das retraduições (capítulo 5). E por fim, abordo o conceito de “grande tradução” (3.4) que, segundo Berman (1990), está relacionado com a retradução.

#### 3.1 TRADUÇÃO ETNOCÊNTRICA E TRADUÇÃO LITERAL

O tradutor e teórico da tradução Antoine Berman, na obra “A Tradução e a Letra ou O Albergue do Longínquo (2007) propõe dois conceitos fundamentais para entender como se desenvolveu a tradução literária desde a antiguidade: a “tradução etnocêntrica” e a “tradução hipertextual”. Para ele, são conceitos complementares, pois a tradução etnocêntrica seria a “que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o estrangeiro – como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (BERMAN, 2007, p. 28). O conceito de “tradução hipertextual” se desenvolve a partir de um texto gerado por imitação, paródia, pastiche, adaptação, plágio, ou qualquer transformação formal a partir de um [outro] texto já existente. Ambos os conceitos são complementares, pois “a tradução etnocêntrica é necessariamente hipertextual, e a tradução hipertextual, necessariamente etnocêntrica” (Idem, 2007, p. 28).

O autor afirma que o nascimento da “tradução etnocêntrica” ocorre em Roma. Para o autor, a cultura romana é, em si, uma “cultura-da-tradução” (no caso, uma “latinização da cultura grega”). A “Grécia cativa” pode ter cativado Roma, mas muito de sua cultura foi adaptada para, justamente, engrandecer a cultura romana. Para Berman (2007, p. 30):

Após o período em que os autores escrevem em grego, vem aquele no qual todo *corpus* de textos gregos é traduzido [...] A tradução se efetua pela anexação sistemática dos textos, das formas, dos termos gregos, o todo sendo latinizado e, de certa maneira, tornando-se irreconhecível por esta mescla. É uma das formas do *sincretismo* da Antiguidade tardia.

O sincretismo é justamente uma característica da tradução etnocêntrica e hipertextual. A condição para que a hipertextualidade aconteça é através da primazia do “sentido” em detrimento da “letra”, o que ele chama de “captação platônica de sentido”. Esse *modus operandi*, que nasce em tempos pagãos e tem em Cícero um de seus propagadores, estende-se ainda durante o período em que Roma se cristianiza, graças à tradução da *Vulgata* de São Jerônimo, que visava “*non uerbum e uerbo, sed sensum exprimere de sensu*, [não traduzir uma palavra a partir de outra palavra, mas o sentido a partir de sentido]” (BERMAN, 2007, p.31). Fugia-se do fantasma da intraduzibilidade universal, pois todas as línguas eram uma só, visto que nelas reina o *logos*. O sentido do texto reina em detrimento da letra (o significante), como uma mera casca a ser descartada para que haja possibilidade do traduzir. “A fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra.” (BERMAN, 2007, p. 32). Esse ponto de vista mostra claramente que, nesse momento, na tradução subjaz um objetivo claro: aqui não se traduz “por”, mas se traduz “para”.

Berman (2007) ainda explora dois princípios da “tradução etnocêntrica”: a) deve-se traduzir a obra estrangeira de forma que o leitor não “sinta” a tradução; b) deve-se traduzir de modo a que pareça que é assim que o autor teria dito se escrevesse na língua em que foi traduzido.

Além do conceito de “tradução etnocêntrica e hipertextual”, Berman (2007) aborda um outro tipo de tradução que, para ele, é a que se abre ao estrangeiro: a “tradução literal”. Primeiramente, não se pode entender o conceito bermaniano de “tradução literal” como uma tradução “palavra por palavra”, ou, como dizem os espanhóis, *traducción servil*. A “tradução literal” é o momento em que se opta por refletir sobre a hierarquia proposta pela captação platônica de sentido, em que se dá primazia ao universal (o sentido) em detrimento do particular (a letra). Desse modo, a “tradução literal” busca abrir-se mais ao estrangeiro, buscar um retorno à sua letra como seu corpo, sua “casca terrestre”<sup>40</sup>. A busca pela literalidade no texto traduzido pode, por certo, recair sobre algum tipo de neologismo, e isso dependerá do texto que se traduz. De qualquer forma, essa literalidade do traduzir “não consiste somente em violentar a sintaxe ou em neogizá-la: ela também mantém, no texto da tradução, a *obscuridade* inerente ao original” (BERMAN, 2007, p. 101). Eis que a “tradução literal” tende a ir ao particular, ao estrangeiro, ao outro, longe do âmbito doméstico e confortável que a “tradução etnocêntrica”

---

<sup>40</sup> No texto original (BERMAN, 1999), está descrito como “*gangue terrestre*”: e *gangue*, que em português há o sinônimo “ganga”, pode ser invólucro, como um tecido, talvez algo menos frágil que a “casca”, proposta pela tradução de 2007.

propõe. Berman (2007) utiliza o exemplo da tradução de provérbios, pois os provérbios de uma língua têm quase sempre equivalentes na outra língua. O autor ilustra com um provérbio citado por Roa Bastos em espanhol: *a cada día basta su pena, a cada año su daño*. Ele propõe traduzi-lo ao francês da seguinte forma: *À chaque jour suffit sa peine, à chaque année sa déveine*. A interpretação do Berman (2007, p. 16) para isso é a seguinte:

[Esta seria] uma tradução ao mesmo tempo literal e livre: [...] O jogo duplo aliterativo do original, *día/pena, año/daño* desaparece, mas para ser substituído por uma outra aliteração *peine/déveine*. Não se trata, pois, de uma tradução palavra por palavra ‘servil’, mas da estrutura aliterativa do provérbio original que reaparece sob outra forma. Tal me parece ser o trabalho sobre a letra: nem calco, nem (problemática) reprodução, mas atenção voltada para o jogo dos significantes.

Berman (2007) coloca-se fora do quadro conceitual fornecido pela dupla teoria/prática. Para ele, o que é proposto em seu livro, “não se trata de *teoria* de nenhuma espécie. Mas sim de *reflexão*” (BERMAN, 2007, p.17). Ele propõe que se substitua a dupla teoria/prática pela dupla *experiência/reflexão*, compreendendo que a tradução é uma experiência que é capaz de se abrir e se (re)encontrar na reflexão.

Portanto, o trabalho sobre a letra, ou seja, a “tradução literal” é um trabalho reflexivo. Assim como o é a retradução. Para o Berman (2007, p. 97-98):

A tradução literal é obrigatoriamente uma retradução e vice-versa. [...] Tudo acontece como se, face ao original e à sua língua, o primeiro movimento fosse de anexação, e o segundo (a retradução) de invasão da língua materna pela língua estrangeira. A literalidade e a retradução são portanto sinais de uma relação *amadurecida* com a língua materna; *amadurecida* significando: capaz de aceitar, buscar a ‘comoção’ da língua estrangeira.

### 3.2 A RETRADUÇÃO

No livro *L'épreuve de l'étranger* (1984), Antoine Berman propõe o século XVI como o primeiro momento de abertura para a experiência do estrangeiro. Isso se dá a partir da versão da Bíblia de Lutero e afirma que, de certa forma, ela já era uma manifestação de retradução. Pois, além de buscar um contraste com a versão em Latim, buscava também uma outra interpretação dos textos a partir dos originais. Faleiros (2009, p. 147) defende que a partir do início do século XIX, os escritos de Goethe (2010), ainda que de forma embrionária, seriam os primeiros a trazer uma reflexão sobre a retradução em si, pois Goethe (2010, p.31-33, grifos meus) identifica três espécies (e tempos) de tradução:

A primeira nos apresenta o estrangeiro à nossa maneira; uma **tradução singela em prosa** é a melhor para este caso. [...] Uma segunda época se segue a esta, na qual se

procura a transposição para as condições do estrangeiro, mas, na verdade, apenas para se apropriar do sentido desconhecido e constituí-lo com sentido próprio. Gostaria de denominar este período de **parodístico** no mais puro sentido da palavra [...]. Entretanto, como não se pode permanecer por muito tempo nem na perfeição nem na imperfeição, devendo sempre uma transformação suceder a outra, experimentamos o terceiro período, que é o mais elevado e último, onde se procura tornar a **tradução idêntica ao original**, não de modo que um deva vigorar ao invés do outro, mas no lugar do outro.

Esse excerto dá a entender que pode tanto se tratar de uma mesma tradução dividida de três maneiras diferentes, bem como como três épocas diferentes de traduzir o mesmo texto. O que Goethe (2010) evidencia aqui é a existência de uma divisão espaço-temporal do traduzir, algo que teóricos posteriores iriam explorar com mais minúcia.

Existem diferentes maneiras de caracterizar a retradução. Para Faleiros e Mattos (2014), “desde que houve tradução, houve retradução, na medida em que nunca houve, afinal, uma leitura unívoca e definitiva de um texto” (FALEIROS; MATTOS, 2014, p. 36). Os autores mencionam a importância da revista francesa *Palimpsestes* de 1990 como uma das pedras fundamentais sobre a reflexão do fenômeno da retradução. Nessa revista, além de um texto de Antoine Berman, há um artigo de Liliane Rodriguez intitulado *Sous le signe de mercure, la retraduction*. De acordo com Rodriguez (1990, p.65, tradução minha<sup>41</sup>):

A retradução é um gênero polimorfo cuja multiplicidade potencial provém do polimorfismo da função, ou funções, do tradutor. [...] As Retraduções diferem-se, portanto, porque os tradutores sucessivos dão predominância a certas funções em vez de outras.

A comparação com o deus Mercúrio evidentemente não é em vão, pois “nenhum deus recebeu mais funções que ele, como revelam seus diferentes nomes” (RODRIGUEZ, 1990, p.66, tradução minha<sup>42</sup>). Mercúrio, o mensageiro dos deuses, é um deus polimorfo, (Hermes para os gregos, que remete ao deus egípcio do conhecimento e da escrita, *Thoth*) e, a cada designação, encontram-se funções e maneiras diferentes de sua manifestação. Hermes, que remete à compreensão do conhecimento obscuro, acessado apenas pelos iniciados, dando origem a palavras como “hermético, “hermenêutica”, era um deus que tinha os pés alados, remetendo, da mesma maneira, a uma relação espaço/temporal. Tal qual Mercúrio que, além de mensageiro, era o deus do comércio, o que nos leva a uma relação com o mercado. Enfim, o polimorfismo de Mercúrio, aqui, ilustra o polimorfismo das diferentes maneiras de

<sup>41</sup> No original: “*La retraduction est un genre polymorphe dont la multiplicité potentielle provient du polymorphisme de la fonction, des fonctions, du traducteur (...) Les retraductions diffèrent donc en ce que les traducteurs successifs donnent prédominance à certaines des fonctions qui l’habitent plutôt qu’à d’autres.*”

<sup>42</sup> No original: “*Aucun dieu n’a reçu plus de fonctions que lui, comme le révèle le nombre de ses appellations.*”

compreender o que é a retradução. O teórico francês Yves Gambier (1994), um dos primeiros a se debruçar sobre o assunto, aponta três diferentes maneiras de enxergarmos o fenômeno: a “retradução como nova tradução”, a “retradução como tradução intermediária” e a “retradução como retrotradução”:

- a) Retradução como nova tradução: “a retradução seria uma nova tradução, em uma mesma língua, de um texto já traduzido, por inteiro ou em parte.” (GAMBIER, 1994, p.413, tradução minha<sup>43</sup>). Esse é um conceito bastante abrangente da retradução, pois toda retradução será uma nova tradução de um texto. Nesse caso, não há referência da relação entre uma primeira tradução e a retradução.
- b) Retradução como tradução intermediária: “tradução de um texto já traduzido de uma outra língua [...] graças a um intermediário, um texto-pivô (GAMBIER, 1994, p.413, tradução minha<sup>44</sup>). Aqui há uma tradução que antecede a retradução, mas este conceito dá um enfoque numa tradução estrangeira: o que poderíamos chamar também de “tradução de uma tradução”, como é o caso das traduções francesas como intermediárias da literatura russa no Brasil. Podemos pensar também na própria expedição de Napoleão ao Egito, que abriu caminhos do conhecimento dos textos egípcios através da pedra de roseta: um texto traduzido em mais de uma língua (traduções intermediárias) que tornou possível a decifração dos textos dos hieróglifos. O mesmo caso se aplica às antigas traduções de Freud, que foram traduzidas ao português a partir do inglês, e não do original alemão;
- c) Retradução como retrotradução: “traduzir novamente uma tradução para a sua língua de partida” (GAMBIER, 1994, p.413, tradução minha<sup>45</sup>). Uma retradução que, parece-nos, de caráter emergencial. Uma possibilidade rara, porém, não impossível. Faleiros e Mattos (2014, p. 38) dão como exemplo desse tipo o conto *Le neveu de Rameau*, de Diderot, que “esteve por muito tempo perdido, sendo lido na França através de uma retradução francesa feita a partir da tradução alemã de Goethe”;

Faleiros e Mattos (2014) também mencionam um outro conceito de retradução: as “traduções em equipe”. Um bom exemplo para ilustrar esse tipo de tradução é o trabalho de

---

<sup>43</sup> No original: *La retraduction serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie.*”

<sup>44</sup> No original: *Traduction d'un texte lui-même traduit d'une autre langue [...] grâce à un intermédiaire, à un texte-pivot.*

<sup>45</sup> No original: *Traduire de nouveau une traduction vers sa langue de départ.*



Boris Schnaiderman e os irmãos Campos na Poesia russa moderna: um se encarrega da tradução semântica, o outro “retraduz” essa tradução, a fim de “poetizá-la”. O que demonstra que, em termos de tradução poética, há mais de uma etapa em jogo quando se (re)traduz poesia;

Liliane Rodriguez traz um conceito que nos parece pertinente de ser mencionado, pois vai em direção a nossos estudos analíticos do próximo capítulo: “texto inteiramente, ou quase, retraduzido, levando em conta ‘versões’ precedentes” (RODRIGUEZ, 1990, p.65, tradução minha<sup>46</sup>). O que poderíamos chamar de uma espécie de “tradução reflexiva”. Esse tipo de retradução não está levando em conta apenas uma tradução, mas várias outras que tenham sido feitas ao longo dos anos. Essa reflexão carece nos conceitos anteriores. É um tipo de retradução que, por certo, deve ser levada em conta quando o autor a ser traduzido já tenha muitas traduções. Como, inclusive, é o caso de Poe.

### 3.2.1 Por que retraduzir?

Antoine Berman (1990, p.5-6) observa as motivações para a retradução, através de dois conceitos: a *défaillance* e o *kairos*. A *défaillance* (falha, avaria, defeito, deformação) seria tudo o que leva o tradutor em direção à não-tradução, ou seja, sua incapacidade e sua resistência em traduzir. Digamos que o tradutor nada “contra a maré”, em meio às incapacidades ou dificuldades de traduzir; o que acaba gerando a necessidade de uma nova tradução. Esse conceito se assemelha, em partes, às “tendências deformadoras” propostas pelo autor (1999; 2007), que darei mais detalhes na seção 3.3. Já o *kairos* seria o momento favorável para que a retradução (e, conseqüentemente, a “grande tradução”, de que trataremos na seção 3.4) possa se manifestar. A questão é saber quais elementos estão em jogo para que se manifeste o momento favorável. Baseando-nos em Mathijssen (2007) e Berman (1990) pode-se observar quatro motivações para a retradução que se interligam:

- a) Qualidade: um texto é traduzido novamente pelo fato de que há uma demanda de uma tradução melhor do que a primeira. As retraduições de Freud para o português através da tradução inglesa<sup>47</sup> são um ótimo exemplo disso. Segundo Rebechi e Andretto (2015), essa retradução antiga de Freud foi “acusada de ser tecnicista demais, contrariando a linguagem corriqueira empregada nos textos originais. Diante dessa insatisfação, versões diretas do alemão foram ansiosamente

<sup>46</sup> No original: *texte entièrement, ou presque, retraduit, en tenant souvent compte des ‘versions’ précédentes*.

<sup>47</sup> O *copyright* dessas traduções são da Imago editora e datam de 1969.

aguardadas” (REBECHI; ANDREETTO, 2015, p.128). Hoje existe mais de uma editora brasileira com publicações do Freud direto do alemão. Esse exemplo demonstra que a psicanálise no Brasil avançou o suficiente para que os conceitos freudianos fossem analisados e reavaliados por especialistas: o que nos leva a um segundo motivo para a retradução: o tempo;

- b) Tempo: as traduções envelhecem. Berman (1990, p.1, tradução minha<sup>48</sup>) nos diz que “traduzir é uma atividade submetida ao tempo, e uma atividade que possui uma temporalidade própria; a da caducidade e da incompletude”. Uma tradução pode tornar-se demasiadamente datada, seja pelo vocabulário empregado, por mudanças ortográficas da língua para a qual se traduz ou alguma outra razão específica. Assim, a tradução do primeiro tradutor já não está de acordo com os tempos presentes. Essa necessidade temporal acaba abrindo outra demanda importante, um terceiro motivo à retradução: o mercado;
- c) Mercado: as editoras certamente percebem a necessidade de relançar versões atualizadas de obras anteriormente traduzidas. A questão das retraduições de Freud diretamente do alemão não deixa de ter seu lado mercadológico, pois o mercado também busca novas edições que tragam novidades, não só do ponto de vista estético do produto, mas como algo a mais que as edições anteriores, e isso não só remete à capa do livro, mas ao texto traduzido;
- d) Público: um mesmo autor clássico pode ser retraduzido visando um público diferente do público de uma outra edição. Ainda que pudéssemos unir o público ao mercado, já que este se baseia no interesse daquele para editar novos livros, é importante ter em mente que o suporte de leitura está passando por uma fase de transformação com a digitalização da literatura. O suporte livro está se transformando e, certamente, a maneira como o leitor lida com o processo de leitura também. Mas o ponto nevrálgico da questão do público aqui é: uma retradução vai ter funções diferentes e será pensada para a recepção de diferentes públicos. Um texto menos complexo que o original pode ser uma motivação para retraduzir um texto visando um público mais jovem ou menos instruído, assim como uma busca pela complexidade da obra que não constava em traduções anteriores. Uma retradução pode ter a motivação de resgatar essa complexidade do original para o gosto de leitores mais eruditos. Esse é, bem provável, um dos motivos de haver

---

<sup>48</sup> No original: *traduire est une activité soumise au temps, et une activité qui possède une temporalité propre: celle de la caducité et de l'inachèvement.*

tantas edições de Edgar Allan Poe concorrendo nas prateleiras das livrarias brasileiras de agora. Sobre essas traduções, falarei mais adiante.

### 3.2.2 O tempo, o espaço e os limites da retradução

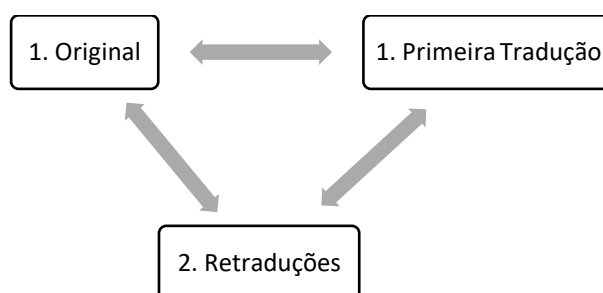
Antoine Berman já apontava em seu texto, originalmente escrito em 1985, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du Lointain* (1999), traduzido ao português em 2007, que há uma relação espaço-temporal na tradução: “É essencial distinguir dois espaços (e dois tempos) de tradução: o das *primeiras traduções* e o das *retraduções*. A distinção entre estas duas categorias de tradução é um dos momentos de base de uma reflexão sobre a temporalidade do traduzir” (BERMAN, 2007, p. 96-97).

Berman (2007, p. 97) afirma que a retradução faz um papel de contraste entre o original e a primeira tradução:

A tradução serve como original e contra as traduções existentes. E pode-se observar que é neste espaço que geralmente a tradução produz suas obras-primas. As primeiras traduções não são (e não podem *ser*) as maiores. Tudo acontece como se a secundaridade do traduzir se desdobrasse com a retradução, a “segunda tradução” (de certa forma nunca há uma terceira, mas outras “segundas”).

Assim, o retradutor não está mais diante de um só texto (o original), mas de dois (ou mais). Isto significa que a retradução está dentro de uma relação espacial intrínseca que, segundo o autor, divide-se da seguinte forma:

Figura 1 – espaço tradutório de Berman



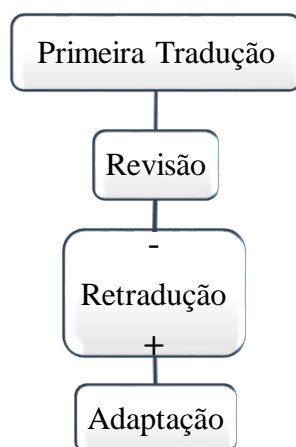
Fonte: Berman (2007)

Com isso, o autor conclui que as retraduições ocupam o espaço secundário, e todas as que vierem depois dela também o ocuparão.

Já Gambier (1994) aborda outra questão concernente ao espaço em que se insere a retradução, e este tem a ver com os seus limites. Para o autor, deve-se levar em consideração a

questão entre **revisão** e **adaptação** como partes integrantes da problemática da retradução. Aos diferentes tipos de retradução proposto pelo teórico, haverá sempre uma relação de mais e menos. Ambas são como graus de retoques/transformações em relação ao texto traduzido. Em menor grau, o texto se aproxima da **revisão**, quando há a necessidade de pouca modificação no texto, e da **adaptação**, quando se faz uma grande transformação no texto a ponto tornar-se como uma outra redação, diferente do texto original. Portanto, aqui, o autor traça uma relação de proximidade e afastamento, ou seja, uma relação de gradação do fenômeno da retradução. O que também corrobora com a característica polimorfa apontada por Rodriguez (1990), pois, cada retradução será diferente uma da outra:

Figura 2 – limites da retradução



Fonte: O autor a partir de Gambier (1994)

### 3.3 AS TENDÊNCIAS DEFORMADORAS

Para que se possa fazer uma reflexão sobre a literalidade das retraduições selecionadas para o presente trabalho, utilizarei o que Berman (2007) propõe como um sistema de deformações (da letra) dos textos: as “tendências deformadoras”. Elas fazem parte do que ele chama de “analítica da tradução”. Para o autor, esta tendência de deformação textual “concerne em primeiro lugar à tradução etnocêntrica e hipertextual, onde o jogo de forças deformadoras se exerce livremente” (BERMAN, 2007, p. 45). Essas tendências deformadoras serão usadas como ferramentas para as análises do capítulo 5.

Primeiramente, devemos compreender que esse sistema analítico não nos liberta das deformações. Nas palavras de Berman (2007, p. 45):

Todo tradutor está exposto a esse jogo de forças. Mais que isso: elas fazem parte do seu ser tradutor e determinam, *a priori*, seu desejo de traduzir. É ilusório pensar que poderia se desfazer dessas forças tomando simplesmente consciência delas. Apenas uma ‘análise de sua atividade permite neutralizá-las. É apenas ao submeter-se a ‘controles’ (no sentido psicanalítico) que os tradutores podem esperar libertar-se parcialmente desse sistema de deformação.

Da mesma forma, devemos ter em mente que elas não são fenômenos isolados. Cada tendência deformadora se ajusta a outras tendências como uma teia de comunicações. Uma exerce sua força de tal forma a poder desencadear outras tendências a partir dela. Vejamos as tendências propostas por ele:

- a) Racionalização: trata-se de uma recomposição de frases e sequências frasais de maneira a arrumá-las conforme uma certa ideia de ordem de um discurso. Ela deforma o original por buscar linearizar suas estruturas sintáticas. Faz o original passar do concreto ao abstrato. Por exemplo, é a **racionalização** que faz com que o tradutor tenda a traduzir os verbos por substantivos. Também se aponta como parte da **racionalização** as alterações de sinais de pontuação.
- b) Clarificação: um corolário da **racionalização**, mas que concerne particularmente à “clareza” sensível das palavras e dos sentidos. O autor usa como exemplo uma frase de Meschonnic (1973, p. 317, apud BERMAN, 2007, p.50) sobre a tradução de Dostoievski: “Para restituir as sugestões da frase russa, é necessário muitas vezes completá-la.”  
A **clarificação** é inerente à tradução na medida em que todo ato de traduzir busca explicitar. “Num sentido negativo, ela visa a tornar claro o que não é e não quer ser no original” (BERMAN, 2007, p.50);
- c) Alongamento: comum desde os primórdios dos Estudos de Tradução, pois toda tradução é tendencialmente mais longa do que o original. Consequência (em partes) das duas tendências anteriores. O **alongamento** tende a desdobrar o que está “dobrado” no original);
- d) Enobrecimento: ponto culminante da tradução como captação platônica. É uma tendência muito corrente nas traduções clássicas: as famosas *belles infidèles*. Consiste em tornar as traduções “mais belas” (formalmente) que o original. “O enobrecimento é, portanto, somente uma reescritura, um exercício de estilo a partir (às custas) do original” (BERMAN, 2007, p.53);
- e) Vulgarização\*: esta tendência não está listada em separado no texto de Berman. Mas achamos pertinente marcá-la no presente trabalho por ser mencionada ao final da

explicação da tendência de **enobrecimento**, pois, justamente, trata-se do seu efeito oposto. Quando se *vulgariza* alguma passagem do texto em que se poderia dizer, digamos, “de fala popular”. Uma “pseudo-gíria” ou um “pseudo-regionalismo” que *vulgariza* o texto e trai a oralidade rural ou o código dos falares urbanos;

- f) Empobrecimento qualitativo: substituição de termos, expressões, modos de dizer do original por expressões que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa, ou icônica (palavras que “criam imagens”). Prosa e poesia, cada uma ao seu modo, produzem o que se pode chamar de superfícies de iconicidade. Algo que, parece-me, se assemelha com o conceito de Ezra Pound (1954, apud Vizioli, 1983, p. 112), sobre “melopeia” (musicalidade do poema) e “fanopeia” (imagens que o poema suscita);
- g) Empobrecimento quantitativo: remete ao desperdício lexical. Quando, para um significado, haja uma multiplicidade de significantes. O autor dá o exemplo da tradução francesa de Roberto Arlt, em que a tradução emprega apenas um significante (*visage*) para vários que aparecem no original, como *semblante*, *rostro* e *cara*.

Poderíamos pensar numa variação dessa tendência que fosse justamente o seu oposto. Numa situação em que, na falta de uma palavra exata para traduzir o original, se recorre a diferentes tipos para amenizar essa falta. É o exemplo do trabalho de Pandime Barros (2014) sobre as diferentes maneiras da tradução de “malandro” para a versão francesa do livro “Capitães de Areia” de Jorge Amado;

- h) Homogeneização: unifica em todos os planos o tecido do original. (resultante de todas as tendências anteriores). “o tradutor tem a tendência a homogeneizar o que é da ordem do diverso, mesmo do disparate” (BERMAN, 2007, p. 55).

Aqui poderíamos pensar, como exemplo dessa tendência, no *Satíricon* de Petrónio<sup>49</sup>. A tradução de 2016 (traduzida por Alessandro Zir) tem muito mais palavrões e do que a versão de 2005 (traduzida por Alex Martins). Tendo em mente que o texto lida com a sátira e vulgaridade de personagens decadentes e de nobres indignos de tal alcunha (como é o caso de Trimalquião e seu banquete), é possível que a retradução mais recente tenha tido a intenção de trazer-nos a potência da vulgaridade satírica do original;

- i) Destruição dos ritmos: embora a tradução tenha certa dificuldade de quebrar a tensão rítmica da prosa, Berman acha que elementos como a pontuação podem afetá-la consideravelmente. Berman (2007, p. 56) dá o exemplo de uma tradução de William

---

<sup>49</sup> Publicado pela Editora Martins Claret, São Paulo (tradução de Alex Martins), 2005 e pela L&PM, Porto Alegre, (tradução de Alessandro Zir), 2016.

Faulkner (não há detalhes da edição): enquanto o original conta com apenas quatro sinais de pontuação, a tradução apresenta 22, dentre os quais 18 são vírgulas;

- j) Destruição das redes significantes subjacentes: toda obra comporta um texto “subjacente”, onde certos significantes chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sob a “superfície” do texto: o subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra. Esse é um caso bastante comum na tradução poética. O que não quer dizer que não possa ocorrer na prosa também. A peça teatral *The Importance of Being Earnest, A Trivial Comedy for Serious People* de Oscar Wilde é um ótimo exemplo: o personagem principal é chamado de Ernest, o que faz com que a comicidade da peça gire em torno desse jogo de palavra *Earnest/Ernest*. A palavra *earnest* tem um significado cuja tradução repousaria entre “sério” e “sincero”. Ao traduzir o nome simplesmente por “Ernesto”, perde-se a rede de significantes que subjaz o nome da personagem.;
- k) Destruição dos sistematismos textuais: os sistematismos se referem às construções frasais. Quando se deforma a estrutura de uma frase utilizando como recurso alguma oração subordinada. A **racionalização, clarificação e alongamento** tendem a destruir esse sistema justamente por introduzirem elementos na frase que não estão no original. Aqui é um caso claro de que essas tendências se relacionam como um “efeito dominó”.
- l) Destruição (ou a exotização) das redes de linguagens vernaculares: o projeto plurilíngue da prosa inclui obrigatoriamente uma pluralidade de elementos vernaculares. O apagamento dos vernaculares é um grave atentado à textualidade dessas obras. Sobretudo quando a prosa tem como objetivo explícito a retomada da oralidade vernacular, caso das literaturas latino-americanas do século XX.

Tradicionalmente, existem duas maneiras de conservar os vernaculares exotizando-os:

- Usa-se a expressão em itálico. A tradução de “Trilogia Suja de Havana”, de Pedro Juan Gutierrez (2017), traduzido por Ari Roitman e Paulina Wacht deixa em itálico *compadre, mami, e papi*, típico dos falares cubanos, tendo os dois últimos uma conotação não só carinhosa, mas sexual;
- Usa-se um vernáculo localizado. A tradução do texto de Poe, “O escaravelho de Ouro”, de Rodrigo Breunig (In POE, 2011) localiza o falar do negro que acompanha o personagem principal na aventura. O negro várias vezes chama o homem de “sinhô” (sem itálico).

Para Berman, “Tal exotização, que transpõe o estrangeiro de fora pelo de dentro, só consegue ridicularizar o original” (BERMAN, 2007, p.59).

- m) Destruição das locuções e idiotismos: refere-se às locuções e fraseologias típicas de uma língua. Se se substitui uma locução ou fraseologia por sua “equivalente” em grande escala, para Berman (2007, p.60) isso “levaria à absurdidade [...]. As equivalências de uma locução ou de um provérbio não os substituem”. Vemos esse dilema de perto na nota explicativa de Baudelaire para a expressão *death by visitation of God*, no conto *The Imp of the Perverse*. Alguns tradutores apenas traduzem palavra por palavra, sem indicar seu significado no texto. Outros simplesmente o traduzem pelo seu equivalente em português: “morte natural”. A questão é que se perde o duplo sentido irônico do texto inteiro ao falar que o impulso que faz o narrador cometer seu delito escapou à frenologia justamente por estes ditarem as tendências do homem de acordo com os ditames divinos, e não pela observação *a posteriori* do comportamento humano. Retomarei esse assunto no capítulo de análise.
- n) Apagamento das superposições de línguas: a superposição das línguas é sempre ameaçada pela tradução. Aqui temos dois tipos:

- Dialetos coexistem com uma coine (é o caso de Guimarães Rosa em que há o português padrão e os falares do nordeste);
- Vários coines coexistem (o autor dá o exemplo de Roa Bastos, em que coexistem no texto o Espanhol, o Quechua e o Guarani. O caso mais extremo desse apagamento certamente fica a cargo de alguma tradução do *Finnegans Wake* de James Joyce, em que várias línguas européias coexistem no texto).

No caso dos contos analisados, há mais de uma língua usada por Poe: algumas expressões latinas, em alemão e francês aparecem nos dois contos. Muitos tradutores, inclusive Baudelaire, apagaram essas diferenças entre as línguas dentro dos contos simplesmente traduzindo tudo para a língua de chegada; o que acaba achatando as camadas que o autor propositalmente colocou no texto. Veremos melhor no capítulo de análise.

### 3.4. GRANDE TRADUÇÃO COMO RETRADUÇÃO



Como visto anteriormente, Berman (2007) faz uma diferenciação entre “primeira tradução” e “retradução”. Cada uma com suas idiossincrasias. Mas ainda há um terceiro fenômeno que nos concerne no presente estudo: são as traduções que se destacam de tal forma a não caber dentro desse espaço tradutório proposto por Berman (vide figura 1). Essas traduções possuem uma ressonância tão grande que, em alguns momentos, podem até ultrapassar a própria ressonância do original. Berman (1990) chama-as de “grandes traduções”: “A história nos mostra que existem traduções que perduram tanto quanto os originais e que, às vezes, mantêm um brilho maior que estes” (BERMAN, 1990, p. 2, tradução minha<sup>50</sup>). O autor cita vários exemplos desse tipo: a *vulgata* de São Jerônimo, a Bíblia de Lutero e, entre outros, o Poe de Baudelaire.

Há ainda diversos traços característicos desse tipo de tradução para Berman (1990):

- a) São um evento na língua de chegada, seja de forma oral ou escrita;
- b) São caracterizadas por uma extrema sistematicidade, ao menos igual à do original;
- c) São como um lugar de encontro entre a língua do original e a do tradutor;
- d) Criam uma conexão intensa entre o original, que se mede pelo impacto que esta tem sobre a cultura receptora;
- e) Constituem, através da atividade de tradução contemporânea ou ulterior, um precedente incontornável;
- f) Possuem ainda um traço em comum: elas são todas retraduições.

Para o autor, “se toda retradução não é uma grande tradução (!), toda grande tradução é em si uma retradução.” (BERMAN, 1990, p. 3, tradução minha<sup>51</sup>). Ainda que tal frase soe um pouco definitiva, o que não é raro na obra do autor, Berman (1990) pondera ao afirmar que não se trata de um conceito fechado, pois podem existir “primeiras traduções” que sejam “grandes traduções”. “Basta que um texto de um autor já tenha sido traduzido para que a tradução de outros textos desse autor entre no espaço da retradução. É por esta razão que o Poe de Baudelaire é, por certo, uma retradução.” (BERMAN, 1990, p.3-4, tradução minha<sup>52</sup>).

Tendo em vista os conceitos acima citados, parece-me relevante relembrar o capítulo anterior sobre a recepção francesa da obra de Poe. Ainda que Baudelaire tenha sido o primeiro

<sup>50</sup> No original: *l'Histoire nous montre qu'il existe des traductions qui perdurent à l'égal des originaux et qui, parfois, gardent plus d'éclat que ceux-ci.*

<sup>51</sup> No original: *si toute retraduction n'est pas une grande traduction (!), toute grande traduction, elle est une retraduction*

<sup>52</sup> No original: *Il suffit qu'un texte d'un auteur ait déjà été traduit pour que la traduction des autres textes de cet auteur entre dans l'espace de la retraduction. C'est pour cette raison que le Poe de Baudelaire est bien une retraduction.*

a traduzir o conto *Mesmeric Revelation (Révélation Magnétique)* na França, ele entrou em contato com a obra do americano através da tradução francesa de *The Black Cat* da tradutora Isabelle Meunier; o que já o torna um retradutor segundo Berman. Além disso, o próprio prefácio de *Révélation Magnétique* demonstra que ele se comporta como tal. Não apenas um retradutor, mas um “grande tradutor”. O simples fato de suas traduções serem vendidas até hoje nas livrarias francesas por si só corroboram o pensamento de Berman de que ela seja uma “grande tradução”.

A questão que Berman não aborda (e que abordarei em minhas análises) é a seguinte: como consideraremos uma “grande tradução”, tal qual a de Baudelaire, quando ela ultrapassa seu próprio sistema linguístico? Ou seja, como observaremos a tradução baudelaireana, incontestavelmente uma “grande tradução” e, ao mesmo tempo uma “retradução”, ao trazê-la para o sistema literário brasileiro? De fato, ao contrário das traduções dos textos de Freud feitas a partir do inglês pela editora Imago, não se pode afirmar que todas as retraduições brasileiras de Poe foram traduzidas única e exclusivamente a partir da tradução de Baudelaire, como se esta fosse uma “tradução intermediária” – um “texto-pivô” segundo Gambier (1994). É provável que a tradução de Baudelaire tenha sido usada como um texto de apoio, que contrasta com o original, comportando-se, assim, como uma “primeira tradução” em outro sistema linguístico.

Como Berman não analisa o fenômeno da retradução quando há mais de duas línguas em jogo, considerarei a seguinte hipótese: uma “grande tradução” não se comporta da mesma maneira quando ela influencia as traduções de uma terceira língua. Aliás, é justamente o que as minhas análises pretendem: mapear até onde conseguimos enxergar as semelhanças de uma “grande tradução” estrangeira, que se comporta como “primeira tradução” em outra cultura, quando comparada com as retraduições brasileiras.

Passemos aos procedimentos metodológicos antes de entrar na análise em si.

## 4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Neste capítulo, apresento os procedimentos metodológicos empregados para cada um dos contos. Foram selecionadas diferentes traduções a partir dos seguintes critérios:

- a) Tomar as traduções de Baudelaire *Le Chat Noir* e *Le Démon de la Perversité* como a “primeira tradução” de cada conto;
- b) Tomar uma retradução brasileira mais antiga e, conseqüentemente, mais próxima da primeira tradução para cada conto – “O Gato Preto” (Frederico dos Reys Coutinho, 1954) e “O Demônio da Perversidade” (Oscar Mendes, 1944);
- c) Selecionar as três últimas retraduições mais recentes, dando prioridade aos tradutores que traduziram os dois contos<sup>53</sup>: William Lagos (2002), Guilherme da Silva Braga (2009).

Após a seleção das retraduições, a ordem dos textos para cada conto é a seguinte:

- a) *The Black Cat*:
  - Poe (original, 1843);
  - Baudelaire (1857);
  - Frederico dos Reys Coutinho (1954);
  - William Lagos (2002);
  - Guilherme da Silva Braga (2009);
  - Márcia Heloísa (2017).
- b) *The Imp of the Perverse*:
  - Poe (original, 1845);
  - Baudelaire (1857);
  - Oscar Mendes (1944);
  - William Lagos (2002);
  - Guilherme da Silva Braga (2009);
  - Rodrigo Breunig (2011).

Para a análise dos contos, primeiramente, faço uma comparação entre o original e a tradução de Baudelaire procurando pelas “tendências deformadoras”, particularidades de ordem

---

<sup>53</sup> Acaba de sair um segundo volume de contos do Poe pela editora Darkside traduzidos por Márcia Heloísa; entre eles, está *The Imp of the Perverse*, mas não foi possível encontrá-lo nas livrarias a tempo para incluí-lo no presente trabalho. Contentemo-nos em analisar ao menos a sua tradução de *The Black Cat*. Sendo assim, a última tradução de *The Imp of the Perverse* que tive em mãos para poder utilizar no trabalho é de Rodrigo Breunig (edição de 2011, *copyright* da tradução de 2010).

lexical, sintática e ortográfica na tradução francesa que diferem do original (se ocorre uma mudança de pontuação, se há uma palavra traduzida de uma maneira que foge da “letra”, no sentido bermaniano da palavra, etc.). Após essas anotações, alinho o original, a tradução de Baudelaire e as retraduições brasileiras para observar como as particularidades que foram marcadas na tradução de Baudelaire foram traduzidas pelos brasileiros. Em outras palavras, até que ponto poderíamos observar semelhanças entre a tradução francesa e as retraduições brasileiras. Depois de alinhadas todas as anotações, foi feita uma tabela conforme o exemplo a seguir:

Quadro 2 – Alinhamento do primeiro parágrafo de *The Black Cat*.

POE (1843)	Baudelaire (1857)	Coutinho (1954)	Lagos (2002)	Braga (2009)	Heloísa (2017)
PAR. 1					
-word-	,- mot,-	,-palavra,-	Raramente usa “_“	-Palavra -	-palavra -
For	Relativement	Relativamente	nesta	Quanto	para
Wild	Étrange	Singularíssima	Estranha (desl.)	Fantástica	Fantástica
Yet	Pourtant	Não obstante	Ao mesmo tempo	Ao mesmo tempo	Embora
Homely	Familière	Familiar	Despretensiosa	Prosaica	Prosaica
Mad indeed...	Vraiment, (desl. + ,)	Realmente, (desl. + ,)	Realmente (desl.)	Consumado	Louco se de fato
Evidence	Témoignage	Testemunho	Evidência	Evidências (desl.)	Evidências (desl.)
Yet,	Cependant,	Entretanto,	Todavia	No entanto	Contudo
Purpose	Dessein	Intuito	Propósito	Desígnio	Intento
Plainly	Clairement	Claramente	Simplemente	De forma simples	De maneira direta
Succinctly	Succinctement	Sucintamente	Sucintamente	Sucinta	Sucinta
Mere	Simple	Simple	Nada mais do que	Meros	Meros
Household	Domestiques	domésticos	domésticos	domésticos	domésticos

Fonte: o autor (2019)

Pode-se observar que essas anotações variam entre palavras, pontuações e locuções, ou seja, não só do ponto de vista lexical, mas também analisando segmentos de texto. Não obstante, para que a análise não fique demasiadamente extensa, foram observadas as regiões do texto em que elas mais ocorrem e, a partir disso, seleciono os trechos a serem analisados a partir das “tendências deformadoras” de Berman. A partir dos trechos, foram montados os quadros sublinhando os pedaços mencionados em cada análise. As cores representam as seguintes observações: verde para as escolhas tradutórias de Baudelaire, azul para marcar a as escolhas

de Poe, vermelho quando as escolhas parecerem diferentes tanto no original quanto na tradução de Baudelaire.

Após feita a análise (Capítulo 5), passa-se à tradução dos dois contos (Capítulo 6). Para essa tradução, primeiramente, digitalizei o texto original e fiz um upload para o software de tradução *Wordfast Anywhere*<sup>54</sup>. Depois de feita essa tradução através do programa, fiz o download da tradução e logo uma primeira revisão, como uma segunda etapa de tradução, pois alguns segmentos de textos vão sendo alterados também nesse processo. Em seguida, logo que as traduções são finalizadas, faço um apanhado de considerações pós-tradutórias que, além de comentarem como foram resolvidos os questionamentos encontrados no processo de análise (Capítulo 5), ressaltam novas observações que só puderam emergir a partir do ato tradutório.

Passemos então às análises, que começam pelas observações do impulso *perverseness* – que permeia os dois contos – e logo passamos para os trechos selecionados no seguinte capítulo.

---

<sup>54</sup> Software de tradução gratuito. Disponibilizado no site: [www.freetm.com](http://www.freetm.com)

## 5 ANÁLISE

Neste capítulo, faço a análise dos dois contos selecionados. Entretanto, parece-me pertinente retomar primeiro o conceito que une os dois contos: *perverseness*. Depois de feitas essas considerações sobre o impulso que aparece em ambos os textos, passo para a análise de cada fragmento selecionado.

### 5.1 FRENOLOGIA E *PERVERSENESS*

Aqui comento o conceito de *perverseness* que, segundo os narradores de Poe, não teria sido encontrado pelos frenólogos e filósofos. Baseado no artigo de Acosta (2018), abordo os inícios da frenologia e a relação do escritor com a pseudociência.

A frenologia, cujo auge foi na década de 1830 (MACEDO, 2017), postulava que as boças (os carcos do crânio) pudessem refletir cada parte do cérebro que designava as faculdades mentais do indivíduo. “É como se fosse possível, apenas apalpando o crânio, compreender as qualidades e o caráter da pessoa.” (ACOSTA 2018, p.13)

O conto “*The Imp of the Perverse*” parece ter um olhar crítico à frenologia. Julio Cortázar (1956) já observava que “Poe, como quase todos em seu tempo aceitava em geral os princípios da frenologia; aqui, entretanto, parece advertir que se trata de uma pseudociência e não o oculta” (CORTÁZAR, 1956, p. 890, tradução minha<sup>55</sup>). Almeida (2012) vai mais além e afirma que o narrador de *The Imp of the Perverse* se porta como um “inimigo acirrado da frenologia” (ALMEIDA, 2012, p. 196).

Entretanto, o autor escreveu a resenha de um livro sobre frenologia para a *Southern Literary Messenger*, no dia 3 de março de 1836, intitulado *Phrenology, and the Moral Influence of Phrenology* com autoria de Mrs. L. Miles, da Filadélfia. Ele começa o texto dizendo que “a frenologia não é mais motivo de riso” (POE, 1836, p. 286, tradução minha<sup>56</sup>). Nessa resenha, podemos observar que ele possui um considerável conhecimento da história da frenologia, dos caminhos que ela percorreu desde a Europa às Américas e recomenda que “um de seus usos mais salutarés é para o autoexame e autoconhecimento” (POE, 1836, p. 286, tradução minha<sup>57</sup>). Poe não apenas mostra que conhecia a terminologia frenológica ao falar de suas faculdades,

<sup>55</sup> No original: “Poe, como casi todos en su tiempo aceptaba en general los principios de la frenología; aquí, sin embargo, parece advertir que se trata de una pseudociencia y no lo oculta”.

<sup>56</sup> No original: “phrenology is no longer to be laughed at”.

<sup>57</sup> No original: “its most direct, and, perhaps, most salutary, is that of self-examination and self-knowledge”.

como também aproveita a oportunidade para comentar o termo *Combativeness* (POE, 1836, p. 286, tradução minha<sup>58</sup>), impulso que seria comparado, anos depois com o seu impulso em *The Imp of the Perverse*:

No capítulo de Combatividade, encontramos com a observação muito sensata e necessária de que não devemos considerar a posse de propensões particulares e instintivas, como que nos absolvendo de responsabilidade na indulgência de ações culpáveis. Pelo contrário, é a perversão de nossas faculdades que causa o maior sofrimento que padecemos e ao qual (tendo o livre exercício da razão) somos responsáveis perante Deus.

Nesse fragmento da resenha, podemos ver o Poe crítico, dez anos antes de escrever os “contos perversos”, comentando que é a perversão dos impulsos que leva o indivíduo a padecer dos sofrimentos dos quais é responsável perante Deus. Tem-se a impressão de que esse texto prenuncia um espaço no qual o autor desenvolveria seu conceito de *perverseness* em sua literatura.

É importante compreendermos que a resenha tinha o propósito de divulgar um livro na revista em que o autor trabalhava. Esse texto foi escrito no auge da frenologia. Já seus contos foram escritos quase dez anos depois, quando essa pseudociência começa a cair em desuso. Outro elemento que corrobora com o descrédito que Poe dá a frenologia vem das edições do conto *Murders in the Rue Morgue*. O primeiro parágrafo do conto começava abordando um impulso frenológico de *Análise*, quando da primeira publicação do conto, em 1841. Já na versão de *Tales* 1845, este parágrafo é suprimido, assim como nas seguintes versões e traduções do conto. De qualquer forma, o narrador de *The Imp of the Perverse* demonstra ter não apenas bastante conhecimento do assunto, mas a perspicácia de apontar as suas limitações, a ponto de criar um impulso que fosse além da capacidade “científica” da época.

O dicionário *on-line Webster's 1828* define *perverseness* como: “*Disposition to cross or vex; untractableness; crossness of temper; a disposition uncomplying, unaccommodating or acting in opposition to what is proper or what is desired by others [...] Perversion. [Not used.]*” (PERVERSENESS, 1828, s.p.). Traduzindo para o português, significa a) disposição para opor-se ou para perturbar; b) intratabilidade; c) temperamento contraditório; d) disposição em discordar, agir em oposição ao que é apropriado ou desejado pelos outros. Logo após,

---

<sup>58</sup> No original: “*In the chapter on Combativeness, we meet with the very sensible and necessary observation that we must not consider the possession of particular and instinctive propensities, as acquitting us of responsibility in the indulgence of culpable actions. On the contrary it is the perversion of our faculties which causes the greatest misery we endure, and for which (having the free exercise of reason) we are accountable to God*”.

curiosamente temos *perversion* (não usado). O que significa que, embora considerado como ‘não usado’, “perversão” também é sinônimo de *perverseness*.

Doron (2011) afirma que os conceitos de *perverse*, *perversion* e *perversité* estavam em processo de progressiva estabilização no âmbito médico no período em que Poe escrevia estes dois contos (DORON, 2011, p. 13). Além disso, é importante lembrarmos que o conceito de “perversão” adquiriu uma forte associação com as perversões sexuais a partir dos estudos de Freud sobre a sexualidade. Todavia, deve-se levar em conta que os seus textos foram publicados cinquenta anos antes das primeiras publicações de Freud. Portanto, é necessário desassociar “perversão” de “perversão sexual”, pois os textos de Poe, assim como as traduções de Baudelaire, foram escritos muito tempo antes.

Corrêa (2006), autor de “Perversão: trajetória de um conceito”, traz algumas considerações sobre os primórdios do conceito “perversão” e sua ligação inicial com o erro. Segundo seus estudos (CORRÊA, 2006, p. 85):

Em sua origem, a palavra perversão está carregada de juízo de valor. O substantivo perverso já nomeia adjetivando, pois este Verso é de verter, verter para o caminho errado. Sair do que é direito e bom. Literalmente, o perverso é contrário aos padrões aceitos, ou, o que é ainda mais forte, contrário à direção do juízo, ou à lei.

Pode-se dizer que, a despeito da associação de “perversão” com a sexualidade nos textos psicanalíticos, o termo “perversão” está bem próximo do que Poe está propondo com *perverseness*.

Não obstante, não há razão para que nos furtemos da visão primária da psicanálise em relação à perversão. Em seu texto de 1905 “Três ensaios sobre a sexualidade”, Sigmund Freud diz que a união dos genitais no ato sexual seria a descrição de um alvo sexual normal. Mas os desvios que ocorrem durante o ato como o beijo na boca, “não pertencem ao aparelho sexual, mas constituem a entrada do tubo digestivo. Aí estão, portanto, fatores que permitem ligar as perversões à vida social normal” (FREUD, 1996, p. 142). Basicamente, as perversões sexuais eram entendidas como “(a) transgressões anatômicas quanto à região do corpo destinadas à união sexual e (b) *demoras* nas relações intermediárias com o objeto sexual” (FREUD, 1996, p. 142). Portanto, mesmo nos primórdios da psicanálise, as perversões eram vistas como desvios, transgressões da normalidade da vida sexual.

Além de *perverseness*, há a seguinte definição para *perverse*: “1. [...] *distorted from the right*; 2. *Obstinate in the wrong* [...]” (PERVERSE, 1828, s.p.). Em português, significa distorcido do que é certo – obstinado no que é errado/ruim/mal. Ou seja, está-se lidando com um conceito limítrofe entre “fazer o mal” e “fazer algo errado”, pois é possível associar ambas



as coisas à palavra *wrong*. Sobre essa relação polissêmica da palavra, Acosta (2018, p. 18-19) diz que:

Ao traduzir por “perversidade”, *perverse* se aproxima muito mais do aspecto maligno do que do aspecto “errôneo”. Soa como se estivesse sendo incorporada uma acepção mais próxima do vocábulo *evil* do que de *wrong*. É possível pensar que qualquer coisa que seja *evil* será inevitavelmente *wrong*, mas nem tudo que é *wrong* deverá ser, obrigatoriamente, *evil*. Parece-nos que a palavra em inglês está muito mais ligada ao delito do que à maldade em si.

A respeito da tradução de *perverse* para as línguas latinas, Julio Cortázar compartilha uma importante observação em suas notas de tradução desse conto (CORTÁZAR, 1956, p. 890, tradução minha<sup>59</sup>):

Acertadamente Emile Lauvrière alerta o leitor sobre a diferença de sentido que a palavra *perverse* tem para um inglês e um francês. A distinção se aplica igualmente em nosso caso. *Perverse*, perversidade, não é “grande maldade ou corrupção” (ainda que possa sê-lo), mas – citamos Lauvrière – “o sentido de obstinação em fazer algo que não se quer e que não se deve fazer”. Por seu lado, Poe o explica no início do relato; na tradução, entretanto, subsiste o inconveniente de não dispor de um termo mais preciso.

Essa nota de Cortázar demonstra a dificuldade de encontrar uma tradução exata nas línguas latinas para *perverse*. Isto explica o porquê de os tradutores brasileiros mais contemporâneos começarem a evitar a sua tradução por “perversidade”. Acredito que, para eludir uma interpretação ligada à maldade, os tradutores empregaram “obstinação” e “impulsividade”. Ao traduzi-lo por “obstinação”, Guilherme da Silva Braga (POE, 2009) evita associar o impulso à maldade, mas afasta-o do aspecto errôneo contido em *perverse*, visto que, como lembra Cortázar, trata-se da “obstinação em fazer algo que não se quer ou que não se deve fazer”. Pode-se, dessa forma, dizer que essa tradução contempla apenas parte do significado, mas não o todo. Já a “impulsividade”, de Rodrigo Breunig (POE, 2011), ainda que evite o aspecto de maldade contido em “perversidade”, não liga o impulso ao erro, mas a algo impulsivo. A “impulsividade” parece estar mais ligada à pressa, à ansiedade de fazer algo sem medir as consequências. Entretanto, o conceito de Poe parece ser algo pensado. O sujeito sabe que não é certo fazê-lo, mas mesmo assim o faz. Para Squallice et al (2011), “a impulsividade, em sentido estrito, consiste no agir rápido e irreflexivo, atento aos ganhos presentes, sem prestar

---

<sup>59</sup> No original: “Acertadamente previene Emile Lauvrière al lector sobre la diferencia del sentido que la palabra *perverse* tiene para un inglés y un francés. El distingo se aplica igualmente en nuestro caso. *Perverse*, perversidad, no es gran maldad o corrupción (aunque pueda serlo), sino – citamos a Lauvrière– ‘el sentido de encarnizamiento en hacer lo que no se quisiera y no se debiera hacer’. Por su parte, Poe lo explica al comienzo del relato; en la traducción, empero, subsiste el inconveniente de no disponer de un término más preciso”.

atenção nas consequências a médio e longo prazo” (SQUILLACE; JANEIRO; SCHMIDT, 2011, p. 10, tradução minha<sup>60</sup>).

De qualquer maneira, diante dessa complexa tarefa de traduzir esse conceito, acredito que “obstinação” e “impulsividade” são soluções tradutórias interessantes. Elas demonstram que os tradutores contemporâneos não apenas buscam formas de traduzir o texto de Poe que se afastem das opções que perduram desde os tempos de Baudelaire, mas também que esses tradutores estão refletindo as considerações feitas pelos tradutores que os precederam. Dito em outras palavras, se eles não leram as notas de Cortázar e as observações de Lauvrière, por exemplo, pode-se, ao menos, pensar que [eles] chegaram às mesmas conclusões.

Também é importante levar em conta, pelo menos no caso do conto “*The Imp of the Perverse*”, que o conceito de *perverse* é explicitado de maneira minuciosa pelo narrador durante a primeira parte do conto, auxiliando o leitor a compreendê-lo.

## 5.2 ANÁLISE DE *THE BLACK CAT*

A seguir, procedemos à análise dos trechos selecionados a partir das tendências deformadoras de Berman (2007):

Quadro 3 – Não sou louco (parágrafo 1).

<p>POE (1843)</p>	<p><u>FOR THE MOST WILD</u> YET most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. <u>Mad indeed</u> 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, <u>plainly</u>, succinctly, and without comment, a series of <u>mere</u> household events.</p>
<p>BAUDELAIRE (1857)</p>	<p><u>Relativement</u>, à la très étrange et pourtant très familière histoire que je vais coucher par écrit, je n’attends ni ne sollicite la créance. <u>Vraiment</u>, je serais fou de m’y attendre, dans un cas où mes sens eux-mêmes rejettent leur propre témoignage. Cependant, je ne suis pas fou, — et très certainement je ne rêve pas. Mais demain je meurs, et aujourd’hui je voudrais décharger mon âme. Mon dessein immédiat est de placer devant le monde, <u>clairement</u>, succinctement et sans commentaires, une série de <u>simples</u> événements.</p>
<p>COUTINHO (1954)</p>	<p><u>RELATIVAMENTE</u> à singularíssima e, não obstante, muito familiar história que vou escrever, não espero nem peço que me acreditem. <u>Realmente</u>, seria loucura</p>

<sup>60</sup> No original: “*La impulsividad en sentido estricto, consiste en el actuar rápido e irreflexivo, atento a las ganancias presentes, sin prestar atención a las consecuencias a mediano y largo plazo*”.

	minha esperá-lo num caso em que mesmo os meus sentidos repelem seu próprio testemunho. Entretanto, não estou louco, — e com tôda a certeza não sonho. Mas amanhã estarei morto e gostaria, hoje de desoprimir minha alma. Meu intuito imediato é colocar perante o mundo, <u>claramente</u> , sucintamente e sem comentários, uma série de <u>simples</u> acontecimentos domésticos
LAGOS (2002)	Não espero nem peço que acreditem <u>nesta</u> narrativa ao mesmo tempo estranha e despreziosa que estou a ponto de escrever. Seria <u>realmente doído</u> se esperasse, neste caso em que até mesmo meus sentidos rejeitaram a própria evidência. Todavia, não sou louco e certamente não sonhei o que vou narrar. Mas amanhã morrerei e quero hoje aliviar minha alma. Meu propósito imediato é o de colocar diante do mundo, <u>simplesmente</u> , sucintamente e sem comentários, uma série de eventos <u>nada mais do que</u> domésticos.
BRAGA (2009)	<u>QUANTO À FANTÀSTICA</u> e, ao mesmo tempo, prosaica história que estou prestes a narrar, não espero e nem peço que me acreditem. Eu seria um <u>louco consumado</u> se o esperasse em um caso como o presente, em que meus próprios sentidos rejeitam as evidências que se lhes apresentam. No entanto, não sou louco — e nem tampouco sonho. Mas amanhã eu morro, e hoje me apraz aliviar a alma. Meu desígnio imediato é apresentar ao mundo <u>de forma simples</u> , sucinta e desprovida de comentários uma série de <u>meros</u> acontecimentos domésticos.
HELOISA (2017)	<u>Para</u> a narrativa fantástica, embora prosaica, que estou prestes a relatar, não espero ou peço crédito. Eu seria <u>louco se de fato</u> esperasse por isso, sendo uma história cujas evidências são rejeitadas por meus próprios sentidos. Contudo, não sou louco — e, com toda a certeza, não foi um sonho. Mas amanhã estarei morto, e hoje preciso remover este fardo de minha alma. Meu intento imediato é expor perante o mundo, <u>de maneira direta</u> , sucinta e sem especulações, uma série de <u>meros</u> acontecimentos domésticos.

Fonte: o autor.

A primeira questão que salta aos nossos olhos nesse fragmento é a escolha de Baudelaire na introdução do texto com *Relativement* (relativamente). Trata-se, a meu ver, de um **alongamento** da frase original, que começa com *FOR the most wild* (para a mais selvagem<sup>61</sup>). Podemos também observar que Coutinho utiliza a mesma palavra como introdução do conto.

Também podemos perceber, já desde o primeiro parágrafo, a tendência de alternância dos sinais de pontuação. Em vários momentos, o texto de Baudelaire, bem como o dos demais tradutores, utiliza não apenas os travessões do original, mas também vírgulas que os antecedem. Essa modificação em relação ao original é chamada de **racionalização**. Mas essa tendência não fica apenas no plano da pontuação; ela é vista nos deslocamentos lexicais e sintáticos em relação

<sup>61</sup> A tradução de *wild* é modificada no capítulo de tradução (6.1)

ao texto original. Por exemplo, *vraiment* (verdadeiramente) é deslocado para o início da frase, visto que o original começa por *Mad indeed* (louco de fato). O que podemos observar também é que esta palavra é deslocada na tradução de Coutinho e Lagos (traduzido como “realmente”).

Outro ponto que parece pertinente de destacar nesse trecho são as traduções de *Plainly* (claramente). Esse tipo de advérbio é muito comum em inglês, algo que Baudelaire mantém como *Clairement*. Podemos observar que Coutinho mantém como “claramente”, Lagos como “simplesmente” e as retraduições mais recentes tendem a evitar essa construção adverbial transformando-a numa locução; Braga usa “de forma simples” e Heloísa “de forma direta”; Aqui poderíamos associar tais escolhas à tendência de **destruição dos sistematismos textuais**, pois os tradutores mais contemporâneos tenderam a evitar uma construção comum ao inglês, mas que não é tão usual português.

Entretanto, podemos ainda observar que *mere* (mero) foi traduzido por *simples* em francês e mantido como “simples” na tradução de Coutinho. Mas reaparece nas duas últimas traduções como “meros”. Ou seja, os tradutores mais recentes estão buscando novamente a “letra” do original, traduzindo *mere* por “meros”.

Quadro 4 – Eventos “barocos” (Parágrafo 1)

<p>POE (1843)</p>	<p>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 <i>baroques</i>. Hereafter, perhaps, some <i>intellect</i> 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.</p>
<p>BAUDELAIRE (1857)</p>	<p>Dans leurs conséquences, ces événements m’ont terrifié, — m’ont torturé, — m’ont anéanti. — Cependant, je n’essaierai pas de les élucider. Pour moi, ils ne m’ont guère présenté que de l’horreur ; — à beaucoup de personnes ils paraîtront moins terribles que <i>baroques</i>. Plus tard peut-être ils se trouvera une intelligence qui réduira mon fantôme à l’état de lieu commun, — quelque <i>intelligence</i> plus calme, plus logique, et beaucoup moins excitable que la mienne, qui ne trouvera dans les circonstances que je raconte avec terreur qu’une succession ordinaire de cause e d’effets très naturels.</p>
<p>COUTINHO (1954)</p>	<p>Em suas conseqüências êsses acontecimentos aterrorizaram-me, — torturaram-me, — aniquilaram-me. Contudo, não tentarei elucidá-los. Para mim representam exclusivamente horror; — para muitas pessoas êles talvez pareçam mais “<b>baroco</b>” que terríveis. Talvez mais tarde surja uma inteligência capaz de reduzir meu fantasma ao estado de lugar comum, — alguma <i>inteligência</i> mais calma, mais lógica e muito menos excitável que a minha, que veja nas circunstâncias que eu</p>

	descrevo com pavor, apenas uma seqüencia normal de causas e efeitos muito naturais.
LAGOS (2002)	Através de suas conseqüências, esses acontecimentos me terrificaram, torturaram e destruíram. Entretanto, não tentarei explicá-los nem justificá-los. Para mim significaram apenas Horror, <u>para muitos</u> parecerão menos terríveis do que <u>góticos ou grotescos</u> . Mais tarde, talvez, algum intelecto surgirá para reduzir minhas fantasmagorias e lugares-comuns – alguma <u>inteligência</u> mais calma, mais lógica, muito menos excitável que a minha; e esta perceberá, nas circunstâncias que descrevo com espanto, nada mais que uma sucessão ordinária de causas e efeitos muito naturais.
BRAGA (2009)	Com suas conseqüências, tais eventos me aterrorizaram — me torturaram — me destruíram. Contudo, esforçar-me-ei por não os explicar. Para mim, os eventos mencionados pouco representam além do Horror — <u>a muitos</u> parecerão menos terríveis do que <u>barrocos</u> . Chegará o dia, talvez, em que algum <u>intelecto</u> reduzirá minha quimera ao prosaico — um intelecto mais ponderado, mais lógico e bem menos excitável que o meu, incapaz de ver, nas circunstâncias que detalharei estupefato, mais do que uma trivial série de causas e conseqüências perfeitamente explicáveis.
HELOISA (2017)	Tais acontecimentos, em suas conseqüências, me aterrorizaram, me torturaram, me destruíram. No entanto, não tentarei explaná-los. Para mim, apresentaram-se como total Horror — <u>para muitos</u> , hão de parecer mais <u>barrocos</u> do que terríveis. É possível que, doravante, algum <u>espírito mais sábio</u> possa reduzir minha ilusão ao lugar-comum — algum sábio de natureza mais calma, mais lógica e menos excitável do que a minha, que perceberá, nas circunstâncias que detalharei com assombro, nada além de uma sucessão insuspeita de causas e efeitos bastante naturais.

Fonte: o Autor (2019)

Nesse trecho, além da **racionalização** manifestada na inclusão de vírgulas e ponto-e-vírgulas, como é o caso das traduções de *–To many* (para muitos), vemos uma tendência difícil de evitar: o **apagamento das superposições de línguas**. O original contém uma palavra em francês e, justamente por isso, vem marcada em itálico: *baroques* (barrocos). Baudelaire a mantém em itálico, mas já os brasileiros optam por duas vias: ou traduzir por duas palavras (no caso de Lagos) ou incorporá-la no texto em sua versão traduzida ao português.

Também observamos a tradução de *intellect* (intelecto) por *intelligence* (inteligência) em francês e mantida no português como “inteligência” tanto em Coutinho como em Lagos. Apenas Braga se diferencia dos demais tradutores e traduz por “intelecto”.

Quadro 5 – *Fiend Intemperance* (parágrafo 6)

POE (1843)	Our friendship lasted, <u>in this manner</u> , for several, during which my general temperament and character—through the instrumentality of the <u>Fiend Intemperance</u> —had ( <u>I blush to confess it</u> ) 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 <u>intemperate</u> language to my wife.
BAUDELAIRE (1857)	Notre amitié subsista <u>ainsi</u> plusieurs années, durant lesquelles l'ensemble de mon caractère et de mon tempérament, — par l'opération du <u>Démon Intempérance</u> , <u>je rougis de le confesser</u> , — subit une altération radicalement mauvaise, Je devins de jour en jour plus morne, plus irritable, plus insoucieux des sentiments. Je me permis d'employer un langage <u>brutal</u> à l'égard de ma femme.
COUTINHO (1954)	Nossa amizade durou <u>assim</u> muitos anos, durante os quais o conjunto de meu caráter e de meu temperamento, —pela intervenção do <u>demônio Intemperança</u> , <u>coro ao confessá-lo</u> , — sofreu uma alteração radicalmente má. De dia para dia eu me tornei mais sombrio, mais irritável, mais despreocupado com os sentimentos alheios. Permiti-me empregar uma linguagem <u>brutal</u> relativamente a minha mulher.
LAGOS (2002)	Nossa amizade perdurou <u>desta forma</u> por diversos anos, durante os quais meu temperamento geral e meu caráter – devido à interferência da <u>Intemperança criada pelo Demônio</u> – tinham ( <u>meu rosto se cobre de rubor ao confessá-lo</u> ) sofrido uma mudança radical para pior. A cada dia que se passava eu ficava mais mal-humorado, mais irritável, menos interessado nos sentimentos alheios. Permitia-me usar linguagem <u>grosseira</u> com minha própria esposa.
BRAGA (2009)	Nossa amizade perdurou, <u>dessa maneira</u> , por vários anos, durante os quais meu temperamento e minhas inclinações – por influência da <u>Intemperança Demoníaca</u> – haviam ( <u>enrubesco ao confessar</u> ) sofrido uma guinada para pior. A cada dia eu me tornava mais ranzinza, mais irritado, mais indiferente aos sentimentos alheios. Cheguei a lançar <u>invectivas</u> contra minha própria esposa.
HELOISA (2017)	Nossa amizade conservou-se <u>assim</u> por vários anos, durante os quais meu temperamento e minha personalidade – por obra do <u>Demônio da Intemperança</u> – experimentava uma mudança radical ( <u>ruborizo ao confessar</u> ) para pior. A cada dia, tornava-me mais inconstante, mais irritável, mais insensível aos sentimentos alheios. Dirigia-me à minha esposa com uma linguagem <u>intempestiva</u> .

Fonte: o Autor (2019)

Aqui temos novamente a **racionalização** na modificação das pontuações em algumas locuções. No original há *in this manner* (dessa maneira) seguido de vírgula. Já Baudelaire traduz por *ainsi* (assim) sem utilizar vírgulas. O mesmo acontece nas traduções de Coutinho, Lagos e Heloísa. A **racionalização** também se manifesta na tradução de Baudelaire e Coutinho, quando retiram os parênteses na tradução de *I blush to confess* (envergonho-me em confessar). Os

demais tradutores mantiveram como o original, ainda que cada um tenha escolhido diferentes traduções para o verbo *to blush* (envergonhar-se, corar, ficar vermelho de vergonha).

Esse trecho evidencia uma tendência de **alongamento** mais saliente na tradução de Lagos. Se observarmos o quadro, é possível ver que o tradutor utiliza mais palavras para traduzir que os demais tradutores.

Uma tendência que podemos observar também é a **destruição das redes significantes subjacentes** na relação entre *Fiend Intemperance* (Demônio Intemperança) e *intemperate* (intemperante). Há uma semelhança de som entre o “Demônio da Intemperança” e a *intemperate language* (linguagem intemperante). É como se a sonoridade desta estivesse em consonância com aquela. E isso se perde na tradução. Ainda assim, defendemos que a escolha de Heloísa chegou bem próximo da sonoridade da “letra” de *intemperate* com “linguagem intempestiva”.

Quadro 6 – *haunts about town* (parágrafo 7)

<p>POE (1843)</p>	<p>One night, returning home, much intoxicated, <u>from one of my haunts about town</u>, I fancied that the cat avoided my presence. I seized him; when, in his fright at my violence, <u>he inflicted a slight wound upon my hand with his teeth</u>. 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 <u>more than fiendish malevolence</u>, 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.</p>
<p>BAUDELAIRE (1857)</p>	<p>Une nuit, comme je rentrais au logis très ivre, au sortir <u>d'un de mes repaires habituels des faubourgs</u>, je m'imaginai que le chat évitait ma présence. Je le saisis ; — mais lui, effrayé de ma violence, <u>il me fit à la main une légère blessure avec les dents</u>. Une fureur de démon s'empara soudainement de moi. Je ne me connus plus. Mon âme originelle sembla tout d'un coup s'envoler de mon corps, et une <u>méchanceté hyperdiabolique</u>, saturée de gin, pénétra chaque fibre de mon être. Je tirai de la poche de mon gilet un canif, je l'ouvris ; je saisis la pauvre bête par la gorge, et, délibérément, je fis sauter un de ses yeux de son orbite ! Je rougi, je brûle, je frissonne en écrivant cette damnable atrocité.</p>
<p>COUTINHO (1954)</p>	<p>Uma noite, como eu voltasse para casa completamente bêbedo, ao sair <u>de um dos meus costumeiros antros dos arrabaldes</u>, pareceu-me que o gato evitava minha presença. Agarrei-o, — mas, assustado com minha violência, <u>mordeu-me ligeiramente a mão</u>. Súbito, um furor demoníaco apoderou-se de mim. Deixei de me conhecer. Foi como se minha alma original se desprendesse de meu corpo e uma <u>perversidade superdiabólica</u>, saturada de gim, trespassasse todas as fibras de meu ser. Tirei do bolso de meu colête um canivete, abri-o; agarrei o pobre animal</p>

	<p>pelo pescoço e, deliberadamente, fiz saltar da órbita um de seus olhos! Coro, queimo, tremo, ao descrever tão detestável atrocidade!</p>
LAGOS (2002)	<p>Uma noite, ao chegar em casa bastante embriagado, depois <a href="#">de um de meus passeios sem destino através da cidade</a>, imaginei que o gato estava evitando minha presença. Agarrei-o à força; e então, assustado por minha violência, <a href="#">ele infligiu uma pequena ferida em minha mão com os dentinhos</a>. A fúria de um demônio possuiu-me instantaneamente. Nem sequer conseguia reconhecer a mim mesmo. Minha alma original parecia ter fugido imediatamente de meu corpo; e uma <a href="#">malevolência mais do que satânica</a>, alimentada pelo gim, assumiu o controle de cada fibra de meu corpo. Tirei um canivete do bolso de meu colete, abri a lâmina, agarrei a pobre besta pela garganta e deliberadamente arranquei da órbita um de seus olhos. Encho-me de rubor e meu corpo todo estremece enquanto registro esta abominável atrocidade.</p>
BRAGA (2009)	<p>Uma noite, ao voltar para casa muito embriagado <a href="#">de uma visita à cidade</a>, tive a impressão de que o gato evitava minha companhia. Tratei de agarrá-lo; foi quando, assustado com minha violência, <a href="#">o animal fincou os dentes na minha mão</a>. Incontinente, fui tomado pela fúria de um demônio. Eu estava fora de mim. Minha alma original parecia, de um só golpe, abandonar-me o corpo; e a <a href="#">malevolência demoníaca</a>, exacerbada pelo gim, punha a vibrar cada fibra em minha figura. Do bolso do colete, saquei um canivete, estendi a lâmina e, segurando o pobre animal pelo pescoço, extraí da órbita um de seus olhos! Enrubescço, queimo, tremo ao registrar tamanha atrocidade.</p>
HELOISA (2017)	<p>Certa noite, ao chegar em casa muito embriagado <a href="#">após uma de minhas incursões noturnas pela cidade</a>, cismeiquei que o gato me evitava. Eu o segurei à força e, assustado com tanta violência vinda de mim, <a href="#">ele feriu minha mão com uma leve mordida</a>. Na mesma hora, fui possuído por uma fúria demoníaca. Mal podia me reconhecer. Minha alma parecia ter escapado e uma <a href="#">maldade mais do que diabólica</a>, alimentada pelo gim, eletrizava cada fibra de meu corpo. Tirei um canivete do bolso do casaco, abri-o, agarrei o pobre animal pelo pescoço e, deliberadamente, removi um de seus olhos! Sinto-me ruborizar, sinto-me febril e estremeço ao relatar tamanha atrocidade execrável.</p>

Fonte: o autor (2019)

Nesse fragmento, podemos ver uma variação do texto original para a tradução francesa. Baudelaire traduz *from one of my haunts about town* (um de meus passeios costumeiros pela cidade) por *d'un de mes repaires habituels des faubourgs* (um de meus antros habituais pelos arrabaldes). A tradução de Coutinho, nesse trecho especificamente, é bastante semelhante à de Baudelaire: *repaires* pode ser entendido como uma espécie de lugar mal frequentado, um “antro” e *faubourgs* seria a periferia da cidade. A questão é que *haunts* está mais ligado ao ato de vagar, andar por um lugar costumeiro. Conhecendo os detalhes que o narrador nos dá sobre seu alcoolismo, esse seu “vagar” pela cidade à noite pode ser entendido como sair para beber, mas não necessariamente na periferia. Dá a impressão de que o narrador caminha até a cidade



para beber, ao contrário de sair da cidade para beber nos seus “arrabaldes”. Em todo caso, parece ser um exemplo de tendência que Berman chama de **clarificação**: “tornar claro o que não é e não quer ser no original” (BERMAN, 2007, p. 50).

Também há mais um **alongamento** na tradução de Lagos em “uma pequena ferida em minha mão com os dentinhos”. No original não consta que os dentes são pequenos, assim sendo, não há necessidade de usar diminutivo.

Interessante também, parece-me, é observar a tradução de *more than fiendish* (mais que demoníaca) para “perversidade” na tradução de Coutinho. Nesse trecho, parece ficar bem claro o lado maligno da palavra muitas vezes utilizada nos dois contos analisados.

Quadro 7 – Spirit of perverseness (parágrafo 9)

<p>POE (1843)</p>	<p>And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, <a href="#">the spirit of PERVERSENESS</a>. 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—<a href="#">one of the indivisible primary faculties, or sentiments</a>, which give direction to the character of Man.</p>
<p>BAUDELAIRE (1857)</p>	<p>Et alors apparut, comme pour ma chute finale et irrévocable, <a href="#">l'esprit de PERVERSITÉ</a>. De cet esprit la philosophie ne tient aucun compte. Cependant, aussi sûr que mon âme existe, je crois que la perversité est une des primitives impulsions du cœur humain, — <a href="#">une des indivisibles premières facultés ou sentiments</a> qui donnent la direction au caractère de l'homme.</p>
<p>COUTINHO (1954)</p>	<p>E então apareceu, como para minha queda final e irrevogável, <a href="#">o espírito de PERVERSIDADE</a>. A filosofia não leva absolutamente em conta êsse espírito. Não obstante, tão certo quanto minha alma existe, creio que a perversidade é um dos primitivos impulsos do coração humano, — <a href="#">uma das indivisíveis primeiras faculdades do sentimento</a> que orientam o caráter do homem.</p>
<p>LAGOS (2002)</p>	<p>E então fui acometido, como se fosse para minha queda final e irrevogável, <a href="#">pelo espírito da Perversidade</a>. A própria filosofia não estudou este espírito. E todavia, assim como tenho certeza de possuir uma alma vivente, é minha convicção que a perversidade é um dos impulsos primitivos do coração humano — <a href="#">uma das faculdades primárias e indivisíveis, um dos sentimentos</a> que dão origem e orientam o caráter do Homem.</p>
<p>BRAGA (2009)</p>	<p>E então sobreveio, como se para minha derrocada final e inelutável, <a href="#">o espírito da OBSTINAÇÃO</a>. Este é um espírito de que a filosofia não se ocupa. Contudo, a certeza de que a alma vive não é menor do que a certeza de que a obstinação é um dos impulsos primitivos inerentes ao coração humano — <a href="#">uma das faculdades, ou propensões, primárias e indivisíveis</a>, que norteiam o caráter do homem.</p>

HELOISA (2017)	E então, em minha queda derradeira e irrevogável, apossou-se de mim <u>o espírito da perversidade</u> . A filosofia ignora tal espírito. Contudo, com a mesma certeza com que creio em minha alma, acredito que a perversidade seja um dos impulsos primitivos do coração humano – <u>uma de suas faculdades primárias indivisíveis, ou sentimentos</u> , que fornecem direção ao caráter do Homem.
-------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: o autor (2019)

Neste trecho podemos já observar a variação da tradução de *perverse* (em maiúsculas e sem itálico no original) entre *PERVERSITÉ* (de Baudelaire, sem itálico), “PERVERSIDADE” (de Coutinho) “perversidade” (Lagos, em itálico), “OBSTINAÇÃO” (Braga, que traduz também em maiúsculas) e a tradução mais recente (de Heloísa), que retoma a tradução de *perverse* por “perversidade”, mas sem salientá-la com aspas, itálico ou maiúsculas.

Uma manifestação curiosa no texto de Baudelaire foi manter a mesma ordem das palavras do original em *une des indivisibles premières facultés ou sentiments* (uma das indivisíveis primeiras faculdades ou sentimentos) e a tradução de Coutinho quase fiel à estrutura da tradução francesa (pois coloca um “do” no lugar de “ou”). As demais reorganizam a ordem dos adjetivos de maneira a ficarem mais próximos do que habitualmente se usa em português. Ao trocarmos o adjetivo de lugar com o substantivo, essa **racionalização** é muitas vezes inevitável em português.

Quadro 8– Perverseness II (parágrafo 9)

POE (1843)	Who has not, a hundred times, found himself committing a vile or a stupid action, <u>for no other reason than because he knows he should not?</u> Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgement, to violate that which is <u>Law, merely because we understand it to be such?</u> This spirit of perverseness, I say, came to my final overthrow. It was this unfathomable longing of the soul to <i>vex itself</i> —to offer violence to its own nature— <u>to do wrong for the wrong’s sake</u> only—that urged me to continue and finally to consummate the injury I had inflicted upon the unoffending brute.
BAUDELAIRE (1857)	Qui ne s’est pas surpris cent fois commettant une action sottre ou vile, <u>par la seule raison qu’il savait devoir ne pas la commettre ?</u> N’avons-nous pas une perpétuelle inclination, malgré l’excellence de notre jugement, à violer ce qui est <u>la Loi, simplement parce que nous comprenons que c’est la Loi ?</u> Cet esprit de perversité, dis-je, vint causer ma déroutte finale. C’est ce désir ardent, insondable de l’âme <i>de se torturer elle-même</i> , — de violenter sa propre nature, — <u>de faire le mal pour l’amour du mal seul</u> , — qui me poussait à continuer, et finalement consommer le supplice que j’avais infligé à la bête inoffensive.

COUTINHO (1954)	Quem não se surpreendeu cem vezes cometendo um ato tolo ou infame, <u>pelo único motivo de que sabia “não” dever cometê-lo?</u> Não temos nós uma perpétua tendência, apesar da magnitude de nosso entendimento, a violar o que é a <u>“Lei”, apenas porque compreendemos que se trata da “Lei”?</u> Ésse espírito de perversidade, repito, veio causar minha perda final. Era ésse desejo ardente, insondável, da alma “de se torturar ela própria”, — de violentar sua própria natureza, — <u>de fazer o mal, somente por amor ao mal</u> , — que me levava a continuar, e finalmente a consumir o suplício que eu infligira ao inofensivo animal.
LAGOS (2002)	Quem não se flagrou uma centena de vezes a cometer uma ação vil ou meramente tola <u>por nenhuma razão exceto sentir que não devia?</u> Não temos todos nós uma inclinação perpétua e contrária a nosso melhor julgamento para violar as <u>Leis, simplesmente porque compreendemos que são obrigatórias?</u> Pois foi este espírito da Perversidade, digo eu, que veio a causar minha queda final. Foi este anseio insondável da alma, que anela por <u>prejudicar a si mesma</u> , por oferecer violência à sua própria natureza, por <u>praticar o mal pelo amor ao mal e nada mais</u> , que me impulsionou a prosseguir e finalmente consumir a injúria que tinha infligido sobre a pequena besta inofensiva.
BRAGA (2009)	Quem já não se flagrou, dezenas de vezes, a perpetuar um ato vil ou tolo <u>sem motivação alguma – apenas porque não deveria?</u> Não temos, pois, uma inclinação perpétua, em que pese ao nosso melhor juízo, a infringir o que é a <u>Lei apenas por entende-la como tal?</u> O espírito da obstinação, dizia eu, sobreveio para minha derrocada final. Foi esse insondável anseio da alma por <u>afligir-se</u> – por violentar sua própria natureza – por <u>praticar o mal pelo mal</u> – que me instigou a dar prosseguimento e, por fim, a levar às últimas consequências minhas agressões contra o animal inocente.
HELOISA (2017)	Quem, centenas de vezes, não se viu cometendo um ato vil ou estúpido <u>pelo simples motivo de saber que lhe é proibido?</u> Não temos uma inclinação perpétua a despeito de nosso juízo para violar a <u>Lei apenas por compreendê-la como tal?</u> O espírito da perversidade, eu dizia, trouxe-me a derrocada final. Foi esse anseio insondável da alma <u>em se conspurcar</u> – de oferecer violência à própria natureza, <u>de maltratar por maltratar</u> – que me impediu de continuar e, por fim, consumir o dano que já infligira a um animal que jamais me causara mal algum.

Fonte: o autor (2019)

Aqui podemos perceber que a estrutura da frase “duplamente negativa” do inglês *NO other reason... he should NOT* (NENHUMA razão... ele NÃO deveria) se modifica de tradução a tradução. Lagos e Braga mantêm uma estrutura semelhante ao original, já Baudelaire, Coutinho e Heloísa utilizam apenas a negativa no final da frase. Outro ponto importante é a palavra *Law* (lei) que aparece apenas uma vez no original e Baudelaire acaba usando da **clarificação** de seu sentido elíptico, repetindo-a mais abaixo, o mesmo acontece com a tradução de Coutinho. Os demais mantêm o sentido elíptico traduzindo apenas por “como tal”.

Nesse trecho também podemos ver uma expressão que é usada no outro conto analisado no presente trabalho: *to do wrong for the wrong's sake* (fazer o mal pelo mal/ cometer um erro pelo erro). O que acontece é que este verbo oscila entre fazer algo errado e fazer o mal. Mas, no sentido “literal” (na terminologia de Berman) vemos que Coutinho e Lagos parecem traduzir a partir do francês e não do original, pois *pour l'amour* (pelo amor) é uma estrutura comum no francês e algo incomum a ser dito em português.

Quadro 9 – *The cruel deed* (parágrafo 10)

<p>POE (1843)</p>	<p>On the night of the day <u>on which the most cruel deed was done</u>, I was aroused from sleep <u>by the cry of fire</u>. <u>The curtains of my bed were in flames</u>. The whole house was blazing. It was with great difficulty that my wife, <u>a servant</u>, and myself, made our scape from the conflagration. The destruction was complete. My entire worldly wealth was swallowed up, and I resigned myself thenceforward to despair.</p>
<p>BAUDELAIRE (1857)</p>	<p>Dans la nuit qui suivit le jour <u>où fut commise cette action cruelle</u>, je fus tiré de mon sommeil <u>par le cri : Au feu ! Les rideaux de mon lit étaient en flammes</u>. Toute la maison flambait. Ce ne fut pas sans une grande difficulté que nous échappâmes à l'incendie, — ma femme, <u>un domestique</u>, et moi. La destruction fut complète. Toute ma fortune fut engloutie, et je m'abandonnai dès lors au désespoir.</p>
<p>COUTINHO (1954)</p>	<p>Na noite subsecutiva ao dia <u>em que foi cometida essa cruel ação</u>, fui arrancado de meu sono <u>por gritos de “Fogo!”</u> <u>As cortinas de meu leito estavam em chamas</u>. Tôda a casa ardia. Não foi sem extrema dificuldade que escapamos ao incêndio, — minha mulher, <u>um criado</u> e eu. A destruição foi completa. Perdeu-se toda minha fortuna e entreguei-me desde então ao desespêro.</p>
<p>LAGOS (2002)</p>	<p>Na noite seguinte ao dia <u>em que pratiquei esta ação cruel</u>, fui despertado do sono <u>por gritos de “fogo!”</u>. <u>As cortinas de meu leito estavam em chamas</u>. A casa inteira estava ardendo. Foi com grande dificuldade que minha esposa, <u>uma criada</u> e eu mesmo escapamos da conflagração. A destruição foi completa. Todos os meus bens materiais foram consumidos e a partir desse momento entreguei-me ao desespero.</p>
<p>BRAGA (2009)</p>	<p>Na noite posterior ao dia <u>em que esse ato cruel foi perpetrado</u>, despertei de meu sono <u>aos gritos de “fogo!”</u>. <u>O dossel da minha cama estava em chamas</u>. A casa inteira ardia. Foi a muito custo que eu, minha esposa e <u>uma criada</u> escapamos da conflagração. A destruição foi completa. Tudo o que eu tinha consumira-se nas chamas, e nada restou senão resignar-me ao desespero.</p>
<p>HELOISA (2017)</p>	<p>Durante a noite, no dia <u>em que cometi tal ato cruel</u>, fui despertado de meu sono <u>por um grito acusando incêndio</u>. <u>As cortinas de meu quarto estavam pegando fogo</u>. A casa inteira ardia em chamas. Foi com grande dificuldade que minha esposa, <u>meu criado</u> e eu conseguimos escapar do fogaréu. A destruição foi absoluta. Toda a</p>

	riqueza mundana que eu possuía foi devorada pelo fogo e fui obrigado a resignar-me diante do desespero.
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: o autor (2019)

Nesse trecho vemos uma reorganização sintática nas traduções de Baudelaire, Lagos e Heloísa para *on which the most cruel deed was done* (em que o ato mais cruel foi realizado). Pode-se dizer que se trata de uma **racionalização** não só na modificação sintática, mas também na pontuação, como no exemplo de *by the cry of fire* (pelo grito de fogo), no qual as traduções inserem uma exclamação que não consta no original, com exceção de Heloísa.

Também vemos uma alternância de interpretação da cena. No original consta *The curtains of my bed were in flames* (as cortinas da minha cama estavam em chamas), o que pode ser entendido como as cortinas que ficam em volta da cama. Braga é mais específico e traduz *curtains* como “dossel”. Já Heloísa se refere às cortinas do quarto, ou seja, da janela.

Outra observação que diz respeito à dificuldade da **clarificação** é o gênero não ser especificado em *a servant* (um criado/ uma criada). Baudelaire, Coutinho e Heloísa traduziram como masculino, já Lagos e Braga como feminino.

Quadro 10 – *bas-relief* (parágrafo 11).

POE (1843)	The words ‘ <u>strange!</u> ’ ‘ <u>singular!</u> ’ and other similar expressions, excited my curiosity. <u>I approached and saw</u> , as if graven in <i>bas-relief</i> upon the white surface, the figure of a gigantic <i>cat</i> . The impression was given with an accuracy truly marvelous. There was a rope about the animal’s neck.
BAUDELAIRE (1857)	Les mots : <u>Étrange ! singulier !</u> et autres semblables expressions, excitèrent ma curiosité. <u>Je m’approchai, et je vis</u> , semblable à un <i>bas-relief</i> sculpté sur la surface blanche, la figure d’un gigantesque <i>chat</i> . L’image était rendue avec une exactitude vraiment merveilleuse. Il y avait une corde autour du cou de l’animal.
COUTINHO (1954)	As palavras “ <u>análogos! estranho! singular!</u> ” e outras mais, excitaram minha curiosidade. <u>Aproximei-me, e vi</u> , semelhante a um <i>baixo relêvo</i> esculpido na superfície branca, a figura de um “gato” gigantesco. A imagem era de uma veracidade realmente maravilhosa. Em torno do pescoço do animal havia uma corda.
LAGOS (2002)	As palavras “ <u>estranho</u> ”, “ <u>singular</u> ” e outras semelhantes excitaram-me a curiosidade. <u>Aproximei-me e vi</u> , como se estivesse gravado em <i>bas relief</i> * sobre a superfície branca, a figura de um <i>gato</i> gigantesco. A imagem estava desenhada com uma precisão realmente maravilhosa. Havia <i>uma corda</i> esboçada ao redor do pescoço do animal. (*Baixo-relevo. Em francês no original [N.T.]

BRAGA (2009)	As palavras <u>“estranho!”</u> , <u>“esquisito!”</u> e outras exclamações similares despertaram-me a curiosidade. <u>Ao aproximar-me, vi</u> , como que gravada em <u>baixo relevo</u> sobre a superfície branca, a silhueta de um enorme <i>gato</i> . A representação era de uma acuidade realmente impressionante. Ao redor do pescoço do animal, via-se uma força.
HELOISA (2017)	Exclamações como <u>“Estranho!”</u> , <u>“Singular!”</u> e outras semelhantes despertaram minha curiosidade. <u>Aproximei-me e vi</u> , como se entalhado em <u>baixo relevo</u> na superfície branca, a figura de um enorme <i>gato</i> . A imagem era de uma precisão extraordinária. Havia uma corda em volta do pescoço do animal.

Fonte: o autor (2019)

Aqui vemos que, com exceção de Baudelaire, os tradutores mantêm a exclamação entre aspas em “*strange!*” ‘*singular*’. Entretanto, vemos um **alongamento** na tradução de Coutinho com a palavra “análogos”.

Encontramos também a **racionalização** de colocar uma vírgula na tradução de *I approached and saw* (me aproximei e vi) desde Baudelaire, Coutinho e Braga. Já Lagos e Heloísa mantêm o fragmento inteiro separado por apenas uma vírgula ao final. Nesse trecho também observamos diferentes maneiras de lidar com o estrangeirismo *Bas-relief* (baixo-relevo) no original. Poe assinala a palavra de origem francesa escrevendo-a em itálico. Já Baudelaire a introduz normalmente no texto, ocorrendo a tendência que Berman chama de **apagamento das superposições de línguas**. No caso as línguas sobrepostas originalmente são Inglês – Francês. Evidentemente que, ao passar o texto para o francês, poderia ocorrer esse “achatamento dos dois níveis de línguas”. No caso dos demais tradutores, estes tomaram decisões variadas. Coutinho e Braga traduziram para “Baixo-relevo” e Heloísa marcou-o com itálico, dando ao menos um destaque para a palavra: “*baixo relevo*”.

Quadro 11 – *Very gradually* (parágrafo 17)

POE (1843)	I avoided the creature; a certain sense of shame, and the remembrance of my former deed of cruelty, <u>preventing me from physically abusing it</u> . <u>I did not, for some weeks, strike</u> , or otherwise violently ill use it; <u>but gradually—very gradually</u> —I came to look upon it with unutterable loathing, and to flee silently from its odious presence, as from the breath of a pestilence.
BAUDELAIRE (1857)	J’évitais la créature ; une certaine sensation de honte et le souvenir de mon premier acte de cruauté <u>m’empêchèrent de la maltraiter</u> . <u>Pendant quelques semaines, je m’abstins de battre</u> le chat ou de le malmener violemment, <u>mais graduellement, —</u>

	<u>insensiblement</u> , — j’en vins à le considérer avec une indicible horreur, et à fuir silencieusement son odieuse présence comme le souffle d’une peste.
COUTINHO (1954)	Eu evitava o animal, — uma sensação de vergonha e a lembrança de meu primeiro ato de crueldade <u>impediram-me de maltratá-lo</u> . <u>Durante algumas semanas abstive-me de bater</u> no gato ou de maltratá-lo violentamente; <u>mas aos poucos</u> , — <u>insensivelmente</u> — cheguei a olhá-lo com indizível horror e a evitar silenciosamente sua odiosa presença como o bafo de uma peste.
LAGOS (2002)	Evitava a criatura, sempre que podia; uma certa sensação de vergonha e a lembrança de meu antigo feito de crueldade <u>evitaram que eu o machucasse fisicamente</u> . <u>Durante algumas semanas, eu não bati</u> nele nem o maltratei violentamente; <u>mas gradualmente – muito gradualmente</u> – comecei a encará-lo com uma repugnância indescritível e a fugir silenciosamente de sua presença odienta, como se estivesse tentando escapar do sopro sufocante de um pântano ou do hálito pestilento de uma praga.
BRAGA (2009)	Eu evitava a criatura; ao mesmo tempo, um sentimento de vergonha e a lembrança de meu ato cruel <u>impediram-me de lhe impor qualquer abuso físico</u> . <u>Passaram semanas sem que eu lhe oferecesse violência ou maus-tratos</u> ; <u>mas aos poucos – muito aos poucos</u> – passei a sentir uma ojeriza indescritível pelo felino e a evitar, em silêncio, sua odiosa presença, como quem evita o hálito da peste.
HELOISA (2017)	Eu o evitava. Uma certa vergonha e a lembrança de meu ato de crueldade <u>me impediram de machucá-lo fisicamente</u> . <u>Por algumas semanas, não lhe bati ou maltratei</u> ; <u>mas, pouco a pouco – de maneira bem gradual</u> –, passei a fitá-lo com indizível ojeriza e a fugir de sua odiosa presença como quem evita um ar pestilento.

Fonte: o autor (2019)

Podemos observar que, ao traduzir *preventing from physically abuse him* (evitando de machucá-lo fisicamente), Baudelaire não explicitou que o abuso era físico, traduzindo-o apenas por *m’empêchèrent de la maltraiter* (me impediram de maltratá-la [a criatura]). Coutinho seguiu a mesma lógica e traduziu apenas por “impediram-me de maltratá-lo”. Já os demais tradutores entenderam que o abuso era físico, sendo a tradução de Lagos com maior **alongamento** em relação às demais, o que culmina em outra tendência bermaniana: **destruição dos sistematismos textuais**.

Também é possível observar que há uma **racionalização** no deslocamento sintático das traduções de *I did not, for some weeks, strike* (eu não, por algumas semanas, bati). Aqui todos os tradutores deslocam o *for some weeks* para o início das suas frases: *pendant quelques semaines* (durante algumas semanas) na tradução de Baudelaire, “durante algumas semanas” em Coutinho e Lagos, “Passaram-se semanas” em Braga e “Por algumas semanas” em Heloísa.

Outra modificação importante é a tradução da repetição que Poe faz no texto, e que aparece em outros contos seus, da palavra *gradually* (gradualmente). A gradação é um elemento muito corrente dentro da prosa de Poe e a repetição dessa palavra justamente indica que o nível de tensão está por aumentar. Isto é dito não só pelo próprio autor em seu texto “Filosofia da Composição (POE, 2001) como por outros autores como Todorov (1980). É através da repetição da palavra que Poe busca o efeito de tensão, salientando que gradualmente o narrador vai sendo tomado por um impulso que o leva a cometer algum ato imoral. Por isso, acredito que essa repetição deve ser mantida na tradução. Nesse caso, o único que manteve essa repetição foi Lagos. Os demais optaram por: ou traduzir *gradually* por duas maneiras diferentes (Baudelaire e Coutinho) ou por traduzir por outra coisa que não seja “gradualmente” (Lagos e Heloísa). Particularmente, creio que o uso excessivo do sufixo -mente pode até ser diminuído quando passado ao português. Mas, neste caso em específico, é importante mantê-lo, pois é uma marca do estilo do autor.

Quadro 12 – Gentlemen (parágrafo 30)

<p>POE (1843)</p>	<p><u>‘Gentlemen,’</u> I said at last, as the party ascended the steps, ‘I delight to have allayed your suspicious, 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 <u>excellently</u> 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 brickwork behind which stood the corpse of <u>the wife of my bosom</u>.</p>
<p>BAUDELAIRE (1857)</p>	<p>— <u>Gentlemen,</u> — dis-je à la fin, — comme leur troupe remontait l’escalier, — je suis enchanté d’avoir apaisé vos soupçons. Je vous souhaite à tous une bonne santé et un peu plus de courtoisie. Soit dit en passant, gentlemen, voilà — voilà une maison singulièrement bien bâtie (dans mon désir enragé de dire quelque chose d’un air délibéré, je savais à peine ce que je débitais) ; — je puis dire que c’est une maison <u>admirablement</u> bien construite. Ces murs, — est-ce que vous partez, gentlemen ? — ces mur sont solidement maçonnés ! <u>(pula de parágrafo)</u> Et ici, par une bravade frénétique, je frappai fortement avec une canne que j’avais à la main juste sur la partie du briquetage derrière laquelle se tenait le cadavre de <u>l’épouse de mon cœur</u>.</p>
<p>COUTINHO (1954)</p>	<p>— <u>Cavalheiros,</u> — disse eu por fim, quando o grupo deles subia a escada, — estou encantado por ter desfeito suas suspeitas. Desejo-lhes a todos boa saúde e um pouco mais de cortesia. Diga-se de passagem, cavalheiros, eis – eis uma casa singularmente bem construída – (em meu desejo furioso de dizer qualquer coisa com ar resoluto, eu mal sabia o que estava declamando); – posso dizer que se trata de uma casa <u>“admiravelmente”</u> bem construída. Estas</p>



	<p>paredes, – os senhores estão se retirando? – estas paredes são de sólida alvenaria. <u>(pula de parágrafo)</u></p> <p>E aqui, numa bravata frenética, golpeei fortemente com uma bengala que trazia na mão, exatamente a parte da parede atrás da qual se encontrava o cadáver da <u>esposa de meu coração</u>.</p>
LAGOS (2002)	<p>– <u>Cavalheiros</u> – disse finalmente, enquanto o grupo subia as escadas –, estou encantado por ter desfeito todas as suas suspeitas. Desejo a todos uma boa saúde e um pouco mais de cortesia. A propósito, cavalheiros esta casa, esta casa é muito bem-construída. (Tomado de um violento desejo de aparentar a maior naturalidade, falava sem prestar muita atenção no que dizia.) Posso até dizer que é uma casa <u>excelentemente</u> bem-construída. Estas paredes – já estão de partida, cavalheiros? –, estas paredes são muito sólidas. <u>(pula de parágrafo)</u></p> <p>E foi nesse ponto que, tomado por um estúpido frenesi de bravata, bati pesadamente com uma bengala da parede atrás da qual jazia o cadáver da minha <u>esposa que tinha apertado tantas vezes contra o peito</u>.</p>
BRAGA (2009)	<p>– <u>Senhores</u> – eu disse, por fim, enquanto os policiais subiam as escadas –, alegro-me por ter aplacado suas suspeitas. Desejo-lhes saúde, e que sejam um pouco mais corteses. A propósito. Senhores, esta casa... esta casa é muito bem-construída. (Tomado pelo desejo louco de fazer um comentário leve, eu mal sabia o que dizia.) Eu diria mesmo que se trata de uma construção <u>excelente</u>. Estas aqui... aonde estão indo, meus senhores? ... estas aqui são paredes sólidas. <u>(pula de parágrafo)</u></p> <p>E, nesse momento, o frenesi da bravata levou-me a desferir um poderoso golpe de bengala na parede, justamente sobre os tijolos que ocultavam o cadáver da <u>esposa do meu coração</u>.</p>
HELOISA (2017)	<p><u>Cavalheiros</u> – disse-lhes, por fim, enquanto subiam as escadas – estou feliz por ter aplacado suas suspeitas. Desejo-lhes saúde e um pouco mais de cortesia. À propósito, esta... esta é uma casa muito bem construída. – Na ânsia desarrazoada de comentar uma amenidade, eu mal sabia o que estava dizendo. – <u>Extremamente</u> bem construída, se me permitem dizer. Estas paredes... já estão de saída, cavalheiros? .... Estas paredes foram assentadas com muita solidez. – E, nesse momento, tomado pelo frenesi da bravata, golpeei com a bengala que trazia na mão o local exato onde, oculto sob os tijolos, jazia o cadáver de <u>minha estimada mulher</u>.</p>

Fonte: o autor (2019)

Nesse trecho, temos o aumento de um travessão que não consta no original. De Baudelaire a Heloísa, vemos que todos seguiram utilizando-o depois de *Gentlemen* (Cavalheiros/Senhores). Podemos associar essa modificação tanto à **racionalização** como ao **alongamento**. No caso da palavra *gentlemen*, Baudelaire pôde manter a mesma palavra, pois *gentlemen* consta no léxico francês como uma palavra oriunda do inglês. Já as retraduações brasileiras variaram entre “Cavalheiros” e “Senhores” (Braga). Também temos a palavra

*excellently* (excelentemente) (em itálico no original) que foi traduzida por *admirablement* (admiravelmente) por Baudelaire, “admiravelmente” por Coutinho”, “excelentemente” por Lagos, “excelente” por Braga, que transforma o advérbio em adjetivo, o que se enquadra na tendência de **destruição dos sistematismos textuais**, e “extremamente” por Heloísa. Nesse caso, todos os tradutores respeitaram a marcação em itálico do texto original.

Também vemos que Baudelaire pula de parágrafo no meio do Trecho. Essa modificação (deliberada ou não) pode ser associada à **racionalização**, pois uma modificação brusca num parágrafo não me parece ser outro motivo senão a intenção de modificar o texto original no sentido de organizar uma certa ideia de ordem. De todos os tradutores, apenas Heloísa manteve o parágrafo como no texto original.

E finalmente, a tradução da expressão “*of my bosom*” em *the wife of my bosom* foi traduzida de três maneiras diferentes. Em sua maioria, seguiram a linha baudelairiana de associar à expressão “do meu coração” (*l'épouse de mon cœur*). Já Heloísa evita a expressão e traduz apenas por “minha estimada mulher”. Numa tradução “palavra por palavra”, *the wife of my bosom* poderia ser traduzido como “esposa de meu peito”, pois *bosom* remete ao peito, num sentido poético de dizer-se que é nesta região que habitam os sentimentos, embora o coração esteja subentendido na expressão. Apontamos isso apenas para observar a tradução curiosa de Lagos que, além de causar um **alongamento** desnecessário, parece querer fazer uma **clarificação** da expressão inglesa: “A esposa que tantas vezes tinha apertado contra o peito”. Essa solução seria como o oposto do **enobrecimento**, ou seja, a **vulgarização** – seu oposto, conforme vimos no capítulo anterior, pois não soa como uma expressão de tom poético.

### 5.3 ANÁLISE DE *THE IMP OF THE PERVERSE*

Para este conto, visto que ele é consideravelmente menor que *The Black Cat*, foram selecionados cinco trechos para análise. Mas antes de examinar os trechos selecionados, algumas considerações quanto às traduções do título ainda são necessárias. Para descartar qualquer variação de sentido que possa ter sofrido a palavra *imp* ao longo dos anos, consultei novamente o dicionário *on-line* Websters’s 1828, cuja definição para *imp* diz o seguinte: “**1.** A son; offspring; progeny. **2.** A subaltern or puny devil”.

A palavra inglesa *imp* pode ser compreendida primeiramente como um filho, um descendente; seu segundo significado é um pequeno demônio, o que, em português, poderia ser ligeiramente associado à palavra diabrete, que significa pequeno, mas também travesso. Em

inglês, um *imp* não seria exatamente o próprio demônio, mas uma sugestão de que esse diabo é sutil, pequeno, quase imperceptível e que, gradualmente, vai tomando forma até que em algum momento se manifesta. Sobre essa palavra, o filósofo norte-americano Stanley Cavell, no ensaio *Being odd, getting even [Descartes, Emerson, Poe]* (1994, p. 124), chama a atenção para o fato de que *imp* também é um prefixo de diversas palavras do texto – *impulse* (repetida várias vezes), *impels* (várias vezes), *impatient* (duas vezes), *important*, *impertinent*, *imperceptible*, *impossible*, *unimpressive*, *imprisoned*, fazendo dessa palavra algo mais do que um mero ser ou uma mera derivação do diabo. Ela é também uma propensão, um impulso.

Traduzir essa palavra, então, implica traduzir também, se possível, todo esse universo lexical que ela sugere. Optar por uma tradução apenas como captação do sentido, o que Berman (2007) chama de “captação platônica”, é separá-la de sua letra, o que levaria a tradução a uma das “tendências deformadoras” que Berman chamou de **destruição das redes significantes subjacentes**. Para o autor (2007, p. 56), “toda obra comporta um texto subjacente, onde certos significantes-chave se correspondem e se encadeiam, formam redes sobre a superfície do texto, e é no subtexto que constitui uma das faces da rítmica e da significância da obra”.

A problemática para os tradutores aqui, então, é como encontrar uma palavra em português que possa abarcar, ao mesmo tempo, essa derivação de demônio e sua associação com o prefixo *-imp*. A tradução de Baudelaire optou por *démon*, e todos os demais tradutores analisados não duvidaram em manter a tradição “demoníaca”. Das 14 traduções existentes em português, nenhuma buscou alguma alternativa para *imp* que fosse diferente de “demônio”.

Em busca de alternativas que pudessem mostrar diferentes possibilidades tradutórias para esse título feitas por tradutores de outras línguas, encontrei o *Catalogo Vegetti della letteratura fantastica*: uma lista de traduções deste conto para o italiano (33 ao total). Os italianos parecem ter ousado mais em suas opções tradutórias do título. Observemos três títulos dessa lista que representam bem a variação de tradução dos italianos: *Il Demone Della Perversità* (1989), tradução de Elio Vittorini; *Il Genio Della Perversione* (1989), tradução de Daniela Palladini; *Il Capriccio Del Perverso* (1999), tradução de Maria Gallone

Por exemplo, para *imp*, entre as várias traduções listadas, algumas o traduziram, como era de se esperar, por *Il Demone*. Mas outras, não poucas, optaram por traduzir *imp* por *Il Capriccio* e também por *Il Genio*. Ainda que esta última solução fuja da “letra” da palavra *imp*, é importante mencionar que a palavra “gênio” aparece no conto. Num determinado momento do texto, o narrador relata que esse impulso vai tomando forma, “como o gênio das mil e uma noites” (vide trecho 4). Comprova-se, dessa maneira, que *imp* tem mais possibilidades de tradução além do “demônio”, pelo menos para os italianos.

Quadro 13 – *Prima mobilia* (início do parágrafo 1)

POE (1845)	<u>IN THE CONSIDERATION</u> of the faculties and impulses–of the <i>prima mobilia</i> of the human soul, the phrenologists have failed to make room for a <u>propensity</u> which, although obviously existing as a radical, primitive, irreducible sentiment, has been equally overlooked by all the moralists who have preceded them.
BAUDELAIRE (1857)	<u>Dans l'examen</u> des facultés et des penchants, - des <u>mobiles primordiaux</u> de l'âme humaine, - les phrénologistes ont oublié de faire une part à une <u>tendance</u> , qui, bien qu'existant visiblement comme sentiment primitif, radical, irréductible, a été également omise par tous les moralistes qui les ont précédés.
MENDES (1944)	<u>AO EXAMINAR</u> as faculdades e impulsos dos <u>móveis primordiais</u> da alma humana, deixaram os frenólogos de mencionar uma <u>tendência</u> que, embora claramente existente como um sentimento radical, primitivo, irreduzível, tem sido igualmente desdenhada por todos os moralistas que os precederam.
LAGOS (2002)	<u>Ao considerarem</u> as faculdades e impulsos dos <u>motores primordiais</u> da alma humana, os frenologistas não conseguiram estabelecer a função de uma <u>tendência</u> , uma propensão que, embora obviamente existindo como um sentimento radical, primitivo e irreduzível, foi igualmente ignorada por todos os moralistas que os precederam.
BRAGA (2009)	<u>AO CONSIDERAR</u> as faculdades e os impulsos – os <i>prima mobilia</i> da alma humana -, os frenologistas esqueceram-se de incluir uma certa <u>propensão</u> que, mesmo subsistindo como um sentimento radical, primitivo e irreduzível, foi também ignorado por todos os moralistas que os precederam.
BREUNIG (2011)	<u>Na consideração</u> das faculdades e dos impulsos, dos <i>prima mobilia</i> da alma humana, os frenologistas** falharam em abrir espaço para uma <u>propensão</u> que, embora obviamente existente como um sentimento radical, primitivo e irreduzível, foi do mesmo modo negligenciada por todos os moralistas que os precederam.

Fonte: o autor (2019)

O ato de traduzir, segundo Antoine Berman (2007, p. 105), não opera somente entre duas línguas, sempre existe nele (conforme modos diversos) uma terceira língua. Uma das “tendências deformadoras” de Berman que bem poderia explicar parte desse trecho seria o **apagamento das superposições de línguas**. Segundo o autor, a superposição das línguas é sempre ameaçada pela tradução. Neste conto há ocorrências de palavras latinas e algumas em alemão. No trecho acima, tem-se a expressão *prima mobilia* (movimento primordial). Pode-se

observar que as traduções de Baudelaire, Mendes e Lagos optaram por apagar essa marca e traduzi-la para a língua de chegada. O mesmo já não ocorre nas traduções de Braga e Breunig, pois ambos optaram por manter como está no original. No caso da tradução de Breunig, foi mantida a expressão latina e acrescentada uma nota com a tradução.

Aqui também parece pertinente observar que Baudelaire opta por traduzir *propensity* (propensão) por *tendance* (tendência) no francês. E tanto Mendes quanto Lagos traduziram-na como “tendência”. Já Braga e Breunig mantiveram a tradução de *propensity* como “propensão”. Outra palavra em que Baudelaire e Mendes optam por uma tradução diferente das demais seria *consideration* (consideração), bem no início do trecho. Baudelaire utiliza *l'examen* (o exame) e Mendes o mantém como “exame”. Já os demais tradutores mantiveram suas traduções em torno de “consideração”, sendo que Lagos e Braga transformaram esse substantivo no verbo “considerar”.

Quadro 14 – Entre o certo e o errado (parágrafo 3)

POE (1845)	I am not more certain that I breathe, than the assurance of the <a href="#">wrong or error</a> of any action is often the one unconquerable force which impels us, and alone impels us to its prosecution. Nor will this <a href="#">overwhelming tendency to do wrong for the wrong's sake</a> , admit of analysis, or resolution into ulterior elements
BAUDELAIRE (1857)	- Ma vie n'est pas une chose plus certaine pour moi que cette proposition : la certitude <a href="#">du péché ou de l'erreur</a> inclus dans un acte quelconque est souvent l'unique force invincible qui nous pousse, et seule nous pousse à son accomplissement. Et cette <a href="#">tendance accablante à faire le mal pour l'amour du mal</a> n'admettra aucune analyse, aucune résolution en éléments ultérieurs..
MENDES (1944)	Tenho menos certeza de que respiro do que a de ser muitas vezes <a href="#">o engano ou o erro</a> de qualquer ação a <i>força</i> incontestável que nos empurra, e a única que nos impele a continuá-lo. E não admitirá análise ou resolução em elementos ulteriores esta <a href="#">acabrunhante tendência</a> de <a href="#">praticar o mal pelo mal</a> .
LAGOS (2002)	Assim como tenho a certeza de que respiro, sei que a consciência <a href="#">do certo ou do errado</a> de uma ação é frequentemente a única <i>força</i> incontestável que nos impele para sua realização; e nos impele isoladamente, sem que nada mais o faça. E esta <a href="#">tendência insuperável</a> para <a href="#">praticar o mal por amor ao mal</a> não admite análise nem resolução em elementos ulteriores.
BRAGA (2009)	A certeza de que sinto quanto a estar vivo não é maior do que a certeza de que a convicção quanto à <a href="#">maldade ou a impropriedade</a> de um ato é amiúde a <i>força inelutável</i> que nos impele, sozinha, a perpetrá-lo. Também estou certo

	de que a <a href="#">tendência irrefreável</a> a <a href="#">praticar o mal pelo mal</a> não se presta a análise ou a resolução em elementos ulteriores.
BREUNIG (2011)	Tão certo como eu respiro é o fato de que a certeza a respeito do que é <a href="#">certo ou errado</a> em determinada ação é muitas vezes a única <i>força</i> , imbatível e isolada, que nos impele a prosseguir na ação. E essa <a href="#">opressiva tendência de fazer o mal pelo mal</a> não admitirá análise e nem decomposição em elementos ulteriores.

Fonte: o autor (2019)

Nesse trecho parece ser oportuno retomar a questão da palavra *wrong*, que pode significar tanto “engano”, “incorreto”, “equivoco” quanto “dano”, “mal”, “injúria”. Nesse trecho, ocorre uma variação tradutória bastante curiosa. Há tanto a palavra *wrong* quanto *error* traduzidas de diversas maneiras: Baudelaire traduz por *péché* [pecado] e *erreur* [erro]; Mendes as traduziu por “engano” e “erro”; Lagos por “certo” e “errado”; Braga por “maldade”, “improbidade”; e Breunig (assim como Lagos) utilizou “certo” e “errado”.

Seguindo a questão de *wrong*, mais ao fim do trecho, há uma passagem em que Poe usa a expressão *do wrong for the wrong's sake*. Aqui nenhum dos tradutores buscou outro sentido senão “fazer mal pelo mal”. Assim como em *The Black Cat*, pode-se claramente observar que a tradução de Lagos se assemelha à tradução francesa. Baudelaire utiliza *faire le mal pour l'amour du mal* e Lagos a mantém como “fazer o mal pelo amor ao mal”, uma escolha lexical muito próxima da tradução francesa, que acaba sofrendo desnecessariamente uma das tendências de Berman: o **alongamento**.

Seguindo essa lógica de escolha similar, ainda que Mendes não utilize o “amor” na sua tradução, é interessante observar que o trecho que vem logo antes – *overwhelming tendency* – é traduzido por Baudelaire como *tendance accablante* e que Mendes o traduz como “acabrunhante tendência”. Uma tradução que soa bastante parecida com a francesa, como se buscasse uma “tradução literal” da primeira tradução. Os demais tradutores utilizaram “insuperável”, “irrefreável” e “opressiva”.

Quadro 15 – Raiva ou cólera (parágrafo 4)

POE (1845)	(...); it is only with difficulty that he restrains himself from giving it flow; <a href="#">he dreads and deprecates the anger</a> of him whom he addresses; yet, the thought strikes him, that by certain involutions and parentheses <a href="#">this anger</a> may be engendered.
BAUDELAIRE (1857)	(...) ; ce n'est qu'avec peine qu'il se contraint lui-même à lui refuser le passage ; <a href="#">il redoute et conjure la mauvaise humeur</a> de celui auquel il

	s'adresse. Cependant cette pensée le frappe, que par certaines incisives et parenthèses il pourrait engendrer <u>cette colère</u> .
MENDES (1944)	Só com dificuldade consegue evitar que ela desborde. <u>Teme e conjura a cólera</u> daquele a quem se dirige. Contudo, assalta-o o pensamento de que <u>essa cólera</u> pode ser produzida por meio de certas tricas e parêntesis.
LAGOS (2002)	(...); é somente com dificuldade que consegue impedir que ela se manifeste; de fato, <u>teme e lamenta a cólera</u> daquele com quem fala; todavia, é atingido pelo pensamento de que, através de certas manipulações e parênteses, <u>esta raiva</u> pode ser despertada.
BRAGA (2009)	(...), e a custo o orador evita que escape; <u>teme e deplora a raiva</u> de seu interlocutor; contudo, ocorre-lhe a idéia de que, por meio de algumas convoluções e parênteses, é possível despertar <u>esta mesma raiva</u> .
BREUNIG (2011)	(...); é só com grande dificuldade que ele se reprime e não dá vazão a ela; <u>ele teme e protesta contra a raiva</u> do sujeito a quem se dirige; e, no entanto, o vence o pensamento de que, com certas involuções e parênteses, <u>tal raiva</u> pode ser engendrada.

Fonte: o autor (2019)

Nesse trecho, pode-se perceber que Mendes opta por uma tradução semelhante à de Baudelaire para o fragmento *dreads and deprecates the anger* ([ele] teme e despreza a raiva) Baudelaire utiliza *redoute et conjure la mauvaise humeur* ([ele] teme e conjura o mau humor) e Mendes opta por "teme e conjura a cólera". Os demais tradutores o fazem de diferentes maneiras. Lagos traduz por "teme e lamenta a cólera", Braga por "teme e deplora a raiva", e Breunig opta por "teme e protesta contra a raiva". Aqui parece ser oportuno observar a oscilação da tradução de *anger*. Poe retoma esse substantivo um pouco mais adiante neste trecho, *this anger* (esta raiva), e Baudelaire o traduz por *colère* (cólera), em vez de novamente *mauvaise humeur* como havia feito antes. É possível observar que Mendes, em ambos os casos, traduz como "cólera". Já Lagos utiliza "cólera" apenas para o primeiro *anger*. Braga e Breunig mantêm "raiva" para a tradução de ambas as palavras.

Quadro 16 – Gênio ou demônio de fábulas (parágrafo 6)

POE (1845)	By gradations, still more imperceptible, this cloud assumes shape, as did the vapor <u>from the bottle out of which arose the genius in the Arabian Nights</u> . But out of this our cloud upon the precipice's edge, there grows into palpability, a shape, <u>far more terrible than any genius or any demon of a tale</u> .
---------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

BAUDELAIRE (1857)	Graduellement, insensiblement, ce nuage prend une forme, comme le vapeur <a href="#">de la bouteille d'où s'élevait le génie des Mille et une Nuits</a> . Mais de notre nuage, sur le bord du précipice, s'élève, de plus en plus palpable, <a href="#">une forme mille fois plus terrible qu'aucun génie, qu'aucun démon des fables</a> .
MENDES (1944)	Gradativamente, e de maneira mais imperceptível, essa nuvem toma forma, como a fumaça <a href="#">da garrafa donde surgiu o gênio nas Mil e Uma Noites</a> . Mas fora dessa <i>nossa</i> nuvem à borda do precipício, uma forma se torna palpável, <a href="#">bem mais terrível que qualquer gênio ou qualquer demônio de fábulas</a> .
LAGOS (2002)	Gradativamente, ainda mais imperceptível, esta nuvem toma forma, como o vapor que surgiu <a href="#">da garrafa de Aladim e formou o gênio nas Mil e Uma Noites</a> . Porém desta <i>nossa</i> nuvem à beira do despenhadeiro, torna-se progressivamente palpável uma forma muito mais terrível que a do gênio, <a href="#">muito mais horrenda que a de qualquer demônio lendário</a> ;
BRAGA (2009)	Lentamente, de modo ainda menos perceptível, a nuvem assume uma forma, tal como a fumaça <a href="#">de onde o gênio emergia nas Mil e uma noites</a> . Mas de <i>nossa</i> nuvem, à borda do precipício, surge algo palpável, <a href="#">uma forma muito mais terrível que os gênios ou demônios das fábulas</a> .
BREUNIG (2011)	Gradativamente, num ritmo ainda mais imperceptível, essa nuvem assume um formato, como ocorria com o vapor que emanava <a href="#">da garrafa da qual surgia o gênio nas Mil e Uma Noites</a> . Mas essa <i>nossa</i> nuvem, sobre a extremidade do precipício, ganha palpabilidade uma forma <a href="#">muito mais terrível do que qualquer demônio de fábula</a> .

Fonte: o autor (2019)

Nesse trecho, pode-se observar novamente a tendência de **alongamento** na tradução de Lagos. Embora “toda tradução seja tendencialmente mais longa do que o original” (BERMAN, 2007, p. 51), há pelo menos dois trechos aqui bastante curiosos na sua tradução. No trecho em que Poe diz *from the bottle out of which arose the genius in the Arabian Nights* (da garrafa através da qual apareceu o gênio das Mil e Uma Noites), Lagos introduz a explicação de que a garrafa (*bottle*) é do “Aladim”. Inevitavelmente associa-se essa tradução a um **alongamento** desnecessário, além de ser uma espécie de **clarificação** para um público infanto-juvenil.

Também ocorre um **alongamento** na parte final do trecho, onde Poe diz: *far more terrible than any genius or any demon of a tale* (muito mais terrível que qualquer gênio ou demônio de uma fábula). Lagos repete a tradução de *far more terrible* usando “muito mais



terrível” e “muito mais horrenda” – tendência essa de **alongamento** que ocorre em diversas partes de seu texto.

Esse trecho também traz alguns vocábulos importantes para que seja encerrado o enigma do *imp*. Aqui estão lado a lado *genius* e *demon*. Como visto antes, ambas as palavras são opções tradutórias utilizadas pelos tradutores italianos. Em sentido figurado, Poe diz nesse trecho que o tal “impulso” assume uma forma que é mais terrível que um gênio ou demônio, ou seja, eis o momento em que fica evidente que as opções tradutórias de *imp* para “demônio” ou “gênio” estão longe de ser por acaso.

Quadro 17 – Morte por visitação de Deus (parágrafo 9)

POE (1845)	The next morning he was discovered dead in his bed, and the coroner’s verdict was – ‘ <a href="#">Death by visitation of God.</a> ’
BAUDELAIRE (1857)	- Le matin, on trouva l’homme mort dans son lit, et le verdict du coroner fut : <a href="#">Mort par la visitation de Dieu</a> * (*Formule anglaise ; – mort subite. – C.B.)
MENDES (1944)	Na manhã seguinte, encontraram-no morto na cama e o veredicto do médico legista foi: “ <a href="#">Morte por visita de Deus.</a> ” (* <i>Death Visitation of God</i> é a expressão com que os médicos legistas ingleses indicam, nos atestados de óbito, a morte natural. (N.T.)
LAGOS (2002)	Na manhã seguinte, ele foi achado morto em seu leito e o veredito do legista foi o de “ <a href="#">Morte pela visita de Deus</a> ”, ou seja, morte natural.
BRAGA (2009)	Na manhã seguinte encontraram-no morto na cama, e o veredicto do legista registrou – “ <a href="#">Morte por visitação Divina</a> ”.
BREUNIG (2011)	Na manhã seguinte, ele foi encontrado morto em sua cama, e o veredicto do médico-legista foi: “ <a href="#">Morte por visita de Deus</a> ”.

Fonte: o autor (2019)

Nesse trecho, há uma modificação na pontuação. Enquanto, no original, há apenas um travessão, Baudelaire, assim como Mendes e Breunig, utilizaram dois pontos antes da expressão *Death by visitation of God* (Morte por visita de Deus/Morte natural). Do ponto de vista das “tendências deformadoras” de Berman, a que diz respeito tanto à reorganização sintática quanto à pontuação, como já visto antes, é a **racionalização**, pois ela “recompõe as frases e sequências de frases de maneira a arrumá-las conforme uma certa ideia de *ordem* de um discurso”

(BERMAN, 2007, p. 49). Os demais tradutores (Lagos e Braga) mantiveram o travessão que consta no original.

Também digno de observação é a própria expressão *Death by visitation of God*. Esta é a expressão empregada no inglês do século XIX para referir-se (tanto num parecer médico quanto numa nota de jornal) à morte natural. Ela carrega uma ironia importante para o conto, pois o narrador começa dizendo que a frenologia fracassou em analisar as tendências e impulsos humanos a partir dos ditames divinos, em vez de observar o comportamento humano. Portanto, morrer “por visita de Deus” é, além de um crime que não deixa rastros do assassino, mostra uma limitação não só dos frenólogos, mas dos legistas. Certamente não é uma decisão fácil [e rápida] para o tradutor. Baudelaire optou por criar uma nota explicando que se trata de uma fórmula inglesa. Mendes e Lagos parecem seguir a lógica baudelairiana e também se preocupam em explicar a expressão. O curioso é que Lagos, diferentemente de Baudelaire e Mendes, em vez de utilizar uma nota, introduz a explicação dentro do texto. Em termos bermanianos, Lagos busca uma **clarificação** dessa expressão e, inevitavelmente, o texto é conduzido à tendência de **alongamento**. Já Braga e Breunig parecem ter passado por cima da morte natural e mantiveram apenas a relação com Deus.

Aqui termino a análise dos contos. Certamente seria possível seguir [extensivamente] procurando outras questões sobre a (re)tradução de Poe ao longo dos anos, mas acredito que o material analisado é suficiente para que se compreenda as diferentes deformações que o texto adquire quando passa de uma língua/cultura à outra. Inevitavelmente, ao passarmos para a etapa de tradução, novos questionamentos surgem, diferentes dos que foram apontados durante o presente processo de análise.

De um modo geral, foi possível observar nas traduções dos dois contos que, além do sistema de deformação proposto por Berman (2007), percebe-se que cada tradução, do ponto de vista macroestrutural, possui desdobramentos próprios.

No caso de *The Black Cat*, é possível ver que a tradução de Coutinho possui várias semelhanças com a tradução de Baudelaire – a começar pela primeira palavra do texto. William Lagos, por sua vez, oscila entre escolhas semelhantes a Baudelaire e, ao mesmo tempo, utiliza diversos “alongamentos” no texto.

No caso de *The Imp of the Perverse*, pode-se perceber que Mendes utiliza um vocabulário que se aproxima, em certas ocasiões, da tradução baudelairiana (cito a tradução de *anger* como *colère* em francês e “cólera” na tradução de Mendes). Mas, certamente não se trata da mesma intensidade tal como vimos entre a tradução francesa de *The Black Cat* e a retradução de Coutinho. É importante observar que a retradução de Mendes data de 1944, ou seja, num

momento histórico em que a língua francesa tinha presença considerável entre a intelectualidade da época, e isso certamente se reflete no vocabulário e nas escolhas lexicais dos tradutores desse período; o que não impede, vale salientar, que a tradução francesa tenha sido utilizada como auxílio. Além da retradução de Oscar Mendes, a de William Lagos (2002) também parece ter ocasionais semelhanças com a tradução de Baudelaire – como traduzir *do wrong for the wrong's sake* por “fazer o mal pelo amor do mal”. Também é possível observar que sua retradução tem uma tendência a aumentar as frases num tom mais coloquial; o que parece ser uma intenção de tornar o texto mais fluido e mais simples, para um leitor mais jovem (aqui me ocorre o **alongamento** em que o tradutor coloca “Aladim”, que não é mencionado no original).

Já a partir de Guilherme da Silva Braga (2009), pode-se perceber que a semelhança com a tradução baudelairiana diminui. Braga toma maiores liberdades do ponto de vista sintático, ainda que tenha buscado manter as expressões latinas e germânicas que ocorrem na primeira parte do conto – diferentemente de seus antecessores. Seu texto parece, ao mesmo tempo, próximo dos seus leitores contemporâneos, mas sem recorrer a “alongamentos” e “clarificações” (ou, por que não dizer, simplificações). Outro elemento que me parece relevante apontar aqui é o fato de Braga não recorrer a notas de rodapé. Nem mesmo a nota baudelairiana, que explica o sentido de *Death by visitation of God* e que salienta o duplo sentido entre a morte natural e a interpretação *a priori* dos frenologistas, foi utilizada. Essa característica de evitar notas de rodapé pode indicar que se trata de um tradutor que pressupõe que o seu leitor possa pesquisar os estrangeirismos em Latim e Alemão, bem como qualquer outra palavra em português, através de buscas *on-line*. Aqui o período de publicação nos auxilia. Trata-se de uma publicação de 2009, quando já era possível recorrer às ferramentas disponíveis na internet como dicionários, Google imagens e Wikipedia.

Com uma postura curiosamente oposta à de Braga, Rodrigo Breunig (2010) fez questão de preencher sua retradução com cinco notas de rodapé. A primeira traduz a expressão latina *prima mobilia*; segunda explica o que é frenologia (algo que facilmente se encontra na web); a terceira explica quem foi o frenólogo Johann Spurzheim (também de fácil acesso pela internet); a quarta aponta o equívoco de Poe na grafia da palavra germânica *motivirt* (o que me pareceu uma nota pertinente aos interessados em saber que o escritor não tinha grande conhecimento da língua alemã); a quinta e última é sobre a Madame Pilau, que teria inspirado o narrador do conto a envenenar a vela que usou para cometer seu crime. Essa nota comenta que, em 1839, a revista *New Monthly Magazine* publicou um texto ficcional sobre Madame Pilau, pela escritora Catherine Gore. Parece-me que essa nota não traz nada de relevante para a história em si, sendo interessante para quem se interessa pela biografia de Poe e não pelo conto. Também surpreende

o fato de Breunig ter feito tantas notas minuciosas para elementos extratextuais, mas não se deteve em criar uma nota para explicar o que significava *Death by visitation of God* nos Estados Unidos de meados do século XIX. Por fim, em termos gerais, a retradução de Breunig, assim como a de Braga, está consideravelmente mais afastada da tradução de Baudelaire em termos de semelhança. Ao que tudo indica, os últimos retradutores desse conto parecem buscar novos caminhos e novas maneiras de interpretar o texto original (a começar pelo título) de modo a dar essa sensação de afastamento das semelhanças em relação à tradução baudelairiana encontrada nos retradutores mais antigos.

Passemos ao capítulo das minhas próprias traduções, onde apresento minhas escolhas e, certamente, tento diminuir, sempre que possível, o processo de deformação do texto traduzido, já que, segundo Berman (2007) todo tradutor está sob esse jogo de forças.

## 6 RETRADUÇÕES PRÓPRIAS

Neste capítulo, apresento a minha tradução dos dois contos. A escolha dos títulos é a seguinte: “O Gato Negro” e “O Demônio da Perversão”. Após a tradução de cada um dos contos, faço uma breve reflexão sobre o processo de retradução. A disposição dos dois contos no capítulo obedecerá à ordem cronológica de criação dos originais. Assim, começo com “O Gato Negro”, escrito em 1843, seguido de “O Demônio da Perversão”, escrito em 1845.

### 6.1 O GATO NEGRO

PARA A MAIS INTENSA, e ainda assim, modesta narrativa que estou prestes a escrever, não espero nem solicito a crença. Louco de fato seria eu em esperá-la, num caso em que meus sentidos rejeitam suas próprias evidências. No entanto, louco não sou – e com certeza não sonho. Mas morro amanhã, e hoje gostaria de aliviar minha alma. Meu propósito imediato é expor diante do mundo, de forma clara, sucinta e sem comentários, uma série de meros eventos domésticos. Em suas consequências, esses eventos me aterrorizaram – me torturaram – me destruíram. Entretanto, não tentarei analisá-los. Para mim, eles apresentaram apenas Horror – para muitos, eles parecerão menos terríveis que *barrocos*. Futuramente, talvez possa ser encontrado algum intelecto que reduza meu fantasma ao lugar comum – algum intelecto mais calmo, mais lógico e muito menos excitável do que o meu, que perceberá, nas circunstâncias que detalho com temor, nada mais que uma sucessão ordinária de causas e efeitos muito naturais.

Desde minha infância, percebia-se a docilidade e humanidade do meu jeito de ser. Minha ternura de coração era tão visível que eu me tornara motivo de riso entre meus companheiros. Eu tinha um gosto especial pelos animais, e era agraciado por meus pais com uma grande variedade de animais de estimação. Com estes eu passava a maior parte do meu tempo, e nunca fiquei tão feliz quanto ao alimentá-los e acariciá-los. Essa peculiaridade de caráter aumentou com o meu crescimento e, em minha fase adulta, dela eu tirava uma das minhas principais fontes de prazer. Para aqueles que já nutriram afeição por um cão fiel e sagaz, nem necessito me dar ao trabalho de explicar a natureza ou a intensidade da gratificação que daí provém. Há algo de altruísmo e de auto-sacrifício no amor de um animal que comove o coração de quem já teve a oportunidade de testar a reles amizade e a frágil fidelidade dos *Homens*.

Casei-me cedo, e fiquei feliz por encontrar em minha esposa uma disposição compatível com a minha. Ao observar minha predileção por animais domésticos, ela não perdeu a oportunidade de procurar pelos mais agradáveis tipos. Tínhamos pássaros, peixes-dourados, um belo cão, coelhos, um pequeno macaco, e um *gato*.

Este último era um animal grande e belo, inteiramente negro e sagaz a um grau surpreendente. Aliás, falando em sua inteligência, minha esposa, que não era nem um pouco apegada à superstição, seguidamente fazia alusão à antiga crendice popular, que dizia que todos os gatos negros são como bruxas disfarçadas. Não que ela falasse *sério* a esse respeito – e eu apenas estou mencionando isso porque, agora mesmo, me veio à memória.

Plutão – este era o nome do gato – era meu animal de estimação e companheiro favorito. Eu o alimentava sozinho, e ele me seguia por onde quer que eu fosse pela casa. Era inclusive com dificuldade que eu conseguia impedi-lo de me seguir pelas ruas.

Nossa amizade durou, dessa maneira, por vários anos, durante os quais o meu temperamento geral e caráter – através da instrumentalidade do Demônio da Intemperança – tinham experimentado (envergonho-me de confessar) uma alteração radical para pior. Eu fui me tornando, dia após dia, mais temperamental, mais irritável, mais despreocupado com os sentimentos dos outros. Passei a usar linguagem intempestiva com minha esposa. Finalmente, cheguei a oferecer-lhe violência pessoal. Meus animais de estimação, certamente, acabaram sentindo a mudança na minha disposição. Eu não apenas fui negligente, como os maltratei. Para Plutão, no entanto, eu ainda mantinha um cuidado suficiente ao ponto de me impedir de maltratá-lo, pois já não tinha escrúpulos em maltratar os coelhos, o macaco ou mesmo o cão, quando, por acidente ou por afeição, eles cruzavam meu caminho. Mas minha doença tomou conta de mim – pois não há doença como o Álcool! – e finalmente, até mesmo Plutão, que agora estava ficando velho, e conseqüentemente um tanto rabugento – até mesmo Plutão começou a sentir os efeitos do meu mau humor.

Uma noite, voltando para casa, muito intoxicado, de uma de minhas incursões pela cidade, imaginei que o gato estivesse evitando minha presença. Eu o agarrei; quando, com medo da minha violência, ele infligiu uma ligeira ferida na minha mão com seus dentes. A fúria de um demônio num instante me possuiu. Já não me reconhecia mais. Minha alma original parecia, ao mesmo tempo, fugir do meu corpo; e uma malevolência mais do que diabólica, nutrida por gim, arrebatou cada fibra do meu corpo. Tirei do bolso do colete um canivete, abri-o, agarrei o pobre animal pelo pescoço e arranquei deliberadamente um dos seus olhos! Eu enrubesço, ardo, eu estremeço, enquanto escrevo tamanha atrocidade.

Quando voltei à razão pela manhã – depois do sono ter dissipado os vapores da devassidão da noite – experimentei um sentimento de metade horror, metade remorso, por este crime pelo qual eu tinha sido culpado; mas foi, na melhor das hipóteses, um sentimento fraco e equívoco, e a alma permaneceu intocada. Eu novamente mergulhei em excesso, e logo afoguei no vinho toda a memória deste fato.

Nesse meio tempo, o gato se recuperou lentamente. A órbita do olho perdido apresentava, é verdade, uma aparência assustadora, mas ele já não parecia sofrer dor alguma. Ele percorria a casa como de costume, mas, como seria de esperar, fugia em extremo terror quando eu aparecia. Eu tinha muito do meu velho coração, a ponto de, a princípio, sentir-me angustiado por essa aversão evidente por parte de uma criatura que outrora me amou tanto. Mas este sentimento logo deu lugar à irritação. E então veio, como que para minha derrocada final e irrevogável, o espírito da PERVERSÃO. A respeito deste espírito, a filosofia não deu conta. No entanto, tenho tanta certeza de que minha alma vive, quanto a de que a perversão é um dos impulsos primitivos do coração humano – uma das faculdades ou sentimentos primários e indivisíveis que orientam o caráter do Homem. Quem não se viu, uma centena de vezes, cometendo uma ação vil ou estúpida, pela simples razão de saber que *não* deveria? Não temos uma inclinação perpétua, a despeito de nosso melhor julgamento, a violar aquilo que é *Lei*, simplesmente porque a entendemos como tal? Este espírito de perversão, eu diria, chegou para minha derrocada final. Era esse insondável anseio da alma de *provocar a si mesma* – oferecer violência à sua própria natureza – praticar o mal pelo mal apenas – que me instigou a continuar e, finalmente, a consumir os maus tratos que eu havia cometido no inofensivo animal. Uma certa manhã, a sangue frio, fiz um laço ao redor de seu pescoço e enforquei-o no galho de uma árvore; – enforquei-o com as lágrimas escorrendo pelos meus olhos, e com o mais amargo remorso em meu coração –, enforquei-o *porque* eu sabia que ele havia me amado, e *porque* sentia que ele não havia me dado nenhum motivo de ofensa; – enforquei-o *porque* eu sabia que, ao fazê-lo, estava cometendo um pecado, um pecado mortal que poria em risco minha alma imortal a ponto de colocá-la – se tal coisa fosse possível – mesmo além do alcance da infinita misericórdia do Mais Misericordioso e Mais Terrível Deus.

Na noite do dia em que esse ato cruel foi cometido, fui despertado do sono pelo grito de fogo. As cortinas da minha cama estavam em chamas. A casa inteira queimava. Foi com grande dificuldade que minha esposa, uma criada e eu escapamos do incêndio. A destruição foi completa. Toda a minha riqueza material foi arrasada, e a partir de então me resignei ao desespero.

Estou acima da fraqueza de procurar estabelecer uma sequência de causa e efeito, entre o desastre e a atrocidade. Mas estou detalhando uma cadeia de fatos – e não desejo deixar sequer um possível elo imperfeito. No dia seguinte ao incêndio, visitei as ruínas. Todas as paredes, com uma exceção, haviam caído. Essa exceção encontrava-se numa parede interna, não muito espessa, que ficava no meio da casa, e contra a qual ficava a cabeceira da minha cama. O reboco tinha ali, em grande medida, resistido à ação do fogo – o que se pode atribuir ao fato de ter sido colocado a pouco tempo. Em volta dessa parede, uma multidão densa se juntava, e muitas pessoas pareciam examinar uma parte específica dela com uma minuciosa e ávida atenção. As palavras "estranho!" "singular!" e outras expressões similares, provocaram minha curiosidade. Aproximei-me e vi, como que gravada em *baixo-relevo* sobre a superfície branca, a figura de um gigantesco *gato*. A impressão possuía uma precisão verdadeiramente maravilhosa. Havia uma corda em volta do pescoço do animal.

Quando eu vi pela primeira vez essa aparição – pois não poderia considerá-la outra coisa – minha surpresa e meu terror foram extremos. Mas finalmente a reflexão veio a meu auxílio. O gato, lembrei-me agora, tinha sido pendurado em um jardim ao lado da casa. Após o alarme do fogo, este jardim foi imediatamente tomado pela multidão – uma dessas pessoas deve ter cortado a corda do animal na árvore e jogado, através de uma janela aberta, para dentro do meu quarto. Isso provavelmente foi feito para me despertar do sono. A queda das outras paredes comprimiu a vítima da minha crueldade na substância do gesso recém colocado; a cal, com as chamas, e a *amônia* da carcaça, devem ter formado o retrato tal como eu o vi.

Embora então eu tenha prontamente voltado à minha razão, se não inteiramente à minha consciência, pelo fato surpreendente que acabei de detalhar, este não deixou de causar uma profunda impressão em minha imaginação. Durante meses não pude me livrar do fantasma do gato; e, durante esse período, voltou ao meu espírito um leve sentimento que parecia, mas não era, de remorso. Cheguei a ponto de lamentar a perda do animal, e a procurar, entre os lugares vergonhosos que eu frequentava habitualmente, por outro animal de estimação da mesma espécie e de aparência um pouco semelhante, com o qual pudesse suprir seu lugar.

Uma noite, enquanto estava sentado, meio entorpecido, numa espelunca mais do que infame, minha atenção de repente foi atraída para algum objeto negro, repousando sobre a tampa de um dos imensos barris de gim, ou de rum, que constituía a principal mobília do lugar. Eu fiquei olhando fixamente para o topo deste barril por alguns minutos, e o que agora me causa surpresa foi o fato de eu não ter percebido o objeto antes. Eu me aproximei e o toquei com a mão. Era um gato negro – muito grande – tão grande quanto Plutão, e muito parecido com ele em todos os aspectos, exceto um. Plutão não tinha cabelos brancos em nenhuma parte do corpo;



mas esse gato tinha uma grande mancha branca, embora indefinida, que cobria quase toda a região do peito.

Ao tocá-lo, ele imediatamente se levantou, ronronou alto, esfregou-se contra a minha mão e pareceu encantado com a minha atenção. Era este, então, exatamente o animal que eu andava em busca. Eu me ofereci imediatamente para comprá-lo do proprietário; mas ele não se interessou – pois nem o conhecia – nunca o tinha visto antes.

Continuei a acariciá-lo e, quando me preparei para ir para casa, o animal demonstrou interesse em me acompanhar. Eu permiti que ele viesse; a cada tanto eu me inclinava para acariciá-lo enquanto prosseguia. Quando chegou à casa, logo mostrou-se à vontade e se tornou imediatamente um grande favorito de minha esposa.

De minha parte, logo percebi uma aversão a ele surgindo dentro de mim. Isso era o exato oposto do que eu havia antecipado; mas – não sei como ou por quê – seu evidente carinho por mim provocava-me um desgosto incômodo. Lentamente, esses sentimentos de desgosto e incômodo se elevaram até a amargura do ódio. Eu evitava a criatura; um certo senso de vergonha e a lembrança de meu ato de crueldade anterior que me impediam de abusá-lo fisicamente. Eu não o ataquei, durante algumas semanas, nem o maltratei de forma violenta; mas gradualmente – muito gradualmente – passei a olhá-lo com um desprezo indizível e a fugir silenciosamente de sua odiosa presença, como do sopro de uma pestilência.

O que acrescentou, sem dúvida, ao meu ódio pelo animal, foi a descoberta, na manhã seguinte à minha chegada, que, assim como Plutão, ele também não possuía um dos seus olhos. Essa circunstância, porém, apenas agradou ainda mais a minha esposa, que, como já disse, possuía, em alto grau, aquela humanidade de sentimentos que outrora foi meu traço distintivo e a fonte de muitos dos meus prazeres mais simples e puros.

Com minha aversão a esse gato, no entanto, sua afeição por mim parecia aumentar. Ele seguia meus passos com uma pertinácia que seria difícil fazer o leitor compreender. Sempre que eu me sentava, ele se agachava embaixo da minha cadeira, ou subia pelos meus joelhos, me cobrindo com suas carícias repugnantes. Se eu me levantasse para andar, ele ficava entre os meus pés e assim quase me derrubava, ou, fixando suas longas e afiadas unhas nas minhas vestimentas, trepava, dessa maneira, até o meu peito. Em algumas ocasiões, embora eu desejasse destruí-lo com um golpe, eu ainda me sentia impedido de fazê-lo, em partes pela lembrança do meu crime anterior, mas principalmente – deixem-me confessar de uma vez – pelo *pavor* absoluto ao animal.

Esse pavor não era exatamente um temor pelo mal físico – e, no entanto, eu não saberia como defini-lo de outra maneira. Sinto-me quase com vergonha de assumir – sim,

mesmo condenado nesta cela, quase me envergonho de assumir – que o terror e o horror com que o animal me inspirava foram intensificados por uma das mais simples quimeras que poderia ser possível de conceber. Minha esposa tinha chamado minha atenção, mais de uma vez, para o aspecto da marca dos cabelos brancos, dos quais falei, e que constituía a única diferença visível entre o estranho animal e o que eu destruía. O leitor se lembrará de que essa marca, embora grande, era originalmente muito indefinida; mas, em graus lentos – graus quase imperceptíveis e que por muito tempo minha Razão lutou para rejeitar como fantasiosos –, assumiu, por fim, uma rigorosa distinção de contorno. Era agora a representação de um objeto que estremeço apenas em citar – e por isso, acima de tudo, eu detestava, e temia, e teria eu mesmo me livrado desse monstro – *se eu tivesse coragem de fazê-lo* –, era agora, devo dizer, a imagem horrenda – uma coisa sinistra – da FORÇA! – Oh, triste e terrível instrumento do Horror e do Crime – da Agonia e da Morte!

E agora eu estava realmente miserável para além da miséria da Humanidade. E um *animal bruto* – cujo semelhante eu desdenhosamente destruí – *um animal bruto* que trazia para mim – um homem criado à imagem do Deus Supremo – tão insuportável lamento! Ai de mim! Nem de dia nem de noite eu não podia mais ter a bênção do Descanso! Durante o dia a criatura não me deixava sozinho em nenhum momento; e, durante a noite, eu comecei, de hora em hora, entre sonhos de um pavor indescritível, a sentir a respiração quente da *coisa* no meu rosto, e seu imenso peso – um pesadelo encarnado que eu não tinha poder para me livrar. Prostrado eternamente sobre meu *coração*!

Sob a pressão de tormentos como esses, a débil remanescência do bem em mim sucumbiu. Pensamentos malignos tornaram-se minha única intimidade – os mais sombrios e malignos dos pensamentos. O mau humor do meu temperamento habitual aumentou para um ódio de todas as coisas e de toda a humanidade; enquanto que, de forma súbita, explosões repentinas, frequentes e ingovernáveis de uma fúria à qual eu cegamente me entregava, minha complacente esposa, oh, foi a mais frequente e a mais paciente das vítimas.

Um dia ela me acompanhou, em alguma tarefa doméstica, ao porão da antiga construção que a nossa pobreza nos compelia a habitar. O gato me seguiu pelas escadas íngremes e, quase me jogando de cabeça, exasperou-me à loucura. Erguendo um machado e esquecendo, em minha ira, o pavor infantil que até então havia impedido minha mão, lancei um golpe no animal que, naturalmente, teria se tornado instantaneamente fatal se ele tivesse descido como eu desejava. Mas esse golpe foi interceptado pela mão da minha esposa. Incitado, pela

interferência, a uma raiva mais que demoníaca, retirei meu braço da sua mão e enterrei o machado em seu cérebro. Ela caiu morta no mesmo lugar, sem um gemido.

Tendo este hediondo assassinato sido realizado, ponho-me imediatamente, e com toda a deliberação, à tarefa de esconder o corpo. Eu sabia que não podia removê-lo da casa, seja de dia ou de noite, sem o risco de ser observado pelos vizinhos. Muitos projetos vieram-me à mente. Por um período, pensei em cortar o cadáver em pequenos fragmentos e destruí-los no fogo. Noutra ocasião, resolvi cavar-lhe uma cova no chão do porão. Novamente, pensei em lançá-lo no poço no quintal – embalá-lo numa caixa, como se fosse mercadoria, com os arranjos habituais, e assim conseguir algum carregador para tirá-lo da casa. Finalmente, descobri algo que considerei um expediente muito melhor do que qualquer um desses. Decidi emparedá-la no porão – como, segundo os registros históricos, faziam os monges da Idade Média com suas vítimas.

Para um propósito como este, o porão era bem adaptado. Suas paredes foram construídas de forma pouco sólida, e recentemente haviam sido todas rebocadas com um reboco áspero, que a umidade da atmosfera impedira de endurecer. Além disso, numa das paredes havia uma reentrância, causada por uma falsa chaminé, ou lareira, que havia sido preenchida de modo a se assemelhar ao resto do porão. Não tive dúvidas de que poderia deslocar rapidamente os tijolos nesse ponto, inserir o cadáver e tapar a parede como antes, de modo que olho nenhum pudesse detectar qualquer coisa suspeita.

E nesse cálculo eu não me enganei. Usando um pé-de-cabra, retirei facilmente os tijolos e, tendo cuidadosamente depositado o corpo contra a parede interna, apoiei-o nessa posição, enquanto, sem muita dificuldade, recoloquei toda a estrutura como estava originalmente. Tendo adquirido argamassa, areia e fibras, com todas as precauções possíveis, preparei um reboco que não pudesse ser distinguido do velho e, com isso, examinei cuidadosamente o novo trabalho de alvenaria. Quando terminei, senti-me satisfeito por estar tudo certo. A parede não apresentava a menor aparência de ter sido modificada. O lixo no chão foi recolhido com o maior cuidado. Olhei em volta, triunfante, e disse a mim mesmo: "Aqui, pelo menos, meu trabalho não foi em vão".

Meu próximo passo foi procurar o animal que havia sido a causa de tanto infortúnio; porque eu havia, por fim, decidido firmemente matá-lo. Se eu tivesse sido capaz de encontrá-lo, naquele momento, não poderia haver dúvida de seu destino; mas parecia que o astuto animal tinha ficado alarmado com a violência da minha raiva anterior e absteve-se de se apresentar no meu estado de espírito atual. É impossível descrever, ou imaginar, a profunda sensação de alívio que a ausência dessa criatura detestável ocasionou em meu peito. Ele não apareceu durante a

noite – e assim, pelo menos por uma noite, desde a sua introdução na casa, dormi profunda e tranquilamente; sim, *dormi* mesmo com o peso do assassinato em minha alma.

O segundo e o terceiro dia passaram, e meu algoz ainda não tinha aparecido. Mais uma vez eu respirei como um homem livre. O monstro, aterrorizado, fugira dessa casa para sempre! Eu nunca mais o veria! Minha felicidade era suprema! A culpa do meu ato sombrio pouco me perturbou. Algumas poucas perguntas foram feitas, mas estas foram prontamente respondidas. Até mesmo uma busca havia sido instituída – mas é claro que nada iria ser descoberto. Eu olhei para a minha futura felicidade como segura.

No quarto dia do assassinato, um grupo de policiais veio inesperadamente à casa e prosseguiu novamente para investigar com rigor as instalações. Seguro, no entanto, na inescrutabilidade do meu lugar de ocultação, não senti nenhum constrangimento. Os oficiais me pediram para acompanhá-los em sua busca. Eles não deixaram nenhuma aresta ou canto inexplorado. Finalmente, pela terceira ou quarta vez, desceram ao porão. Eu não mexi sequer um músculo. Meu coração batia calmamente como alguém que dorme na inocência. Andei no porão de ponta a ponta. Cruzei meus braços sobre meu peito e caminhei tranquilamente para lá e para cá. A polícia estava completamente satisfeita e pronta para partir. A alegria em meu coração era forte demais para ser contida. Eu desejei ardentemente falar, nem que fosse apenas uma palavra, como forma de triunfo, e para garantir mais uma vez a certeza da minha inocência.

"Senhores," eu disse finalmente, enquanto o grupo subia os degraus, "muito me apraz ter aliviado suas suspeitas. Desejo-lhes toda a saúde e um pouco mais de cortesia. A propósito, senhores, esta – esta é uma casa muito bem construída". (No desejo voraz de dizer algo com facilidade, eu mal sabia o que dizia.) – "Posso dizer que esta é uma *excelente* casa bem construída. Estas paredes – já estão de partida, senhores? – essas paredes são solidamente bem colocadas:" e aqui, através de um mero frenesi da bravata, bati forte, com uma bengala que tinha em mãos, naquela mesma parte da estrutura cujo interior mantinha o cadáver da minha adorada esposa.

Mas que Deus me proteja e me livre das garras do Satanás! Assim que a reverberação dos meus golpes mergulhou no silêncio, fui respondido por uma voz vinda de dentro da tumba! Por um grito, a princípio abafado e entrecortado, como o soluçar de uma criança, e então rapidamente se transforma num grito longo, alto e contínuo, totalmente anômalo e desumano – um uivo – um grito de lamento, meio de horror e meio de triunfo, tal qual poderia ser proferido apenas do inferno, conjuntamente das gargantas dos condenados em sua agonia e dos demônios que exultam na condenação.

Dos meus próprios pensamentos, é loucura falar. Em síncope, cambaleei contra a parede oposta. Por um instante os policiais nas escadas permaneceram imóveis, num ápice de terror e de espanto. Noutra instante, uma dúzia de braços fortes trabalhavam na parede. Ela desabou por inteiro. O cadáver, já bastante decomposto e envolto em sangue coagulado, estava ereto diante dos olhos dos espectadores. Sobre a sua cabeça, com a boca vermelha e o olho solitário de fogo, estava sentado o horrível animal cuja astúcia me seduzira a cometer um assassinato, e cuja voz delatora me entregara ao carrasco. Eu havia emparedado o monstro dentro da tumba.

\*\*\*

## 6.2 COMENTÁRIOS PÓS-TRADUTÓRIOS

Depois da tradução desse conto, fiz uma revisão em que algumas partes do texto foram mudadas. Após essa revisão, passo aos comentários que envolvem a experiência do processo de tradução e as soluções que encontrei para os levantamentos apontados durante o capítulo de análise das retradutões; comento minhas escolhas em relação aos quadros, numerando-os progressivamente.

Desde já, parece-me importante salientar a mudança brusca que a maneira de olhar para o texto adquire quando parti para minhas escolhas. Por mais que a intenção da presente tradução seja manter o texto o mais aberto possível ao estrangeiro, o mais “literal”, no sentido bermaniano do conceito, foi possível perceber que o jogo de forças da própria tensão gerada pela narrativa de Poe me fez repensar a maneira como os fatos se desencadeiam até chegar nos dois pontos cruciais da dinâmica desses dois textos: o desenrolar gradual do impulso da Perversão (agora passo a utilizar minha escolha tradutória para o conceito) e o momento de confissão do crime – algo que, inegavelmente, também faz parte do impulso, como seu segundo ato, o de autodestruição. É evidente que esse desenrolar gradual da tensão gerada pelo texto influi, querendo ou não, na maneira como foi (re)traduzido.

Passemos a algumas considerações mais detalhadas. Primeiramente, gostaria de observar que traduzi o título como “O Gato Negro”. Ao meu ver, a mudança da palavra que define a cor do gato dá um ar diferente, mais intenso, talvez.

Retomando os quadros, vemos algo que não foi observado no quadro 3 (parágrafo 1) do capítulo de análise: a primeira frase, deveras importante para o desenrolar do texto – *FOR THE MOST WILD YET most homely narrative which I am about to pen* – foi traduzida de forma bastante variada. Mas, no momento de traduzir, pude perceber que há uma dualidade importante

de salientar. A palavra *WILD*, que num primeiro olhar interpretaríamos como “selvagem”, faz uma importante combinação com a palavra *homely* (simples), que Baudelaire traduziu como *familière* (associando a palavra com *home*, “lar” em inglês). O que me parece que a narrativa quer transmitir aqui é: ao mesmo tempo em que a história que o narrador está prestes a contar é algo forte, ela também não tem nada de extraordinário. Essa dualidade entre intensidade e banalidade que a frase sugere me fez repensar com calma a sua construção. No fim, optei por “PARA A MAIS INTENSA, e ainda assim, modesta narrativa que estou prestes a escrever”. Utilizei “INTENSA” e “modesta”, para causar essa estranheza no leitor. Ao mesmo tempo que se trata de uma “história extraordinária” (não é à toa que Baudelaire usou esse título no seu primeiro volume de traduções), também é uma história comum, que pode acontecer com qualquer ser humano.

Seguindo para o quadro 4 (parágrafo 1), em que temos a palavra *barroques* em itálico. Pareceu-me estranho mantê-la em francês, tal qual no original. Mantive em português e em itálico. Do ponto de vista das Tendências Deformadoras de Berman (2007), minha opção deformou duplamente o original, pois, além de tornar o texto mais claro, ou seja, a tendência da **clarificação**, traduzindo a palavra para a língua de chegada, retirei essa relação de duas línguas que há no texto em inglês, promovendo um **apagamento das superposições de línguas**. A solução de traduzir por *barroco* também foi usada pela tradutora Marcia Heloísa (2017).

Antes de passar ao próximo quadro, parece-me pertinente marcar a troca que foi feita no final do segundo parágrafo do conto. Troquei "mere Man" por "dos Homens", para salientar esse ar de reproche do narrador à amizade entre os seres humanos. Não utilizei "seres humanos" para que não se desviasse da letra "Man" e, não menos, do ponto de vista masculino do narrador.

No parágrafo 4 do texto, algo que não apareceu no momento de análise, para traduzir *In speaking of his intelligence* (falando de sua inteligência), inseri um "aliás" para salientar que é um fluxo de pensamento que veio à mente do narrador. Isso acabou gerando, além de um **alongamento** no início da frase, uma **clarificação** dessa digressão do Narrador. A tradução ficou, então: “Aliás, falando em sua inteligência”.

Outro momento em que também levei em conta a manutenção da “letra” está no quadro 5 (parágrafo 6): a relação entre *Fiend Intemperance* e *Intemperate language*. Optei por utilizar, da mesma maneira que Heloísa (2017), a tradução como “Demônio da Intemperança” e “linguagem Intempestiva”.

Outro fragmento importante de mencionar é a tradução de *from one of my haunts about town*, (quadro 6, parágrafo 7) na qual Baudelaire acaba cedendo à tendência de **clarificação** – assim como Coutinho (1954) e Lagos (2002) – dizendo mais do que um caminhar costumeiro

pela cidade. Como dito antes, *Haunt* tem o sentido de assombrar, mas, como substantivo também significa passear por algum lugar a que se vai com frequência. O sentido de que ele vai a algum bar decadente da cidade fica aqui subentendido, inclusive Poe dá detalhes desse botequim costumeiro do narrador, logo que ele avista o segundo gato. Portanto, parece-me que é preciso evitar a **clarificação** (e conseqüentemente o **alongamento**) traduzindo por “uma de minhas incursões pela cidade”. Também no parágrafo 7, tentei fazer uma certa compensação desse breve jogo de aliteração da letra B em *I blush I burn, I shudder* dando certo ritmo de prosa poética, traduzindo-o por “Eu enrubesço, ardo, eu estremeço”.

Ainda que já tenha abordado minha escolha da tradução do nome do impulso, gostaria de frisar que, no quadro 7 (parágrafo 9), onde ele aparece pela primeira vez, traduzi *PERVERSENESS* como “PERVERSÃO”. Não apenas por ter o sentido muito parecido com o que propõe Poe, mas pela possibilidade de manter a “tradução literal” do impulso, sem ligá-lo a alguma conotação maligna. A maldade irá aparecer por si só no conto. Deixarei que os leitores tenham a sensação de que qualquer um pode ser acometido pela “perversão”, seja um assassino confesso ou uma pessoa que não pratica maldade a ninguém.

Também optei como visto no quadro 8 (parágrafo 9), por evitar a repetição da palavra *Law* (Lei), tal qual o original. Outro momento também bastante presente em quase todas as traduções, tem a ver com as opções dos tradutores no quadro 9 (parágrafo 10). O original diz: *I was aroused from sleep by the cry of fire* (fui despertado do sono pelo grito de fogo). Todos os tradutores colocaram ponto de exclamação depois de *fire, feu*, ou “fogo” – com exceção de Heloísa (2017) que traduziu por “incêndio” e manteve o ponto final. Optei por manter o ponto final e traduzir da seguinte maneira: “fui despertado do sono pelo grito de fogo.”

Novamente, conforme quadro 10 (parágrafo 11), há mais um **apagamento das superposições de línguas** em *bas-relief*. Fiz o mesmo que ocorreu com *barroques*, traduzi o vocábulo e mantive o itálico, *baixo-relevo*.

No quadro 11 (parágrafo 17), há a repetição de *gradually – very gradually* (gradualmente – muito gradualmente). Embora seja comum passarmos eventuais advérbios terminados em *-ly* para outras estruturas diferentes do “-mente” no português, aqui o caso é bastante particular. Poe emprega a “gradação” como elemento importante para aumentar a tensão dos seus contos. Portanto, pareceu-me importante mantê-los nesse caso como: “gradualmente – muito gradualmente”

Por fim, no quadro 12 (parágrafo 30), traduzi *Gentlemen* por “Senhores”. Julgo importante salientar um ar levemente arrogante do narrador nesse momento em que ele começa

a falar com a polícia, por isso, optei por traduzir *I delight to have allayed your suspicious* por “muito me apraz ter aliviado suas suspeitas”.

Essas são algumas considerações a partir da tradução de *The Black Cat*.

### 6.3 O DEMÔNIO DA PERVERSÃO

NA CONSIDERAÇÃO das faculdades e impulsos – dos *prima mobilia* da alma humana, os frenologistas falharam em encontrar espaço para uma propensão que, embora obviamente existindo como um sentimento radical, primitivo e irreduzível, foi igualmente ignorada por todos os moralistas que os precederam. Na pura arrogância da razão, todos nós a negligenciamos. Sofremos por sua existência escapar aos nossos sentidos, unicamente por falta de crença – de fé; – seja fé na Livro da Revelação, ou fé na Cabala. Essa ideia nunca nos ocorreu, simplesmente por ser supererrogatória. Não vimos nenhuma *necessidade* nesse impulso – nessa propensão. Não pudemos perceber sua necessidade. Não fomos capazes de entender, quer dizer, não poderíamos ter sido capazes de entender, se a noção desse *primum mobile* alguma vez tivesse se imposto; – não poderíamos ter entendido de qual maneira ele poderia servir para promover os objetivos da humanidade, sejam eles temporais ou eternos. Não se pode negar que a frenologia e, em grande medida, todo o metafisicismo foram inventados *a priori*. O homem intelectual ou lógico, em vez do homem compreensivo ou observador, se pôs a imaginar projetos – a ditar propósitos a Deus. Tendo assim compreendido, para sua satisfação, as intenções de Jeová, a partir dessas intenções ele construiu seus inúmeros sistemas mentais. Em matéria de frenologia, por exemplo, primeiro determinamos, naturalmente, que era o desígnio da Divindade que o homem devesse comer. Então atribuímos ao homem um órgão de alimentividade, e esse órgão é o flagelo com o qual a Deidade compele o homem, queira ou não queira, a comer. Em segundo lugar, tendo decidido ser a vontade de Deus que o homem continuasse sua espécie, descobrimos imediatamente um órgão de amatividade. E assim foi com a combatividade, com a idealidade, com a causalidade, com a construtividade – ou seja, em suma, com todos os órgãos, sejam eles representantes de uma propensão, um sentimento moral ou uma faculdade do puro intelecto. E nesses arranjos do *principia* da ação humana, os seguidores de Spurzheim, estando eles certos ou errados, em parte ou no todo, seguiram, em princípio, os passos de seus antecessores: deduzindo e estabelecendo tudo a partir do destino preconcebido do homem, e sobre a base das intenções de seu Criador.



Teria sido mais sábio, teria sido mais seguro, classificar (se for preciso classificar) com base naquilo que o homem fizesse, de forma costumeira ou ocasional, e naquilo que sempre estivesse fazendo, em vez de se basear no que nós tomamos como certo que a Deidade pretenda que ele fizesse. Se não podemos compreender Deus em suas obras visíveis, como o faríamos então em seus pensamentos inconcebíveis, que chamam as obras à existência? Se não podemos entendê-lo em suas criaturas exteriores, como então o entenderíamos em seus próprios humores e fases de criação?

A indução, *a posteriori*, teria levado a frenologia a admitir, como princípio inato e primitivo da ação humana, algo paradoxal, que podemos chamar de *perversão*, na falta de um termo mais característico. No sentido pretendido por mim, trata-se, de fato, de um *mobile* sem motivo, um motivo não *motivirt*<sup>62</sup>. Através de seus estímulos agimos sem objetivo compreensível; ou, caso seja compreendido como uma contradição em termos, podemos até modificar a proposição para dizer que através de seus estímulos agimos, pela razão de que *não* deveríamos. Em teoria, nenhuma razão pode ser mais irracional, mas, de fato, não há nenhuma mais forte. Com certas mentes, sob certas condições, torna-se absolutamente irresistível. Estou menos certo de que respiro, do que a segurança do mal ou do erro de qualquer ação ser muitas vezes a *força* invencível que nos impele, e por si só nos impele à sua execução. Tampouco que esta tendência avassaladora de fazer o mal pelo mal, venha a admitir a análise ou a resolução em elementos ulteriores. É um impulso radical, primitivo – elementar. Será dito, estou ciente, que quando persistimos em atos porque sentimos que não devemos persistir neles, nossa conduta é apenas uma modificação ordinária que resulta da *combatividade* da frenologia. Mas uma simples observação mostrará a falácia dessa ideia. A combatividade frenológica tem por essência a necessidade de autodefesa. É a nossa salvaguarda contra danos. Seu princípio diz respeito ao nosso bem-estar; e assim o desejo de estar bem é estimulado simultaneamente com o seu desenvolvimento. Segue, portanto, que o desejo de bem-estar deve ser estimulado simultaneamente com qualquer princípio que seja meramente uma modificação da combatividade, mas, no caso daquilo que eu denomino *perversão*, o desejo de bem-estar não só não é despertado, como existe um sentimento fortemente antagônico.

Um apelo ao próprio coração é, afinal de contas, a melhor resposta ao sofisma que acabamos de apresentar. Ninguém que consulte de forma confiante e questione profundamente sua própria alma, estará disposto a negar a total radicalidade da propensão em questão. Não é mais incompreensível que distinta. Não há nenhum homem vivo que em algum momento não

---

<sup>62</sup> As edições mais recentes corrigiram a falha da escrita de Poe em alemão: *Motiviert*, que significa “motivado”[N.T.].

tenha sido provocado, por exemplo, por um sincero desejo de atormentar um ouvinte por circunlocução. O orador está ciente que desagrade; ele tem toda a intenção de agradar, é geralmente breve, preciso e claro, a linguagem mais lacônica e luminosa está lutando por enunciar-se em sua língua, é apenas com dificuldade que ele se contém para não deixá-la fluir; teme e deprecia a raiva daquele a quem se dirige; contudo, o pensamento lhe aparece, de que por certas involuções e parênteses, essa raiva pode ser engendrada. Esse simples pensamento basta. O impulso aumenta para uma vontade, a vontade para um desejo, o desejo para um anseio incontrolável, e o anseio (no profundo pesar e mortificação do orador, e desafiando todas as consequências) é saciado.

Temos uma tarefa diante de nós que deve ser realizada rapidamente. Sabemos que será a ruína se nos atrasarmos. A crise mais importante da nossa vida clama, com toques de trombeta, por energia e ação imediatas. Estamos radiantes, somos consumidos pela ânsia de começar o trabalho, com a antecipação por cujo resultado glorioso nossas almas ardem completamente em chamas. Ele deve ser empreendido hoje e, no entanto, é adiado até amanhã, e por quê? Não há resposta, exceto que nos sentimos *perversos*, usando a palavra sem compreensão do princípio. O amanhã chega, e com ele uma ansiedade ainda mais impaciente de cumprir nosso dever, mas com esse mesmo aumento de ansiedade chega, também, um desejo sem nome, altamente temeroso, porque incompreensível, ansiando por atraso. Esse desejo acumula força à medida que o tempo passa. A última hora para agir está próxima. Trememos com a violência do conflito dentro de nós, – do definido com o indefinido – da substância com a sombra. Mas, se a competição continuar prosseguindo, é a sombra que prevalece, – esforçamo-nos em vão. O relógio bate, e é o badalar de nosso bem-estar. Ao mesmo tempo, é como o cantar do galo para o fantasma que há tanto tempo nos intimidou. Ele voa – desaparece – estamos livres. A velha energia retorna. Nós iremos trabalhar *agora*. Oh, é *tarde demais!*

Estamos à beira de um precipício. Observamos o abismo – sentimos enjoo e vertigem. Nosso primeiro impulso é nos afastarmos do perigo. Inexplicavelmente, permanecemos. Em pequenos graus, nosso enjoo, vertigem e horror se fundem numa nuvem de sentimentos inomináveis. Pouco a pouco, ainda mais imperceptível, essa nuvem vai tomando corpo, tal como o vapor da garrafa da qual surgiu o gênio nas *Mil e Uma Noites*. Mas desta *nossa* nuvem na borda do precipício, nasce uma forma gradativamente palpável, muito mais terrível que qualquer gênio ou demônio de fábulas, e, no entanto, é apenas um pensamento, ainda que amedrontador, e que congela a medula de nossos ossos com a ferocidade do prazer de seu horror. É apenas a ideia de quais seriam nossas sensações durante a precipitação de uma queda de tal altura. E esta queda – essa aniquilação precipitada – pela mesma razão que envolve a

mais terrível e repugnante de todas as imagens mais terríveis e repugnantes de morte e sofrimento que alguma vez se apresentaram à nossa imaginação – por esta mesma razão nós agora mais vividamente a desejamos. E por nossa razão nos deter violentamente na beira do abismo, *justamente* nos aproximamos com mais ímpeto. Não há paixão na natureza tão demoniacamente impaciente, como a daquele que, estremecendo à beira de um precipício, medita assim mesmo em atirar-se. Entregar-se, por um momento, a qualquer tentativa de *pensamento*, é perder-se inevitavelmente; pois a reflexão apenas nos induz a nos reprimirmos, e *justamente*, digo eu, porque *não podemos*. Se não houver um braço amigo a nos cuidar, ou se falharmos num esforço súbito de nos prostrarmos para trás do abismo, cairemos e seremos destruídos.

Examinando estas ações semelhantes, seja como for, veremos que o inevitável resultado será proveniente do espírito da *Perversão*. Nós as cometemos porque sentimos que *não* devemos. Além ou por trás dele não há princípio inteligível; e poderíamos, de fato, considerar essa perversão uma instigação direta do arquidemônio, se ela não fosse, em certas ocasiões, conhecida por operar em prol do bem.

Disse então tudo isso para que eu possa, em certa medida, responder a sua pergunta – para que eu possa explicar-lhe por que estou aqui, podendo assim transmitir-lhe algo que tenha pelo menos um ínfimo aspecto de uma causa para eu estar usando esses grilhões, e por estar habitando esta cela dos condenados. Se eu não fosse assim prolixo, você poderia ter me entendido mal, ou, assim como a ralé, ter me achado um louco. Sendo assim, será fácil perceber que sou uma das incontáveis vítimas do Demônio da Perversão.

É impossível que qualquer ação possa ter sido realizada com uma deliberação mais completa. Durante semanas, durante meses, ponderei sobre os meios do assassinato. Rejeitei mil esquemas, porque a sua realização envolvia uma *chance* de ser descoberto. Por fim, ao ler algumas memórias francesas, encontrei o caso de uma doença quase fatal que ocorreu à Madame Pilau, por meio da ação de uma vela acidentalmente envenenada. A ideia me surpreendeu imediatamente. Eu sabia do hábito da minha vítima de ler na cama. Eu sabia, também que o apartamento dele era estreito e mal ventilado. Mas não preciso lhe desagradar com detalhes impertinentes. Não preciso descrever os fáceis artifícios através dos quais substituí, em seu candelabro no quarto de dormir, uma vela de cera que encontrei ali por uma que eu mesmo criei. Na manhã seguinte, ele foi encontrado morto em sua cama, e o veredicto do legista foi – "Morte por visita de Deus"<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> No original: *Death by visitation of God*, forma como os legistas americanos no século XIX chamavam a morte natural. [N.T.]

Tendo herdado sua propriedade, tudo correu bem para mim durante anos. A ideia de ser pego nunca passou por minha mente. Os restos da vela fatal foram cuidadosamente descartados. Eu não deixara nenhuma sombra de pista que pudesse me condenar, ou que sequer levantasse suspeita de minha relação com o crime. É difícil descrever com que riqueza um sentimento de satisfação surgiu em meu peito enquanto refletia sobre minha absoluta segurança. Por um longo período de tempo me habituei com o prazer desse sentimento. Ele me proporcionou mais deleite real do que todas as vantagens mundanas advindas do meu pecado. Mas chegou por fim um momento no qual o sentimento de prazer se transformou, por gradações quase imperceptíveis, em um pensamento assombroso e incômodo. Incomodava-me por que me assombrava. Eu mal podia me livrar dele por um instante. É muito comum ficarmos assim incomodados com um som em nossos ouvidos, ou melhor, em nossas memórias, pela repetição de alguma música vulgar ou alguns fragmentos de uma ópera sem expressão. Também não ficaríamos menos incomodados se a música em si fosse boa ou se a ária dessa ópera tivesse algum mérito. Dessa forma, por fim, passei a me perceber perpetuamente pensando sobre minha segurança, e repetindo, em voz baixa, a frase "Estou a salvo".

Um dia, enquanto passeava pelas ruas, percebi que estava a ponto de murmurar, já meio em voz alta, essas mesmas sílabas. Num momento de impaciência, passei a reformulá-las assim; "Estou seguro – estou seguro – sim – se não for tolo o suficiente para me confessar abertamente!"

Assim que proferi essas palavras, senti um arrepio gelado no meu coração. Eu já havia tido certa experiência com esses ataques de perversão (cuja natureza me foi custoso explicar) e lembrei-me bem de que, em nenhum desses casos, fui capaz de resistir. E agora, a própria autossugestão casual de que eu pudesse, de fato, ser tolo o suficiente para confessar o assassinato do qual eu era culpado veio a meu encontro, como se fosse o fantasma daquele que eu havia assassinado – e me chamava para a morte.

No começo, fiz um esforço para me afastar desse pesadelo da alma. Eu andava vigorosamente – mais rápido – ainda mais rápido – no final eu corria. Senti um desejo enlouquecedor de gritar alto. Cada onda de pensamento que surgia inundava-me com um novo terror, pois, ai de mim! Eu bem, muito bem compreendi que *pensar*, na minha situação, seria minha perdição. Passei a acelerar meu ritmo. Corria feito um louco através das ruas lotadas. Por fim, a população entendeu o alarme e passou a me perseguir. Senti *então* a consumação do meu destino. Se pudesse ter arrancado minha língua, eu o teria feito, mas uma voz áspera ressoou em meus ouvidos – uma mão mais áspera ainda me agarrou pelo ombro. Eu me virei – abri a boca para tomar ar. Por um momento experimentei todas as dores de sufocamento; fiquei

cego, surdo e tonto; e então algum demônio invisível, pensei, me atingiu com a sua larga palma da mão em minhas costas. O longo segredo aprisionado irrompeu da minha alma.

Dizem que eu falava com uma hábil enunciação, mas com uma ênfase marcante e uma pressa obstinada, como se estivesse com medo da interrupção antes de concluir as frases breves, mas reveladoras, que me entregaram ao carrasco e ao inferno.

Tendo relatado tudo que era necessário para a mais completa condenação judicial, caí prostrado num desmaio.

E o que mais poderia dizer? Hoje eu uso estas correntes e estou aqui! Amanhã estarei livre! – *mas onde?*

\*\*\*

#### 6.4 COMENTÁRIOS PÓS-TRADUTÓRIOS

Após terminado o processo de tradução desse conto, fiz sua revisão.

Como dito nas considerações sobre “O Gato Negro”, *perverseness* foi traduzido por “perversão”. Assim, o título do segundo conto teve de seguir a mesma lógica, por isso ficou “O Demônio da Perversão”.

Conforme consta na parte de análise das retraduições, no quadro 13 (parágrafo 1), optei por manter todas as expressões latinas no original e em itálico. Também traduzi as primeiras palavras (*IN THE CONSIDERATION*) por “NA CONSIDERAÇÃO, tentando recuperar o máximo da “letra” desse início do conto.

Além das observações dos trechos, foi possível perceber nesse início de conto, do ponto de vista da narrativa, um tom de cumplicidade do narrador com a limitação da frenologia – logo no início do conto. Ele afirma que “na pura arrogância da razão, todos nós a negligenciamos [a propensão, o impulso]”. Mas na frase seguinte, há um pequeno detalhe na tradução da frase: *we have suffered its existence to scape our senses*: o verbo *to suffer*, traduzido por Baudelaire como *Nous avons permis*, por Oscar Mendes como “Temos tolerado”, por William Lagos e Guilherme da Silva Braga como “Permitimos” e por Rodrigo Breunig como “Temos padecido”. Compreendo que o narrador no texto original aponta as limitações da frenologia sem deixar de assumir que também sofreu com essa limitação, pelo menos até perceber a tal propensão. Ou seja, é importante dar um tom de passividade ao narrador, o sofrimento deve ser no sentido de “padecer”, não de “permitir” ou “tolerar”, que parecem, ainda que de forma sutil, diminuir essa cumplicidade e passividade. Portanto, decidi manter o verbo *to suffer* traduzindo a frase da

seguinte maneira: “Sofremos por sua existência escapar aos nossos sentidos”. É importante lembrar que esse narrador, embora demonstre as limitações dos frenólogos, indica que possui um profundo conhecimento e interesse pelas tendências propostas pela frenologia.

Assim como n’O Gato Negro’, o quadro 14 (parágrafo 3) também tem a frase *do wrong for the wrong’s sake*, que mantive como “fazer o mal pelo mal”. Do mesmo modo, as palavras *wrong* e *error*, que podem ser sinônimas, ainda que *wrong* não só signifique erro, mas mal. Por isso, optei por traduzi-las respectivamente como “mal” e “erro”.

Na parte do quadro 17 (parágrafo 9), pareceu-me importante informar o leitor do sentido de *Death by visitation of God* como morte natural. Então, para que se mantivesse o duplo sentido e o leitor entendesse que, se a vítima tem uma “morte por visita de Deus”, além de querer dizer que ele teve uma morte natural, significa também que o criminoso é tão perspicaz que, por saber da incapacidade dos frenólogos em identificar o impulso que o fez transgredir a lei e cometer o assassinato por acharem que os impulsos frenológicos são todos entendidos de acordo com a vontade divina, “morrer por visita de Deus” é mais uma comprovação da incapacidade dos homens de perceber as tendências e de descobrir esse “crime perfeito”.

Esse conto é consideravelmente mais curto que “O Gato Negro”, e analisei apenas cinco quadros no capítulo anterior. Mas, mesmo assim, foi possível encontrar vários elementos que saltaram à minha vista quando do processo de tradução.

Quanto à parte estrutural do conto, mantive a pontuação e a estrutura sintática o mais semelhante possível ao texto original, sobretudo na primeira parte do conto, em que o narrador busca o convencimento do leitor através de uma linguagem bastante rebuscada, com a utilização de estrangeirismos (que mantive tal qual o original) e diversas palavras marcadas em itálico. Essa preocupação sintática diminui à medida que a tensão do texto aumenta, quando o narrador vai gradualmente perdendo o controle dos seus pensamentos.

Quanto à preocupação com a “letra” do conto, pareceu-me de suma importância manter todos os vocábulos que começassem com o prefixo “-imp”, ainda que não tenha sido possível transmitir o jogo de palavras de *Imp* (o pequeno e sutil demônio) com as palavras que começam com esse prefixo. Assim como em *The Black Cat*, traduzi *perverseness* e seus derivados, *perverse* e *perversity* respectivamente por “perversão”, “pervertido” (com exceção do título do conto) e novamente “perversão”. Como já foi dito antes, a “perversão”, não tem relação direta com o conceito de “perversão” e de “perverso” da psicanálise, visto que esses conceitos ainda não estavam claramente estabelecidos na época em que Poe escreveu seus contos (algo que até o narrador do conto trata de evidenciar – mais de uma vez, inclusive). Acredito que essa escolha

visa uma tradução da “letra” do original, pressupondo que o leitor ficará ciente da diferença de conceitos ao adentrar na leitura do relato.

Outro elemento importante de recuperação da “letra” em que me detive por um momento para decidir qual a escolha mais apropriada foi a tradução de *arch-fiend*. As traduções dessa nomenclatura demoníaca variam bastante. Baudelaire o traduziu como *l’Archidémon*. Oscar Mendes traduziu simplesmente como “demônio”. William Lagos, como “Satanás”. Guilherme Braga, como “Espírito do Mal” e Rodrigo Breunig, como “Belzebu”. Optei por traduzir como o fez Baudelaire, mas antes de decidi-lo, me detive no prefixo *arch*. Segundo o Dicionário Aurélio (ARQUE, ARQUI, 1999, p.193-194), sua origem vem do grego e leva a duas possibilidades: *archi* e *arché*. O primeiro, no sentido de primazia, superioridade, chefe, o que implica numa hierárquica. Já o segundo remete ao princípio, à fonte e causa das coisas, ao que é antigo – como em Arquétipo, Arqueologia, etc. Optei por arquidemônio por dar essa ideia de hierarquia entre as diferentes menções demoníacas que ocorrem dentro do texto, a começar pelo *Imp*, que já aparece desde o título do conto no original inglês.

Após essa análise complementar dos contos já traduzidos, pude ver que, de fato, novas questões aparecem, tanto em relação às deformações inevitáveis e inerentes do próprio processo, quanto aos questionamentos sobre a literalidade do texto que, no momento da análise, no capítulo 5, não me foi possível perceber.

A seguir, faço minhas considerações, no sentido geral do trabalho, refletindo sobre as conclusões que as análises e retraduições me propiciaram.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste momento de fechamento do trabalho, faço algumas considerações sobre a análise e sobre o processo das minhas retraduições dos contos, levando em conta o referencial teórico sobre retradução reunidos aqui. Do mesmo modo, apontarei futuros caminhos de pesquisa a partir das observações feitas ao longo dessas páginas.

Em relação às perguntas que nortearam a pesquisa – se os tradutores brasileiros levam em consideração as escolhas tradutórias que seus colegas fizeram, e se ainda é possível encontrar semelhanças entre a tradução baudelairiana e as retraduições brasileiras feitas nos últimos anos – pode-se dizer que os tradutores brasileiros de fato levaram em consideração as escolhas tradutórias de seus colegas anteriores (incluindo Baudelaire), visto que alguns tradutores demonstraram várias semelhanças entre seus textos e a tradução francesa. Isso foi mais visível no caso de Mendes (1944), Coutinho (1954) e Lagos (2002). Da mesma forma, tradutores como Braga (2009) e Breunig (2011), que mudaram a maneira de traduzir *perverseness* distanciando-se da “perversidade”, não deixam de levar em consideração o que foi traduzido antes. Justamente por terem mudado a tradução da palavra, isso indica que eles observaram o que foi feito e buscaram novas alternativas.

Sobre o papel da tradução de Baudelaire, pode-se dizer que as traduções baudelairianas de fato funcionaram como uma “primeira tradução” para várias das retraduições aqui selecionadas – caso de Mendes (1944), Coutinho (1954) e Lagos (2002). Pode-se, portanto, afirmar que, do ponto de vista diacrônico, as semelhanças entre o texto baudelairiano e as retraduições brasileiras podem ser traçadas, de forma consistente, pelo menos, até o início do século XXI. É importante que se entenda que isso não significa que William Lagos (2002) traduziu unicamente a partir da tradução de Baudelaire, por exemplo. Porém, em vários momentos, é possível observar que certas expressões típicas do francês aparecem no texto de Lagos – como em “fazer o mal pelo amor ao mal”. É possível que isso se deva ao fato de o tradutor não ter eventualmente se furtado de ler o texto em francês, além do texto original e algumas traduções anteriores a ele.

Essa semelhança tende a diminuir quando observamos as retraduições mais recentes – caso de Braga (2009), Breunig (2011) e Heloísa (2017), o que pode ser interpretado como uma diminuição da necessidade dos tradutores de utilizarem o texto francês como referência. É importante também considerar que o processo de tradução muda consideravelmente com as ferramentas disponíveis pela internet a partir de meados dos anos 2000. Mas não é só a questão tecnológica que influencia aqui. Há também a deliberada intenção dessas novas edições de



procurarem outras maneiras de retraduzir Poe, seja buscando outras soluções para traduzir o impulso – evitando a “perversidade”, como é o caso de Braga (2009) e Breunig (2011) –, seja usando um léxico mais próximo do público leitor contemporâneo, visto que, tal como diz Berman (1990), as traduções envelhecem inevitavelmente. Ainda assim, esse trabalho nos leva a perceber como a influência linguística/cultural da língua francesa se fez presente ainda durante várias décadas após o período em que os Estados Unidos definitivamente passam a ser hegemônicos na economia e cultura ocidental, a partir da segunda metade do século XX. Dito em outras palavras, o poder econômico que os americanos alcançaram, pelo menos, após a Segunda Guerra, não foi suficiente para diminuir a influência que a língua francesa exerceu na cultura brasileira ao longo de décadas. Ao vermos que Baudelaire parece “respingar” até o início do século nas retraduições brasileiras, é possível confirmar essa afirmação.

Do ponto de vista da tradução dos contos, é bastante curioso como a maneira de ler e de sentir o texto muda quando se trata do nosso próprio processo tradutório. Observo que interesses que ultrapassam a mera intenção de buscar a maior “literalidade” possível do texto original acabam cedendo espaço para outros elementos que estão em jogo. No caso desses contos de Poe, pude observar a importância de passar para os leitores uma modificação gradual do comportamento dos narradores para que não se perca a tensão gerada pelo texto. Em outras palavras, embora eu tivesse o objetivo de buscar o máximo possível da “letra” do texto original, acabei sendo levado pela tensão gerada no original, e é necessário pensar como fazer para inseri-la no texto nos momentos cruciais de sua manifestação.

Acredito que a escolha de traduzir *perverseness* por “perversão” tenha sido boa, pois ela retoma a “letra” da palavra original, evita a associação “maligna” da “perversidade” e instiga o leitor a compreender que o conceito de “perversão” de Poe difere daquele da Psicanálise. Isto fica claro a partir da explicação que os narradores oferecem em seus relatos.

Quanto às “tendências deformadoras” bermanianas, elas se mostraram uma maneira bastante interessante de observar as modificações que o texto vai sofrendo a cada retradução feita. Mas, particularmente, parece-me que essas tendências poderiam ser um pouco mais específicas em alguns pontos. Pois, como Berman faz questão de esclarecer que são tendências que se entrelaçam, é possível que o leitor tenha dificuldades em interpretá-las. Não que eu seja contra essa interpretação de que essas tendências operam como um “efeito dominó”. Pelo contrário, acredito que é uma ótima maneira de observar o fenômeno da tradução sob essa ótica. Refiro-me a casos mais específicos, como a **racionalização** – que lida com o caráter lógico da disposição sintática do texto e, ao mesmo tempo com as mudanças de pontuação que ocorrem no momento da tradução. Nesse ponto, creio que seria interessante observar quais são as

modificações sintáticas que ocorrem no texto, se é possível diferenciá-las e classificá-las de maneira menos vaga: como uma espécie de subdivisão dentro das tendências. Acredito que esse tipo de questionamento possa ser explorado em futuras pesquisas.

E, por fim, gostaria de observar que, tanto a partir das análises quanto das minhas retraduições, não era meu intuito comprovar que a retradução é o processo em que as grandes obras primas da tradução são geradas. Não se trata disso. A experiência aqui feita buscou comprovar que retraduzir é traduzir levando em conta o trabalho dos colegas que nos antecederam nessa mesma tarefa ao longo dos anos. É dizer: o retradutor não traduz sozinho. Ele é um tradutor reflexivo e aberto não só ao estrangeiro, mas aos caminhos que já foram percorridos por outros tradutores. Estes tampouco devem ser o Norte do retradutor, mas servem de auxílio para que ele decida quais passos pretende tomar com a sua tarefa tradutória.

## REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Juan Carlos. A perversidade na literatura de Edgar Allan Poe: um ambiente de terminologias científicas. **Cadernos do IL – UFRGS**, Porto Alegre, n.56, p. 10-23. nov. 2018. Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/83295/50773> > Acesso de 21 de Ago. de 2019.
- ALMEIDA, Leonardo Vieira. Por uma semiótica do mal: "The Imp of the Perverse", de Edgar Allan Poe. **SOLETRAS – UERJ**, n. 24, p. 196-206, 2012. Disponível em: < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/5038>>. Acesso em: 22 de Ago. de 2018.
- BARONIAN, Jean-Baptiste. **Baudelaire**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. **Ensaio sobre Edgar Allan Poe**, São Paulo: Ícone, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Pequenos Poemas em Prosa (O Spleen de Paris)**. São Paulo: Hedra. 2010.
- \_\_\_\_\_. **As Flores do Mal**, Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BERMAN, Antoine. **L'épreuve de l'étrange**. Paris: Gallimard, 1984.
- \_\_\_\_\_. La retraduction comme espace de la traduction. **Palimpsestes**, n. 4, 1990, p. 1-7.
- \_\_\_\_\_. **La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain**. Paris: Seuil, 1999.
- \_\_\_\_\_. La traducción como experiencia de lo/del extranjero. **Colección Hermes, Traductología: teoría y práctica**, n. 2. Medellín: Universidade de Antioquia, 2005.
- \_\_\_\_\_. **A tradução e a letra ou o albergue do estrangeiro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- BJÖRNSSON, Brynjar. Oscar Wilde and Edgar Allan Poe: Comparison of The Picture of Dorian Gray and "William Wilson". Universidade da Islândia, 2012. Disponível em: < <https://skemman.is/bitstream/1946/10612/1/BA%20ritgerd%20BB.pdf>>. Acesso em 22 de ago. de 2018.
- BONAPARTE, Marie. Interpretações psicanalíticas dos contos de Edgar Allan Poe. Tradução de Verónica Pérez. **Revista da APPOA**, Porto Alegre, n.30, v.3, p. 167-190, 2006. Disponível em: < <http://www.apoa.org.br/uploads/arquivos/revistas/revista30-3.pdf>>. Acesso em 04 de out. de 2019.
- BORGES, Jorge Luis. **Sobre a amizade e outros diálogos**. São Paulo: Hedra, 2013.
- BOTTMANN, Denise. **Edgar Allan Poe Brasil**, 29 jan. 2012. Disponível em: <<http://eapoebrasil.blogspot.com.br/2012/01/nona-posicao-i.html>> Acesso em: 22 de ago. de 2018.
- BRAGA, Guilherme da Silva. **O escaravelho de Poe e a teoria do escopo: uma abordagem comunicativa para a tradução do criptograma em "The Gold-Bug"**. 2012. 97f.

Dissertação de Mestrado – Instituto de Letras. Estudos de Literatura Comparada. UFRGS. Porto Alegre, RS.

CAMBIAIRE, Celestine Pierre. **The Influence of Edgar Allan Poe in France**. Nova Iorque: Haskell House Publishers, 1970.

CATAIOGO, **Vegetti della letteratura fantastica**. Itália: [s.n., 2009]. Disponível em: <<http://www.fantascienza.com/catalogo/opere/NILF1062964/il-genio-della-perversita/>> Acesso em: 22 ago. 2018.

CAVELL, Stanley. **In Quest of the Ordinary: Lines Of Skepticism and Romanticism**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

CORRÊA, Carlos Pinto. Perversão: trajetória de um conceito. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte, n. 29, p. 83-88, set. 2006.

\_\_\_\_\_, Julio. **Valise De Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DELATTE, F. Léon Lemonnier. Les traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875 ; Léon Lemonnier. Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875. **Revue belge de philologie et d'histoire**, v. 8, n. 2 1929. pp. 596-599. Disponível em : <[https://www.persee.fr/doc/rbph\\_0035-0818\\_1929\\_num\\_8\\_2\\_6617\\_t1\\_0596\\_0000\\_3](https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1929_num_8_2_6617_t1_0596_0000_3)> Acesso em 2 de out. de 2019.

DESMIDT, Isabelle. (Re)translations revisited. **Meta**, v. 54 n. 4. Montreal. 2009.

DICIONÁRIO ONLINE WEBSTER'S 1828. Disponível em: <<http://webstersdictionary1828.com>>. Acesso em 22 de ago. de 2018.

DORON, Claude-Olivier. **Le démon du pervers : entre perversité et perversion**. In : BOSSI, L. ; CLAIR, J. (org.). *Crime et folie* : actes de la fondation des Treilles. Paris: Gallimard, 2011.

FALEIROS, Álvaro; MATTOS, Thiago. A noção de retradução nos estudos de tradução: um percurso teórico. **Revista Letras Raras**. v. 3, n. 2. 2014, p. 35-57.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FREUD, Sigmund. **Um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GALLIX, François. Les traducteurs des histoires d'Edgar Allan Poe, **Loxias**, n. 28, Loxias, 2010.

GAMBIER, Yves. La retraduction, retour et détour. **Meta : journal des traducteurs**, v. 39 n. 3, p. 413-417, 1994.

GONÇALVES, Fabiano Bruno. **Tradução, interpretação e recepção literária: manifestações de Edgar Allan Poe no Brasil**. 2006. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, RS.

GUTIERREZ, Pedro Juan. **Trilogia suja de Havana**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

LAUVRIÈRE, Émile. **Edgar Poe: sa vie et son œuvre**. Paris: Félix Alcan, 1904.

LÉGER, Benoit. **Traduction négative et traduction littérale : les traducteurs de Poe en 1857. Un état de l’imaginaire littéraire**, Montréal, v. 43, n. 2, 2007.

MACEDO, Cristian Cláudio Quinteiro. A influência da frenologia no Instituto Histórico de Paris: raça e história durante a Monarquia de Julho (1830-1848). **Humanidades em diálogo**, São Paulo, v. 7, p. 127-145, mar. 2016.

\_\_\_\_\_. **Guerra pelo cérebro no Instituto Histórico da França: uma disputa médica que adentrou o lugar do historiador (1834-1836)**. 2017. 53 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UFRGS, Porto Alegre, RS.

MANRIQUE, Juan Francisco. El concepto de ‘perversidad’ en Edgar Allan Poe. Una reflexión filosófica. **Polisemia**, Bogotá, n. 12, p. 91-101, jul./dez. 2011.

MATHIJSEN, Jan William. The breach and observation: theatre retranslation as a strategy of artistic differentiation, with special reference to retranslations of Shakespeare’s Hamlet (1777-2001). **Translation Journal**, Universidade de Utrecht, Utrecht, 2007.

MESCHONNIC, Henri, **Poética do traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PANDIM, Gildaris Ferreira; BARROS, Lidia Almeida. **Questões de terminologia comparada: a tradução de “malandro” em Capitães da Areia (1937) e em Capitaines des Sables (1952)**. In: ISQUERDO, A. N.; DAL CORNO, G. O. M. (Org.). *As Ciências do Léxico VII*. 1ed. Campo Grande: Editora da UFMS, 2014, v. VII, p. 389-406.

PHILIPPOV, Renata. **Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire: trajetórias e maturidade estética e poética**. 2004. 139f. Tese de Doutorado – Departamento de Letras Modernas. Programa de língua e literatura francesa. USP, São Paulo, SP.

PERVERSE. In: AMERICAN Dictionary of the English Language. New Haven: Noah Webster, 1828. Disponível em: <<http://webstersdictionary1828.com/Dictionary/Perverse>>. Acesso em 25 jan. 2018.

PERVERSENESS. In: AMERICAN Dictionary of the English Language. New Haven: Noah Webster, 1828. Disponível em: <<http://webstersdictionary1828.com/Dictionary/Perverseness>>. Acesso em 25 jan. 2018.

PETRÔNIO. **Satíricon**, São Paulo: Martins Claret, 2005.

\_\_\_\_\_. **Satíricon**, Porto Alegre: L&PM, 2016.

POE, Edgar Allan. **Phrenology, Critical Notices**. *Southern Literary Messenger*, Richmond, v. 2, n. 3, p. 286-287, 1836.

\_\_\_\_\_. **Obras en prosa, Tomo I, Cuentos.** Tradução de Julio Cortázar. Madrid: Universidad de Puerto Rico, 1956.

\_\_\_\_\_. **Racconti.** Tradução de Elio Vittorini. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1961.

\_\_\_\_\_. **Les histoires extraordinaires.** Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Magnard, 1982.

\_\_\_\_\_. **Tutti i racconti, le poesie e “Gordon Pym”.** Tradução de Daniela Palladini. Roma: Newton & Compton Editori, 1992. *E-book*.

\_\_\_\_\_. **Ficção completa, poesia & ensaios.** Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

\_\_\_\_\_. **Assassinatos na Rua Morgue.** Tradução de William Lagos Porto Alegre: L&PM, 2002.

\_\_\_\_\_. **Nouvelles Histoires Extraordinaires.** Tradução de Charles Baudelaire Paris: Gallimard, 2006.

\_\_\_\_\_. **O gato preto e outros contos.** Tradução de Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2009.

\_\_\_\_\_. **Histoires grotesques et sérieuses.** Tradução de Charles Baudelaire. Paris: Gallimard, 2010.

\_\_\_\_\_. **O escaravelho de ouro.** Tradução de Rodrigo Breunig. Porto Alegre: L&PM, 2011.

\_\_\_\_\_. **The complete illustrated works of Edgar Allan Poe.** Londres: Bounty Books, 2013.

\_\_\_\_\_. **Medo clássico.** Tradução de Márcia Heloísa. Rio de Janeiro: Darkside, 2017.

QUINN, Arthur Hobson. **Edgar Allan Poe: A Critical Biography.** Nova Iorque: John Hopkins, 1998.

REBECHI, Rosane; ANDREETTO, Marlene. As retraduições de Trauer und Melancholie para o português: o léxico freudiano sob o olhar da Linguística de Corpus. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 18, n. 26, 126-157, 2015.

RODRIGUEZ, Liliane. Sous le signe de Mercure, la retraduction. **Palimpsestes**, Paris, n. 4, 1990, p. 63-80.

SOUZA, Davi de. O conto ensaístico. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 131, 2009. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2009v14n2p131>>. Acesso em: 22 de Ago. de 2018.

SQUILLACE, Mario Rodolfo; JANEIRO, Jimena Picón; SCHMIDT, Vanina. El concepto de impulsividad y su ubicación en las teorías psicobiológicas de la personalidad. **Revista Neuropsicología Latinoamericana**, Buenos Aires, v. 13, n. 1, p. 8-18, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Gêneros do discurso.** São Paulo: Martins Fontes, 1980.

\_\_\_\_\_. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VIZIOLI, Paulo. A tradução de poesia em língua inglesa: problemas e sugestões. **Trad. & Comum**, São Paulo, n. 2, p. 97-108, 1983.