



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**SAMUEL FERNANDES DO NASCIMENTO JUNIOR**

**UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES DE “THE PIT AND THE  
PENDULUM”, DE EDGAR ALLAN POE, POR CHARLES BAUDELAIRE, LÍVIO  
XAVIER E OSCAR MENDES**

**FORTALEZA**

**2025**

SAMUEL FERNANDES DO NASCIMENTO JUNIOR

UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES DE “THE PIT AND THE  
PENDULUM”, DE EDGAR ALLAN POE, POR CHARLES BAUDELAIRE, LÍVIO  
XAVIER E OSCAR MENDES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

N198a Nascimento, Samuel Fernandes Junior.

Uma análise comparativa das traduções de "The pit and the pendulum", de Edgar Allan Poe, por Charles Baudelaire, Lívio Xavier e Oscar Mendes / Samuel Fernandes Junior Nascimento. – 2025.  
192 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2025.  
Orientação: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

1. Estudos da Tradução . 2. Tradução Comparada. 3. Edgar Allan Poe. 4. O poço e o Pêndulo. 5. Lívio Xavier. I. Título.

CDD 418.02

---

SAMUEL FERNANDES DO NASCIMENTO JUNIOR

UMA ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES DE “THE PIT AND THE PENDULUM”, DE EDGAR ALLAN POE, POR CHARLES BAUDELAIRE, LÍVIO XAVIER E OSCAR MENDES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de retextualização.

Aprovada em: 23/05/2025.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Walter Carlos Costa (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Enora Lessinger  
Oxford Brookes University (OBU)

---

Prof. Dr. Michel Emmanuel Félix François  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

-A Deus, clemente e misericordioso, que não me rejeita a oração, nem afasta de mim a sua graça.  
-Ao meu filho, Dimitri, meu yedid, querido da minha alma;  
-Aos meus irmãos, Lea, Gomes, Marta, e Vilamar e Débora (*de bendita memória*);  
-Aos amigos de todas as horas, Edilson e Anatália, Fiúza e Bete, Humberto Duarte, Francisco e Cinthya Falcão, Fernando e Selma Rodrigues, Cintia e Mateus, Douglas Almeida, Vitória Rocha, Tiago Rodrigues, Marly Cruz, Alinne Maia, Joelder Amora, Anderson Costa, Juliana Aragão, Assis e Islandia, Benaia Lira, Ana Paula, Rafael e Sarah Rochinha, Márcio e Elisangela Mota, Amaral e Otilia Neto, Guilherme e Elisa Miranda, Elder e Poliny Pinto, Ricardo e Erislandia, Erisson e Laiane.  
-À querida Bianca Serpa, Bianquinha;  
-A Adriana Rossas Bertolini, ‘Gita’  
-Ao Rev. Almir Marcolino Tavares, querido amigo;  
-Ao Rev. Mark Franklin Willson (*de bendita memória*), mestre caríssimo, amigo inesquecível;  
-Ao querido Prof. Dr. Walter Carlos Costa, um portento, caríssimo professor, orientador e amigo precioso.

## **AGRADECIMENTOS**

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio;

Ao Prof. Dr. Walter Carlos Costa, pela excelente orientação e apoio constante;

Aos professores participantes da banca examinadora: Prof. Dr. Michel Emmanuel Félix François, Profa. Dra. Enora Lessinger, pelo tempo dedicado à leitura e exame desta pesquisa, pelas valiosas colaborações e sugestões;

À Profa. Mestra Denise Bottmann (Unicamp) pela pronta, gentil e rica colaboração na pesquisa;

Aos professores da POET UFC;

Ao querido Kelvis Santiago, secretário da POET UFC;

Aos colegas da turma de Mestrado em Estudos da Tradução POET UFC 2023/2024, pela amizade, companheirismo, reflexões, críticas e sugestões.

“Vive bem! Essa é a maior das vinganças.”  
(Talmud Bavli).

“É apenas com o desenlace constantemente à vista que podemos dar a um enredo seu indispensável ar de consequência, de causação, fazendo com que os incidentes, e em particular o tom em cada momento, contribuam para o desenvolvimento da intenção.” (Edgar Allan Poe).

“A vida de um homem não consiste na abundância de bens que ele possui.” (Jesus de Nazaré, Ev. Lucas 12.15).

## RESUMO

Esta pesquisa buscou aprofundar a compreensão dos processos tradutórios por meio de uma análise comparativa das versões do conto “The Pit and the Pendulum”, de Edgar Allan Poe (1809-1849), traduzido para o francês por Charles Baudelaire como “Le puits et le pendule” (1875), e para o português brasileiro por Lívio Xavier (1945) e Oscar Mendes (1944), ambas as traduções intituladas “O Poço e o Pêndulo”. A base teórica fundamenta-se nas Normas de Tradução de Gideon Toury (1995), nas Estratégias de Tradução segundo Lawrence Venuti (1995), e no Método Descritivo de Traduções segundo Lambert e Van Gorp (1985). As obras desses estudiosos oferecem um arcabouço teórico abrangente para examinar as escolhas dos tradutores e as normas culturais que orientam suas práticas. Friedrich Schleiermacher (1813) também foi relevante ao destacar a importância do contexto cultural do autor e da obra no processo tradutório. Quanto à metodologia, esta pesquisa consistiu, inicialmente, na contextualização do conto analisado e da obra do autor, sua escrita e sua recepção, tanto na época da publicação quanto na posteridade. Também foi realizada a contextualização dos três tradutores: Baudelaire, na França do século XIX, e Lívio Xavier e Oscar Mendes, no Brasil da primeira metade do século XX. A comparação das três traduções foi feita com base nos critérios de convergência e divergência entre as versões. Essa abordagem permitiu investigar como as diferentes estratégias influenciam a recepção da obra de Poe em diferentes culturas e épocas.

**Palavras-chave:** estudos da tradução; tradução comparada; Edgar Allan Poe; O poço e o pêndulo; Lívio Xavier; Charles Baudelaire; Oscar Mendes.

## ABSTRACT

This research sought to deepen the understanding of translation processes through a comparative analysis of the versions of the short story “The Pit and the Pendulum”, by Edgar Allan Poe (1809-1849), translated into French by Charles Baudelaire as “Le puits et le pendule” (1875), and into Brazilian Portuguese by Lívio Xavier (1945) and Oscar Mendes (1944), both translation bearing the same title: “O Poço e o Pêndulo.” The theoretical foundation is based on the Translation Norms of Gideon Toury (1995), the Translation Strategies according to Lawrence Venuti (1995), and the Descriptive Method of Translations according to Lambert and Van Gorp (1985). The works of these scholars provide a comprehensive theoretical framework for examining the translators’ choices and the cultural norms that guide their practices. Friedrich Schleiermacher (1813) is also relevant for highlighting the importance of the cultural context of the author and the work in the translation process. Regarding methodology, this research initially consisted of contextualizing the analyzed short story and the author’s body of work, his writing, and its reception both at the time of publication and in posterity. The contextualization of the three translators was also carried out: Baudelaire in 19th-century France, and Lívio Xavier and Oscar Mendes in Brazil in the first half of the 20th century. The comparison of the three translations was based on the criteria of convergence and divergence between the versions. This approach allowed for an investigation of how different strategies influence the reception of Poe’s work in different cultures and eras.

**Keywords:** translation studies; comparative translation; Edgar Allan Poe; The pit and the pendulum; Lívio Xavier; Charles Baudelaire; Oscar Mendes.

## RÉSUMÉ

Cette recherche a cherché à approfondir la compréhension des processus traductifs à travers une analyse comparative des versions du conte “The Pit and the Pendulum” d’Edgar Allan Poe (1809-1849), traduit en français par Charles Baudelaire sous le titre “Le puits et le pendule” (1875), et en portugais brésilien par Lívio Xavier (1945) et Oscar Mendes (1944), les deux traductions portant le même titre: “O poço e o pêndulo.” La base théorique repose sur les normes de traduction de Gideon Toury (1995), les stratégies de traduction selon Lawrence Venuti (1995) et la méthode descriptive de traduction selon Lambert et Van Gorp (1985). Les travaux de ces chercheurs offrent un cadre théorique complet pour examiner les choix des traducteurs et les normes culturelles qui guident leurs pratiques. Friedrich Schleiermacher (1813) est également pertinent pour souligner l’importance du contexte culturel de l’auteur et de l’œuvre dans le processus de traduction. En ce qui concerne la méthodologie, cette recherche a consisté, dans un premier temps, à contextualiser la nouvelle analysée et l’œuvre de l’auteur, sa rédaction et sa réception tant à l’époque de la publication qu’à la postérité. La contextualisation des trois traducteurs a également été réalisée: Baudelaire en France au XIX<sup>e</sup> siècle, et Lívio Xavier et Oscar Mendes au Brésil dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La comparaison des trois traductions a été fondée sur les critères de convergence et de divergence entre les versions. Cette approche a permis d’explorer comment différentes stratégies influencent la réception de l’œuvre de Poe dans différentes cultures et époques.

**Mots-clés:** études de traduction; traduction comparée; Edgar Allan Poe; Le puits et le pendule; Lívio Xavier; Charles Baudelaire; Oscar Mendes.

## LISTA DE QUADROS

|           |   |     |
|-----------|---|-----|
| Quadro 1  | – Sensação de claustrofobia.....  | 55  |
| Quadro 2  | – Terror Psicológico.....   | 56  |
| Quadro 3  | – Terror Psicológico.....   | 56  |
| Quadro 4  | – Terror Psicológico.....   | 57  |
| Quadro 5  | – Desorientação Temporal.....   | 58  |
| Quadro 6  | – Disposição comparativa entre TF, TT1, TT2 e TT3.....  | 89  |
| Quadro 7  | – Disposição para efeitos de comparação entre a folha de rosto da publicação da edição crítica de <i>The Complete Works</i> by Edgar Allan Poe, de 1902, por James A. Harrison e a folha de rosto da coletânea “ <i>Histoires extraordinaires</i> ”, traduzido e publicado por Charles Baudelaire pela primeira vez em 1856 e, depois, republicada em 1875..... | 133 |
| Quadro 8  | – Disposição da imagem da capa e da folha de rosto da edição de 2021 da Editora Nova Aguilar, sob o título: <i>Edgar Allan Poe Ficção completa, poesia &amp; ensaios</i> , volume único.....  | 136 |
| Quadro 9  | – Disposição das imagens da capa e da contracapa da edição de 2004 da Ediouro Publicações, sob o título: <i>Contos Norte-americanos: os clássicos</i> , com coordenação de Vinícius de Moraes e apresentação de Orígenes Lessa, volume único.....   | 138 |
| Quadro 10 | – Estatística global das diferenças de pontuação entre TF, TT1, TT2 e TT3.....  | 153 |
| Quadro 11 | – Estatística global das diferenças no uso de travessões e reticências e exclamações entre TF, TT1, TT2 e TT3.....  | 156 |
| Quadro 12 | – Comparação das unidades de tradução entre TF e TT1, TT2 e TT3 no nível microestrutural.....   | 158 |

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

|         |  |
|---------|--|
| PPGPOET | Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução |
| UFC     | Universidade Federal do Ceará                    |
| ET      | Estudos da Tradução                              |
| EDT     | Estudos Descritivos da Tradução                  |
| EAP     | Edgar Allan Poe                                  |
| LX      | Lívio Xavier                                     |
| OM      | Oscar Mendes                                     |
| CB      | Charles Baudelaire                               |
| TF      | Texto Fonte                                      |
| TT1     | Texto Traduzido 1                                |
| TT2     | Texto Traduzido 2                                |
| TT3     | Texto Traduzido 3                                |
| a.C     | Antes de Cristo                                  |

## SUMÁRIO

|              |  |           |
|--------------|--|-----------|
| <b>1</b>     | <b>INTRODUÇÃO.....</b>   | <b>14</b> |
| <b>1.1</b>   | <b>A tradução literária como modalidade de tradução.....</b>   | <b>14</b> |
| <b>1.2</b>   | <b>A escolha do conto “The Pit and the Pendulum” de Edgar Allan Poe e de suas traduções francesa e brasileiras a partir do princípio de plaisir et jouissance, ou efeito gozoso da literatura artística.....</b> | <b>18</b> |
| <b>1.3</b>   | <b>Estudos da Tradução: Modalidades e contribuições.....</b>   | <b>20</b> |
| <b>1.4</b>   | <b>O impacto da contística de Edgar Allan Poe sobre tradutores e leitores na França e no Brasil.....</b>   | <b>22</b> |
| <b>1.5</b>   | <b>Objetivos e contribuições desta pesquisa para os Estudos da Tradução.....</b>   | <b>27</b> |
| <b>1.6</b>   | <b>Princípios teóricos que orientaram e estruturaram esta pesquisa.....</b>  | <b>28</b> |
| <b>2</b>     | <b>CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DE EDGAR ALLAN POE, DE SUA CONTÍSTICA E DO CONTO “O POÇO E O PÊNDULO”.....</b>   | <b>33</b> |
| <b>2.1</b>   | <b>Edgar Allan Poe (1809-1849): “Ars longa, vita brevis”.....</b>  | <b>33</b> |
| <b>2.1.1</b> | <b><i>Amores e perdas</i>.....</b>   | <b>35</b> |
| <b>2.1.2</b> | <b><i>Pobreza e alcoolismo</i>.....</b>  | <b>40</b> |
| <b>2.1.3</b> | <b><i>Sucesso e carreira literária</i>.....</b>  | <b>42</b> |
| <b>2.1.4</b> | <b><i>O fim</i>.....</b>   | <b>44</b> |
| <b>2.1.5</b> | <b><i>A propósito da edição crítica escolhida para esta pesquisa: The Complete Works of the Edgar Allan Poe (1902)</i>.....</b>  | <b>45</b> |
| <b>2.2</b>   | <b>A contística de Edgar Allan Poe).....</b>   | <b>45</b> |
| <b>2.2.1</b> | <b><i>Temas principais na contística de Edgar Allan Poe</i>.....</b>   | <b>45</b> |
| <b>2.2.2</b> | <b><i>Técnicas narrativas presentes na contística de Poe</i>.....</b>  | <b>47</b> |
| <b>2.2.3</b> | <b><i>Simbolismo e metáforas na contística de Edgar Allan Poe</i>.....</b>   | <b>48</b> |
| <b>2.3</b>   | <b>O conto “The Pit and the Pendulum”.....</b>   | <b>48</b> |
| <b>2.3.1</b> | <b><i>O título “The Pit and the Pendulum”</i>.....</b>   | <b>49</b> |
| <b>2.3.2</b> | <b><i>“The Pit and the Pendulum” - Sinopse)</i>.....</b>   | <b>51</b> |
| <b>2.4</b>   | <b>Elementos-chave no conto “The Pit and the Pendulum”.....</b>  | <b>53</b> |
| <b>3</b>     | <b>CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DOS TRADUTORES CHARLES BAUDELAIRE, LÍVIO XAVIER E OSCAR MENDES.....</b>  | <b>60</b> |
| <b>3.1</b>   | <b>Charles Baudelaire tradutor.....</b>  | <b>60</b> |
| <b>3.1.1</b> | <b><i>Uma vida contraditória e autodestrutiva</i>.....</b>   | <b>61</b> |

|              |  |     |
|--------------|--|-----|
| <b>3.1.2</b> | <i>Principais obras</i> .....  | 62  |
| <b>3.1.3</b> | <i>Uma poética da tradução: O trabalho de tradução de Charles Baudelaire e a recepção da obra de Edgar Allan Poe na França</i> .....       | 65  |
| <b>3.2</b>   | <b>Lívio Xavier</b> .....  | 67  |
| <b>3.2.1</b> | <i>Primeiros anos e formação intelectual e literária</i> .....   | 67  |
| <b>3.2.2</b> | <i>Lívio Xavier escritor</i> .....   | 68  |
| <b>3.2.3</b> | <i>Lívio Xavier tradutor</i> .....   | 69  |
| <b>3.3</b>   | <b>Oscar Mendes tradutor</b> .....   | 70  |
| <b>4</b>     | <b>CONCEITOS TEÓRICOS UTILIZADOS PARA A ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES</b> .....  | 75  |
| <b>4.1</b>   | <b>Estado da arte</b> .....  | 75  |
| <b>4.1.1</b> | <i>O Método Descritivo de Tradução proposto por Lambert e Van Gorp</i> .....   | 75  |
| <b>4.1.2</b> | <i>Traduções de Edgar Allan Poe para o francês por Charles Baudelaire</i> .....  | 76  |
| <b>4.1.3</b> | <i>Estudos da Recepção: Presença de Edgar Allan Poe no Brasil</i> .....  | 77  |
| <b>4.2</b>   | <b>A Teoria dos Polissistemas e os Estudos Descritivos da Tradução por Itamar Even-Zohar e Gideon Toury</b> .....                          | 78  |
| <b>4.2.1</b> | <i>O impacto da Teoria dos Polissistemas na análise de traduções</i> .....   | 79  |
| <b>4.2.2</b> | <i>Modelo de análise descritiva de traduções segundo Lambert e Van Gorp</i> .....  | 80  |
| <b>4.3</b>   | <b>As Normas de Tradução de Gideon Toury e seu uso nesta pesquisa</b> .....  | 82  |
| <b>4.4</b>   | <b>Lawrence Venuti e as Estratégias de Domesticação e Estrangeirização</b> .....   | 83  |
| <b>5</b>     | <b>ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES</b> .....   | 88  |
| <b>5.1</b>   | <b>Aplicação do Método Descritivo de Lambert e Van Gorp à análise comparativa das traduções de Poe</b> .....                               | 131 |
| <b>5.1.1</b> | <i>Informações Preliminares para o TT1</i> .....   | 132 |
| <b>5.1.2</b> | <i>Informações Preliminares para o TT2</i> .....   | 135 |
| <b>5.1.3</b> | <i>Informações Preliminares para o TT3</i> .....   | 138 |
| <b>5.1.4</b> | <i>Macroestrutura: adaptação estrutural do texto original para o francês na tradução de Charles Baudelaire, TT1</i> .....                  | 140 |
| <b>5.1.5</b> | <i>Macroestrutura: adaptação estrutural do texto original para o português brasileiro na tradução de Oscar Mendes, TT2</i> .....           | 144 |
| <b>5.1.6</b> | <i>Macroestrutura: adaptação estrutural do texto original para o português brasileiro na tradução de Lívio Xavier (1945), ou TT3</i> ..... | 146 |
| <b>5.2</b>   | <b>Comparação macroestrutural entre TF, TT1, TT2 e TT3</b> .....   | 150 |

|       |  |     |
|-------|--|-----|
| 5.2.1 | <i>Comparação macroestrutural do uso de travessão, reticências e exclamação entre TF, TT1, TT2 e TT3</i> ..... | 154 |
| 5.2.2 | <i>Comparação macroestrutural das estratégias de tradução entre TT1, TT2 e TT3</i> .....                       | 160 |
| 5.3   | <b>Microestrutura dos textos traduzidos TT1, TT2, e TT3</b> .....  | 163 |
| 6     | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....  | 186 |
|       | <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | 188 |

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 A tradução literária como modalidade de tradução

A prática da tradução literária, reconhecida por sua complexidade inerente e pelos desafios intrínsecos que a acompanham, tem sido alvo de frequentes debates e divergências entre teóricos e estudiosos da área. Longe de ser atividade meramente técnica, essa modalidade de tradução envolve questões profundas que remetem à própria essência da linguagem e à sua função enquanto representação de realidades culturais. Nesse contexto, faz-se oportuno iniciar esta discussão com a perspectiva de Walter Benjamin (1892-1940), cujas reflexões sobre a tradução literária têm sido amplamente discutidas e reverberam até os dias atuais. No ensaio seminal intitulado “A Tarefa do Tradutor”<sup>1</sup> (Die Aufgabe des Übersetzers, 1923), Benjamin aborda de maneira contundente o processo tradutório, argumentando que a tradução não deve ser encarada como uma simples transposição de forma e conteúdo entre idiomas distintos, mas, diferente disso, propõe a ideia de “recriação”, fundamentada na premissa de que a tradução é, até certo ponto, uma tarefa impossível de se realizar de forma absoluta, dado que a linguagem, enquanto manifestação cultural, é única e insubstituível. Sob essa perspectiva, portanto, a tradução transcende a mera transferência linguística e se configura como um processo criativo, elevando o tradutor ao status de artista. Sua função vai além de decodificar e reproduzir o sentido imediato do texto original; trata-se, na verdade, de desvendar uma “camada latente” da obra, uma dimensão mais profunda e, por vezes, não aparente à primeira leitura (Benjamin, 1923). Assim percebida, a tradução participa ativamente da perpetuação e do desenvolvimento contínuo da linguagem e da literatura, como uma contribuição essencial para o legado literário. É justamente por isso que Benjamin advoga uma postura mais assertiva e visível por parte do tradutor, reivindicando para este um lugar de destaque no processo de recriação da obra (p. 79-80).

Apesar de algumas críticas direcionadas ao ensaio citado acima, como a de ser excessivamente abstrato e idealista, desconectado das realidades práticas da tradução (Steiner,

---

<sup>1</sup> A obra de Walter Benjamin foi escrita como prefácio para sua tradução dos poemas de Charles Baudelaire, reunidos na coletânea “Tableaux Parisiens”. No ensaio, Benjamin discute a função da tradução e apresenta conceitos fundamentais, como: 1) A ideia de que a tradução não deve buscar apenas a fidelidade ao sentido literal do texto original, mas sim capturar e transmitir sua “essência” ou “verdade”; 2) O conceito de “afinidade linguística” (*Sprachverwandtschaft*), que sugere uma relação intrínseca entre as línguas; 3) A noção de que a tradução contribui para a realização de uma linguagem pura (*reine Sprache*), onde as línguas individuais convergem para uma expressão universal. Essa obra é amplamente considerada um marco teórico na área dos Estudos da Tradução e continua sendo referência para discussões sobre teoria e prática tradutória.

1976), a visão de Benjamin continua a ser de extrema relevância para os estudos contemporâneos de tradução, especialmente em sua perspectiva do tradutor como coautor. A tradução, nesse sentido, não se limita a uma atividade secundária ou auxiliar, mas se configura como uma verdadeira criação autônoma que merece ser analisada e apreciada em seus próprios termos.

Outro conceito relevante que Benjamin (1923) introduz em seu ensaio é o de que a tradução concede nova vida ao texto original, prolongando sua existência e expandindo sua influência em outras culturas. Dessa maneira, a tradução não apenas preserva o patrimônio literário, mas também possibilita novas interpretações e significados para a obra, sem, contudo, substituí-la. A tradução coexiste com a obra original, oferecendo uma perspectiva renovada e enriquecedora, que amplia o horizonte de leitura e compreensão. Assim, esta pesquisa se propõe também a examinar as traduções de Poe na França e no Brasil buscando identificar em que medida a liberdade criativa dos tradutores contribuiu para o enriquecimento da obra. Aqui, evitaremos conceitos de natureza axiológica, como “melhor” ou “pior” tradução, pois nosso objetivo não é hierarquizar versões, mas, sim, realizar uma análise comparativa das escolhas tradutórias e suas implicações.

Esta análise comparativa pretende aprofundar a investigação das traduções examinadas, enfocando diversos aspectos cruciais que afetam a prática tradutória, evitando quaisquer ideias de fidelidade ao texto-fonte. Em primeiro lugar, busca-se identificar as estratégias de tradução empregadas, especialmente os conceitos de estrangeirização e domesticação, conforme apresentados por Lawrence Venuti (1995). A análise investigará como essas estratégias influenciam as decisões dos tradutores, revelando até que ponto eles mantêm ou adaptam os elementos culturais e estilísticos do texto original para o público-alvo. O método de José Lambert e Hendrik van Gorp (1985) é aplicado para categorizar e avaliar essas estratégias dentro do contexto específico das traduções analisadas. Esse método fornece uma estrutura para a identificação das escolhas tradutórias com base em categorias como estratégias de adaptação, preservação e inovação.

Em segundo lugar, a dissertação examina a aplicação de teorias e métodos tradutórios, incorporando uma análise detalhada das abordagens teóricas de Gideon Toury, que introduziu o conceito de “normas de tradução” (1995, p. 53-69), cuja importância e definição são estabelecidas por Hermans (1999, p. 71-95), considerando tanto as normas internas, que são as preferências e estratégias individuais dos tradutores, quanto as normas externas, que são as influências culturais, sociais e institucionais. A investigação avalia como essas normas

moldaram as decisões tradutórias dos três tradutores em questão e como elas refletem o contexto histórico e cultural de suas respectivas épocas.

Finalmente, a pesquisa realiza uma avaliação dos impactos das traduções na longevidade e na relevância da obra de Edgar Allan Poe nas culturas de chegada. Foi analisado como as traduções contribuem para a manutenção da relevância e atratividade do texto, considerando a recepção do público e a influência sobre a literatura e a cultura local. A pesquisa investigará se e como as traduções ajudaram a preservar a importância da obra de Poe ao longo do tempo e em diferentes contextos culturais.

A escolha dos tradutores Charles Baudelaire, com a tradução de 1875 intitulada *Le puits et le pendule*, de Oscar Mendes (1944), com a versão *O Poço e o Pêndulo* e de Lívio Xavier (1945), com tradução de mesmo título carece de uma justificativa mais detalhada neste momento inicial. Entretanto, sua seleção para esta pesquisa se fundamenta em critérios de relevância histórica, diversidade estilística e representatividade de diferentes momentos e abordagens tradutórias no âmbito da recepção da obra de Edgar Allan Poe em línguas europeias e, particularmente, no contexto brasileiro. Esta breve apresentação visa, sobretudo, situar o leitor quanto ao corpus que será analisado, oferecendo uma primeira contextualização das traduções escolhidas e indicando a variedade de recortes linguísticos, temporais e culturais que orientam a análise comparativa. A justificativa completa para a escolha desses tradutores, incluindo critérios históricos, estilísticos e editoriais que embasam sua seleção, será desenvolvida de modo mais aprofundado no capítulo 3, onde se detalhará como cada tradução se insere em um determinado sistema literário e quais são suas contribuições específicas para a recepção da obra de Poe, especialmente no contexto francês e brasileiro.

Comecemos com Charles Baudelaire que é uma figura central na difusão da obra de Poe na Europa. Sua tradução de *The Pit and the Pendulum*, publicada pela primeira vez em *Histoires extraordinaires* (1856) não apenas apresentou o autor americano ao público francês como também influenciou decisivamente sua consagração no continente europeu.

No contexto brasileiro, a obra de Poe foi traduzida por diversos nomes ao longo do século XX. Oscar Mendes, em colaboração com Milton Amado, participou de uma tradução influente publicada na Coleção Nobel na década de 1940, que buscava apresentar uma linguagem mais moderna, fluente e acessível. A versão de Mendes representa um momento importante da tradução literária brasileira, quando se buscava consolidar um cânone internacional no país, adaptando-o ao público local. Sua abordagem pode ser relacionada à estratégia de domesticação, privilegiando a legibilidade e a naturalidade do texto em português.

A inclusão dessa tradução permite avaliar como Poe foi reinterpretado em um contexto editorial brasileiro de grande difusão.

Lívio Xavier, por sua vez, traduz Poe no mesmo momento histórico de Oscar Mendes mas com outra perspectiva estética. Sua versão, também intitulada *O Poço e o Pêndulo*, publicada pela primeira vez em 1945 pela editora Leitura (Daghlian, 1999. p. 3), se caracteriza por uma maior atenção à densidade sintática e ao tom grave do texto-fonte, ao qual muito se aproxima em termos de estrutura, representando uma alternativa estilística relevante ao trabalho de Mendes. Sua abordagem pode ser relacionada a uma estratégia intermediária entre estrangeirização e domesticação. Assim, Xavier oferece ao corpus desta pesquisa uma oportunidade de confronto entre diferentes estratégias tradutórias dentro da mesma cultura receptora, permitindo um estudo comparativo da microestrutura textual.

A escolha desses três tradutores permite, portanto: 1) Comparar traduções em diferentes línguas e épocas; 2) analisar diferentes estratégias tradutórias (domesticação vs. estrangeirização)<sup>2</sup>; 3) observar como a figura de Poe foi recriada em contextos culturais distintos; 4) contribuir para o mapeamento da recepção de Poe na França e no Brasil; 5) aplicar de maneira eficaz os modelos teóricos adotados (Lambert & Van Gorp, Toury, Venuti)<sup>3</sup> na análise comparada das traduções.

Estabelecida a justificativa para a escolha das traduções analisadas aqui, esta dissertação considera o papel do tradutor como fundamental para a recriação da obra literária, visto que ele e seus leitores estão inseridos numa cultura própria, distinta daquela do autor original e de seu público imediato. Sendo as línguas organismos vivos e as culturas multifacetadas, o ato de traduzir se configura como uma arte interpretativa, uma representação viva e dinâmica em uma nova linguagem (Steiner, 1976).

Portanto, esta análise comparativa visa não apenas identificar e descrever as estratégias e técnicas utilizadas pelos tradutores, mas também compreender a interação entre as escolhas tradutórias e as normas culturais e literárias, fornecendo uma visão abrangente sobre o impacto e a evolução das traduções ao longo do tempo.

---

<sup>2</sup> Uma definição e exposição robusta dos conceitos de estrangeirização e domesticação será apresentada na seção do capítulo teórico intitulada Lawrence Venuti e as Estratégias de Domesticação e Estrangeirização (p. 87).

<sup>3</sup> O método de Lambert e Van Gorp (1985) será exposto e explicado logo mais no capítulo teórico (p. 78).

## 1.2 A escolha do conto “The Pit and the Pendulum” de Edgar Allan Poe e de suas traduções francesa e brasileiras a partir do princípio de plaisir et jouissance, ou efeito gozoso da literatura artística.

O ato de ler envolve, essencialmente, o prazer ou gozo da leitura. Os conceitos de *prazer* e *gozo* são categorias fundamentais para a compreensão da experiência estética da leitura, conforme propostos por Roland Barthes em sua obra *Le Plaisir du Texte* (1973). Ao estabelecer essa distinção entre *plaisir* (prazer) e *jouissance* (gozo), Barthes inaugura uma forma inovadora de pensar a recepção do texto literário, que transcende a mera apreciação estética e se insere no campo das forças afetivas, culturais e linguísticas que atravessam o leitor.

O *prazer* refere-se à fruição convencional e confortável da leitura, vinculado à aceitação das normas discursivas e sociais, à linearidade narrativa e à estabilidade interpretativa. O leitor, nesse caso, encontra no texto uma confirmação de seus próprios códigos culturais e de sua identidade. Trata-se de uma leitura fluida, onde o sentido é relativamente estável e previsível (Barthes, 1973, p. 14–15). Os textos que produzem esse tipo de prazer tendem a se alinhar com gêneros literários tradicionais e estruturas narrativas familiares, como o romance realista ou as formas clássicas de poesia.

Em contraste, o *gozo* é um tipo de prazer radical, que implica uma experiência de ruptura, de desconstrução da linguagem e da própria subjetividade do leitor. Julia Kristeva (1974), em *La Révolution du Langage Poétique* (1974), amplia essa noção ao associá-la à dimensão corporal e inconsciente da linguagem, que se manifesta especialmente na literatura de vanguarda. Para Kristeva (1974), o *gozo textual* é inseparável de uma ruptura com a ordem simbólica, e encontra seu lugar privilegiado na poesia e na prosa experimental, onde a linguagem deixa de servir apenas à comunicação para tornar-se uma experiência sensível e intensamente subjetiva.

Além disso, críticos como Susan Rubin Suleiman (1980) reforçam a utilidade analítica desses conceitos para a teoria literária contemporânea, sobretudo ao examinar como diferentes gêneros e estilos literários provocam distintas respostas afetivas e cognitivas no leitor. Em seu ensaio “The Reader in the Text”, ela discute como a tensão entre *prazer* e *gozo* articula-se com as práticas de leitura e com os modos de subjetivação do leitor.

O texto é construído de tal forma que provoca constantemente o leitor a complementar aquilo que está lendo. [...] Sempre que isso ocorre, fica claro que o autor não está mobilizando seu leitor porque ele próprio não pode concluir a obra que começou: seu motivo é provocar uma participação intensificada que obrigará o leitor a estar ainda mais consciente da intenção do texto (Iser apud Suleiman, 1983, p. 32-33)

Assim, a oposição entre *prazer* e *gozo* revela-se produtiva não apenas para classificar textos literários, mas também para compreender os efeitos que eles produzem nos leitores. Enquanto o *prazer* estabiliza e confirma o sujeito leitor, o *gozo* o interpela, o desloca e, por vezes, o dissolve. Ao mobilizar essas categorias, a crítica literária e a teoria da leitura adquirem ferramentas potentes para pensar a literatura como campo de forças estéticas e políticas, onde a linguagem se mostra não apenas como instrumento de comunicação, mas como lugar de experiência.

É a partir do prazer experimentado na leitura que o leitor estimará em maior ou menor conta este ou aquele escritor. No caso da obra traduzida, a responsabilidade do tradutor de levar o leitor a essa experiência de gozo dependerá em muito das estratégias de literatura empregadas e dos seus objetivos com a tradução. Jakobson (1974) fala da atratividade do texto na língua de destino como uma questão da função estética da tradução.

Ao integrar essas concepções à análise das traduções de Poe, comprehende-se que o trabalho do tradutor, especialmente em literatura, é mais o de um artista que reconstrói os efeitos estéticos da obra original. Isso justifica a investigação sobre como o lirismo, o suspense e o terror psicológico presentes no conto foram mantidos, atenuados ou transformados nas diferentes versões a partir das estratégias de tradução. Isso é particularmente relevante na tradução de poesia, mas também pode ser aplicado à prosa, como no caso do conto de Poe analisado aqui, onde o ritmo é crucial para criar a atmosfera de tensão e suspense. Esses aspectos, relacionados ao ritmo e à sonoridade, serão explorados de forma detalhada no capítulo destinado à análise comparativa. A análise dessas realidades literárias e de seu impacto no leitor é um ponto de partida relevante para se compreender a construção emocional das personagens e os efeitos narrativos cuidadosamente manipulados por Poe para gerar respostas emocionais específicas no leitor. Diversos leitores podem interpretar essas emoções de formas distintas, a depender de suas próprias predisposições e contextos culturais. Mas seja qual for o recurso empregado pelo autor e recriado na tradução, o alvo do texto literário é fascinar o leitor, levá-lo a uma experiência de prazer na literatura. Ricoeur (2004) afirma que “A tradução é uma tarefa ética e poética, na qual é preciso manter viva a voz do outro na língua de acolhimento.”<sup>4</sup>

Portanto, a noção de *gozo*, conforme formulada por Barthes, refere-se a um prazer que ultrapassa a satisfação previsível da leitura e se inscreve na ordem da perturbação, do choque e da quebra de expectativas. Esse conceito contrasta com o *prazer*, que se relaciona à gratificação

---

<sup>4</sup> “[...] la traduction est une tâche éthique et poétique, où l'on doit garder vivante la voix de l'autre dans la langue d'accueil” (RICŒUR, 2004, p. 38-39).

derivada de uma narrativa coesa e esperada. No caso do conto de Poe, a estrutura do suspense conduz o leitor a uma antecipação controlada dos eventos, apenas para, no clímax, frustrar essas antecipações de maneira abrupta e impactante. A presença do gato preto sobre o corpo da vítima não apenas materializa o horror latente ao longo da narrativa, mas também produz um efeito de estranhamento que desestabiliza qualquer sentido de previsibilidade.

A reflexão sobre as escolhas tradutórias entre domesticação e estrangeirização insere-se justamente no cerne das discussões teóricas que permeiam os Estudos da Tradução. Ao reconhecer o tradutor como agente estético e ideológico, evidencia-se a necessidade de abordagens interdisciplinares que permitam compreender os múltiplos fatores que influenciam suas decisões. É nesse sentido que os Estudos da Tradução, ao integrarem saberes da teoria literária, da linguística e de outras áreas afins, oferecem o aparato conceitual necessário para analisar criticamente tais escolhas e suas implicações na recepção da obra traduzida, como veremos a seguir.

### **1.3 Estudos da Tradução: Modalidades e contribuições**

Os Estudos da Tradução configuram um campo de vasta complexidade teórica e prática, notável por sua abordagem interdisciplinar. Essa área do saber incorpora contribuições de diversas disciplinas, como a teoria literária, a linguística, a filosofia, a tecnologia da informação, a antropologia e a sociologia, fornecendo ferramentas e teorias indispensáveis para tradutores, professores e profissionais da tradução. Nesse contexto, é importante destacar algumas das contribuições significativas dos Estudos da Tradução para o desenvolvimento desta pesquisa.

A contribuição da linguística para os Estudos da Tradução é particularmente relevante, pois envolve a análise das estruturas e dos funcionamentos das línguas envolvidas no processo tradutório. A tradução comparada, que neste estudo abrange uma língua-fonte (LF) e duas línguas-alvo (LA), facilita a compreensão das semelhanças e diferenças entre essas línguas e das questões semânticas que emergem nas traduções. De acordo com Gideon Toury (1995, p. 55), as Normas de Tradução podem ser inferidas a partir da análise das escolhas feitas pelos tradutores ao longo do texto, especialmente quando comparadas ao original e a outras traduções. A comparação entre traduções permite identificar tendências individuais dos tradutores, mas também padrões mais amplos que refletem normas socioculturais e institucionais da época e do contexto em que foram produzidas.

Outra contribuição significativa provém da Teoria Literária, que se concentra na análise dos gêneros literários e na maneira como suas características são utilizadas pelo autor e

incorporadas nas traduções. No caso desta pesquisa, a contística de Edgar Allan Poe (doravante EAP) é analisada à luz de aspectos estilísticos e recursos literários empregados pelo autor para cativar o leitor. A teoria literária aborda, entre outros aspectos, o tipo de narrador, o enredo, e a construção da trama, oferecendo uma base para a análise comparativa das traduções (Lefevere, 2007, p. 9). O conto *The Pit and the Pendulum* exemplifica a riqueza da escrita de Poe, incluindo a definição do gênero como conto gótico, a utilização de símbolos e a análise psicológica do narrador. Esses elementos são cruciais para a compreensão das estratégias empregadas na tradução.

Os Estudos da Recepção também oferecem uma contribuição significativa para esta pesquisa, enfocando a forma como uma obra literária é recebida pelo público nas línguas-fonte e nas línguas-alvo, especialmente no contexto das traduções (Lefevere e Bassnett, 1990, p. 14-33). Aspectos culturais são analisados para determinar como influenciam a tradução e as escolhas do tradutor (Tourny, 1995). Entre os aspectos culturais relevantes estão: 1) o contexto histórico e social, que inclui normas sociais e valores culturais que podem impactar a interpretação da obra; 2) o idioma e as escolhas de tradução; 3) as convenções literárias e estilísticas, que variam entre culturas; 4) a adaptação cultural, como a estrangeirização ou domesticação, visando a relevância da obra para o público leitor; e 5) a recepção crítica, que examina como a obra é analisada através de artigos, resenhas e comentários.

A Tradução Comparada, em sua abordagem crítica e analítica, é outra modalidade dos Estudos da Tradução que permite uma melhor compreensão das complexidades e desafios enfrentados pelos tradutores, revelando aspectos relevantes, como as estratégias de tradução e as escolhas dos tradutores frente a desafios linguísticos, estilísticos e culturais. Esse método permite identificar tendências e impactos das decisões dos tradutores sobre o texto traduzido, incluindo a tradução de termos intraduzíveis, jogos de palavras e referências culturais, e como esses elementos refletem a personalidade e experiências dos tradutores. Isso porque a tradução comparada evidencia a forma como a voz do autor original é preservada ou adaptada, revelando as estratégias e intervenções do tradutor.

Compreendidas as principais modalidades e contribuições dos Estudos da Tradução, torna-se possível examinar de forma mais aprofundada como essas abordagens se aplicam a casos específicos, como a recepção e tradução da obra de EAP nas línguas francesa e portuguesa. A influência do autor norte-americano ultrapassa fronteiras linguísticas e culturais, tendo exercido um impacto profundo não apenas na França e no Brasil, mas também em diversos outros países ao redor do mundo. Sua obra inspirou poetas e escritores em diferentes tradições literárias, consolidando Poe como uma figura central no imaginário literário global.

Os efeitos dessa recepção nos projetos tradutórios desenvolvidos, considerando os modos como tradutores da França e do Brasil mediaram a linguagem e o imaginário poético e sombrio do autor para seus leitores serão apresentados a seguir.

#### **1.4 O impacto da contística de Edgar Allan Poe sobre tradutores e leitores na França e no Brasil**

Iniciando com Charles Baudelaire, a recepção de Poe não se restringiu à mera transferência linguística; antes, transformou-se em um gesto estético e simbólico, que redefiniu tanto a imagem de Poe na França quanto a própria identidade poética e crítica do tradutor francês. Sob impacto da escrita de Poe, o poeta francês de *As Flores do Mal* declarou que

Nenhum homem jamais contou com maior magia as exceções da vida humana e da natureza; os ardores de curiosidade da convalescença; o morrer das estações sobrecarregadas de esplendores enervantes, os climas quentes, úmidos e brumosos, em que o vento do sul amolece e distende os nervos, como as cordas de um instrumento, em que os olhos se enchem de lágrimas, que não vêm do coração; a alucinação deixando, a princípio, lugar à dúvida, para em breve se tornar conhecida e razoadora como um livro; o absurdo se instalando na inteligência e governando-a com uma lógica espantosa; a histeria usurpando o lugar da vontade, a contradição estabelecida entre os nervos e o espírito, e o homem descontrolado, a ponto de exprimir a dor por meio do riso. Analisa que há de mais fugitivo, sopesa o imponderável e descreve, com essa maneira minuciosa e científica, cujos efeitos são terríveis, todo esse imaginário que flutua em trono do homem nervoso e o impele para a ruína. (Mendes, 2021 p. 42)

O início desse impacto da obra de EAP sobre o poeta e crítico literário Charles Baudelaire se deu em 1845, quando este leu a tradução francesa do conto *The Murders in the Rue Morgue* (1841)<sup>5</sup> e escreveu, a propósito da autoria,

Em 1846, uma adaptação do conto de Edgar Poe, *The Murders of the Rue Morgue*, apresentada como uma produção original, embora não assinada, foi publicada no jornal *La Quotidienne*, sob o título *O Orangotango*. Pouco tempo depois, o *Le commerce* publicou, restituindo-lhe o verdadeiro título, uma tradução integral do mesmo conto: esse tradutor, que assinava como Old-Nick, era E.-D. Forques, o qual, em 15 de outubro seguinte, apresentaria Edgar Poe ao público por meio de um estudo publicado na *Revue des Deux Mondes*. Houve um processo judicial, ou ao menos uma disputa, entre os dois jornais, e o nome de Poe foi escrito pela primeira vez na França [...] Foi o início de sua glória europeia: quase sempre, no começo das grandes celebridades literárias — mesmo as mais justificadas — há um escândalo, um

<sup>5</sup> A autoria da primeira adaptação francesa do conto *The Murders of the Rue Morgue*, publicada em 1846 sob o título *L'Orang-Outang* no jornal *La Quotidienne*, permaneceu anônima, sendo apresentada como uma produção original. Pouco depois, uma tradução integral assinada por "Old-Nick" (pseudônimo de E.-D. Forques) foi publicada no *Le Commerce*, restituindo ao conto seu título original. Assim, a primeira versão francesa não pode ser atribuída com precisão a um tradutor específico, permanecendo de autoria desconhecida.

processo, um ruído exterior à obra. Por isso, pode-se conservar com indulgência e até com gratidão o nome da primeira tradutora ou adaptadora de Edgar Poe. Tratava-se de uma senhora, Isabelle Meunier, esposa de um publicista científico, nascido em 1817. Madame Meunier devia ser muito jovem quando teve a feliz ideia de traduzir *O Duplo Assassinato*. Ela continuou a apresentar ao público — de resto, pouco entusiasmado — os contos mais curiosos de Poe, até o momento em que Baudelaire se apoderou do grande escritor, de quem viria a ser tanto colaborador quanto tradutor. (Baudelaire, 1875, p. 4-5)<sup>6</sup>

Essa leitura deixou Baudelaire profundamente impressionado com o gênio literário de Poe, levando-o a reconhecer a importância de se dedicar à tradução das obras do escritor americano para o francês.<sup>7</sup> A partir desse conhecimento inicial, a tradução de Poe por Baudelaire, incluindo o conto analisado nesta pesquisa, se configura como um processo criativo que busca capturar o espírito do texto original com estilo e sensibilidade de máximo refinamento. Nota-se que Baudelaire não apenas preservou o sentido do texto original, mas também considerou as diferenças estruturais e de expressão entre língua-fonte e língua-alvo, proporcionando uma ressonância cultural e estilística para o público francófono (Paz, 1956). A preservação ou recriação da cadência e do ritmo das frases originais, ainda que a tradução seja mais formal, resultou numa transmissão refinada da prosa de Poe. Essas características fazem do trabalho de Baudelaire uma referência duradoura para estudiosos e admiradores da literatura de Poe. Assim, Poe deve grande parte de seu sucesso e prestígio na Europa ao trabalho de Baudelaire, cujas traduções de obras como *Extraordinary Tales*, *Tales of the Grotesque and Arabesque* e *Prose Tales* desempenharam um papel crucial na disseminação da obra do escritor americano no continente europeu:

De 1852 até sua paralisia, Baudelaire se identificou com o americano, estudou sua obra intensamente, traduziu seus contos, adotou sua teoria poética e desempenhou o papel de João Batista em seus próprios círculos literários. Ele tentou impor Poe ao público literário francês como um santo, um mártir na causa da arte. Seu desafio foi

<sup>6</sup> En 1846, une adaptation du conte d'Edgar Poe, *The Murders of the Rue Morgue*, donnée comme une production originale, quoique non signée, parut dans la *Quotidienne*, sous le titre de *l'Orang-Outang*. Peu de temps après, le *Commerce* publiait, en lui rendant son vrai titre une traduction intégrale du même conte: ce traducteur, qui avait signé Old-Nick, était E.-D. Forques, qui devait, le 15 octobre suivant, faire connaître Edgar Poe par une étude donnée à la *Revue des Deux Mondes*. Il y eut procès, ou du moins querelle, entre les deux journaux et le nom de Poe fut écrit pour la première fois en France... Ce fut le commencement de sa gloire européenne: il y a presque toujours, au début des grandes renommées littéraires, même les mieux justifiées, un scandale, un procès, un bruit extérieur à l'œuvre. C'est pourquoi on peut retenir avec indulgence et même avec reconnaissance le nom du premier traducteur ou arrangeur d'Edgar Poe. C'était une dame Isabelle Meunier, femme d'un publiciste scientifique, né en 1817. Madame Meunier devait donc être toute jeune lorsqu'elle eut l'heureuse idée de traduire le Double assassinat. Elle continua à faire connaître à un public d'ailleurs peu enthousiaste, les plus curieux contes de Poe jusqu'au moment où Baudelaire s'empara du grand écrivain dont il devait être le collaborateur autant que le traducteur.

<sup>7</sup> Trechos de cartas de Baudelaire à sua mãe dão conta desse fascínio inicial que os escritos de Poe tiveram sobre o poeta francês. Alguns exemplos são apresentados no capítulo 3, abaixo.

aceito de maneira suficientemente vigorosa para tornar a causa notória e fixar Poe no papel simbólico que Baudelaire havia concebido (Alexander, 1971, p. 10)<sup>8</sup>

De acordo com Alexander (1971), a recepção de Poe por parte da crítica francesa foi, de início, mista, mas gradualmente favorável, sobretudo como resultado da campanha de Baudelaire em favor do americano. O que se questionava era, acima de tudo, o valor da obra de Poe. Foi mesmo Baudelaire quem trabalhou incansavelmente para construir em torno de Poe uma aura de escritor genial incompreendido, um mártir da arte da escrita. Ele foi o principal e maior entusiasta desse movimento, por assim dizer, em favor da imagem de Poe, por toda sua vida.

Após a morte de Baudelaire, houve uma calmaria temporária no interesse público, pois os parnassianos que gostavam de Poe não eram discípulos, mas simplesmente admiradores discretos, como os poetas geralmente são, sem motivo para entrar em combate por ele. No entanto, os simbolistas, olhando tanto para Baudelaire quanto para a sua própria revolução literária, devolveram a Poe a proeminência que Baudelaire lhe havia conferido. Com o fim do Simbolismo, o poder de Poe na literatura francesa diminuiu e ele se tornou o que há muito tempo já era na América — um escritor a ser colocado na devida perspectiva histórica. (Alexander, 1971, p. 10)<sup>9</sup>

A profunda admiração que Baudelaire nutria por EAP reverberou de modo decisivo na configuração da literatura simbolista e decadentista francesa, moldando uma estética marcada pela exploração do inconsciente, do sombrio e do sublime. Essa influência não apenas consolidou Poe como referência literária essencial na França, mas também delineou caminhos estéticos que ecoariam em outros contextos literários europeus e latino-americanos, projetando sua figura como um arquétipo do artista moderno inquieto e marginalizado.

No caso do Brasil, a difusão da obra de Poe ocorreu de maneira tardia, intensificando-se apenas no século XX, segundo Daghlian (1999). A presença de Poe na cultura brasileira se manifesta em múltiplos formatos artísticos, desde traduções e antologias até adaptações teatrais e cinematográficas. As primeiras traduções de seus poemas para o português foram realizadas

---

<sup>8</sup> From 1852 until his paralysis, Baudelaire identified himself with the American, studied his work intensely, translated his stories, adopted his poetic theory, and played the role of John the Baptist in his own literary circles. He tried to force Poe on the French literary public as a saint, a martyr in the cause of art. His challenge was accepted in a way lively enough to make the cause notorious and to fix Poe in the symbolic role Baudelaire had designed.

<sup>9</sup> After the death of Baudelaire there was a temporary lull in public interest, for the Parnassians who liked Poe were not disciples but simply quiet admirers, as poets usually are, with no reason to engage in combat for him. But the Symbolists, looking back to Baudelaire as well as forward to their own literary revolution, returned Poe to the prominence Baudelaire had given him. With the end of Symbolism, Poe's power in French literature diminished and he became what he had long been in America—a writer to be placed in proper historic perspective.

no século XX por Paulo Vizioli, ao passo que José Paulo Paes traduziu diversos de seus contos, contribuindo para a disseminação de seu estilo singular. Mas foi a publicação do título *Edgar A. Poe: Ficção Completa, Poesia & Ensaios*, lançada inicialmente em três volumes por Oscar Mendes e Milton Amado em 1944, que estabeleceu um marco fundamental para os estudos críticos sobre Poe no Brasil (Daghlian, 1999). Essa edição representou um esforço pioneiro de sistematização e divulgação da obra do autor no país, consolidando sua presença no cânone literário brasileiro.

Ainda no âmbito das traduções dos contos de Poe, duas versões em português de *The Pit and the Pendulum* (1843) compõem o corpus desta pesquisa: a tradução de Oscar Mendes, incluída na mencionada coletânea de 1944, e a versão de Lívio Xavier, publicada em 1945 na coletânea *Contos Norte-Americanos*, editada pela Biblioteca Universal Popular (Daghlian, 1999). A essas duas versões, acrescenta-se a tradução francesa realizada por Charles Baudelaire, edição de 1875, no conjunto de traduções que integram a célebre coletânea *Nouvelles histoires extraordinaires*.

A escolha por três traduções em idiomas diferentes — duas em português brasileiro e uma em francês — permite observar, por um lado, as estratégias tradutórias adotadas em contextos culturais e temporais distintos, e, por outro, compreender como diferentes sistemas literários se apropriam de uma mesma obra estrangeira. A comparação entre as versões de Mendes e Xavier permite avaliar os efeitos das escolhas linguísticas e estilísticas no âmbito da recepção brasileira de Poe, enquanto a inclusão da tradução de Baudelaire — não apenas um tradutor, mas também um renomado poeta — insere o estudo em uma perspectiva mais ampla, transnacional, ao oferecer um ponto de contraste com um modelo canônico de tradução literária.

Do ponto de vista metodológico, a seleção dessas três traduções possibilita uma análise comparada que articula o modelo descritivo proposto por Lambert e Van Gorp com as noções de normatividade (Toury) e estratégias tradutórias (Venuti). Ao contemplar diferentes soluções tradutórias, essas versões permitem examinar não apenas as transformações formais e estilísticas realizadas em cada nível textual, mas também as normas e expectativas culturais que orientaram cada tradução em seu respectivo contexto histórico e linguístico. Dessa forma, torna-se possível observar como a tradução opera como um processo de retextualização, ao mesmo tempo em que reflete valores estéticos, escolhas ideológicas e estratégias de aproximação ou distanciamento em relação ao texto-fonte e ao público-alvo. Este trabalho contribui não apenas para a análise da difusão de Poe nos territórios francês e brasileiro, mas também para uma reflexão crítica sobre os modos de apropriação estética de um autor estrangeiro através da tradução literária.

As versões de Charles Baudelaire, Oscar Mendes e Lívio Xavier apresentam características distintas em relação às estratégias tradutórias adotadas. A tradução de Baudelaire, realizada no contexto francês do século XIX, é marcada por um esforço em manter a densidade estética, a complexidade sintática e a atmosfera sombria do texto original, preservando o estranhamento e a singularidade estilística de Poe para o público francês. Em comparação, as traduções brasileiras demonstram preocupações diferenciadas: a versão de Lívio Xavier (1945) se caracteriza por uma maior fidelidade ao original, com um estilo formal e, por vezes, arcaico, que evoca o tom do século XIX e respeita a cadência introspectiva de Poe, enquanto a tradução de Oscar Mendes (1944) se destaca por sua liberdade criativa, buscando maior fluidez, clareza e adaptação ao português brasileiro contemporâneo, o que a torna mais acessível ao público leitor. Mendes também imprime à sua versão uma musicalidade particular, tornando o texto mais leve e ritmado — uma característica discutida por Carpenter (2020), que se revela bastante adequada à observação da presente pesquisa.

A tradução de Oscar Mendes adota um caminho que privilegia a clareza, a naturalidade e a fluidez. Essa conclusão se apoia na análise de reformulações sintáticas mais diretas, escolha de vocabulário mais corrente e simplificação de metáforas ou imagens complexas. Em muitos trechos, nota-se um esforço para tornar o texto mais acessível ao leitor brasileiro, em sintonia com as práticas editoriais da época e com o objetivo de ampliar a circulação da obra. A leitura de Mendes revela uma concepção da tradução como produto cultural adaptado às expectativas do público, evidenciando o tradutor como facilitador, que suaviza as ambiguidades e aproxima a obra ao horizonte de compreensão local.

Lívio Xavier, por sua vez, revela um posicionamento que se situa entre as duas posturas adotadas por Baudelaire e Mendes. A partir da análise detalhada de suas escolhas linguísticas e estilísticas, percebe-se um esforço para equilibrar aproximação ao leitor e proximidade do autor original. Xavier mantém o lirismo, as imagens inquietantes e o ritmo cadenciado de Poe, mas, ao mesmo tempo, ajusta construções sintáticas e escolhe termos que favorecem a compreensão no português brasileiro. Seu trabalho sugere uma preocupação em preservar a experiência estética e psicológica do texto-fonte, ainda que adaptando alguns aspectos para facilitar a recepção. O resultado é uma tradução que se mostra sensível à cadência e à atmosfera do original, sem desconsiderar as exigências de legibilidade do público-alvo.

Na consideração de elementos como a musicalidade, a escolha lexical, o registro estilístico e a pontuação, observa-se como cada tradutor, a seu modo, recria a experiência estética do texto de Poe para os leitores brasileiros e franceses. Tais observações não apenas enriquecem a compreensão das práticas tradutórias envolvidas, mas também oferecem

subsídios teóricos e metodológicos relevantes para os Estudos da Tradução, contribuindo para uma reflexão crítica sobre a atuação do tradutor como agente interpretativo e estético — questão que será aprofundada a seguir, na discussão das contribuições deste estudo para o campo.

### **1.5 Objetivos e contribuições desta pesquisa para os Estudos da Tradução**

Esta pesquisa tem como objetivo realizar uma análise comparativa das traduções do conto *The Pit and the Pendulum* (1843), de EAP, para o francês e o português brasileiro a partir da perspectiva dos Estudos Descritivos da Tradução. Segundo Lambert e Van Gorp (1985), que propuseram um modelo analítico voltado para a descrição sistemática de traduções a partir de quatro níveis: informações preliminares, macroestrutura, microestrutura e comentário sistemático. O foco, portanto, é a descrição funcional, permitindo que se observe a tradução como um fenômeno cultural e histórico inserido em sistemas literários dinâmicos. O modelo descritivo proposto por Lambert e Van Gorp (1985) permite examinar de forma sistemática as escolhas tradutórias efetuadas por cada tradutor em diferentes níveis textuais.

A análise abrange aspectos como estilo, vocabulário, estrutura frasal, pontuação, coesão textual e nuances semânticas, com o propósito de identificar e descrever as estratégias adotadas — tais como domesticação e estrangeirização — e os efeitos dessas escolhas na construção estética das respectivas versões. A partir dessa investigação empírica, busca-se compreender como essas traduções reconfiguram o texto de Poe em distintos contextos linguístico-culturais e de que modo contribuem para sua recepção e apropriação nos sistemas literários francês e brasileiro.

Sem estabelecer juízos de valor baseados em critérios fixos ou em parâmetros normativos, propomos uma abordagem analítica e contextualizada que privilegia a observação dos dados textuais e das práticas tradutórias. Ao descrever comparativamente as soluções encontradas por cada tradutor, o estudo pretende evidenciar tanto as decisões técnicas quanto os valores culturais implicados nessas escolhas, iluminando o papel mediador da tradução na circulação internacional de obras literárias.

Esta pesquisa, portanto, apresenta uma análise empírica detalhada das traduções, permitindo compreender de forma concreta como diferentes escolhas tradutórias impactam a estética e a recepção do texto literário. Ao evidenciar o papel do tradutor como mediador cultural e estético, o estudo ressalta sua função criativa e interpretativa no processo de recriação da obra, demonstrando que ele não se limita a uma atividade técnica. Além disso, o trabalho enriquece os Estudos da Tradução, sobretudo no campo comparativo, ao mostrar como

diferentes versões de uma mesma obra refletem sistemas culturais distintos e valores específicos de cada época. Ao oferecer subsídios teóricos e metodológicos, a pesquisa também se propõe a apoiar futuros estudos voltados à comparação de traduções, reforçando a importância de uma abordagem descritiva. Por fim, o estudo amplia a reflexão sobre a circulação internacional de obras literárias, destacando como a tradução contribui para legitimar e reinventar autores em diversos contextos culturais, fortalecendo sua projeção e permanência no imaginário global.

### **1.6 Princípios teóricos que orientaram e estruturaram esta pesquisa**

Lawrence Venuti é uma das vozes mais influentes nos Estudos Descritivos da Tradução, sobretudo a partir da publicação de *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (1995). Sua teoria tem como núcleo a crítica à valorização da fluência e da transparência na tradução, práticas que, segundo ele, promovem a “invisibilidade” do tradutor nos contextos anglófonos. Para Venuti, a tradução fluente apaga os traços da linguagem e da cultura de origem, reforçando uma norma etnocêntrica segundo a qual o texto traduzido deve se adequar perfeitamente às expectativas do público receptor. Essa domesticação, embora amplamente aceita como critério de “boa tradução”, contribui para o apagamento da alteridade e a marginalização de culturas minoritárias no mercado editorial global (Venuti, 1995, p. 1-17).

Como alternativa a essa tendência dominante, Venuti define duas estratégias tradutórias contrastantes: *domestication* (domesticação) e *foreignization* (estrangeirização). A primeira adapta o texto ao sistema cultural do leitor, suavizando elementos considerados “estranhos”. A a segunda preserva traços da cultura de partida, mesmo à custa da fluência, com o objetivo de tornar visível a mediação do tradutor e de desafiar as normas de assimilação da cultura-alvo (Venuti, 1995, p. 19–24). Tal proposta está ancorada em uma perspectiva ética que valoriza a diferença cultural e a responsabilidade do tradutor em resistir às forças homogeneizadoras do mercado. A tradução é, portanto, compreendida como um ato de reescrita ideologicamente marcado, no qual o tradutor assume um papel ativo na construção de significados (Venuti, 1998, p. 9–67). Para ele, a tradução deve evidenciar a presença do tradutor, suas escolhas estilísticas e culturais, revelando o caráter interpretativo e criativo do processo tradutório.

Essa perspectiva crítica proposta por Venuti dialoga diretamente com os Estudos Descritivos da Tradução, especialmente com a noção de normas tradutórias desenvolvida por Gideon Toury (1995). Enquanto Venuti enfatiza os aspectos ideológicos e culturais envolvidos nas decisões do tradutor, Toury oferece uma estrutura metodológica para descrever e analisar sistematicamente essas decisões no interior de sistemas culturais específicos. Apresentaremos

a seguir em breves palavras as contribuições de Toury para a compreensão das normas que orientam a prática tradutória, com destaque para sua proposta de descrição empírica das regularidades observáveis em traduções reais.

A proposta teórica de Gideon Toury, especialmente apresentada em *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), parte do princípio de que a tradução deve ser estudada como ela realmente ocorre nas diversas culturas, e não como deveria ser segundo ideais normativos. Isso o diferencia claramente dos estudos prescritivos, que tradicionalmente estabeleciam regras sobre como uma tradução “correta” deveria ser feita — muitas vezes com base em conceitos abstratos de fidelidade, equivalência ou estilo.

A teoria das Normas de Tradução, de Gideon Toury (1995), está presente no caso da tradução de Poe por Baudelaire, por exemplo, onde as normas externas incluem as influências das tendências literárias e culturais francesas do romantismo e do simbolismo do século XIX. A sensibilidade estética de Baudelaire para o belo, o grotesco e o macabro, e seu domínio da gramática e sintaxe francesas, resultaram em traduções que preservam a musicalidade e o impacto emocional da obra original de Poe.<sup>10</sup>

Quanto ao método utilizado nesta pesquisa para a análise das traduções, optamos pelo esquema descritivo, conforme proposto por Lambert e Van Gorp (1985). O objetivo do método é descrever as escolhas dos tradutores no processo de tradução. Há quatro divisões ou etapas principais no método de Lambert e Van Gorp: 1) Dados Preliminares, onde as informações

---

<sup>10</sup> As traduções brasileiras de Oscar Mendes e Lívio Xavier entre as décadas de 1940 e 1970 podem ter sido influenciadas pelas normas externas do contexto político, social e cultural do período. Dois movimentos culturais de destaque, o nacionalismo e o modernismo, promoveram uma valorização da cultura nacional e uma maior atenção ao vernáculo, refletindo-se nas traduções da época. O nacionalismo brasileiro, intensificado durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), buscou fortalecer a identidade nacional através da valorização de elementos culturais próprios. Paralelamente, o modernismo, movimento artístico e literário que ganhou força a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, incentivou a ruptura com padrões estéticos europeus e a adoção de uma linguagem mais próxima da realidade brasileira. Esses movimentos influenciaram tradutores a adaptarem obras estrangeiras de maneira que ressoassem com o público brasileiro, utilizando expressões e construções linguísticas familiares. Durante a ditadura militar (1964-1985), a censura tornou-se uma prática institucionalizada, afetando diversos setores culturais, incluindo a literatura. O governo estabeleceu órgãos específicos para monitorar e controlar a produção cultural, como o Serviço de Censura de Diversões Públicas, criado em 1945, e posteriormente a Divisão de Censura de Diversões Públicas em 1972. A censura visava eliminar conteúdos considerados subversivos ou contrários aos “bons costumes”, impactando diretamente o trabalho dos tradutores, que precisavam adaptar ou omitir trechos para evitar represálias. A própria escolha do conto *The Pit and the Pendulum* por Lívio Xavier pode ter tido motivações ideológicas, uma vez que o conto de Poe expõe os horrores da tortura promovida pela Santa Inquisição. Oscar Mendes e Lívio Xavier, atuantes nesses períodos totalitários, provavelmente ajustaram suas traduções para atender às expectativas culturais e políticas vigentes. A necessidade de conformidade com as normas sociais e políticas pode ter levado a escolhas tradutórias que enfatizassem valores nacionais ou evitassem temas polêmicos, moldando o trabalho tradutório de acordo com as normas externas da época. Não se sabe até que ponto os tradutores interagiram com os movimentos culturais nacionalistas e modernistas e com as restrições impostas pela censura durante a ditadura militar no Brasil, mas também nos parece improvável que o contexto sociopolítico não os tenha influenciado em suas escolhas tradutórias.

sobre o contexto do original e da tradução são analisadas, bem como as decisões editoriais; 2) Macronível, que aborda a estrutura geral do texto e suas divisões principais; 3) Micronível, envolvendo uma análise minuciosa de aspectos linguísticos do texto, bem como as escolhas lexicais e sintáticas dos tradutores; 4) Contexto sistêmico, ou “oposições entre micro e macroníveis e entre texto e teoria (normas, modelos), relações intertextuais (outras traduções e obras “criativas”), relações intersistêmicas (por exemplo, estruturas de gênero, códigos estilísticos).” (Guerini, Torres, Costa, 2011, p. 223). A estrutura e distribuição dos capítulos desta pesquisa segue a ordem descrita abaixo.

Uma contextualização histórica sobre EAP, seguida pela apresentação detalhada do conto *The Pit and the Pendulum* e dos tradutores escolhidos inicia a pesquisa. Essa fundamentação inicial se mostra essencial para sustentar a análise comparativa, pois permite compreender semelhanças e diferenças entre autor original e tradutores, além de contextualizar a aplicação do referencial teórico adotado. Ao explorar as traduções, fica evidente como os contextos culturais e históricos influenciam diretamente as decisões tradutórias, refletindo tanto os valores e as condições socioculturais de cada época quanto às expectativas dos leitores de cada contexto.

A análise das convergências e divergências entre as traduções examinadas também possibilita uma visão mais aprofundada dos desafios e das potencialidades da tradução literária, ressaltando o papel criativo do tradutor e sua responsabilidade na construção de pontes entre diferentes universos culturais, revelando não apenas escolhas linguísticas pontuais, mas também diferentes concepções de tradução e projetos estéticos subjacentes. Essas conclusões foram construídas a partir de uma análise comparativa aprofundada, que envolveu leitura minuciosa do texto-fonte (TF) e confrontação detalhada com os textos traduzidos (TTs), somada à consideração de fatores históricos, culturais e editoriais. Por meio do exame cuidadoso de trechos específicos — como o tratamento de metáforas, as escolhas lexicais, a estruturação sintática e a preservação ou modificação de imagens — foi possível identificar padrões consistentes que fundamentam as escolhas de cada tradutor.

As convergências entre os três tradutores se evidenciam na preservação de núcleos temáticos fundamentais do conto, como o horror psicológico, a sensação de condenação iminente e os símbolos de tortura e opressão. Independentemente do grau de adaptação, cada tradutor busca manter a essência dramática e o impacto emocional da narrativa de Poe.

As divergências, por sua vez, decorrem principalmente das diferentes visões de tradução e das expectativas culturais e literárias que moldaram cada trabalho. Enquanto Baudelaire prioriza a preservação formal e estética, Mendes busca adaptar a narrativa à sensibilidade de

seu público, e Xavier procura conciliar ambos os movimentos, com um equilíbrio entre fidelidade estilística e acessibilidade. Essas opções refletem também os contextos em que cada tradução foi produzida: o romantismo francês do século XIX, o ambiente editorial modernizante do Brasil nos anos 1940 e o projeto literário de Xavier, que visava legitimar a tradução brasileira em diálogo com a tradição literária internacional.

Este capítulo de introdução estabelece o contexto geral da dissertação, delineando os objetivos e a relevância da pesquisa sobre as traduções do conto *The Pit and the Pendulum* de Edgar Allan Poe. Ele apresenta a importância do estudo comparativo das traduções realizadas por Charles Baudelaire, Lívio Xavier e Oscar Mendes, enfatizando como cada tradução reflete as estratégias e decisões dos tradutores em diferentes contextos culturais e históricos. A introdução também descreve brevemente a metodologia adotada e os principais conceitos teóricos que fundamentam a análise.

O segundo capítulo, intitulado “Contextualização histórica de Edgar Allan Poe, de sua contística e do conto “O poço e o pêndulo” fornece uma visão detalhada da vida e da obra de EAP, contextualizando seu impacto na literatura mundial. A seção explora a formação acadêmica, o desenvolvimento profissional e as principais influências que moldaram a carreira de Poe. A frase “Ars longa, vita brevis” é utilizada para refletir a durabilidade e a importância da arte literária em contraste com a brevidade da vida humana, sublinhando o legado de Poe na literatura.

O terceiro capítulo traz uma contextualização histórica dos tradutores Charles Baudelaire, Lívio Xavier e Oscar Mendes, examinando o papel de Charles Baudelaire como tradutor, destacando sua contribuição para a recepção da obra de Poe na França, discutindo o contexto histórico e literário da França do século XIX e como Baudelaire utilizou sua sensibilidade estética e suas estratégias tradutórias para adaptar a obra de Poe ao público francês, mantendo a essência do texto original. Em seguida, é abordada a trajetória de Lívio Xavier como tradutor, contextualizando suas escolhas tradutórias dentro do panorama literário e cultural do Brasil no Brasil em 1945, ano da publicação de sua tradução do conto de Poe analisado aqui. O capítulo analisa como Xavier lidou com os desafios da tradução e as particularidades de sua abordagem em relação à obra de Poe, considerando as influências culturais e sociais de sua época. Finalmente, a atuação de Oscar Mendes como tradutor, situando sua contribuição dentro do contexto literário brasileiro dos anos 1940 encerra o capítulo com um exame da abordagem de Mendes em relação à tradução de Poe, destacando como sua técnica tradutória reflete as normas e expectativas da época e como ele abordou os desafios específicos da tradução do conto *The Pit and the Pendulum*, publicada em 1944.

No quarto capítulo, intitulado “Conceitos teóricos utilizados para a comparação das traduções”, são apresentados os fundamentos teóricos que orientam a análise comparativa das traduções, com ênfase nos princípios de Lawrence Venuti sobre a invisibilidade do tradutor e a equivalência, bem como nas “normas de tradução” de Gideon Toury. A aplicação dessas teorias permite uma avaliação aprofundada das escolhas tradutórias, refletindo diferentes abordagens teóricas e contextos culturais.

O quinto capítulo, intitulado “Análise Comparativa das Traduções”, realiza uma análise detalhada das versões de *The Pit and the Pendulum* para entender como cada tradutor abordou o conto em contextos culturais e históricos distintos. A partir do método descritivo de análise de traduções proposto por Lambert e Van Gorp (1985), o capítulo investiga as estratégias de tradução adotadas por cada tradutor. Um conjunto comum de parâmetros analíticos, que envolvem o tratamento dos elementos estilísticos e poéticos do texto-fonte, o grau de adaptação linguística e cultural e os efeitos das escolhas tradutórias sobre a recepção da obra em seus respectivos contextos comporá a análise comparativa. Em todas as versões são examinados aspectos como a preservação das marcas estilísticas e poéticas de Poe e as escolhas linguísticas e culturais voltadas ao público de cada época. Ao adotar essa abordagem comparada, busca-se entender como cada tradução reflete as normas editoriais, os valores estéticos e as expectativas de seus respectivos contextos, sem utilizar critérios distintos ou privilegiar uma perspectiva em detrimento de outra.

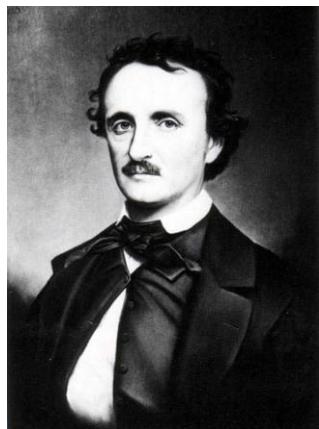
O sexto e último capítulo trata das considerações finais e sintetiza os principais achados da pesquisa, refletindo sobre a importância das traduções analisadas para a recepção e manutenção da relevância da obra de EAP. As contribuições da pesquisa para os Estudos da Tradução também são apresentadas, enfatizando o papel dos tradutores como mediadores culturais e a complexidade do processo tradutório. Abordamos ainda possíveis implicações para futuros estudos e a importância de compreender as traduções como um fenômeno dinâmico e culturalmente significativo.

Para compreender plenamente o impacto das traduções analisadas nesta pesquisa, é fundamental considerar o contexto histórico e cultural em que a obra de EAP foi inicialmente produzida e posteriormente traduzida. A inserção de Poe nos sistemas literários francês e brasileiro revela não apenas diferentes estratégias tradutórias, mas também distintos momentos de recepção, marcados por valores estéticos, editoriais e ideológicos próprios. Nesse sentido, o capítulo a seguir propõe uma contextualização histórica da obra de Poe, lançando luz sobre os caminhos percorridos por seus textos até alcançarem os públicos francófono e lusófono, bem como sobre o papel desempenhado pelos tradutores nesse processo de mediação intercultural.

## 2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DE EDGAR ALLAN POE, DE SUA CONTÍSTICA E DO CONTO “O POÇO E O PÊNDULO”

### 2.1 Edgar Allan Poe (1809-1849): “Ars longa, vita brevis”

**Figura 1 - Edgar Allan Poe (1809-1849)**



Fonte: Imagem extraída de Mendes (1944), p. 27.

Nenhum homem jamais contou com maior magia as exceções da vida humana e da natureza; os ardores de curiosidade da convalescença ponto, o morrer das estações sobrecarregadas de esplendores enervantes, os climas quentes, úmidos e brumosos, em que o vento do sul amolece e distende os nervos, como as cordas de um instrumento, em que os olhos se enchem de lágrimas, que não vêm do coração; a alucinação deixando, a princípio, lugar á dúvida, para em breve se tornar convencida e razoadora como um livro; o absurdo se instalando na inteligência e governando-a com uma lógica espantosa ponto, a histeria usurpando o lugar da vontade, a contradição estabelecida entre os nervos e o espírito, e o homem descontrolado, a ponto de exprimir a dor por meio do riso. Analisa que há de mais fugitivo, sopesa o imponderável e descreve, com essa maneira minuciosa e científica, cujos efeitos são terríveis, todo esse imaginário que flutua em torno do homem nervoso e o impele para a ruína. (Baudelaire, apud Mendes, 2021, p. 42).

Sêneca (04 a.C. - 65) estabelece em seu *Tratado Sobre a Brevidade da Vida* (2017) o princípio “vita brevem esse, artem longam”, pelo qual se diz que a vida é breve se comparada à arte ou equacionada por ela. Efemeridade da vida e complexidade da arte, quais trilhos de uma estrada de ferro, seguem lado a lado, embora jamais possam se reconciliar, pois, conquanto algum aspecto da vida se possa medir em categorias de tempo, a arte o transcende.

Figura de grande valor na literatura mundial, EAP (1809-1849), reconhecido pelo caráter inventivo e inovador de sua obra, pelo alcance de sua influência sobre gerações de grandes escritores, contemporâneos seus e posteriores, e pelo estabelecimento de padrões para os gêneros literários que decidiu explorar, viveu intensos e conturbados quarenta anos,

marcados pela dor da perda, da frustração, da injustiça, espaço no qual brotou e desabrochou sua arte transcendente. Tantas e sucessivas vicissitudes, perdas e decepções envolvendo relações de afeto com diferentes mulheres se tornariam um esquema predileto para costurar os principais eventos da linha do tempo de sua vida, na medida que isso se refletiria nos seus escritos. Foi esse o esquema adotado por Charles Baudelaire (1821-1867), leitor, admirador e tradutor de EAP, na estrutura de *Les fleurs du Mal*, cuja divisão dos poemas tem a ver com a inspiração trazida por diversas mulheres (Morgan, 2023). Portanto, ‘As mulheres de Poe’ serviria como um bom título para a descrição da trajetória de vida turbulenta do mestre do suspense e do terror. Porém, o esquema triplo escolhido nesta pesquisa para traçar a linha do tempo da curta vida de EAP a partir do cotejamento de biografias nesta breve apresentação será: *amores e perdas, pobreza e vícios, sucesso e carreira literária e o fim*, não obstante todos os momentos da vida do artista se mostrarem entremeados de amores, alguns impossíveis, outros perdidos, mas todos vividos intensamente.

Nascido em 19 de janeiro de 1809 na Carver Street, Boston, durante uma viagem de seus pais, David Poe Jr. (1784-1810?) e Elizabeth Arnold Hopkins Poe (1787-1811), que eram atores (Sova, 2007), EAP (1809-1849) teria uma vida marcada por perdas traumáticas desde o tenro início. Os pais do pequeno Edgar e de seus irmãos William Henry Poe (1807-1831) e Rosalie Poe (1810-1874) enfrentavam precárias condições de trabalho e recebiam baixíssimos salários. Os atores americanos daqueles dias viajavam de cidade em cidade, e esse caráter itinerante da profissão tornava a vida ainda mais instável. Foi numa dessas viagens que nasceu EAP. A primeira grande perda se daria quando o pequeno Edgar tinha apenas meses de vida. Seu pai, David Poe Jr, desapareceu misteriosamente. As circunstâncias desse desaparecimento jamais foram esclarecidas, mas o resultado cruel foi o abandono de uma jovem mulher com três filhos pequenos. É impossível saber se o pai de EAP morreu ou simplesmente desertou da família. Elizabeth Poe, atriz talentosa, laureada pela crítica de arte de seu tempo, foi deixada à própria sorte, doente e com o peso da responsabilidade de três crianças sob seus cuidados.

Mesmo sendo filho de pais artistas, o pequeno Edgar não tirou proveito desse sucesso, tendo nascido no ato final da brilhante e curta carreira de sua mãe. Depois do desaparecimento do marido, “Eliza voltou a atuar, desesperada por sustentar sozinha sua pequena família, agora atuando em Richmond, Norfolk, e Charleston, onde o público lhe era familiar e a amava” (Morgan, 2023 p. 39)<sup>11</sup>. Ela deixaria definitivamente os palcos em 1811 e morreria nesse mesmo

---

<sup>11</sup> As soon as she could, Eliza resumed acting, desperate to support her small family, now appearing in Richmond, Norfolk, and Charleston, where audiences were familiar with her and loved her.

ano, quando o pequeno Edgar tinha apenas três anos. Vítima de uma tuberculose implacável agravada pela pobreza, Eliza se viu presa a uma cama em companhia de seus três filhos, Henry, Edgar e Rosalie. No dia 10 de dezembro de 1811, um jornal local reportou: “Morreu no último domingo (8 de dezembro), a Sra Poe, uma das atrizes da Companhia de Teatro que atua nos tablados de Richmond. Com a morte dessa Dama, o palco foi privado de um dos seus principais ornamentos.” (Morgan, 2023 p. 40-41)<sup>12</sup>. Por mórbida coincidência, EAP também morreria num dia de domingo. A perda do pai e da mãe marcou sua estreia na vida, na mais desoladora das condições.

### ***2.1.1 Amores e perdas***

A situação em que morreu sua mãe causou na mente do menino Edgar uma impressão indelével, sentida de modo intenso, traduzida em abandono e insegurança. Descrevendo o ambiente dos últimos dias de Eliza Poe, Sova (2007) descreve um ambiente insalubre, um quarto abafado e quente com três pequenas camas cobertas de palha. A cena desoladora do corpo inerte da mãe recebendo um último gesto de carinho de seus três filhos, atônitos, diante de uma nova realidade para a qual ninguém está preparado, sobretudo quando não se tem mais do que três anos de idade, dá uma ideia do que a vida reservava aos três filhos de Eliza Poe. Da perda precoce da mãe sob a mais degradante condição de miséria e enfermidade, além da consequente separação dos irmãos, a alma e o coração de Edgar não escapariam ilesos, causando naquele menino de três anos sentimentos profundos de ausência, medo crônico de abandono, de vazio, de não pertencimento, realidades que se refletiriam mais tarde, de modo bastante expressivo, em sua obra como poeta e contista. Eliza Poe foi o primeiro grande amor da vida de Edgar. A partir dessa cisão, aparentemente ele a buscaria, incansável, em todas as mulheres que cruzariam seu caminho.

Com a morte da mãe, Edgar foi separado de seus dois irmãos. William Henry (1807-1831), irmão mais velho, foi levado para Baltimore, onde viveria com os avós paternos. A pequena Rosalie Poe (1810-1874) foi adotada pelo casal William e Jane Scott Mackenzie, de Richmond. Edgar, por sua vez, foi levado para o lar dos Allan. Começa aqui uma nova etapa na vida de EAP. John Allan (1779-1834) e sua esposa Frances Valentine Allan (1785-1829) acolheram em sua casa o pequeno Edgar. Frances, ou simplesmente “Fanny”, impedida de gerar

---

<sup>12</sup> Died on last Sunday morning [December 8], Mrs. Poe, one of the Actresses of the Company playing on the Richmond Boards.— By the death of this Lady the Stage has been deprived of one of its chief ornaments.

filhos, apegou-se ao menino por natural afeto de instinto materno. O mesmo se deu com Edgar, igualmente carente de afeto, ávido pela segurança e o calor maternos.

Entretanto, a vida no lar dos Allan foi marcada, desde o início, pela hostilidade de John Allan para com o pequeno Edgar, que a seus olhos jamais passaria de um filho adotado, postiço, um agregado. Sua infância e primeiros anos de juventude souberam disso com amarga constatação. Essa condição de embarço jamais permitiu que o menino gozasse de uma tão almejada sensação de pertencimento, algo que ele parece ter buscado inutilmente ao longo da vida. EAP jamais foi legalmente adotado pelos Allan, nunca conhecendo o real significado de se ter uma família, conceito por demais valorizado na Richmond daqueles dias. Isso, naturalmente, afetou sua vida e seus escritos. Morgan (2023) chega a sugerir que John Allan pode ter acolhido em sua casa o pequeno Edgar unicamente para agradar sua esposa, Fanny Allan, que não podia lhe dar filhos. Fanny Allan foi o segundo grande amor da vida de Edgar, substituindo em seu coração, até certo ponto, a figura de sua mãe, Eliza Poe.

Os mais importantes anos formativos se deram a partir de 1815, quando Edgar tinha ainda seis anos. John Allan decidira expandir seus negócios para a Inglaterra. À revelia de Fanny Allan, a desconfortável viagem a bordo do navio Lothair durou intermináveis trinta e quatro dias. Começavam assim os cinco anos iniciais de formação intelectual do menino Edgar. Ali no Reino Unido ele teve contato com as obras de William Shakespeare e Daniel Defoe. A influência deste último pode ser notada em contos como “MS. Found in a Bottle” (1833) e “A Descent Into the Maelström” (1841), bem como no único romance de Poe, “The Narrative of Arthur Gordon Pym” (1836-37). Em 1820, porém, os negócios não iam bem e Fanny Allan adoecia com frequência, o que levou os Allan a retornarem para Richmond a bordo do navio Martha, numa viagem que durou trinta e um dias (Hayes, 2004). De volta à casa dos Allan em Richmond, Edgar tinha agora onze anos. A literatura já fazia parte de sua vida e o impressionara muito.

Aos quatorze anos Edgar conheceu aquela que seria seu primeiro amor erótico e que logo seria também uma grande perda. A Sra. Jane Stanard (1793-1824), mãe de um de seus colegas de escola, teria sido a musa inspiradora do poema “To Helen”, composto em 1831, numa referência a Helena de Tróia, paixão tão arrebatadora quanto impossível. Sova (2007) atribui esse poema à influência de John Milton, que Edgar lera desde cedo. O tal poema, assim como a epígrafe de “Tamerlane and Other Poems” (1827 e 1829) “sugerem a grandeza do tema, da dicção e do estilo de Milton. Em *The Poetic Principle*, Poe menciona o *Paraíso Perdido*, de

Milton” (Sova, 2007 p. 374).<sup>13</sup> Consciente da infelicidade da Sra. Stanard no casamento, Edgar se martirizava diante de sua sensação de impotência. Esse amor idealizado, embora impossível, logo chegaria ao fim com a morte de Jane em 1824. Edgar tinha então quinze anos quando Jane, sua musa, se foi. Mais tarde, em 1848, um ano antes de sua própria morte, ele escreveu a Sarah Helen Whitman, afirmando que Jane Stanard fora “o primeiro e puro amor ideal da minha alma” (Sova, 2007 p. 400). Essa nova perda o abalou tremendamente, sobretudo porque Jane enfrentava longos períodos de melancolia e vinha enlouquecendo gradualmente nos últimos anos, o que perturbou Poe.

Um outro amor, de dimensão diferente do sentimento dedicado a Jane Stanard, surgiu no coração do jovem Edgar, pouco tempo depois da partida de Jane Stanard. A bela e jovem Sarah Elmira Royster (1810-1888) foi o que se pode dizer uma namorada clandestina de Edgar. Músicos, ele flautista e ela pianista, executavam muitas peças juntos, passeavam nos jardins de mãos dadas, trocavam olhares apaixonados. Porém, o amor idílico, quase pueril dos dois foi abruptamente interrompido pelos pais. As cartas de Edgar a Elmira foram interceptadas e destruídas pelo pai da moça. Proibida de ver o namorado, Elmira foi dada em casamento a um pretendente preferido pela família, outra ferida que jamais sarou no coração de Edgar. Elmira seria retratada em poemas como “Tamerlane” e “Song” (1827) (Morgan, 2023).

Em 1827, aos dezoito anos, Edgar deixou a casa dos Allan, em parte motivado pela hostilidade de John Allan para com ele, da qual Fanny sempre o tentou proteger. No serviço militar, Edgar manteve com sua mãe adotiva uma afetuosa e constante correspondência nos dois anos que antecederam a morte de Fanny, a quem ele amou com ternura todos os dias da sua vida. Sua segunda mãe morreu no ano de 1929, também de tuberculose, mal comum daqueles dias, também chamada de “peste branca”, quando Poe tinha apenas vinte anos. Órfão pela segunda vez, essa perda foi sentida com profundidade. Ele só conseguiu chegar a Richmond um dia depois do serviço funeral de Fanny Allan, sequer tendo oportunidade de ver seu rosto uma última vez (Sova, 2007).

Nos anos que se seguiram à morte de Fanny Allan, Poe permaneceu no serviço militar, mas conseguiu de seu pai adotivo uma indicação para ingressar na Academia Militar dos Estados Unidos, em West Point. É nesse tempo que se faz notar sobre ele a influência de Lord Byron (1788-1824), sobretudo no interesse do jovem escritor em assuntos de melancolia e alienação. O caráter dramático que se revelava nos trajes pretos, nos poemas e nos contos de

---

<sup>13</sup> TAMERLANE AND OTHER POEMS suggest the grandeur of Milton’s theme, diction, and style. In “The POETIC PRINCIPLE,” Poe mentions Milton’s Paradise Lost.

EAP dão conta dessa influência (Sova, 2007). É também nessa época que ele se muda para Baltimore, onde viverá com sua tia Maria Poe Clemm (1790-1871), irmã de seu pai. Biógrafos como Robert Morgan (2023) chamam os anos de 1831 a 1835 de os “Anos de Mistério.” As condições econômicas da família não eram favoráveis, o que não impediu que recebessem Poe com muito carinho. O irmão de Edgar, William Henry Leonard também dividia aquele teto com sua tia e a filha dela, Virgínia Clemm (1822-1847), além de uma avó paralítica, acamada. William era alcóolatra inveterado e também sofria de tuberculose. Recebia uma miséria como aprendiz de pedreiro, parco recurso que se somava à pequena mesada de Edgar e a renda de pequenos trabalhos de costura da Sra. Clemm, que Edgar chamava carinhosamente de “Muddy”, carinho que era retribuído pela tia, que o tratava afetuosamente como “Eddie” (Sova, 2007, p. 6). O poeta Charles Baudelaire descreve Poe nesse período da vida como alguém que “Trajava com bom gosto, mas negligentemente, como um cavalheiro que tem bem outras coisas que fazer. Suas maneiras eram perfeitas, muito polidas e cheias de segurança.” (apud Mendes, 202, p. 40). Sua chegada nesse novo lar foi de grande auxílio para a família.

Nos primeiros anos de EAP na nova casa, a saúde de seu irmão William Henry ia se agravando, rápida e intensamente. Edgar cuidou do irmão com desvelo até seus últimos dias. Mais uma vez, a tuberculose visitava a família Poe. Morgan (2023) fala de dias e noites miseráveis e menciona o uso de álcool e láudano para controlar os efeitos da doença, mas lembra que até mesmo para adquirir esses paliativos a família Poe tinha dificuldade, tal era a precariedade da situação financeira. No intenso calor do verão, num quarto abafado e quase sem ventilação, Henry tossia e cuspiam sangue com muita frequência. Após intenso sofrimento, no primeiro dia de agosto de 1831, EAP perdeu seu irmão Henry para a tuberculose. O funeral aconteceu no dia seguinte, na casa de Maria Clemm. Outra mórbida coincidência, Henry morreu aos vinte e quatro anos, como sua mãe.

Abalado com a perda precoce do irmão, a companhia de sua adorável prima adolescente, a doce Virgínia, serviria para mitigar o sofrimento de Edgar, que conheceria novamente o amor, a despeito do ambiente de pobreza e de uma vida de extremas privações. Algo naquela menina, porém, mexera profundamente com o espírito do jovem escritor. Muitos de seus poemas seriam mais tarde dedicados a ela. Hayes (2004) chama a atenção para as semelhanças físicas entre Eliza Poe, Fanny Allan e Virgínia Clemm, dentre as quais se destacavam uma testa grande, longos cabelos e olhos dramaticamente negros, como descritos pelo próprio Poe. Isso pode ter influenciado o interesse de Edgar por Virgínia. Ela tinha então treze anos. Sua relação com o primo mais velho representava, antes de tudo, momentos de intensa alegria. Ele lhe ensinava, brincavam juntos e recitavam poemas. Os chamados “anos de mistério” foram repletos de

felicidade e segurança. Certamente, os mais alegres e produtivos da vida de EAP (Morgan, 2023). O amor nascera entre eles. Já não sabiam viver sem a companhia um do outro.

Um pequeno arranjo de idade na certidão de nascimento de Virgínia Clemm foi feito para justificar o contrato de um casamento “secreto”, que se deu no dia 16 de maio de 1836. Ela tinha treze anos e Edgar vinte e sete. Tudo era felicidade, até que o diagnóstico de tuberculose veio, seis anos depois do casamento, devastando impiedosamente a alma de Edgar. A doença que parecia perseguí-lo, levando todas as pessoas que ele amava, encerrava agora o mais duradouro ciclo de felicidade que ele vivera ao lado de Virgínia, sua bela “little wifey”. Nesse último caso de tuberculose que o atingia, o estado de saúde da esposa piorava gradativa e rapidamente. Ela emagrecia e seu aspecto despertava piedade, embora parecesse haver em Edgar alguma réstia de esperança. Foi então que, num fatídico dia, quando Virgínia tocava piano e cantava alegremente em companhia de Edgar, o sangue começou a jorrar de sua boca aos borbotões. Era o ano de 1842 e o tratamento de Virgínia duraria exatos cinco anos, dias de intenso sofrimento para todos daquela casa. Ela partiu no dia 30 de janeiro de 1847. A penúltima estrofe do poema “To... Ulalume: A Ballad”, escrito no mesmo ano por ocasião da morte de Virginia, dá uma ideia, mesmo que vaga, do estado de perplexidade e solidão da alma de Edgar diante de mais uma perda avassaladora:

“Then my heart it grew ashen and sober  
 As the leaves that were crisped and sere—  
 As the leaves that were withering and sere,  
 And I cried—"It was surely October  
 On *this* very night of last year  
 That I journeyed—I journeyed down here—  
 That I brought a dread burden down here—  
 On this night of all nights in the year,  
 Oh, what demon has tempted me here?  
 Well I know, now, this dim lake of Auber—  
 This misty mid region of Weir—  
 Well I know, now, this dank tarn of Auber—  
 In the ghoul-haunted woodland of Weir.”<sup>14</sup>

Essa última perda fez Edgar mergulhar na mais profunda depressão e buscar consolo no álcool. Maria Clemm, tendo perdido precocemente a filha, agora precisava cuidar do sobrinho “Eddie”, que também adoecera de tuberculose após a morte de sua Virgínia. Os dois últimos anos de sua vida conheceriam abandono, depressão e alcoolismo, embora não tenha deixado de

---

<sup>14</sup> Poetry Magazine | The Poetry Foundation

publicar e dar palestras, por incrível que isso possa parecer (Sova, 2007). Em sua obsessão pelo casamento ideal, após a morte de Virgínia em 1847, Edgar ainda propôs casamento a duas outras mulheres, Sarah Helen Power e Sarah Elmira Royster.

Seria impossível determinar até que ponto ou em que medida todas as perdas mencionadas neste início teriam influenciado a escrita de EAP, mas ao mesmo tempo é inegável que seus escritos refletam tais vicissitudes. Pruette (1920), em seu famoso artigo *A Psycho-Analytical Study of Edgar Allan Poe*<sup>15</sup>, valendo-se das teorias de Freud como principal elemento interpretativo, sugere que as tragédias sucessivas justificam o fascínio de EAP pelos temas de morte, sofrimento e loucura. Seu estudo inicia pelo exame detalhado da infância de Poe, apontando para a perda precoce de sua mãe como um evento traumático que teria moldado sua psique e sua visão de mundo.<sup>16</sup> Guardadas as devidas proporções e o cuidado para não enveredarmos por uma perspectiva reducionista da complexidade literária de EAP, a contribuição da autora para os estudos de Poe é significativa na medida que sua lente psicanalítica amplia a compreensão da obra de EAP por parte do grande público, além de propor uma intersecção entre psicanálise e literatura, mostrando como as teorias psicológicas podem ser aplicadas à interpretação literária.

### **2.1.2 Pobreza e alcoolismo**

Biógrafos de EAP são unâimes em constatar que pobreza e vícios, sobretudo a dependência do álcool, foram dois temas entrelaçados que permearam os dias de sua breve vida e que, naturalmente, se refletiram em sua obra de escritor. Dificuldades financeiras atingiram a vida de Edgar antes mesmo dele se dar conta da própria existência

---

<sup>15</sup> O artigo de Lorine Pruette surge no contexto da expansão da psicanálise, que começava a ganhar reconhecimento mundial devida à obra de Sigmund Freud, cujas teorias sobre o inconsciente, os sonhos e os traumas começavam a influenciar não apenas a psicologia, mas também outras áreas, como a arte, a literatura e os estudos culturais. Além disso, a década do Movimento Modernista (1910-1920) estava no auge do seu desenvolvimento e escritores como T.S. Eliot (1949), Virginia Woolf e James Joyce exploravam novos estilos narrativos e davam especial importância aos temas de alienação, fragmentação e o funcionamento da mente. O modernismo literário tinha forte interesse em retratar a vida interior das personagens, muitas vezes recorrendo a conceitos freudianos como o inconsciente e o fluxo de consciência.

<sup>16</sup> A autora argumenta que esse trauma inicial é refletido na obsessão de Poe pela morte e pela perda de figuras femininas em sua obra. Essa perspectiva freudiana sugere que ele projetava suas ansiedades e desejos inconscientes em suas personagens e enredos, criando uma narrativa que não apenas entretém, mas também revela as profundezas de seu próprio inconsciente. Ao analisar vários de seus contos mais populares, ela identifica elementos que acredita serem expressões simbólicas dos medos e desejos reprimidos do autor. O estado de ruína em que se acha a casa de Usher, em “The Fall of the House of Usher”, por exemplo, é freudianamente interpretado como símbolo do estado mental e emocional de Poe, prestes a colapsar. O corvo de “The Raven” é visto como uma manifestação da morte que assombrava o autor. As observações de Pruette (1920) merecem atenção pela primorosa organização da análise num quadro biográfico de EAP, onde todos os elementos analisados nos seus contos são precisa e logicamente conectados aos eventos de sua vida.

A juventude de Edgar também foi permeada por uma luta constante pela sobrevivência. Sempre sonhando com uma estabilidade financeira e com o conforto que isso poderia lhe proporcionar, ele viveu entre um perrengue e outro, sofrimento exacerbado por sucessivos fracassos profissionais. “The Cask of Amontillado”, conto publicado pela primeira vez em 1846 (Sova, 2007), é um exemplo de como o sentimento de indignação pela humilhação que a pobreza traz estava presente na vida de Poe, assim como em suas histórias. Nesse conto em especial, o narrador, Montresor, humilhado por causa de sua condição, jura vingança após as “milhares de ofensas de Fortunato” e justifica o plano de vingança em sua narração: “Nemo me impune lacessit” ou “Ninguém me insulta impunemente.” Parece haver algo de autobiográfico nessa fala da personagem Montresor, um desejo por vingança, uma desforra da vida de humilhação.

O tormento psicológico provocado pela pobreza é tácito, nessa e em outras de suas histórias. No conto “The Mask of the Red Death”, publicado em 1842 na Graham's Magazine (Sova, 2007), uma peste separa ricos de pobres; aqueles aquartelados e bem protegidos num luxuoso palácio, estes deixados do lado do fora, à mercê da pestilência. O conto foi escrito no ano em que Virgínia fora diagnosticada com tuberculose, mal agravado pela pobreza extrema do casal. A pobreza também é retratada no conto “The Fall of the House of Usher” de 1839, a ruína da casa sendo usada como metáfora do declínio financeiro e moral da família Usher.

O alcoolismo também marcou a vida de Poe. Num círculo vicioso, a bebida lhe agravava a situação financeira e esta condição de miséria o levava a beber. Ainda que não seja um tema objetivamente retratado por Poe, o alcoolismo, vício que lhe rendeu dores e tormentos, além de perdas profissionais e de relacionamentos, é apresentado em seus efeitos deletérios, como decadência moral, intoxicação e morte. No famoso conto “The Black Cat”, de 1843, a pulsão destrutiva do narrador, um alcoólatra, dita o ritmo do seu comportamento errático e algumas vezes bizarro, o que também pode sugerir traços autobiográficos do autor. A psique humana afetada pelo vício é também o que se poderia dizer um leitmotif latente, não explícito, na escrita de Poe. Em “The Tell-Tale Heart”, escrito em 1847, ano da morte de Virgínia Poe, a loucura, a alienação, o esvaimento da razão vêm à tona, como resultado do vício. A escalada de obsessão paranoica do narrador o leva a cometer um homicídio, à semelhança do narrador de “The Black Cat.”

A experiência de Poe com o alcoolismo, portanto, se reflete de maneira sutil em suas histórias, convidando o leitor a perceber não apenas eventuais traços autobiográficos, mas também aquilo que poderíamos chamar de “empatia narrativa” — uma forma de identificação profunda e de solidariedade do autor com suas personagens, decorrente de sua íntima

compreensão dos conflitos e demônios interiores que elas enfrentam.<sup>17</sup> Essa ideia se aproxima da noção de “empatia criativa” discutida por Virginia Woolf (1924), que via no escritor sensível a capacidade de mergulhar no universo emocional de suas personagens. É possível, assim, considerar que a complexidade psicológica tão marcante nas personagens de Poe esteja, em grande parte, ligada a sua própria vivência com o álcool, utilizado como válvula de escape diante das adversidades que o acompanharam desde muito jovem.

### **2.1.3 Sucesso e carreira literária**

O primeiro livro de EAP, intitulado “Tamerlane and Other Poems”, foi publicado em 1927 sob o pseudônimo de “A Bostonian”, o que pode ser considerado o início de sua carreira literária. O segundo, com uma leve variação no título, “Al-Aaraaf, Tamerlane, and Minor Poems”, surge em 1929, ano da morte de Fanny Allan, sua mãe adotiva. Essa segunda publicação pode ser chamada de uma edição expandida, incluindo poemas inéditos. Esse começo tímido estabeleceu o ritmo do que seria sua carreira como escritor, redator e crítico literário, uma verdadeira queda de braço entre sua genialidade e os grandes desafios pessoais, familiares e profissionais que ele teve que enfrentar. Alcoolismo, perda de pessoas amadas e persistente pobreza mencionados acima estão entre os principais problemas na vida de EAP. No entanto, a fama e o sucesso lhe estavam destinados, mesmo não tendo lhe trazido a estabilidade financeira e a tranquilidade desejadas. Em 1831 Poe publicou “Poems”, uma coletânea de poemas que incluía “To Helen”, “The City in the Sea” e “Israfel” (Sova, 2007).

O período em Richmond, Virginia, em termos profissionais, vai de 1835 a 1845 e é destacado pela atuação de Poe no Southern Literary Messenger (SLM), onde trabalhou como editor assistente. Ele também trabalhou como editor em outras revistas literárias, incluindo “Graham's Magazine” e “The Broadway Journal” (Morgan, 2023). Várias de suas obras são

---

<sup>17</sup> A noção de “empatia narrativa” encontra base conceitual importante nos estudos de Suzanne Keen, particularmente em sua obra *Empathy and the Novel* (2007). Keen propõe compreender a empatia não apenas como uma resposta emocional imediata a estímulos alheios, mas como uma capacidade complexa de projetar-se na experiência de outra pessoa, real ou fictícia. Em sua análise, ela distingue a empatia induzida por narrativas da empatia cotidiana, argumentando que os romances e contos têm o poder singular de estimular o leitor a experimentar sentimentos, perspectivas e dores das personagens, mesmo que essas sejam muito distantes de sua realidade. Essa "empatia narrativa" não se limita à simpatia ou piedade, mas envolve uma compreensão profunda das motivações e vulnerabilidades internas dos personagens, funcionando como um meio de explorar dimensões psicológicas e morais de forma intensificada. Keen sugere que os autores, ao construir personagens complexos e situações emocionalmente ricas, convocam o leitor a uma participação ética e afetiva, que vai além da mera recepção passiva. No caso de Edgar Allan Poe, a forma como as angústias e demônios internos são narrados pode intensificar esse efeito, pois convida o leitor a uma imersão quase visceral no sofrimento e nas crises existenciais dos protagonistas.

publicadas nesse período. Algumas delas são responsáveis diretas pela fama e sucesso de Poe como escritor. O clássico “Berenice”, publicado no SLM em 1835, está entre os contos mais mórbidos de Poe e causou revolta do público, levando o autor a remover trechos mais chocantes, onde se lia sobre o “cheiro peculiar do caixão” e “o deletério odor que começava a exalar do corpo” (Sova, 2007). Outro famoso conto de terror é *Ligeia*, publicado na *American Museum Magazine* em 1838. A história destaca uma obsessão de Poe, em sua vida e em seus escritos: a morte de uma jovem e bela mulher. Nesse mesmo ano, Poe publicou seu único romance, “A Narrativa de Arthur Gordon Pym”, história narrada pelo protagonista, como indicado no título. O jovem Arthur se junta a uma expedição marítima a bordo do navio *Grampus*. Durante a viagem, eles enfrentam uma série de desafios, incluindo tempestades violentas e conflitos internos entre a tripulação.

“The Fall of the House of Usher” seria publicado no ano seguinte, 1839. Trata-se de um conto de terror gótico que retrata o declínio financeiro e bancarrota de uma família abastada, cuja mansão é usada como metáfora da estrutura e segurança da família Usher. Considerada uma das obras mais excelentes de Poe, “The Fall of the House of Usher” recebeu muitas adaptações, inclusive para o teatro e para o cinema. No mesmo ano, Poe brinda seus leitores com um conto de terror psicológico que explora temas de identidade e dualidade, intitulado “William Wilson”. Nesse conto, Poe aborda o gênero “duplo” ou “doppelgänger” (Morgan, 2023). O narrador homônimo vive um tormento desde a infância, por causa de um garoto que tem o mesmo nome que o seu (e seria o seu duplo). Ele descobrirá que o duplo é, na verdade, seu alter ego, ou a representação de sua pulsão criminosa.

No ano de 1841, Poe publicará “The Murders in the Rue Morgue”, onde se vê seus primeiros ensaios no gênero policial moderno. “The Black Cat” será publicado em 1843. Trata-se de uma história envolvente de alienação, crime e culpa decorrente. Nesse mesmo ano, e sob o mesmo tema da loucura, Poe publica “The Tell-Tale Heart”, conto de terror psicológico no qual o narrador não-confiável é um assassino. Por esse tempo, ele já estaria consagrado como mestre do terror psicológico e do conto policial (Sova, 2007).

“The Raven and Other Poems” (1845) surge como uma coletânia e traz o que indubitavelmente é o poema mais famoso e mais celebrado de Poe, “The Raven”, traduzido em língua portuguesa por ninguém menos do que Fernando Pessoa, célebre poeta português (1888-1935) e depois pelo ‘bruxo do Cosme Velho’, nosso Machado de Assis (1839-1908), ambas as traduções sob o título “O Corvo”. O poema “The Raven” foi também traduzido por célebres poetas ao redor do mundo (Sova, 2007).

No ano seguinte, 1846, um conto sobre um crime de vingança, motivado por humilhações ligadas à pobreza, será publicado sob o título “The Cask of Amontillado”. O cenário é o pitoresco carnaval de Veneza. O vingativo narrador Montresor, seduz, atrai e empareda seu inimigo Fortunato, ainda vivo. O tema do emparedamento já aparecera em “The Black Cat” (1843), sendo que nesse conto se trata de um cadáver a ser emparedado. “Eureka: A Prose Poem”, de 1848, será a última publicação de EAP. Trata-se de um livro de ensaios não-ficcionais em torno de temas como filosofia, ciência e metafísica (Morgan, 2023).

### ***2.1.4 O fim***

Após a perda de sua esposa, os últimos dias de EAP foram marcados por uma intensa luta para abster-se da bebida. Em 1948, ano da publicação de seu famoso ensaio “Eureka” ele pede em casamento a Sra. Whitman, no que foi rejeitado. O que se segue é “Tentativa de envenenamento com láudano. Crises de alcoolismo. Ataque de paralisia facial. Desfaz-se o noivado com a Sra. Whitman.” (Allen, apud Mendes, 2021, p. 38). No ano seguinte, tentando reagir às vicissitudes e ao vício, EAP faz conferências em Richmond e novas tentativas de publicação. É nesse ano que ele reencontra uma antiga namorada, agora viúva, a Sra. Elmira Royster, a quem também pede em casamento. O casamento é marcado para o dia 17 de outubro. Ele parte de Richmond para Nova York no dia 23 de setembro, passando por Baltimore, onde encontra um grupo de partidários políticos que o embriagam para fazê-lo votar. Somente no dia 3 de outubro ele será encontrado por seu amigo Dr. James Snodgrass em lastimável estado (Dawidziaki, 2023). O amigo o leva de carro para o hospital daquela localidade onde, após alguns dias de delírio, EAP veio a falecer, no dia 7 de outubro. Suas últimas palavras foram: “Senhor, ajudai a minha pobre alma!” (Sova, 2017).

Após a morte, Poe teve sua memória e reputação atacadas. Muitos relatos e especulações, incluindo um obituário moralista que o culpava por desperdiçar seu talento por causa de vícios. Rufus Griswold, sob o pseudônimo “Ludwig”, escreveu uma crítica severa e distorcida de Poe, retratando-o como alienado, instável e moralmente fraco. Essa infame narrativa influenciou negativamente a percepção pública sobre Poe por décadas.

Embora Griswold tenha sido criticado por amigos de Poe, como George Graham e Sarah Helen Whitman, sua descrição ganhou força, em parte devido à sua posição como editor das obras de Poe. Ele publicou um “Memorando” com acusações ainda mais graves, incluindo falsificações para difamar o autor. Críticos dividiram-se entre defender a genialidade de Poe, destacando sua habilidade artística, e reforçar a visão de Griswold de um homem marcado por

falhas morais. A obra de Poe, no entanto, continuou a ser celebrada, enquanto sua vida pessoal permaneceu objeto de debates e mitos (Walker, 2002).

### ***2.1.5 A propósito da edição crítica escolhida para esta pesquisa: The Complete Works of the Edgar Allan Poe (1902)***

A edição de 1902 de James Albert Harrison (1848-1911), professor de inglês na University of Virginia, foi escolhida por ser uma das edições críticas mais completas e bem elaboradas. Há notas especiais para os poemas, trabalho minucioso de Charles William Kent (1860-1917), para a bibliografia, e com análises textuais dos contos por Robert Armistead Stewart (1877-1950). Essas notas, inclusive, constituíram o teor da tese de doutorado de Stewart no ano de 1901.

Em 1910, a obra passou por uma revisão, sob supervisão do mesmo Stewart, listado como editor numa edição de 1911 de “Poems and Tales of Edgar Allan Poe”, pela Richmond: B. F. Johnson Publishing Co.

Uma nota no finalzinho da Introdução desta edição diz que: “Uma Bibliografia completa pode ser encontrada na Virginia Edition of the Complete Works of Edgar Allan Poe (T. Y. Crowell & Co). (Edição revisada a ser publicada em 1912)”. Não se sabe da concretização dessa edição revisada. A edição de 1965 pela AMS Press fez uso da edição original de 1902.

## **2.2 A contística de Edgar Allan Poe**

Nele é atraente toda entrada em assunto, sem violência, como um Turbilhão. Sua solenidade surpreende e mantém o espírito alerta. Sente-se, desde o princípio, que se trata de algo grave. E lentamente, pouco a pouco, se desenrola uma história cujo interesse inteiro repousa sobre um imperceptível desvio do intelecto, sobre uma hipótese audaciosa, sobre uma dosagem imprudente da Natureza no amálgama das faculdades. O leitor, tomado de vertigem é constrangido a seguir o autor em suas arrebatadoras deduções. (Baudelaire, Mendes, 2021, p. 42)

### ***2.2.1 Temas principais na contística de Edgar Allan Poe***

Alguns temas marcam com tamanha objetividade a obra contística de EAP que, bordados com maestria no denso tecido de suas histórias fantásticas, fazem dele o mestre do terror e do gênero de suspense policial. Iniciando com um apelo insistente ao tom macabro, três contos de Poe podem servir de ilustração de como ele fez uso desse recurso literário.

Em “The Tell-Tale Heart” (1843), o narrador neurótico descreve com detalhes o assassinato de um pobre velho, cujo olho peculiar o perturbava sobremaneira. A obsessão crescente que leva ao crime termina com a culpa que o devora, acreditando ele ouvir o pulsar do coração de sua vítima, mesmo depois de morta. Após o assassinato, o narrador oculta o cadáver da vítima sob as tábuas de sua cama. “Pousei a mão sobre o seu coração e a mantive ali por vários minutos. Não havia pulsação. Ele estava morto como uma pedra. Seu olho não mais me incomodaria” (Leite, 2012). Ainda em tom macabro, o narrador assassino em “The Black Cat” (1843) mata fria e cruelmente sua esposa e descreve assim o ato hediondo: “Instigado por essa interferência numa fúria mais do que demoníaca, libertei meu braço e enterrei o machado em seu cérebro. Ela tombou morta imediatamente, sem um gemido” (Leite, 2012). Ele decide empregar o corpo da esposa no porão. No momento da descoberta do crime, a riqueza de detalhes da cena impressiona: “O cadáver, já grandemente decomposto e coberto crostas de sangue, surgiu ereto ante os olhos dos presentes. Em sua cabeça, com a boca vermelha escancarada e um olho solitário de fogo estava a hedionda criatura [...]” Já em “The Fall of the House of Usher” (1839), as descrições da doença de Madeleine e seu suposto reaparecimento ao voltar dos mortos também assustam o leitor. Esses poucos exemplos dão uma ideia do que se pode encontrar de macabro nos escritos de Poe.

Alienação, loucura e culpa compõem uma tríade recorrente nos contos de Poe. Esse mergulho nos meandros da psique humana e nos efeitos devastadores da culpa e do remorso é tratado em dois dos três contos citados acima, onde o leitor é apresentado a personagens desconectadas da realidade, obcecadas por ideias fixas. A culpa é recorrente e o tormento quase sempre leva o assassino à confissão. Em “The Tell-Tale Heart”, o narrador assassino é claramente uma pessoa alienada e a ideia da própria loucura se torna uma histeria para ele, que termina confessando o crime por não suportar mais “ouvir” bater o coração de sua vítima morta. O narrador assassino de “The Black Cat” narra a escalada de sua própria loucura, que também culmina com um homicídio, que por sua vez lhe traz culpa e o leva à confissão.

O horror psicológico da escrita de Poe também se faz presente em muitos dos seus contos, especialmente em *The Pit and the Pendulum*, de 1843, onde o leitor, juntamente com o narrador anônimo, é conduzido a um ambiente tenebroso. O contexto é um tribunal da Inquisição católica em Toledo, Espanha. O narrador anônimo é julgado e condenado à morte, sentença que consegue vislumbrar nos lábios dos juízes, cujas togas negras agravam os aspectos de solenidade e de horror. A sentença consiste de morte por meio de inimagináveis torturas e sofrimentos atrozes numa masmorra sombria, tendo ao centro um poço e ao alto um pêndulo, a cuja extremidade se encontra presa uma navalha enorme que promete partir ao meio o preso na

violência de um de seus movimentos circulares. Não bastasse a ameaça iminente da morte, a cela está repleta de ratos famintos, vorazes, às centenas, aos milhares, prontos para devorar o prisioneiro ao menor deslize deste.

### **2.2.2 Técnicas narrativas presentes na contística de Edgar Allan Poe**

Uma variedade de elementos pode compor as diversas técnicas narrativas empregadas pelos autores de ficção para envolver, comover, chocar e empolgar seus leitores. Com EAP, não seria diferente. Da escolha do tipo de narrador à descrição minuciosa e detalhada do cenário, cada elemento é cuidadosamente empregado visando o impacto sobre a mente e o coração do leitor.

Começando com a escolha do narrador (Bal, 1999), é comum em EAP encontrarmos o narrador anônimo, como em “The Angel of the Odd: An Extravaganza” (1843). A ideia parece ser um desejo do autor de levar o leitor a se concentrar nos fatos narrados, além de universalizar a história. Anônimo, o narrador pode ser qualquer pessoa. Muitos outros contos de Poe apresentam o narrador anônimo em primeira pessoa. É o caso de “The Black Cat” e “The Tell-Tale Heart” e “The Pit and the Pendulum” todos de 1843.

No caso do conto “The Tell-Tale Heart”, assim como em “William Wilson” (1839), Poe apresenta o narrador não-confiável. Sempre ocultando algo do leitor, esse tipo de narrador provoca desconfiança no que diz, levando o leitor à desconfiança do seu relato. O caráter inverossímil da narração funciona como um tempero a mais ao conto. Em “The Black Cat” (1843), o narrador-testemunha, logo no início do conto, sequer espera que seus leitores lhe deem crédito, quando diz: “Para a narrativa sumamente extravagante e, contudo, sumamente trivial em que tom da pena, não espero nem peço crédito. De fato, louco seria eu de esperar tal coisa, num episódio em que até meus próprios sentidos rejeitam o que testemunharam” (Leite, 201, p. 81). Ao longo da narrativa ele tenta convencer o leitor de que a culpa dos eventos e disposições que o levaram à prisão e à sentença de morte, que se cumpriria no dia seguinte ao momento da narração, deveria ser atribuída ao gato Plutão e ao segundo gato que o substituiu, dizendo-se vítima desses dois gatos, por intermédio dos quais seu dócil espírito infantil e sua ternura de coração teriam se transmutado no monstro que agora narrava as próprias desventuras (Sova, 2007).

O narrador-testemunha do conto “The Murders in the Rue Morgue” (1841), é periférico na trama. Seu conhecimento dos fatos e demais personagens impressiona, mas ele nunca é protagonista e quase nada dar a conhecer sobre si. Já em *The Pit and the Pendulum* (1843), o

narrador-testemunha é central, enquanto as demais personagens desempenham um papel periférico na trama. Tudo gira em torno dele e somente sua verdade interessa, desde as percepções mais fundamentais dos motivos que o levaram àquela sentença de morte e das horríveis torturas que o aguardavam, mas também das inúmeras alterações psíquicas e da volubilidade de seu estado de espírito frente aos horrores malignamente projetados pelas mentes da Inquisição para produzir os efeitos mais aterradores no espírito de seus inimigos. Entretanto, a observação dessas mesmas alterações psíquicas, quando o narrador diz: “Desmaiara; mas mesmo assim não direi que perdi de todo a consciência” (Leite, 2012, p. 51), faz o leitor desconfiar da verossimilhança da narrativa.

### **2.2.3 Simbolismo e metáforas na contística de Edgar Allan Poe**

A densidade simbólica é marca registrada nos contos de EAP, onde elementos simbólicos frequentemente representam temas universais como a mortalidade, o medo e a fragilidade da mente humana (Bonaparte, 1949). Há também um uso do simbolismo gótico como um meio de expressar estados emocionais intensos. A transformação de imagens aparentemente simples em poderosos instrumentos de reflexão da condição humana é o que pode o simbolismo e a metáfora em Poe. O conto que analisamos aqui é um bom exemplo dessa riqueza literária. A seguir, apresentaremos uma sinopse, que não visa substituir a leitura do conto na íntegra, mas destacar as cenas e ideias principais de modo a condensá-las.

## **2.3 O conto “The Pit and the Pendulum”**

O conto *The Pit and the Pendulum*, um dos mais lidos e celebrados de Edgar Allan Poe, tem como pano de fundo a temida Inquisição Espanhola, uma instituição historicamente distinta da Inquisição medieval e totalmente controlada pela monarquia espanhola. Iniciada em 1478, a Inquisição Espanhola tinha como principal objetivo identificar e punir judeus convertidos ao cristianismo (os chamados marranos) e, posteriormente, muçulmanos convertidos (moriscos), que eram vistos com suspeita e não considerados verdadeiros fiéis, por não terem nascido no seio da fé católica romana. Essa perseguição sistemática resultou, até 1483, na execução de aproximadamente duas mil pessoas queimadas em fogueiras nos famosos autos de fé, evidenciando a brutalidade que caracterizou esse tribunal (Sova, 2007). Em comparação com as Inquisições ocorridas em regiões como o sul da França, Itália e Alemanha, a versão espanhola destacava-se por uma severidade e crueldade ainda maiores, incluindo investigações não apenas

de heresia, mas também de crimes contra a moralidade, frequentemente associadas a confissões obtidas mediante tortura. As punições variavam desde advertências e repreensões até a execução na fogueira, simbolizando a amplitude e o rigor extremo dos métodos empregados. Poe explora esse contexto de terror institucionalizado de forma magistral, convertendo-o em uma atmosfera de medo psicológico absoluto, que intensifica o suspense narrativo e revela, ao mesmo tempo, a crítica velada ao fanatismo e à opressão. Ao utilizar a Inquisição Espanhola como cenário, o autor não só confere verossimilhança histórica ao enredo, mas também cria uma poderosa metáfora para a experiência humana diante da iminência da morte e do sofrimento infligido em nome de uma suposta pureza de fé.

### 2.3.1 *O título “The Pit and the Pendulum”*

Diferente da poesia, que lança mão de recursos como combinação de palavras, assonâncias e rimas para produzir efeitos emocionais nos leitores, a prosa recorre principalmente às emoções das personagens ou dos narradores. O narrador-testemunha, muito comum em Poe, aproxima-se muito do leitor na comunicação de suas emoções. Até mesmo o paratexto<sup>18</sup> pode conter alguma palavra-chave que sirva ao propósito de despertar no leitor alguma expectativa (Lyytikäinen, 2017), como no caso do título do conto analisado aqui. Em *O Poço e o Pêndulo*, tradução portuguesa do título *The Pit and the Pendulum*, a palavra “Poço”, por exemplo, pode comunicar as ideias de profundidade, desconhecido, escuridão e queda, além de sentimentos negativos de ansiedade e melancolia, como se diz do estado emocional de alguém que está “no fundo do poço.” Já o termo “Pêndulo” nos remete às ideias de tempo, movimento cadenciado, a marcação lenta e cruel do tempo que pode representar, entre outras realidades, a ideia de tortura. Outro paratexto em *The Pit and the Pendulum* é uma quadra de autor desconhecido, em latim, no início do texto, como um prenúncio do horror que aguarda o leitor no texto a seguir. A quadra cita o lugar que outrora servira à sanha impiedosa de torturadores e faz referência ao sangue inocente dos torturados.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> O conceito de *paratexto* foi desenvolvido pelo teórico literário francês Gérard Genette, especialmente em sua obra *Seuils* (1987). Paratexto refere-se a todos os elementos que acompanham o texto principal de uma obra e que, embora não façam parte do corpo do texto em si, exercem uma função crucial na sua apresentação, recepção e interpretação. Segundo Genette (p. 7), o paratexto constitui uma “zona de transição” entre o texto e o leitor, funcionando como um limiar (*seuil*, em francês) que orienta a leitura e influencia a maneira como o texto é percebido.

<sup>19</sup> O texto em latim da quadra usada como paratexto no conto “O Poço e o Pêndulo”: Impia tortorum longos hic turba furores Sanguinis innocui, non satiata, aluit. Sospite nunc patria, fracto nunc funeris antro, Mors ubi dira fuit vita salusque patent.

Ainda se pode falar aqui de aliteração na consideração do título do conto de Poe. “*The Pit and the Pendulum*” repete o som da consoante /p/ como um recurso sonoro estilizado de aliteração, muito comum na poesia e na prosa. A ideia aqui parece ser uma tentativa de criar uma espécie de musicalidade que possa ligar os dois elementos da história, ideia captada nas traduções estudadas aqui, seja na escolha de Baudelaire seja na escolha de Oscar Mendes e de Lívio Xavier. Em *Pit... Pendulum, Puits... pendule, Poço... Pêndulo* os dois termos se combinam na aliteração como representações de ameaça, tortura e morte, do ambiente de angústia que aguardam o narrador-testemunha.

A repetição de uma consoante oclusiva<sup>20</sup> como o /p/ provoca a sensação de impacto, tensão e inevitabilidade, como se antecipasse o movimento cadenciado e ameaçador do pêndulo, uma batida, a antecipação de uma queda final. Esse uso sonoro reforça o tom de horror psicológico característico da escrita de Poe.

Outros exemplos de aliteração podem ser encontrados no TF, na seção IV, onde “motion and sound — the tumultuous motion of the heart...” marca a repetição do som /m/: *motion... tumultuous, motion*, criando um ritmo intenso que evoca agitação e urgência emocional. Depois, “the sound of its beating. Then a pause in which all is blank” na repetição do som /b/ nas palavras *beating, blank* (com apoio fonético), onde se observa o efeito do pulsar rítmico do coração e o contraste com a pausa.

A tradução francesa também apresenta aliteração. Um exemplo inicial aparece na seção IV onde se lê: “le mouvement tumultueux du cœur...” onde a repetição de /m/: *mouvement, tumultueux*, cujo efeito é manter a musicalidade e a sensação de turbilhão emocional do original. Outro exemplo seria “les lèvres des juges en robe noire... blanches — plus blanches...” onde a repetição de /l/ e /b/: *lèvres, juges, blanches, plus blanches* causa o efeito de aliteração ajudando a criar um efeito visual e sonoro que enfatiza a rigidez e frieza da cena

Sobre esse uso de efeitos sonoros em Poe, Peeples (2004, p. 57) diz que “A estética de colocou grande ênfase no som, no ritmo e na musicalidade da linguagem, geralmente empregando recursos como aliteração para realçar o efeito psicológico de sua prosa e poesia” (Peeples, 2004, p. 57).<sup>21</sup> Essa ênfase não se restringe à mera ornamentação formal, mas funciona como uma estratégia essencial para construir a atmosfera densa e perturbadora que caracteriza grande parte de seus contos. Em *The Pit and the Pendulum* o ritmo cadenciado da narrativa,

<sup>20</sup> No caso do /p/ trata-se de consoante plosiva surda bilabial.

<sup>21</sup> “Poe's aesthetic placed great emphasis on sound, rhythm, and the musicality of language, often employing devices such as alliteration to enhance the psychological effect of his prose and poetry.” Peeples citado em Hammond, Alexander. *The Edgar Allan Poe Review*, v. 6, no. 2, 2005, p. 39–42. JSTOR, Michigan. <http://www.jstor.org/stable/41506234>.

aliado à repetição sonora, intensifica a sensação de opressão e claustrofobia vivida pelo protagonista. A musicalidade, cuidadosamente planejada, espelha a oscilação emocional do narrador, fazendo o leitor mergulhar num estado de ansiedade crescente. A escolha precisa de palavras sonoras, as pausas calculadas e os ecos internos dos sons atuam como mecanismos capazes de induzir o leitor a uma experiência sensorial que vai além da compreensão racional do texto.

Essa preocupação meticulosa com o ritmo e a musicalidade reflete sua visão da literatura como arte total, na qual som, imagem e sentido formam uma unidade indissociável. A aliteração, em particular, atua como uma ferramenta que confere um efeito hipnótico à leitura, contribuindo para a imersão no universo sombrio do conto. Ao manipular habilmente os sons, Poe consegue articular sensações que não são apenas lidas, mas também ouvidas e sentidas, aproximando o leitor do abismo emocional enfrentado pelas personagens. Portanto, ao integrar o som como um elemento estruturante de sua estética, Poe reafirma sua maestria na construção de atmosferas carregadas de tensão psicológica e de intensidade sensorial, consolidando-se como um dos autores mais inovadores na exploração dos limites expressivos da linguagem literária.

### 2.3.2 “*The Pit and the Pendulum*” - Sinopse

Em *The Pit and the Pendulum* EAP brinda o leitor com mais uma de suas histórias de tirar o fôlego. Publicada em 1843, a trama começa quando o narrador anônimo relata as memórias de sua prisão, julgamento e condenação pelo tribunal da Santa Inquisição Católica em Toledo, Espanha. A solenidade do aspecto dos juízes é acentuada em sua lembrança pelas negras togas majestosas. Ele recorda ter lido no movimento dos lábios de seus algozes seu nome bem articulado numa sentença de morte. Os magistrados, que num breve delírio de sua alma, inicialmente, lhe pareceram anjos, de súbito se converteram numa imagem assombrosa e nauseante, até que ele percebeu que “as formas angélicas tornavam-se indiferentes espectros, de chamejantes cabeças, e me apercebi de que deles não deveria esperar socorro” (Xavier, 1945). Em seguida, ele é lançado numa masmorra escura. A partir desse ponto da trama, ele passa à narração das angustiosas torturas que supostamente antecederiam sua morte. O crime que o levou à prisão e à condenação não é revelado.

Recobrando-se de um desmaio que o faz perder a noção de tempo, ele começa sua exploração do ambiente escuro e abafado da cela, sempre tateando no breu, até tropeçar na borda (daquilo que viria a se revelar um poço) e cair de cara no chão. A queda e a horrível sensação de quase ser engolido pelo poço é descrita nestes termos: “pareceu-me ter a fronte

molhada num vapor viscoso, e um odor peculiar de velhos cogumelos chegou-me às narinas. Estendi o braço e estremeci, ao perceber que havia caído na borda de um poço circular" (Xavier, 1945). Para testar a profundidade do poço, ele opta pelo óbvio recurso de jogar uma pedra para o fundo. A demora da pedra em atingir a água do fundo do poço dá uma ideia da fundura. A ideia da queda no poço como o mais cruel dos castigos, sendo mesmo a ser comparado ao inferno, o faz recuar até a parede, numa busca instintiva pelo que pudesse representar alguma segurança. Um segundo desmaio. Ao despertar, a constatação de que um naco de pão e uma bilha d'água lhe foram deixados ao alcance. Outro desmaio, dessa vez provocado por algum sonífero posto na água. Outro despertar e, dessa vez, a constatação do aspecto horrendo do ambiente, possibilitada por um raio 'sulfuroso' vindo do teto. As paredes da masmorra se achavam cobertas de figuras de demônios, segundo a criatividade da mente delirante dos monges. A ideia era aterrorizar os prisioneiros que, por infelicidade, ali se encontrassem.

Num crescente agonizante, o pavor do prisioneiro alcança novas dimensões, sobretudo quando ele constata duas realidades determinantes para o seu destino, cujo desfecho se daria fatalmente nas próximas horas. A primeira descoberta, que se deu como um choque tremendo em seus nervos, foi que ele não estava sozinho naquele lugar horrível. Enormes e famintos ratos, às centenas, talvez milhares, o observavam curiosos, entre o medo de atacar, por instinto de defesa, e a fome que igualmente os impelia, pelo mesmo instinto de sobrevivência. Não era preciso um grande esforço de imaginação para vislumbrar o que lhe poderia acontecer se um único membro daquele exército voraz resolvesse romper a barreira do medo e atacar o prisioneiro, que se achava em óbvia desvantagem. Deitado de costas, ele se viu amarrado sobre um estrado de madeira, atado a esse estrado por grossas correias de couro, tendo livres apenas sua cabeça e o braço esquerdo, com o qual podia acessar um prato deixado ali com carne salgada e um novo recipiente de água. Uma segunda, e nem por isso menos importante descoberta dizia respeito a uma figura da morte no teto, que empunhava, em vez da tradicional foice, um pêndulo, em cuja extremidade se encontrava uma lâmina semicircular. Agora, o prisioneiro precisava dividir sua atenção entre os olhos vermelhos dos ratos e o pêndulo no teto, que agora começava a se mover em lentos movimentos circulares, sempre para baixo, em direção a ele, cada vez mais perto e ameaçador. "A vibração do pêndulo tinha lugar num plano que formava ângulo direito com o comprimento do meu corpo" (Xavier, 1945). O golpe certeiro da lâmina o partiria ao meio e os ratos devorariam o que restasse dele. Nesse ínterim, o coração aos pulos e a mente em suspenso na expectativa de uma morte atroz e dolorosa, os nervos descontrolados não o impediram de atinar com um último recurso de sobrevivência, uma última cartada ao seu alcance. Ocorreu-lhe o pensamento de que o odor da carne deixada no prato ao lado do seu

estrado poderia ser usado a seu favor. Se conseguisse atrair os ratos para as correias, seduzidos pelo cheiro da carne, eles poderiam libertá-lo das correias. A expectativa da morte iminente o faria correr o mais absurdo risco, por estúpido que pudesse parecer. “O longo sofrimento havia quase aniquilado as faculdades ordinárias do meu espírito. Eu era um imbecil — um idiota” (Xavier, 1945).

A lâmina agora oscilava numa grande velocidade, quase alcançando-o no beijo fatal. O prisioneiro esfrega a mão livre no que restara da carne e, em seguida, espalha a gordura olorosa pelas correias. Ele fecha os olhos, o que é suficiente para que os ratos tomem coragem e se precipitem sobre ele às centenas, frenéticos, fervilhando sobre ele, de todas as direções. A agonia indescritível é também interminável, mas ele se viu livre das correias e salta de lado no momento exato em que a lâmina do pêndulo o teria dividido ao meio. Livre! Pensou. Livre? Pensou em seguida.

Foi imaginando-se assim, livre do martírio pela lâmina do pêndulo ou pelo ataque selvagem dos ratos, que o prisioneiro percebeu que agora as paredes incandescentes de sua masmorra começam a se fechar contra ele, o que significaria uma morte não menos cruel, comprimido até ser finalmente esmagado. De repente, um burburinho, que por sua vez deu lugar a um crescendo de vozes tomava conta da prisão. O que o aguardaria dessa vez? Que terrores ainda lhe teriam sido destinados? Eram, porém as vozes dos soldados. Ato contínuo, “Uma explosão de trombetas! Um ribombar potente, como de mil trovões! Os muros de fogo recuaram!... O exército francês entrara em Toledo<sup>22</sup>. A Inquisição estava nas mãos dos seus inimigos” (Xavier, 1945).

#### 2.4 Elementos-chave no conto “The Pit and the Pendulum”

EAP emprega uma combinação de diversos recursos narrativos para construir a atmosfera do fantástico e do terror inesperado em seus contos. Em *The Pit and the Pendulum*,

---

<sup>22</sup> A inclusão do General Lasalle como salvador do narrador em *The Pit and the Pendulum* parece ter sido inspirada no relato de Thomas Dick em *Philosophy of Religion* (1825), no qual se descreve a chegada das tropas francesas a Toledo em 1808, durante a Guerra Peninsular. Dick comenta que “General Lasalle visitou o palácio da Inquisição. O grande número de instrumentos de tortura, especialmente os destinados a esticar os membros e os banhos gotejantes, que causavam morte lenta, causaram horror até mesmo nos soldados acostumados aos horrores do campo de batalha”. Essa referência histórica não apenas confere um tom de verossimilhança ao desfecho do conto de Poe, mas também simboliza uma intervenção racional e iluminista que rompe o ciclo de medo e opressão representado pela Inquisição. A entrada triunfal de Lasalle e de suas tropas funciona como metáfora de libertação, não apenas física, mas também moral e espiritual, reforçando o contraste entre a brutalidade inquisitorial e a promessa de uma nova ordem baseada em princípios mais humanitários. Dessa forma, Poe recorre a um episódio histórico real para potencializar o impacto emocional do conto, vinculando a salvação do protagonista a um momento concreto da história europeia, ao mesmo tempo em que dialoga com valores ilustrados que exaltam a razão sobre o fanatismo religioso (Sova, 2007. p. 142)

um dos principais elementos responsáveis por essa ambientação é a criação de um cenário sombrio e opressor, sustentado do início ao fim da narrativa. Isso se dá por meio da justaposição de detalhes chocantes e da descrição intensa do estado mental do protagonista, um narrador anônimo. Lyytikäinen (2017), ao analisar *The Fall of the House of Usher* (1839), explora como Poe representa e evoca emoções em sua literatura, destacando o impacto dessas emoções sobre o leitor. A autora argumenta que, para compreender plenamente a comunicação emocional na obra de Poe, é necessário adotar um arcabouço teórico robusto que leve em consideração dois aspectos fundamentais: a formação emocional das personagens e o efeito que Poe intencionalmente buscava provocar em seus leitores. A quase onipresença da morte iminente, aliada à degradação física e mental dos personagens, gera um efeito imersivo que induz o leitor a compartilhar as mesmas sensações da narrativa.

Nesse sentido, Lyytikäinen (2017) sugere que as escolhas estilísticas de Poe não apenas constroem a atmosfera de suspense e angústia, mas também manipulam as emoções do leitor. Essa observação se torna ainda mais relevante quando aplicada ao contexto da tradução, pois representa um desafio adicional para os tradutores. Mesmo considerando conceitos como o de Venuti (1995), que critica a ideia tradicional de fidelidade absoluta à intenção do autor, e as reflexões de Eco (2003), que argumenta sobre a impossibilidade de reproduzir integralmente as intenções do autor original devido a barreiras linguísticas e culturais, o tradutor precisa encontrar um equilíbrio. Assim, segundo a proposta de Lyytikäinen, ele deve buscar, à semelhança do autor, engajar o leitor da língua de chegada, manipulando, dentro de certos limites, suas emoções por meio de escolhas estilísticas adequadas.

Além disso, Lyytikäinen observa que descrições detalhadas e o uso de repetições criam um ritmo narrativo que intensifica a tensão do leitor. Poe emprega a ambiguidade e a incerteza como estratégias para mantê-lo em constante estado de ansiedade, sem oferecer resoluções definitivas aos conflitos apresentados. Essa abordagem garante um impacto emocional duradouro, ainda que a intensidade da experiência varie de leitor para leitor.

Esta pesquisa não tem a pretensão de propor uma metodologia para o estudo das emoções na obra de Poe, tampouco na literatura em geral. Embora reconheçamos a importância de investigações dessa natureza para os estudos literários – especialmente no que diz respeito à conexão entre texto, emoção e experiência do leitor –, nosso foco recai sobre a análise de *The Pit and the Pendulum*. O objetivo é ilustrar, a partir de trechos extraídos do conto, como Poe empregou recursos estilísticos para comunicar e manipular as emoções de seus leitores, além de examinar como os tradutores aqui analisados lidaram com essa dimensão emocional da obra.

Dentre as técnicas narrativas empregadas por Poe, destaca-se a construção da sensação de claustrofobia, elemento central para a criação do terror psicológico no conto. A tabela a seguir ilustra como esse recurso é recriado na tradução de Lívio Xavier, com base nos dados apresentados por Moraes (2004). A escolha por analisar especificamente essa versão justifica-se pela predominância de uma estratégia domesticadora, que busca adaptar o texto original aos padrões linguísticos e culturais do público brasileiro da época, o que permite observar com maior clareza os efeitos dessa abordagem sobre a recriação dos elementos estilísticos e narrativos do autor.

A propósito da fonte usada nas tabelas a partir deste ponto, algumas razões justificam a escolha da fonte Gill Sans MT. Para começar, trata-se de uma fonte sem serifa (sans serif), o que a torna amplamente legível, inspirada na caligrafia clássica. Suas proporções comunicam ao leitor um senso de harmonia, além de tornar fácil a diferenciação entre os caracteres. O espaçamento adequado também representa maior conforto para o leitor, seja entre linhas (leading) seja entre caracteres (tracking), sobretudo em textos longos.

**Quadro 1 - Sensação de claustrofobia**

| Edgar Allan Poe (1843) SEÇÃO V  | Lívio Barreto Xavier (1945) SEÇÃO V   |
|---|---|
| <p>The blackness of eternal night encompassed me. I struggled for breath. The intensity of the darkness seemed to oppress and stifle me. The atmosphere was intolerably close.</p> <p>I shrank back—but the closing walls pressed me resistlessly onward [...] I struggled no more, but the agony of my soul found vent in one loud, long, and final scream of despair.</p> | <p>“<b>Rodeava-me</b> o negror da noite eterna. Fiz um esforço para respirar. A intensidade das trevas parecia <b>oprimir-me</b> e <b>sufocar-me</b>. A atmosfera era intoleravelmente <b>abafada</b>”</p> <p>“Tentei retroceder, mas <b>as paredes, apertando-se</b>, empurravam-me para a frente [...] Não lutei mais, porém a agonia da minha alma exalou-se num grande e longo grito de supremo desespero”.</p> |

Nesse primeiro exemplo, a tradução de Lívio Xavier (apud Moraes, 2004) recria o horror do narrador e sua sensação de abandono por meio de escolhas lexicais e sintáticas que intensificam a atmosfera de clausura. A construção dos períodos, marcada pelo uso de orações subordinadas e vocabulário de forte carga semântica — como os termos destacados na tabela —, contribui para reforçar a experiência de sufocamento e isolamento vivida pela personagem. Essa combinação de estrutura frasal e seleção vocabular evidencia como a tradução mobiliza recursos formais para transmitir a tensão psicológica característica do estilo de Poe.

Outro elemento narrativo usado pelo autor é o crescente terror psicológico do narrador-testemunha. Sua jornada psicológica se inicia com medo, evolui para o desespero e termina

com uma esperança no último instante. Três exemplos foram escolhidos ao longo do conto para ilustrar essa ideia:

#### Quadro 2 - Terror Psicológico

| Edgar Allan Poe (1843) SEÇÃO I  | Lívio Barreto Xavier (1945) SEÇÃO I   |
|---|---|
| I was sick—sick unto death with that long agony; and when they at length unbound me, and I was permitted to sit, I felt that my senses were leaving me. | “Eu estava exausto — mortalmente exausto naquela longa agonia; e, quando enfim me desamarraram e me deram permissão para sentar-me — vi que perdia os sentidos” |

O narrador-testemunha descreve nesse primeiro exemplo uma sensação intensa de náusea e agonia, evidenciando o grau de fragilidade física e mental a que foi reduzido. O estado permanente de torpor, que o envolve como uma névoa opressiva, parece ameaçar-lhe a sanidade, resultado direto do incessante tormento psicológico ao qual é submetido. Não se trata apenas de um desconforto físico passageiro, mas de uma experiência que dilacera as fronteiras entre corpo e mente, colocando-o num limiar perigoso entre a consciência e o colapso total. Essa condição de vulnerabilidade extrema potencializa o terror psicológico de forma magistral: o protagonista não enfrenta apenas torturas físicas visíveis, mas também uma lenta e insidiosa destruição interior. Ao sentir-se à beira da morte e da loucura, ele se vê despojado de qualquer resquício de controle ou esperança, entregue completamente ao domínio do medo e da expectativa do aniquilamento. Esse estado liminar entre vida e morte, lucidez e delírio, é um dos recursos mais potentes utilizados por Poe para envolver o leitor numa atmosfera sufocante, na qual o terror se manifesta não apenas nas ameaças concretas, mas, sobretudo, no esfacelamento progressivo da identidade e na impotência absoluta diante do desconhecido:

#### Quadro 3 - Terror psicológico

| Edgar Allan Poe (1843) SEÇÃO I  | Lívio Barreto Xavier (1945) SEÇÃO I  |
|---|--|
| But then, all at once, there came a most deadly nausea over my spirit, and I felt every fibre in my frame thrill as if I had touched the wire of a galvanic Battery [...] | “Mas de súbito invadiu meu espírito uma náusea mortal, e senti que cada fibra do meu corpo vibrava como se eu tivesse tocado o fio de uma bateria galvânica” |

Esse trecho é notável por seu uso de aliteração, especialmente com a fricativa /f/ (“felt every fibre in my frame”), o que cria um ritmo frenético que espelha a perturbação física e emocional do narrador. A repetição do som /f/ contribui para a sensação de tensão crescente e evoca uma vibração nervosa que complementa o conteúdo da frase.

Na tradução de Lívio Xavier observa-se uma tentativa de manter o impacto sensorial do trecho, porém o efeito sonoro da aliteração em /f/ é suavizado. A expressão “cada fibra do meu corpo vibrava” transmite a ideia geral do original, mas perde o ritmo e a sonoridade concentrada da frase de Poe. O tradutor opta por uma fluência maior e evita construções marcadamente repetitivas no plano fonético, o que está em conformidade com sua tendência domesticadora, voltada para a naturalização do texto em português brasileiro.

Além disso, o verbo “vibrava” é semanticamente próximo de “thrill”, mas não capta plenamente o sentido físico e elétrico implícito no original, reforçado pelo ritmo da aliteração. A comparação com o fio de uma “pilha galvânica” é mantida, mas o impacto rítmico e auditivo é diluído.

A análise revela que Xavier preserva o conteúdo semântico principal, mas suaviza o efeito estilístico e sonoro do original. Ao evitar a repetição de fricativas, ele reduz a tensão rítmica criada por Poe, o que pode atenuar o impacto emocional e físico da cena para o leitor. Esse exemplo mostra como recursos fonéticos contribuem para a construção do terror psicológico no original, aspecto que se perde parcialmente na versão traduzida.

Aqui, a “náusea mortal” é uma manifestação do terror psicológico, onde a antecipação do que está por vir é mais aterrorizante do que qualquer dor física, embora cause tremores. A incerteza e a incapacidade de compreender ou escapar de seu destino criam um ambiente de medo constante e opressor.

Neste último exemplo escolhido para ilustrar a graduação do terror psicológico, entra em cena o pêndulo, elemento de suplício que dá nome ao conto. A descrição do movimento repetitivo do pêndulo, cada vez mais próximo de seu coração, cria uma tensão extrema. O terror psicológico aqui é intensificado pela inevitabilidade do pêndulo, que representa a morte lenta e agonizante. O protagonista é forçado a assistir passivamente à aproximação de seu fim, aumentando seu desespero e angústia:

#### Quadro 4 - Terror Psicológico

| Edgar Allan Poe (1843) SEÇÃO XXIV  | Lívio Barreto Xavier (1945) SEÇÃO XXIV  |
|--|---|
| The vibration of the pendulum was at right angles to my length. I saw that the crescent was designed to cross the region of the heart. | “A oscilação do pêndulo fazia-se em ângulos retos com meu comprimento. Vi que o crescente estava disposto para cruzar a região de meu coração.” |

A sensação de ser partido ao meio por uma lâmina gigante cria no narrador um terror de desesperança. O horror psicológico é exacerbado pela percepção de que não há escapatória.

Esses exemplos textuais mostram como EAP utiliza descrições vívidas, sensações físicas intensas e situações de desespero inevitável para criar uma atmosfera de terror psicológico. A habilidade do autor em explorar os medos mais profundos e primordiais do ser humano resulta em uma narrativa que prende e aterroriza o leitor, levando-o a compartilhar a angústia e o terror do protagonista.

A perda da noção de tempo, ou desorientação temporal por parte do narrador-testemunha é outro elemento narrativo empregado neste conto. Nos exemplos ilustrados na tabela a seguir há descrições de fortes experiências sensoriais do protagonista:

**Quadro 5 - Desorientação Temporal**

| Edgar Allan Poe (1843) SEÇÃO XXII e SEÇÃO XXVIII   | Lívio Barreto Xavier (1945) SEÇÃO XXII e SEÇÃO XXVIII  |
|--|--|
| Days passed—it might have been that many days passed—ere it swept so closely over me as to fan me with its acrid breath. | “Decorreram dias — talvez tivessem decorrido vários dias antes que ele viesse passar tão perto de mim a ponto de abanarme com o seu sopro acre.” |
| For the first time during many hours—or perhaps days—I thought.  | “Pela primeira vez, depois de várias horas ou talvez vários dias, pensei.”   |

Numa tentativa de compreender o espaço ao seu redor, o narrador descreve sua confusão e desorientação. A sensação de estar preso em um local desconhecido e a incapacidade de determinar qualquer direção contribuem para a perda da noção do tempo. Ele pensa estar se movendo em linha reta, mas, na verdade está andando em círculos. Essa desorientação espacial espelha a desorientação temporal, sugerindo que ele perdeu a capacidade de medir o tempo com o mínimo de confiabilidade.

A antecipação da morte é o fator de tortura escolhido para perturbar a mente do narrador. Prisioneiro, julgado e sentenciado à morte pela Inquisição espanhola, ele tenta vislumbrar maneira e hora do seu fim naquelas condições: “Que o meu fim seria a morte, e a morte a mais atroz, conhecia eu bastante o caráter dos meus juízes para duvidar disso. A maneira, a hora, eis tudo o que me ocupava e me torturava.” (Morais, 2004). Autos de fé da Inquisição espanhola, afogamento no poço, morrer de fome: “Estaria eu fadado a morrer de fome neste mundo subterrâneo das trevas, ou, que destino talvez mais hediondo me esperava?” e, antes de se dar conta da ameaça da lâmina do pêndulo, o narrador ainda considera ser devorado por ratos, que eram “vorazes, dardejavam sobre mim os olhos vermelhos como se não esperassem mais do que a minha imobilidade, para fazerem de mim a sua presa”.

A passagem agonizante do tempo é usada como elemento de suspense. O narrador sabe que morrerá, mas não sabe quando. O movimento do pêndulo remete a um imenso e imponente relógio de parede e imprime a ideia de uma espécie de contagem regressiva que trará, ao fim, a morte inevitável: “De que serve narrar as longas, longas horas de horror mais do que mortal, durante as quais contei as oscilações vibrantes do aço? Polegada a polegada linha por linha — operava uma descida — sempre mais para baixo — sempre mais para baixo!” Quando tudo parece perdido, o narrador, até então preso por correias a um estrado de madeira, esperando o golpe fatal da lâmina do pêndulo, consegue se livrar das amarras e deslizar para fora do alcance da lâmina.

Esses são alguns dos elementos-chave na narrativa contística de EAP em *The Pit and the Pendulum*, representados aqui na recriação de Lívio Xavier pela tradução. A seguir, apresentamos uma contextualização histórica e literária dos tradutores cujos trabalhos de tradução do conto *The Pit and the Pendulum* serão analisados aqui. Começaremos com Charles Baudelaire, por ser ele o autor da primeira tradução para o francês examinada aqui, de 1853, seguido por Oscar Mendes, cuja tradução do mesmo conto para o português data de 1944 e finalizaremos com Lívio Xavier, que verteu o conto de Poe para o português em 1945.

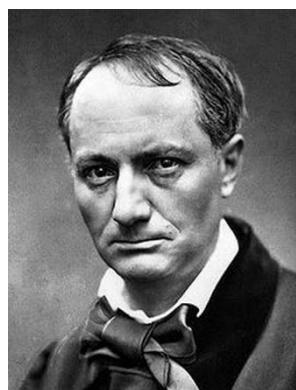
### 3 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DOS TRADUTORES CHARLES BAUDELAIRE, LÍVIO XAVIER E OSCAR MENDES

#### 3.1 Charles Baudelaire tradutor

A influência de Charles Baudelaire na tradução literária, especialmente na recepção de EAP na França, tem sido amplamente estudada. O esboço apresentado aqui visa demonstrar a poética da tradução de Baudelaire, destacando como suas escolhas estilísticas e ideológicas impactaram a forma como Poe foi lido em território francês. É necessário dizer que Baudelaire não se limitou a uma tradução literal dos textos de Poe, mas adotou uma abordagem interpretativa e recriadora, enfatizando elementos que ressoavam com sua própria estética poética. Tal procedimento aproxima-se de uma estratégia de domesticação, uma vez que adapta o texto-fonte às expectativas e convenções estéticas da cultura de chegada, ainda que preserve certas marcas estilísticas do original, conforme descrita por Lawrence Venuti (1995), pois mantém a estranheza do original em vários aspectos. Baudelaire também aplicou recursos de domesticação ao adaptar passagens para que se encaixassem melhor no gosto literário francês do século XIX (Lentz, 2008).

O artigo destaca que a tradução de Baudelaire evidencia um forte diálogo intertextual entre sua própria obra e a de Poe. Ao selecionar e enfatizar determinados aspectos do original – como o grotesco, o sublime e a musicalidade da prosa –, Baudelaire moldou a recepção do autor americano para um público francês, conferindo-lhe uma aura de "gênio maldito", coerente com os ideais estéticos do Simbolismo e do Decadentismo.

**Figura 2** - Charles Baudelaire (1821-1867),



Fonte: extraído de Project Gutenberg eBook of The Flowers of Evil<sup>23</sup>

<sup>23</sup> The Project Gutenberg eBook of The Flowers Of Evil, by Charles Baudelaire. This ebook is for the use of anyone anywhere in the United States and most other parts of the world at no cost and with almost no restrictions

### 3.1.1 Uma vida contraditória e autodestrutiva

Charles Pierre Baudelaire nasceu em Paris, no dia 09 de abril de 1821 e faleceu na mesma cidade em 31 de agosto de 1867. Um artista com uma personalidade de natural contraditória e autodestrutiva, parte do impulso criativo de Baudelaire pode ser creditada ao desespero, quase sempre associado ou resultante de situações embaraçosas que ele mesmo criava para si. Um gênio atormentado, em parte pelas perdas e dissabores da infância, sobretudo a perda do pai, François Baudelaire, um funcionário público e ex-padre, e o segundo casamento de sua mãe, Caroline Archimbaud-Dufays, 34 anos mais jovem que o pai de Baudelaire, com o tenente-coronel Jacques Aupick no ano seguinte. A relação de Baudelaire com o padrasto se mostra tensa e, mesmo revelando impressionantes habilidades literárias, o garoto Charles foi expulso do Lycée Louis-le-Grand em 1839, tendo que completar seus estudos secundários no Collège Saint-Louis.

A vida devassa começa em 1842, quando a maioridade lhe permite dispor de sua herança. É nesse tempo que Baudelaire conhece Jeanne Duval, que será sua amante e musa. Os primeiros poemas são publicados em 1854, ano em que tenta o suicídio, mas sem sucesso. Seu début na crítica literária veio com a publicação de “Salon de 1846”, o que lhe abriu as portas da fama e do reconhecimento na cena literária parisiense.

Do que muitos chamam de contraditório em Baudelaire, pode-se dizer inicialmente que ele, embora se encontrasse “muito à vontade, muito burguesmente instalado no mundo” (Sartre, 1972), à semelhança do narrador Antoine Roquentin em *A Náusea*, Baudelaire dilapidou parte considerável de sua herança com bebidas, mulheres e no tratamento de um mal venéreo contraído, ao ponto de ser interditado judicialmente (Lloyd, 2005). Sentimentos de amargura, desalento, frustração, e até de crueldade brotam de suas correspondências.

Entretanto, a maior contradição diz respeito à relação do poeta com o “Mal”, como ele definiu a doutrina cristã do pecado, expondo-a em seu poema *Les fleurs du mal*, publicado em 1857. A censura do poema lhe rendeu uma condenação por delito de ultrage à moral pública e uma multa de 300 francos (Sartre, 1972). A doutrina do pecado original se encontrava tão entranhada no pensamento de Baudelaire que o levou a rejeitar ideias de progresso de seu tempo. A contradição está no fato de que, mesmo crendo tão piamente nessa doutrina fundamental do cristianismo, o poeta não podia suportar a expressão do cristianismo hipócrita

de seus dias. Entendia-se como cristão, mas não suportava a ideia de ser assim rotulado. É desse dilema, dessa contradição, que nasce em seu coração uma via de escape: o satanismo. Esse radicalismo teológico, entretanto, nem de longe representava para Baudelaire um culto ao demônio, sendo simplesmente uma postura literária, artística e filosófica, uma busca pela preservação de uma autenticidade moral numa sociedade corrompida, além de uma reação a um cristianismo insuficiente e comprometido. Em seu poema “Les Litanies de Satan”, também de 1857, enquanto compunha *Les fleurs du mal*, Baudelaire invoca Satanás como um ser condescendente com o sofrimento humano, jamais como um ser maligno. Os versos de abertura destacam esse lado “humano” de Satanás na visão do poeta maldito: *Ó tu, mais erudito e mais belo dos anjos, Deus traído pelo destino e privado de louvor, ó Satanás, tem piedade de minha longa miséria!*<sup>24</sup> A atmosfera igualmente bela e perturbadora do poema reflete as influências do Romantismo e do Simbolismo.

O ambiente sociopolítico da França do século XIX influenciou profundamente a obra de Baudelaire. Lloyd (2005) destaca sua relação com o movimento romântico e o crescente simbolismo, destacando como sua poesia reage às rápidas mudanças urbanas e culturais de Paris. Suas principais obras revelam a robustez dessa influência, como veremos logo mais.

Os últimos anos Baudelaire os viveu em profunda tristeza e dificuldades financeiras, além de sérios problemas de saúde que o atormentavam sem trégua (Lloyd, 2005). Uma mudança para Bruxelas em 1864 seria uma tentativa frustrada de conhecer um editor que aceitasse publicar suas obras completas. Dois anos depois, o poeta sofreria um AVC, nas dependências da igreja de Saint-Loup, na cidade de Namur, Bélgica. De volta a Paris, o acidente o deixou hemiplégico e afásico, até seu falecimento em 31 de agosto de 1866.

### 3.1.2 *Principais obras*

Charles Baudelaire tornou-se célebre principalmente por sua obra-prima *Les fleurs du mal*, uma das obras mais influentes da poesia francesa, sendo também sua obra mais famosa. Tendo sido publicada em junho de 1957, a obra foi condenada em agosto do mesmo ano por ser considerada um ‘delit d’outrage à la ‘morale publique’, o que custou ao bolso do autor uma multa de 300 francos, além da obrigação de ter que suprimir seis poemas do texto original (Lloyd, 2005). De caráter sombrio e provocador, *Les fleurs du mal* explora temas como a

---

<sup>24</sup> Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges, Dieu trahi par le sort et privé de louanges, Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

decadência moral, o erotismo, a melancolia, o tédio existencial, a beleza no grotesco e a dualidade entre o bem e o mal. A obra se divide em seções temáticas onde os poemas são organizados a partir de motivações semelhantes e a primeira e mais extensa delas é *Spleen e Ideal*, que aborda o conflito entre a aspiração à beleza e a elevação espiritual (o chamado Ideal), e o peso da depressão, do tédio e do desencanto (o chamado Spleen). Esses poemas exploram a dualidade entre desejo de transcendência presente em todo homem e a esmagadora realidade que o opõe e sufoca. A melancolia profunda tratada nessa seção é constantemente associada ao estado emocional de Baudelaire.

A vida urbana será tratada na seção intitulada *Tableaux parisiens*, onde Baudelaire descreve o ambiente da cidade, seus habitantes e a experiência da modernidade. O foco é o dinamismo e as contradições da cidade de Paris. Ao analisar tipos e situações contraditórias, Baudelaire mostra a cidade de Paris como um grande palco para a coexistência entre o belo e a decadência, o sublime e o grotesco. A busca do poeta é pela beleza em meio ao caos da cidade.

Outras seções de *Les fleurs du mal* são: *Le Vin*, dedicada aos poemas que tratam do álcool e de outras formas de entorpecimento como meio de escapar da realidade, onde Baudelaire explora o uso do vinho como uma fuga temporária do sofrimento e da opressão da vida cotidiana, depois *Fleurs du mal*, onde ele aborda temas mais sombrios e transgressivos, como o erotismo, o pecado e a morte. *Révolte* é uma seção de poemas mais transgressores, um grito de rebeldia contra as normas sociais, morais e religiosas. A última seção de *Les fleurs du mal* é intitulada *La mort*, onde a morte é vista ora com um grande motivo de medo ora como uma possível libertação. Os poemas de *La Mort* exploram a ideia da morte como a última solução para o sofrimento e a angústia da vida. Essas seções são organizadas de maneira a refletir as diversas facetas da experiência humana, desde a busca pelo sublime até o confronto com a decadência e a morte. Ao se ler *Les fleurs du mal* sem pensar nessas divisões presentadas acima, o leitor é impactado emocional e intelectualmente, sem conseguir escapar de uma meditação complexa e profunda sobre a condição humana.

Também conhecido como *Petits poèmes en prose* (1869), trata-se de uma coleção de cinquenta ‘poemas em prosa’ publicada um ano após a morte de Baudelaire. Há aqui a exploração de um novo formato, um novo gênero inventado por Baudelaire e somado à sua poesia (Lloyd, 2005) mesclando poesia e prosa, sem a restrição da métrica e da rima. Esta obra é considerada pioneira no desenvolvimento da poesia moderna em prosa. Sem as amarras do ritmo e da rima, Baudelaire pretendia ampliar os limites da poesia tradicional. *Le Spleen de Paris* retrata cenas e personagens urbanos com um olhar muito detalhista da vida fragmentada da cidade de Paris, mostrando assim o interesse de Baudelaire pela figura do *flâneur*, uma

espécie de observador anônimo que percorre as ruas, absorvendo detalhes urbanos. Esse *flaneur*, que Edward Kaplan chamou de “The Parisian Prowler” (Lloyd, 2005), é o narrador sonhador que seca desencanta com a vida em sua observação do caos e da alienação da vida moderna.

*Les Paradis artificiels* (1860) é um ensaio, inicialmente publicado em dois volumes, no qual Baudelaire trata da relação entre droga e literatura de maneira sistemática, posto que já abordara o assunto de maneira pontual em *Les fleurs du mal* e em *Le Spleen de Paris*. Em *Les Paradis artificiels*, porém, as experiências com drogas são tratadas de maneira complexa e até enigmática, pelo menos no que diz respeito às motivações do poeta em escrever sobre esse tema. Inspirado pelo trabalho de Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), Baudelaire explora os efeitos das substâncias alucinógenas na percepção e na criatividade, na expansão dos sentidos e na revelação de novos horizontes mentais. No entanto, ele também é crítico dos efeitos prolongados do vício e da ilusão que as drogas proporcionam, sugerindo que os “paraísos artificiais”, embora possam ter paralelos com o processo de criação artística, refletindo diretamente na inspiração e na imaginação, terminam se tornando armadilhas, desencadeando inevitável desilusão e degradação.

Uma outra faceta do trabalho intelectual de Baudelaire é sua produção como ensaísta e crítico de arte, sempre visando a modernidade e a liberdade artística, mas enfatizando que o artista deve capturar o espírito de seu tempo. A beleza na efemeridade é uma de suas marcas inovadoras Baudelaire via a arte moderna como um reflexo da vida moderna, e foi um dos primeiros críticos a defender a beleza na efemeridade e a transformação da sociedade urbana, acreditando que o artista moderno deveria ser um intérprete da modernidade.

As principais obras de Baudelaire brevemente apresentadas acima (*Les fleurs du mal*, *Le spleen de Paris* e *Les paradis artificiels*) revelam sua fascinação pelos aspectos sombrios da existência humana, sua busca pela beleza em meio ao grotesco e sua tentativa de capturar o espírito da modernidade. Ele foi um dos primeiros poetas a expressar o desconforto com a vida urbana, o que o destaca como precursor da poesia moderna e simbolista. Sua obra crítica e ensaística também contribuiu para uma nova visão sobre a relação entre arte, vida e modernidade.

Muito havia de comum entre Baudelaire e Poe, desde afinidades literárias até conexões estéticas e filosóficas que podem ter levado à decisão firme de Baudelaire de tronar Poe conhecido na França, como veremos a seguir.

### 3.1.3 Uma poética da tradução: O trabalho de tradução de Charles Baudelaire e a recepção da obra de Edgar Allan Poe na França

A influência de EAP sobre escritores de várias nacionalidades é ainda descrita por autores como Léon Lemonnier<sup>25</sup> e Celestin Pierre Cambaire<sup>26</sup>. Entretanto, é a chegada de Poe na França que queremos destacar de início, uma vez que foi pela França que seus escritos se tornaram conhecidos. Para Mendes (2021, p. 44) “Inegavelmente deve-se à França a difusão universal da obra de Poe. Foi por meio da tradução de Baudelaire que o mundo literário ocidental tomou conhecimento da novidade e do valor da mensagem do escritor norte-americano”. O poeta Charles Baudelaire foi o elemento catalisador, operando como um agente cultural mediador entre Poe e a crítica e público franceses e, consequentemente, europeu. A influência de Poe sobre Baudelaire deixou no poeta francês marcas indeléveis. Feng (2022) comenta:

Charles Baudelaire (1821–1867) teve seu primeiro contato com a obra de Edgar Allan Poe (1809–1849) por meio da tradução francesa de Isabelle Meunier do conto “O Gato Preto” (1843), publicada no jornal fourierista *La Démocratie pacifique* no final de janeiro de 1847. Esse episódio marcou o início de um período em que Baudelaire passou a buscar incansavelmente tudo o que fosse escrito por ou sobre Poe. (Feng, 2022, p. 1839)<sup>27</sup>

O impacto exercido pela literatura de EAP sobre Charles Baudelaire foi tamanho, que a empreitada de tradução da obra de Poe pelo poeta francês vai além do que se poderia chamar uma simples tradução ou ainda a apresentação de um autor desconhecido numa determinada cultura de chegada. Em carta à sua mãe, datada do ano de 1846<sup>28</sup>, Baudelaire descreve seu encantamento diante da descoberta da obra de Poe: “J’ai trouvé um auteur américain qui a excité en moi une incroyable sympathie.” (Crépet: 1932, p. 312). A identificação imediata com o espírito de Poe foi registrada em carta de 14 de maio de 1856 a Auguste Poulet-Malassis, onde se lê:

<sup>25</sup> Les traducteurs d’Edgar Poe en France de 1845 à 1875. Paris. Les Presses Universitaires de France, 1928.

<sup>26</sup> The influence of Edgar Allan Poe in France. New York. Haskel House Publishers, 1970.

<sup>27</sup> Charles Baudelaire (1821–1867) was first introduced to the work of Edgar Allan Poe (1809–1849) through Isabelle Meunier’s French translation of Poe’s short story “The Black Cat” (1843) in the Fourierist newspaper *La démocratie pacifique* at the end of January 1847. This began a period during which Baudelaire searched relentlessly for anything written by or about Poe.

<sup>28</sup> Um estudo da epistolografia de Charles Baudelaire revelará muito do seu encantamento com a obra de Edgar Allan Poe, como se pode ver na obra [Lettres à sa mère \(Manucius, 2017\)](#), e em [edições eletrônicas de suas cartas](#), como em [Correspondance Baudelaire \(eman-archives.org\)](#) e [Correspondance générale : recueillie, classée et annotée par Jacques Crépet : Baudelaire, Charles, 1821-1867 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#)

Poe e eu fomos feitos para nos entender maravilhosamente bem. Pois Poe e eu temos um gosto em comum: o do horror e do estranho. [...] O que Poe escreveu, eu o teria escrito; o que ele pensou, eu o pensei. No entanto, não sou vaidoso o suficiente para acreditar que teria sido capaz de produzir sua admirável obra sem ele, mas há em seus escritos fontes de sentimentos que conheço profundamente, que sinto dentro de mim. (Baudelaire: 1906, p. 368). (Baudelaire: 1906, p. 368).<sup>29</sup>

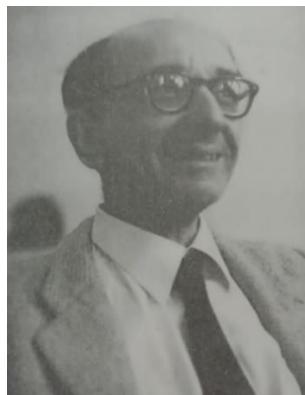
A propósito dessa identificação entre os dois escritores, Hyslop (1972) fala de afinidades literárias, como uma visão pessimista da vida e da natureza humana, o que marcou praticamente toda a história pessoal de EAP e se refletiu diretamente em sua obra literária. Baudelaire também refletiu em seus escritos o desprezo pela hipocrisia e a corrupção e expôs, à semelhança de Poe, os aspectos mais sombrios da existência humana. Ambos compartilharam ainda uma busca pela beleza na decadência e no efêmero, pelo entendimento igualmente compartilhado de que a beleza transcende a moralidade e pode ser encontrada até mesmo no grotesco. Sobre a prosa poética, ou poesia em prosa, Baudelaire segue o protagonismo de Poe. *Le Spleen de Paris* (1869), como exposto acima, é exemplo da incursão de Baudelaire nesse novo gênero, do qual Poe foi reconhecidamente mestre. Em carta de 9 de outubro de 1852, Baudelaire revela a influência de Poe sobre seu espírito: “J’ai trouvé dans Edgar Poe des travaux qui, pour moi, ont été des révélations. J’ai découvert dans cet auteur des procédés et des intentions que j’avais trouvés, confusément, dans mon esprit.” (Crépet, 1932, p. 241). A decisão de tornar Poe, “grande gênio”, como ele mesmo definiu o escritor americano, conhecido da cena literária francesa e do grande público também foi comunicada em carta: “Ce pauvre Edgar Poe! Quelle destinée effrayante que la sienne! Je le considère presque comme un frère, car il a une âme qui me ressemble, et je me suis promis de faire connaître aux Français ce grand génie trop méconnu.” (Crépet, 1932, p. 169).

---

<sup>29</sup>Poe et moi sommes faits pour nous entendre à merveille. Car Poe et moi avons un goût commun, celui de l'horreur et de l'étrange. [...] Ce que Poe a écrit, je l'aurais écrit; ce qu'il a pensé, je l'ai pensé. Cependant, je ne suis pas assez vaniteux pour croire que j'aurais été capable de produire son œuvre admirable sans lui, mais il y a dans ses ouvrages des sources de sentiments que je connais profondément, que je sens en moi.”

### 3.2 Lívio Xavier

**Figura 3** - Lívio Barreto Xavier, (1900-1988)



Fonte: extraído de Xavier (1975).

Dotado de formação filosófica, política e literária rara em nossos dias, quando os pretensos especialistas se fecham em compartimentos estanques que lhes obscurecem a perspectiva dos fatos, e, em consequência, a percepção, Lívio Xavier é antes de mais nada um homem de seu tempo, o que equivale a dizer que sua atividade crítica, mais do que a análise circunstancial das obras lidas, assume o valor de testemunho de sua época. Tem a marca da contemporaneidade que se mostra não só nos rodapés sintéticos com que acompanha a obra de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, mas também nos ensaios sobre Malraux, Gide, Pound, Edmund Wilson, Proust, J. L. Borges ou nos estudos publicados a propósito de datas evocativas da vida de Nietzsche, Hegel ou Dante. Sem a preocupação de dogmatismo ou proselitismo, Lívio Xavier faz da crítica um debate aberto de ideias, retomando a tradição do leitor que apreende não só o expresso, mas sobretudo a significação, o que nas entrelínhas do analisado[...] Como crítico literário, o nome de Lívio Xavier está intimamente vinculado ao capítulo da nossa história literária conhecida como o “ciclo nordestino”. Mestre Lívio Xavier, que assim o chamavam os de sua geração e o chamam os que com ele convivem, foi dos primeiros a perceber no movimento que então se iniciava, mais caracteristicamente representado por José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e Jorge Amado, uma contribuição marcante para a definição da moderna prosa de ficção brasileira.<sup>30</sup>

#### 3.2.1 Primeiros anos e formação intelectual e literária

O escritor, advogado, jornalista, crítico literário e tradutor Lívio Barreto Xavier nasceu em Granja, no estado do Ceará, nordeste do Brasil, no dia 25 de abril de 1900, na família do grande poeta simbolista do Ceará, Lívio Barreto, de quem era sobrinho. Lívio Xavier era filho de Elisa Barreto Xavier e do “coronel” Ignácio Xavier, sendo o nono entre os 13 filhos do casal. Desses primeiros anos em sua cidade natal, o próprio Lívio Xavier deixou registros dos melhores e inesquecíveis anos passados ali, em entrevista que seria publicada como uma espécie de livro de memórias sob o título *Infância na Granja*, publicado em 1974.

<sup>30</sup> Nilo Scalzo in; XAVIER, Lívio. *O Elmo de Mambrino*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, orelha.

A Granja de Lívio Xavier, uma aldeia de fundação jesuíta iniciada no século XVII, também conhecida como “Macaboqueira”, veio a se tornar importante centro comercial no século XX. É dessa cidade interiorana que vêm a Lívio Xavier as lembranças de seu interesse precoce pelas letras e artes, aprendendo a ler como autodidata desde os quatro anos de idade, no que teve incentivo e cooperação de sua mãe, amante das letras e da literatura. Desde cedo, por sua inteligência notável, o menino Lívio já era popularmente associado à figura de Rui Barbosa, o que teria lhe valido o apelido de “pequeno Rui” (Xavier, 1974). Grandes autores, como José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida e Eça de Queirós fizeram parte de sua formação literária inicial.

Aos vinte e quatro anos, no ano de 1924, Lívio Xavier concluiu sua graduação em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro, RJ e, três anos depois, em 1927, filiou-se ao PCB, Partido Comunista Brasileiro, o “Partidão”, onde permaneceria até o ano de 1935, tendo se desligado do partido por desacordos internos com a direção.<sup>31</sup> Após três anos exercendo a advocacia e o magistério em Brasília, DF mudou-se para São Paulo, SP onde passou a trabalhar na redação do *Diário da Noite* e do *Diário de São Paulo*, onde também acumulou a função de crítico literário. Trabalhou ainda como crítico musical no *Diário de São Paulo*. Desde 1948, passou a trabalhar na redação do jornal *Estado de São Paulo*, tendo a seu cargo a coluna de crítica literária “Revista das Revistas.” (Xavier, 1975). É por esse tempo, após seu desligamento do Partido Comunista Brasileiro, que Lívio inicia sua vida de escritor sob o pseudônimo de L. Mantsô.

### 3.2.2 *Lívio Xavier escritor*

A primeira obra escrita por Lívio Xavier é *Tempestade sobre a Ásia (a luta pela Mandckuria)*, pela Unitas, em 1934. Ainda que separadas por décadas, suas próximas obras refletem uma multiplicidade de interesses que incluem literatura, crítica literária e tradução, como veremos a seguir. Na já citada *Infância na Granja*, de 1974, é literatura e memória, onde Lívio Xavier revisita sua cidade natal, Granja, no Ceará, por meio de memórias afetivas e reflexões que entrelaçam a história pessoal com a coletiva. As mudanças sobre o espaço e os valores daquela sociedade são descritas com vivacidade, mas bom humor.

---

<sup>31</sup> Verbete Lívio Xavier de Antonio Celso Ferreira In: *Biblioteca digital UNESP/Livros/Lívio Xavier*. Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/42>. Acesso em 29 nov. 2024.

No ano seguinte, 1975, *O Elmo de Mambrino* reúne boa parte da produção crítica literária de Lívio Xavier, publicada em jornais e revistas. O título curioso nada mais é do que uma referência ao conhecido elmo de Dom Quixote, que conferia imortalidade ao seu possuidor. Foi *O Elmo de Mambrino* (1975) que rendeu a Lívio Xavier o Prêmio Jabuti no ano de 1976, na categoria “Estudos Literários”. Já na Nota Introdutória, lemos o depoimento do próprio Lívio Xavier sobre a coletânea reunida por ele:

“REUNINDO AGORA estes poucos vestígios de atividade literária, sou talvez movido por uma remota vaidade, já extemporânea, é certo. Em todo caso, cedo a um desejo semelhante ao que deixou expresso João Ribeiro no pórtico de uma coletânea sua, a saber, o de dar túnulo digno a peças de ocasião. Requiescant in libro, não por pensar eu que o jornal seja sepultura menos digna para os produtos da inteligência mas por ver que, ao menos, pode escapar ao anonimato aquela atividade individual que um dia nos deu prazer. (Xavier, 1975, p. viii)

Em *Dez Poemas*, de 1978, Lívio Xavier expõe sua sensibilidade apurada. O livro foi publicado com ilustrações de Noêmia Mourão e traz versos breves, embora marcados por uma profundidade introspectiva que marca sua produção literária, em geral. Em *Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*, de 1993, Lívio Xavier revela sua interação com importantes intelectuais brasileiros e seu engajamento em questões políticas. Esses diálogos epistolares demonstram a conexão de Xavier com o trotskismo e com debates sobre a luta social no Brasil, revelando outra faceta de sua personalidade: a de um intelectual engajado com os problemas e injustiças de seu tempo.

A obra escrita de Lívio Xavier revela, portanto, grande diversidade e a habilidade do escritor de Granja em saber transitar entre as memórias da primeira infância, a crítica literária apurada e a percepção das injustiças sociais por um viés político. Portanto, a produção intelectual e literária do Brasil do século XX deve muito à contribuição generosa de Lívio Xavier.

### **3.2.3 Lívio Xavier tradutor**

No campo da tradução, são inúmeros os trabalhos realizados por Lívio Xavier, sendo essa faceta de sua vida e produção intelectual a que mais nos interessa nesta dissertação. Sua contribuição para as áreas de filosofia, literatura, ciência, educação e política é de grande relevância e pode ser considerada um marco na produção editorial brasileira. Obras de grande complexidade e influência foram vertidas na íntegra, como a *Encyclopédia das Ciências Filosóficas* de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, publicada em 1936. Essa tradução não apenas

introduziu Hegel ao público acadêmico brasileiro, mas também desempenhou um papel central na consolidação do estudo da filosofia alemã no Brasil. Da mesma forma, sua tradução de *Ética* de Baruch Spinoza, em 1937, contribuiu para a disseminação de ideias racionalistas e éticas fundamentais no pensamento moderno.

O tratado político *O Príncipe*, de Nicolau Maquiavel, traduzido em 1940, trouxe a conhecimento do público brasileiro um dos textos seminais da ciência política moderna. Com a tradução de *Escritos Políticos*, também de Maquiavel, e a monumental *História da Crítica Moderna* de René Wellek, em cinco volumes, Lívio Xavier se consolidou como uma figura central na transmissão de textos fundamentais da tradição ocidental.

Para além de sua contribuição nos campos da filosofia e da política, Lívio Xavier também teve papel destacado na tradução de obras de engajamento social. A tradução da autobiografia de Leon Trotsky, intitulada *Minha Vida*, seguida da tradução de *Terrorismo e Comunismo: O Anti-Kautsky*, também de Trotsky, refletem o engajamento do tradutor com as questões do socialismo e da luta em prol da revolução dos trabalhadores. A tradução de *Reforma ou Revolução* de Rosa Luxemburgo, em 1946, completa o conjunto das obras de orientação marxista, publicada ainda no contexto dos anos de repressão no Brasil. Lívio Xavier também traduziu a autobiografia de Mahatma Gandhi, intitulada em português *Memórias: Histórias de Minhas Experiências com a Verdade*, publicada em 1945.

Lívio Xavier também transitou pela literatura de ficção. Sua tradução de *O Poço e o Pêndulo* de Edgar Allan Poe, analisada nesta pesquisa, foi incluída na coletânea *Contos Norte-Americanos*, exemplificando sua capacidade de trabalhar com o ritmo, o tom e a atmosfera sombria característicos do autor. A riqueza dessa tradução reforça a habilidade de Xavier em lidar com textos de alta carga emocional e simbólica. Em *A Cativa do Saara*, de Edith Maude Hull, publicada em 1934, obra voltada para o público infantil, Lívio Xavier dá mais uma vez grande demonstração de sua versatilidade, sabendo adaptar seu trabalho a diferentes estilos e gêneros.

Lívio Xavier ainda contribuiu com o campo teórico como tradutor, trazendo ao público brasileiro obras do naipe de *A Ciência Grega e o que Significa para Nós*, de Benjamin Farrington, publicada em 1961, e *História da Educação*, de Roger Gal, de 1958.

A produção de Lívio Xavier como tradutor testemunha sua erudição e seu compromisso com o saber no Brasil, ampliando horizontes, enriquecendo o cenário cultural do país. Lívio Xavier consolidou-se como um dos mais importantes tradutores do século XX no país.

### 3.3 Oscar Mendes tradutor

Oscar Mendes (1902–1983) foi uma das personalidades intelectuais mais relevantes da vida literária brasileira no século XX. Sua atuação como tradutor, crítico literário, ensaísta, professor e agente cultural o consagrou como um mediador central entre a literatura brasileira e a tradição literária ocidental. Sua trajetória reflete o perfil de um intelectual comprometido com a formação cultural do país, cujo trabalho teve desdobramentos importantes na constituição de um repertório literário acessível, sofisticado e dialogante com as grandes tradições europeias e americanas.

Nascido no Recife em 25 de julho de 1902, Oscar Mendes Guimarães formou-se em Direito em 1924, mesmo ano em que Lívio Xavier, outro notável tradutor brasileiro mencionado acima, também concluiu o curso, o que o situa dentro de uma geração de intelectuais que ainda conciliavam formações técnicas com vocações humanísticas. Transferido para Minas Gerais, Mendes atuou como promotor de justiça e juiz municipal, cargos que exerceu ao mesmo tempo em que consolidava sua carreira como colaborador de jornais e revistas. Em 1966, estabeleceu-se em Brasília, DF cidade que se tornaria o centro de sua atividade intelectual na maturidade. Foi membro da Academia Mineira de Letras e da Associação Nacional de Escritores, instituições nas quais exerceu papéis de liderança intelectual, além de ser reconhecido nacionalmente com o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, em 1968, por sua contribuição à literatura brasileira.

A obra crítica e ensaística de Mendes abrange desde reflexões sobre literatura brasileira, como nos volumes *Poetas de Minas* (1970), *Seara de romances* (1982) e *Tempo de Pernambuco* (1971) até análises sobre autores internacionais, como no livro *Papini, Pirandello e outros* (1941). Essas obras demonstram seu interesse por autores ligados à renovação estética e filosófica do século XX e por uma crítica literária que almeja conciliar densidade reflexiva e acessibilidade discursiva. Já em *A alma dos livros* (1932) e *Estética literária inglesa* (1983), percebe-se seu empenho em refletir sobre as funções da literatura e da tradução como instrumentos de formação estética e humanista.

A atuação do tradutor Mendes é, no entanto, o aspecto mais duradouro de sua trajetória. Oscar Mendes traduziu cerca de quarenta obras ao longo de sua carreira, abrangendo gêneros diversos, como romance, poesia, teatro, conto, ensaio e cobrindo autores de diferentes tradições linguísticas, como o inglês, o francês, o russo e o espanhol. Ele foi responsável por trazer ao público brasileiro obras fundamentais de escritores como William Faulkner, James Joyce, Pearl S. Buck, Charles Dickens, Fiódor Dostoiévski, Federico García Lorca, Boris Pasternak, Oscar

Wilde e Emily Brontë. Sua tradução de *O Morro dos Ventos Uivantes*, publicada em 1938, figura entre as primeiras versões brasileiras do romance. Já em 1961, organizou uma edição abrangente da obra de Wilde, contribuindo para a formação do público leitor brasileiro com acesso a autores ainda pouco conhecidos no país.

Entre todas as traduções realizadas por Mendes, é sua contribuição à obra de EAP que mais se destaca, seja pela qualidade técnica quanto pela importância histórica no processo de recepção do autor norte-americano no Brasil. A Editora “Aguilar, em 1965, traz a primeira edição em três volumes, Porto Alegre: Globo, 1944, precedida de Estudos Biográficos e Críticos por Hervey Allen, Charles Baudelaire e Oscar Mendes, de uma Breve Cronologia e de uma Bibliografia. Ilustrações de Eugênio Hirsch e Augusto Iriarte Gironaz” (Daghlian, 1999, p.2). Entretanto, a relação de Mendes com Poe começou na década de 1940 e culminou na publicação, em 1997, da edição *Edgar Allan Poe: Ficção completa, poesia & ensaios*, organizada por ele e por Milton Amado (tradutor dos poemas) e publicada pela Editora Nova Aguilar. Essa edição se tornou uma referência definitiva da obra de Poe no Brasil, tanto pelo cuidado editorial quanto pela extensão e profundidade crítica que a acompanha. Outra tradução de Poe por Oscar Mendes é *Contos de terror, de mistério e de morte*, pela Editora Nova Fronteira, no ano de 1981. A edição *Edgar Allan Poe: Ficção completa, poesia & ensaios*, de 1997 citada acima foi usada nesta pesquisa para a análise da tradução de Poe por Oscar Mendes.

Oscar Mendes não se limitou a traduzir os textos de Poe: também os analisou, os classificou e os interpretou em seus contextos filosófico, histórico e literário. Foi responsável por propor uma organização sistemática dos contos poeanos em categorias temáticas, como terror, investigação, filosofia e humor, o que facilitou o acesso do público brasileiro à complexidade da obra do autor (García et al., 2019, p. 3). Além disso, Mendes escreveu um extenso ensaio introdutório intitulado *Vida e Obra de Edgar Allan Poe*, no qual articula elementos biográficos, estéticos e filosóficos. Nesse texto, o autor é retratado como um espírito lúcido e inquieto, profundamente crítico da sociedade americana de sua época, uma sociedade que, para Mendes, era marcada pelo moralismo puritano e pelo materialismo burguês (Mendes, 1997 p. 13-38).

Mendes também reconheceu que Poe foi incompreendido em vida, mas teve sua genialidade reconhecida posteriormente por autores como Baudelaire, Mallarmé e Valéry (Mendes, 1997, p. 33-35). Suas contribuições ao conto moderno, à ficção científica, à poesia simbolista e ao ensaio filosófico são interpretadas por Mendes como expressões de uma mente crítica e visionária, que antecipava algumas das grandes crises existenciais da modernidade.

Trata-se, portanto, do reconhecimento por Baudelaire de uma atitude inovadora, de uma postura diante do mundo que move os escritos de Poe e que atende à idealização do poeta francês por um artista que pudesse conferir maior beleza à representação das coisas ordinárias. (García et al., 2019, p. 268).

A tradução de Poe feita por Mendes também recebeu atenção da crítica contemporânea. Denise Bottmann comenta as traduções de Oscar Mendes para *Histórias extraordinárias*, com seleção de Carmen Vera Cirne Lima, por Oscar Mendes e Milton Amado, Globo (1987), *Os melhores contos de medo, horror e morte*, Nova Fronteira (2005), *Contos escolhidos*, Globo (1985), *Contos de terror, de mistério e de morte*, tradução a quatro mãos com Milton Amado, publicada em duas edições, uma de José Aguilar (1975); e outra pela Nova Fronteira (1981). Ela também reconhece a edição de *O gato preto*, Globo (1944) como a primeira de tradução de Oscar Mendes de um conto de Poe (Bottmann, 2010, p. 4, 6).

Importa destacar ainda que, embora algumas traduções de Mendes tenham sido feitas a partir de versões intermediárias, especialmente do francês, o que era prática relativamente comum no Brasil da primeira metade do século XX, ele procurava compensar eventuais distanciamentos por meio de um aparato crítico robusto, com prefácios analíticos e notas explicativas. Seu trabalho como tradutor inscreve-se dentro de uma visão da tradução não apenas como transposição linguística, mas como uma forma de interpretação cultural e reposicionamento simbólico das obras no novo contexto linguístico, como testemunham os comentários de Philippov sobre as citações de Mendes na tradução do conto *The Devil in the Belfry* retiradas da edição compilada e traduzida por Oscar Mendes e Milton Amado (García et al., 2019, p. 203).

À luz da teoria dos polissistemas formulada por Itamar Even-Zohar, a atuação de Oscar Mendes pode ser compreendida como estratégica na formação do sistema literário brasileiro. Em contextos periféricos ou em consolidação, como o Brasil do século XX, a tradução assume papel central não apenas na introdução de novas estéticas, mas na legitimação de práticas literárias e na constituição de um cânone. Mendes atuou como tradutor, mas também como curador e articulador de um repertório que moldou o gosto literário de gerações (Even-Zohar, 1990, p. 9-26).

Oscar Mendes faleceu em 4 de novembro de 1983, deixando um legado vasto, multifacetado e profundamente relevante para a história cultural brasileira. Sua obra permanece como testemunho de um projeto intelectual comprometido com a democratização da literatura, com a elevação do nível cultural da sociedade e com a valorização da tradução como uma forma legítima de criação. Em tempos em que a função do tradutor ainda é frequentemente

marginalizada, a trajetória de Mendes serve como modelo de engajamento, competência e visão crítica, um verdadeiro artesão da palavra e um intérprete atento do espírito de sua época.

## 4 CONCEITOS TEÓRICOS UTILIZADOS PARA A ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES

### 4.1 Estado da arte

Por meio desta seção, denominada estado da arte, visamos apresentar um levantamento analítico das pesquisas já realizadas sobre a Tradução Literária, contextualizando o trabalho dentro do campo acadêmico e evidenciando lacunas que justificam a investigação proposta nesta pesquisa. Não se trata de simples revisão bibliográfica, mas de uma busca por mapear a evolução teórica e metodológica da área, destacando conceitos-chave, abordagens predominantes e contribuições relevantes de outros pesquisadores, permitindo ao pesquisador situar sua pesquisa em relação às teorias existentes, identificar quais perspectivas já foram exploradas e quais ainda necessitam de aprofundamento, além de demonstrar o avanço do conhecimento sobre o tema.

O campo da tradução literária pode incluir estudos sobre estratégias de tradução, abordagens descritivas, influência de teóricos como Lawrence Venuti (1995), Gideon Toury (1995) e Lambert & Van Gorp (1985), fundamentais para esta pesquisa, além de pesquisas sobre a recepção e circulação de traduções. Assim, esta seção embasa teoricamente a dissertação e permite que o trabalho proposto dialogue com a produção acadêmica vigente.

#### 4.1.1 *O Método Descritivo de Tradução proposto por Lambert e Van Gorp (1985)*

O artigo “Os Itens de Especificidade Cultural na Tradução de *From Another World*, de Ana Maria Machado”, de Verônica Suhett do Nascimento, é especialmente relevante por oferecer uma aplicação prática do modelo metodológico de Lambert e Van Gorp (1985) dentro do paradigma dos Estudos Descritivos da Tradução (EDT), tal como se propõe nesta dissertação. A autora investiga o tratamento dado aos itens de especificidade cultural (CSIs) na tradução do romance *Do Outro Mundo*, de Ana Maria Machado, para o inglês — versão intitulada *From Another World* (2005), traduzida por Luísa Baeta. O foco recai sobre as estratégias tradutórias empregadas para lidar com elementos culturais brasileiros, avaliando a predominância de abordagens de estrangeirização (manutenção de traços culturais do original) ou de domesticação (adaptação ao público-alvo). A afinidade metodológica e teórica entre esse estudo e a presente pesquisa evidencia a pertinência da referência, sobretudo por contribuir para o entendimento das implicações culturais nas escolhas tradutórias.

Estão presentes como fundamentação teórica as diversas abordagens da tradução literária, como: 1) A Teoria dos Polissistemas (Even-Zohar, 1990), no exame da posição da literatura traduzida no sistema literário da cultura-alvo; 2) As Normas de Tradução (Gideon Toury, 1995) na análise das escolhas tradutórias com base nas normas da língua-alvo; 3) Os Mecanismos de Controle (André Lefevere, 2007), na discussão da influência de fatores ideológicos e institucionais sobre a tradução; 4) Os Itens de Especificidade Cultural (Javier Aixelá, 1996) na proposta de uma classificação para as estratégias de tradução dos CSIs.

O modelo de Lambert e Van Gorp (1985) é aplicado no exame dos CSIs em *From Another World*, observando a tradução dos elementos culturais a partir dos esquemas macroestrutural (estrutura geral da obra) e microestrutural (palavras e expressões específicas), como prescreve o modelo usado. Como resultado, conclui-se que a estratégia predominante foi a repetição (38%), o que reforça a estrangeirização do texto, preservando nomes próprios e referências culturais brasileiras. Outras estratégias estrangeirizadoras, como glossa intratextual e extratextual, também foram comuns.

Uma estratégia predominantemente estrangeirizadora, como essa da tradução de *From Another World*, pode enriquecer a experiência do leitor estrangeiro, mas também criar barreiras de compreensão, especialmente para um público mais jovem.

Para esta pesquisa, o artigo de Suhett é relevante quando demonstra com objetividade a aplicação do modelo de Lambert & Van Gorp para uma análise comparativa de traduções, ao mesmo tempo que relaciona a teoria de Toury, Venuti e Even-Zohar com um estudo empírico de tradução literária.

#### **4.1.2 Traduções de Edgar Allan Poe para o francês por Charles Baudelaire**

A tese de Laurent Semichon (2003), intitulada “Charles Baudelaire's Translations of Edgar Allan Poe”, oferece uma análise aprofundada das traduções realizadas por Baudelaire das obras de Poe, utilizando uma abordagem funcional e orientada para o público-alvo, fundamentada em metodologia empírica. Ele investiga o para-discurso do tradutor e a recepção contemporânea dessas traduções e questiona as avaliações tradicionais de qualidade das traduções, propondo, em vez disso, uma explicação dos quadros interpretativos e das estratégias tradutórias empregadas e argumenta que a imagem francesa de Poe, tal como produzida por Baudelaire, deve muito a uma resistência francesa à ambiguidade narrativa e ao estilo característico da escrita de Poe.

O artigo de Álvaro Faleiros (2010) mostra um Baudelaire que, além de poeta, foi um tradutor significativo, especialmente das obras de EAP e Thomas De Quincey, sendo que no primeiro caso, adotou uma tradução mais literal, mas também inserindo elementos de sua própria poética, a fim de destacar as semelhanças entre os dois autores. Por outro lado, ao traduzir De Quincey, Baudelaire adotou uma abordagem mais livre, fazendo cortes e paráfrases, ajustando o texto para torná-lo mais conciso e dramático, o que refletia suas próprias sensações e visões literárias. O autor intenciona mostrar que as traduções de Baudelaire não se limitavam a reproduzir os originais, mas também buscavam criar uma relação entre o autor traduzido e a estética pessoal do tradutor.

Outro interessante trabalho sobre a tradução de Poe para o francês é de Claire Hennequet (2005), intitulado “Baudelaire traducteur de Poe.” A autora apresenta Baudelaire como um tradutor inovador, que não só trouxe Poe à França, mas também moldou a recepção de sua obra, oferecendo aos leitores franceses uma versão que transcende a simples tradução e se torna uma interpretação literária rica e complexa.

Finalmente, mas não menos importante, citamos o artigo de Pécastaing (2011, p. 153) intitulado “La traduction de Poe par Baudelaire, ou la fidélité au mot comme liberté d’expression” examina o que a autora chama de “as contradições presentes na tradução de Baudelaire”, onde ele recorre a mudanças estilísticas e adaptações que refletem sua própria sensibilidade literária. Baudelaire, portanto, não apenas traduz Poe, mas também recria suas obras para se adequar ao contexto cultural e estético francês do século XIX.

#### ***4.1.3 Estudos da Recepção: Presença de Edgar Allan Poe no Brasil***

A presença de EAP no Brasil, assunto para os Estudos da Recepção, se nota desde o início do século XX até os nossos dias. Denise Bottmann (2010, p. 1-3) investiga três aspectos principais dessa presença: 1) a primeira edição brasileira de contos de Poe; 2) as diversas traduções de "The Black Cat"; e 3) as inúmeras antologias publicadas sob o título "Histórias Extraordinárias". A influência das traduções em outras línguas sobre as traduções brasileiras é também um destaque do estudo de Bottmann, especialmente a influência francesa com as traduções de Baudelaire, além de adaptações da obra do escritor americano ao longo das décadas. Bottmann (2010) investiga ainda a origem das primeiras traduções de Poe no Brasil e destaca casos de plágio e reedição de traduções sem os devidos créditos.

Certamente, a maior contribuição do trabalho de Bottmann é mostrar como a recepção de Poe no Brasil foi fortemente influenciada por traduções indiretas e pela reedição não creditada de versões anteriores.

O artigo de Andrade (2021, p. 18-31) intitulado “Machado de Assis e Clarice Lispector: tradutores de Edgar Allan Poe” se concentra na atuação dos dois célebres escritores brasileiros como tradutores de Poe no Brasil. Os contos analisados em suas traduções são “The Raven” (1845), por Machado de Assis, a partir da tradução francesa de Baudelaire, e “The Black Cat” (1843), por Clarice Lispector. Andrade também apresenta a recepção de Poe na imprensa brasileira.

O artigo de Daghlian (1999, p. 95-100), intitulado “A recepção de Edgar Allan Poe na literatura brasileira”, de grande valor para esta pesquisa, aborda o impacto das traduções de Poe no contexto literário brasileiro e o desenvolvimento do conto e do gênero gótico no Brasil.

Concluindo esta seção sobre o estado da arte, é possível afirmar que os estudos sobre a tradução literária, especialmente no que tange à obra de EAP, apresentam uma ampla gama de abordagens e contribuições teóricas que evidenciam a complexidade da tradução como prática e fenômeno cultural. A análise das traduções de Poe, em particular, permite não apenas observar as estratégias tradutórias adotadas por diversos tradutores, como Baudelaire, mas também refletir sobre as especificidades de cada contexto histórico e literário, seja no Brasil ou na França. A integração de teorias como os Estudos Descritivos da Tradução e a recepção de textos traduzidos no campo literário expande o entendimento sobre a atuação do tradutor, revelando a tradução como um processo criativo e interpretativo, ao invés de uma simples reprodução do original. A investigação proposta, ao dialogar com essas teorias e estudos, tem como objetivo preencher lacunas, oferecendo uma análise mais profunda das escolhas tradutórias e de sua recepção, contribuindo de forma significativa para o avanço dos Estudos da Tradução e para o entendimento do papel das traduções na construção da obra de EAP no contexto literário global.

#### **4.2 A Teoria dos Polissistemas e os Estudos Descritivos da Tradução por Itamar Even-Zohar e Gideon Toury**

Várias são as razões que tornam relevante o enfoque descritivo escolhido para esta pesquisa. Queremos estabelecer aqui algumas que consideramos essenciais. A primeira delas é que uma abordagem descritiva nos poupa de quaisquer julgamentos de valor sobre a “qualidade” dessa ou daquela tradução. Conceitos como “boa” ou “ruim”, ou ainda as ideias de

“fidelidade ao original”, próprios de uma visão prescritiva da tradução ficam de fora dessa visão descritiva. Segundo a visão de Even-Zohar e Toury, aspectos do tipo linguístico, social e cultural no processo de tradução, considerando-se obviamente todas as suas dinâmicas é que devem nortear uma análise de tradução.

Uma outra razão é que numa perspectiva descritiva, considera-se e respeita-se as diferentes escolhas dos tradutores, sobretudo no caso de duas ou mais traduções de um mesmo texto, como é o nosso caso nesta pesquisa, a partir de suas expectativas e necessidades. Finalmente, a função social do texto traduzido é levada em consideração. É sabido que uma tradução tanto é moldada por uma determinada cultura de chegada como também ajuda a moldar essa cultura. Assim, as escolhas dos tradutores são analisadas aqui a partir da observação das interações entre o texto fonte as normas culturais de recepção no texto de chegada.

A fundamentação para esta nossa análise comparativa de uma tradução francesa e duas traduções brasileiras do conto de Poe tem como ponto de partida os Estudos Descritivos da Tradução (EDT), que é um ramo dos Estudos da Tradução e que se mostra como alternativa às abordagens normativas. Numa progressão teórica e metodológica dentro dos Estudos da Tradução e que também interessa para a nossa pesquisa, temos a Teoria dos Polissistemas proposta pelo israelense Itamar Even-Zohar (1990), os Estudos Descritivos da Tradução e, como parte desse método, as Normas de Tradução, ambos estabelecidos pelo também israelense Gideon Toury (1995) e, finalmente, um esquema de análise comparativa de traduções proposto por Lambert e Van Gorp (1985). Esse esquema apresenta o que se pode chamar de “parâmetros básicos dos fenômenos tradutórios, conforme apresentado por Itamar Even-Zohar e Gideon Toury no contexto da assim chamada hipótese do polissistema” (Guerini, Torres, Costa. 2011, p. 209). Vejamos como as teorias de Even-Zohar e Gideon Toury e o esquema de análise de traduções proposto por Lambert e Van Gorp se correlacionam.

#### ***4.2.1 O impacto da Teoria dos Polissistemas na análise de traduções***

A Teoria dos Polissistemas, desenvolvida por Itamar Even-Zohar, oferece uma estrutura teórica que posiciona as traduções como parte de um sistema literário e cultural maior. Segundo Even-Zohar, as traduções ocupam posições “centrais” ou “periféricas” dentro de um polissistema, dependendo do papel que desempenham na cultura de chegada. Traduções centrais são inovadoras, enquanto traduções periféricas se conformam às normas da cultura dominante. Essa teoria desafiou a visão tradicional da tradução como uma simples transferência linguística, propondo que as traduções são elementos que moldam e são moldados pela cultura.

Com base na Teoria dos Polissistemas, Gideon Toury (1995) é um dos proponentes de uma nova abordagem, conhecida como Estudos Descritivos da Tradução, que buscam analisar as traduções em seu contexto cultural e funcional, como práticas culturais condicionadas por normas e expectativas da cultura de chegada.

Complementando os EDT, Toury introduziu o conceito de Normas de Tradução, que será logo mais descrito de maneira pormenorizada, como princípios que guiam as escolhas dos tradutores em diferentes contextos. Essas normas podem ser preliminares (relacionadas à política de tradução), iniciais (abarcando decisões sobre a prioridade ao texto de origem ou à cultura de chegada) e operacionais (escolhas práticas no nível textual). Essa classificação permite uma análise mais detalhada de como as traduções respondem às demandas culturais e linguísticas da cultura-alvo.

Portanto, a Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar e os Estudos Descritivos da Tradução de Gideon Toury oferecem uma abordagem integrada para a análise de traduções, enfatizando o papel das normas culturais e literárias no processo tradutório. Essas teorias fornecem uma base sólida para estudar as traduções não como reproduções literais, mas como produtos culturais dinâmicos, em constante interação com seu contexto. A partir desses conceitos, resta-nos um esquema objetivo, metodológico para analisar as traduções estudadas nesta pesquisa. É justamente aqui que lançamos mão do conhecido esquema de Lambert e Van Gorp, descrito logo abaixo.

#### **4.2.2 *Modelo de análise descritiva de traduções segundo Lambert e Van Gorp***

O modelo de análise textual proposto por Lambert e Van Gorp (1985, p. 42-53) antecipa, em muitos aspectos, os princípios teóricos que seriam posteriormente sistematizados por Itamar Even-Zohar (no quadro do Polissistema) e por Gideon Toury (nas Normas de Tradução, estruturando a análise de traduções em quatro níveis, que são: 1) Dados preliminares, 2) Macroestrutura, 3) Microestrutura e 4) Contexto Sistêmico. Cada um desses níveis será descrito de maneira pormenorizada no decorrer deste capítulo. Esse método permite uma descrição detalhada e sistemática das traduções, considerando tanto o contexto em que foram produzidas quanto as escolhas textuais e estilísticas dos tradutores. Ao examinar desde os aspectos mais gerais (dados preliminares e macroestrutura) até os mais específicos (microestrutura e contexto sistêmico), o método propicia uma análise empírica das traduções, alinhada com a abordagem

descritiva dos EDT. A seguir, detalharemos cada uma das etapas do método descritivo conforme apresentadas por Lambert no artigo “On Describing Translations” (1985).

A primeira etapa do esquema de Lambert e Van Gorp (1985) é denominada de Dados Preliminares, onde se faz uma análise geral da situação de produção e recepção da tradução lançando um olhar sobre os contextos histórico, cultural e sociopolítico. É necessário que o pesquisador proceda um exame de todos os elementos textuais e extratextuais, tanto no caso do texto original quanto das traduções em questão. Começando com os elementos textuais desse exame, podemos pensar em 1) autor e contexto da obra, em que o contexto histórico do autor original é levado em consideração, além de sua situação sociocultural e ambiente literário em que a obra foi composta. A influência da obra e sua recepção na época da publicação também são elementos desse exame; 2) o objetivo do texto, que pode facilitar a compreensão da intenção do autor e como essa função pode ter sido transformada ou preservada na tradução. Em seguida, e já considerando as traduções, a pesquisa passa a examinar dados contextuais e extratextuais, o que envolve informações básicas sobre os tradutores, como sua formação e estilo e como essas realidades dos tradutores podem ter afetado a tradução e também a publicação das traduções e a recepção por parte do público leitor e da crítica. Finalmente, as normas vigentes de tradução e as estratégias usadas pelo tradutor, se domesticação ou estrangeirização, são analisadas. Segundo o próprio Lambert, “Esses dados preliminares devem levar a hipóteses para análises posteriores tanto em nível macroestrutural quanto microestrutural” (1985, p. 52).<sup>32</sup>

A segunda etapa do método chama-se Macronível ou Macroestrutura e envolve cinco elementos distintos, começando com a divisão do texto, em capítulos, no caso do conto analisado aqui, e a apresentação desses capítulos. No caso do teatro, as divisões de atos e cenas e, no caso da poesia, divisão de estrofes. Em seguida, estuda-se a relação entre tipos distintos de narrativa, como diálogos, monólogos, como no caso do conto de Poe estudado aqui. A estrutura narrativa interna do texto vem logo em seguida e trata de identificar o tipo de narrativa empregado pelo autor original. Finalmente, o comentário autoral é analisado.

A terceira etapa do método de Lambert e Van Gorp é denominada Micronível, onde são analisadas “mudanças nos níveis fônicos, gráficos, microssintáticos, léxico-semânticos, estilísticos, elocucionários e modais” (Guerini, Torres, Costa, 2011 p. 223). O estudo dessas mudanças deve refletir no modo como determinadas nuances do texto foram consideradas nas traduções, dando pistas ou evidências de possíveis adaptações culturais e linguísticas do texto.

---

<sup>32</sup> These preliminary data should lead to hypotheses for further analysis on both the macro-structural and micro-structural level (1985, p. 52).

Finalmente, a quarta etapa do método descritivo é denominada de Contexto Sistêmico, no qual entram em cena as normas e modelos de tradução. Macro e microníveis são contrastados nesta etapa e as relações intertextuais, como outras traduções, são analisadas, bem como as chamadas relações intersistêmicas, como estruturas de gênero e códigos de estilo (Guerini, Torres, Costa, 2011 p. 223).

#### 4.3 As Normas de Tradução de Gideon Toury e seu uso nesta pesquisa

Toury inicia seu capítulo sobre a natureza das Normas de Tradução com a seguinte afirmação: “A aquisição de um conjunto de normas para determinar a adequação desse tipo de comportamento e para lidar com todos os fatores que podem restringi-lo é, portanto, um pré-requisito para tornar-se tradutor dentro de um ambiente cultural.” (Toury, 1995. p. 60).<sup>33</sup> Sendo as normas tão determinantes na atividade humana, a prática da tradução não poderia ficar de fora. Um conjunto de normas é essencial para que se possa identificar padrões comportamentais, o que também se aplica diretamente ao processo tradutório, nosso interesse nesta pesquisa. Para Toury, as normas também servem ainda para medir a relevância social das atividades. No que diz respeito à hierarquia, as normas se posicionam entre regras, que por natureza são mais objetivas, e as idiossincrasias, por sua vez mais subjetivas (p. 54).

Posta a natureza essencial das Normas de Tradução, Toury (1995, p. 65) as divide em três níveis: *Preliminares*, *Operacionais* e *Linguístico-Textuais*. Nesta análise comparativa das traduções do conto de Poe, cada um desses três níveis pode ser utilizado para investigar as decisões tradutórias específicas, o contexto cultural e as influências que moldaram cada tradução.

Por *Normas Preliminares* se entende dois tipos de considerações interconectadas segundo Toury, sejam a respeito das políticas de tradução, sejam a respeito das direções da tradução. As políticas de tradução envolvem entre outras coisas a escolha do tipo textual e a relação entre tradutor e editora. Já as direções da tradução têm a ver com tudo que é permitido ou proibido ou tolerado ou preferido na tradução, envolvendo tipos textuais, línguas, períodos, estratégias de domesticação e de estrangeirização, etc. O contexto da tradução de Poe feita por Baudelaire, por exemplo, é o Romantismo francês do século XIX, onde o macabro e o

---

<sup>33</sup> “The acquisition of a set of norms for determining the suitability of that kind of behavior and for manoeuvring between all the factors which may constrain it, is therefore a prerequisite for becoming a translator within a cultural environment”

sobrenatural exercem um verdadeiro fascínio sobre autores e público. Toda essa valorização do macabro pode ter influenciado as escolhas de Baudelaire.

As *Normas Operacionais* direcionam as decisões tomadas pelo tradutor durante o ato da tradução em si. Dentro das normas operacionais se pode identificar o que Toury chamou de *Normas Matriciais*, ou seja, o que governa a existência do texto-alvo, que por sua vez pretende substituir o correspondente material do texto-fonte, propriamente falando, a *totalidade* da tradução bem como a forma da *distribuição* e sua *segmentação*. Até que ponto omissões e acréscimos nos textos traduzidos, por exemplo, podem ser determinados por normas? As Normas Operacionais governam todas as escolhas durante o processo tradutório, tanto em termos de microestratégias quanto de macroestratégias. Aspectos específicos do conto de Poe e o modo como cada um foi tratado pelos tradutores serão considerados nas Normas Operacionais, bem como as estratégias de tradução.

Finalmente, as *Normas Linguístico-Textuais*, governam a seleção do material para formular o texto-alvo ou substituir o material linguístico e textual original. Esse tipo de norma pode ser geral e se aplicar assim a todos os tipos de tradução, ou particular, tendo como foco apenas certos tipos de textos ou de traduções. A postura do tradutor em relação ao texto-fonte e ao sistema literário alvo, que pode variar desde uma postura normativa a partir da língua-alvo até uma atitude mais conservadora de fidelidade ao texto-fonte, será analisada aqui.

A abrangência das citadas Normas de Tradução é outro fator importante no pensamento de Toury (1995), uma vez que tais normas não apenas se aplicam a todos os tipos de tradução, mas também a todas as etapas do processo tradutório e também regulam as escolhas dos tradutores. Desse modo, a compreensão dessas normas é indispensável numa abordagem descritiva da tradução como esta.

#### **4.4 Lawrence Venuti (1995) e as Estratégias de Domesticação e Estrangeirização**

Os Estudos Descritivos da Tradução (EDT), desenvolvidos por estudiosos como Gideon Toury (1995, p. 25-39) e José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985), têm como foco principal descrever empiricamente o que ocorre nas práticas tradutórias, sem prescrever normas ideais. Esses estudos buscam identificar padrões recorrentes — as chamadas normas tradutórias — em traduções reais, observando como essas práticas se inserem em contextos históricos e culturais específicos. Toury (1995, p. 105-133), por exemplo, propõe um modelo no qual as traduções são vistas como produtos culturais, regidas por normas operacionais que orientam as decisões do tradutor segundo as expectativas da cultura de chegada. De forma semelhante, o modelo

metodológico de Lambert e Van Gorp (1985, p. 45-48) oferece uma estrutura sistemática para analisar aspectos textuais e contextuais das traduções, examinando a relação entre original e tradução.

Nesse contexto descritivo, a teoria de Lawrence Venuti (1995, 1998) surge como uma crítica e ampliação dessas abordagens. Embora compartilhe com os EDT a concepção da tradução como prática regulada por normas inseridas em sistemas culturais, Venuti vai além ao propor uma análise ideológica das escolhas tradutórias. Para ele, não basta descrever o que o tradutor faz: é fundamental compreender as implicações éticas e políticas dessas decisões. Em sua obra *The Translator's Invisibility* (1995, p. 2), o autor denuncia a valorização da fluência e da naturalidade como fatores que promovem a “invisibilidade do tradutor”, especialmente no contexto anglófono. Essa invisibilidade decorre de uma ideologia que privilegia traduções domesticadas, que adaptam o texto estrangeiro às convenções culturais e linguísticas da cultura de chegada, apagando sua alteridade.

Venuti também defende a estratégia da estrangeirização (*foreignization*), que visa preservar os traços culturais e estilísticos do texto original, mesmo que isso desafie as normas de fluência da língua-alvo. Essa escolha, ao tornar visível o trabalho do tradutor, propõe uma ética da tradução baseada na resistência à homogeneização cultural imposta por práticas assimilaçãoistas (Venuti, 1995, p.19-21; 1998, p. 10-15). Assim, sua proposta se distancia da neutralidade descritiva dos EDT ao reposicionar o tradutor como um agente ético e politicamente engajado.

A teoria de Venuti, portanto, pode ser compreendida como uma extensão crítica dos EDT, articulando a análise das normas com uma reflexão ética sobre as consequências da tradução. Tal perspectiva é fundamental para esta pesquisa, que investiga como as traduções de *The Pit and the Pendulum* por Baudelaire, Mendes e Xavier oscilam entre estratégias de domesticação e estrangeirização. A partir desse enfoque, torna-se possível avaliar em que medida cada tradutor equilibra a preservação da alteridade de Poe com as demandas culturais de seu público.

Nesse debate, autores como Praxedes e Gonçalves (2021) observam que a dicotomia entre domesticação e estrangeirização não deve ser vista como rígida. Na prática, muitas traduções combinam elementos de ambas as estratégias, o que também se evidencia nesta pesquisa. Para essas autoras, a domesticação pode ser necessária em determinados contextos para garantir fluência e inteligibilidade.

Sendo assim, entendemos que a nossa opção de desenvolver essa primeira parte da pesquisa à luz dos dois conceitos domesticação e/ou estrangeirização não se limita a uma abordagem dicotômica, mas na constatação no corpus em estudo da realização dessas práticas, singular ou conjuntamente ou ainda em uma terceira via, pelos tradutores do texto em estudo. (Praxedes; Gonçalves, 2021. p.184).

Esse conceito se aplica muito bem à análise da tradução de Lívio Xavier, que classificamos aqui como a menos rígida, podendo ser caracterizada como uma estrangeirização moderada. Isso porque, embora o tradutor preserve em diversos momentos o tom solene, arcaizante e a densidade sintática do original, evitando uma domesticação completa ao português brasileiro contemporâneo, ele também adota soluções que suavizam o estranhamento e tornam o texto mais acessível ao leitor brasileiro.

No entanto, as autoras alertam para o risco de uma domesticação excessiva, que pode diluir a identidade cultural do texto original. Elas também ressaltam que aspectos morfossintáticos influenciam as escolhas tradutórias, dado que certas estruturas da língua-fonte podem não ter equivalentes diretos na língua-alvo, o que exige do tradutor decisões criteriosas.

A introdução dos conceitos de domesticação e estrangeirização por Venuti (1995) parte da constatação de que a tradução envolve decisões que aproximam ou distanciam o texto traduzido do original. A domesticação busca adaptar o texto à cultura e à língua do público-alvo, enquanto a estrangeirização procura preservar a singularidade do texto-fonte, mesmo que isso comprometa a fluência. Tais estratégias remetem à clássica formulação de Schleiermacher (1813, p. 43-63), que, segundo Lefevere (1977, p. 49), identificou duas vias: ou se conduz o leitor ao autor (estrangeirização), ou se conduz o autor ao leitor (domesticação). Schleiermacher favorecia a primeira, posição igualmente defendida por Venuti.

Venuti justifica sua preferência pela estrangeirização por meio de uma crítica contundente à “ilusão de transparência” cultivada pelas práticas editoriais anglófonas. Venuti (1995) denuncia que a busca por um texto fluente, que pareça originalmente escrito na língua de chegada, acarreta a “autoaniquilação” do tradutor (p. 7), cuja voz desaparece em favor de uma adaptação moldada por interesses mercadológicos e hegemônicos. Tal invisibilidade, segundo ele, é sustentada por estruturas institucionais e jurídicas que subjugam o tradutor à figura do autor original. Além disso, ele caracteriza o ato de traduzir como uma “violência” inevitável, dado que implica a substituição forçada de estruturas culturais e linguísticas. Para ele, a tradução é sempre uma operação de perda e ganho, em que o texto estrangeiro nunca permanece intacto. Como afirma:

[...] a tradução é a substituição forçada das diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro por um texto que seja inteligível para o leitor do idioma de tradução. Essas diferenças nunca podem ser totalmente removidas, mas elas necessariamente passam por uma redução e exclusão de possibilidades – e um ganho exorbitante de outras possibilidades específicas do idioma de tradução.” (Venuti, 1995, p. 14).

Dessa forma, a tradução torna-se um campo de tensões, em que a escolha entre domesticação e estrangeirização não é neutra, mas carrega implicações estéticas, ideológicas e políticas. O grau de “violência” imposto ao texto-fonte será diretamente influenciado pelas decisões do tradutor e por sua adesão a uma estratégia mais adaptadora ou mais preservadora da alteridade.

No caso da tradução literária, como a aqui analisada, esse aspecto ganha especial relevo. Um texto como o de Poe, cuja construção narrativa é marcada por estilo singular e atmosferas psicológicas densas, exige do tradutor uma atenção minuciosa. A adaptação excessiva pode apagar nuances importantes da voz autoral e comprometer a fidelidade estética da obra. Venuti (1995, p. 58) alerta para esse risco, referindo-se à “perda cultural” provocada pela domesticação de referências:

A tradução é um processo que envolve a busca por semelhanças entre línguas e culturas [...], mas faz isso justamente porque está constantemente confrontando dissimilaridades. [...] Um texto traduzido deve ser o espaço onde as diferenças linguísticas e culturais sejam, de alguma forma, sinalizadas [...].” (Venuti, 1995, p. 264).

Venuti (1995) também vê na estrangeirização um modo de resistência à homogeneização cultural. Francisco (2014), por sua vez, problematiza a rigidez da dicotomia, apontando que, na prática, as traduções se situam num espectro, combinando estratégias de ambos os polos conforme o contexto de recepção.

Em suma, compreender as estratégias de domesticação e estrangeirização à luz da teoria de Venuti (1995) permite analisar criticamente as escolhas feitas pelos tradutores, reconhecendo nelas não apenas decisões estilísticas, mas posicionamentos ideológicos. Essa abordagem será fundamental para a leitura comparativa das traduções do conto de Poe nesta pesquisa.

No entanto, como argumenta Francisco (2014), a oposição entre estrangeirização e domesticação — assim como outras dicotomias clássicas na história da tradução, como literal vs. livre ou equivalência formal vs. dinâmica — não deve ser compreendida de maneira rígida. Na prática, muitas traduções revelam-se híbridas, combinando elementos de ambas as abordagens conforme as exigências do texto e do contexto de recepção, como se verá aqui no trabalho tradutório de Lívio Xavier, por exemplo.

A esse respeito, é possível observar que o tradutor pode manter certos aspectos do texto original para preservar sua estrangeiridade, ao mesmo tempo em que adapta outros elementos visando maior fluência e acessibilidade ao público-alvo. Dessa forma, a dicotomia entre estrangeirização e domesticação deve ser entendida como um espectro de possibilidades, e não como uma escolha binária e mutuamente excludente.

Essa concepção mais flexível do trabalho tradutório foi particularmente útil para esta pesquisa, pois ajudou a evitar classificações engessadas que não refletem a complexidade do ato tradutório. Em vez disso, permitiu-se uma abordagem mais nuançada, sensível à multiplicidade de estratégias adotadas pelos tradutores ao lidarem com os desafios linguísticos, culturais e estilísticos próprios de cada contexto. Assim, a análise das escolhas tradutórias deve considerar não apenas a fidelidade ao texto-fonte, mas também as pressões e convenções da cultura de chegada e as necessidades do leitor-alvo.

Estabelecidos, portanto, os principais elementos do modelo descritivo de Lambert e Van Gorp (1985), bem como os fundamentos teóricos desta pesquisa, a partir das Normas de Tradução segundo Toury (1995) e das Estratégias de Tradução segundo Venuti (1995), passamos agora à aplicação prática desses conceitos na análise das traduções do conto *The Pit and the Pendulum*, de EAP, realizadas por Charles Baudelaire, Oscar Mendes e Lívio Xavier.

## 5 ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES

Nosso objetivo único neste capítulo é a leitura e o desenvolvimento propriamente dito da análise comparativa a partir do método descritivo de traduções proposto por Lambert e Van Gorp (1985). Para isso, dispomos abaixo o texto original de EAP, publicado primeiramente em 1843, extraído de Poe (2006), ladeado pelo texto da tradução francesa de Charles Baudelaire, extraído da versão digital disponibilizada no endereço <https://infolivres.org/livre/le-puits-et-le-pendule-edgar-allan-poe/>, seguido do texto da tradução de Oscar Mendes, extraído de Mendes & Amado (1944) e do texto da tradução de Lívio Xavier, extraído de Moraes (2004).

Iniciar a metodologia com um quadro comparativo entre o texto original de EAP e as três traduções analisadas — de Charles Baudelaire, Oscar Mendes e Lívio Xavier — permite estabelecer, desde o princípio, um panorama claro e visual das correspondências e divergências textuais. Essa abordagem favorece uma leitura analítica fundamentada, oferecendo subsídios objetivos para a identificação de padrões tradutórios, escolhas estilísticas e estratégias de adaptação cultural. Além disso, o quadro comparativo funciona como ponto de partida para as análises microestruturais e macroestruturais subsequentes, permitindo que se observe, de forma sistemática, como cada tradutor constrói sua versão a partir do original, o que é essencial para a aplicação coerente dos modelos teóricos adotados nesta pesquisa, como o de Lambert e Van Gorp e os conceitos de Toury e Venuti.

Obedecendo a divisão original estabelecida pelo autor, enumeramos todos os parágrafos em algarismos romanos, alinhando texto fonte e textos das traduções pelas primeiras palavras. Os espaços ao fim de cada parágrafo diferem de acordo com a quantidade de palavras de cada tradução, quantidade essas identificadas no cabeçalho de cada texto disposto na tabela, sendo a tradução francesa de Baudelaire o texto mais longo, com 307 palavras a mais em relação ao texto original. A tradução portuguesa de Lívio Xavier é o texto mais curto, contendo 392 palavras a menos do que o texto original de Poe. A tradução de Oscar Mendes tem 339 palavras a menos do que o texto original de Poe.

Quadro 6 - Disposição comparativa entre TF, TT1, TT2 e TT3

| Edgar Allan Poe 1843<br>(6145 words)  | C. Baudelaire 1952-53<br>(6452 mots)  | Oscar Mendes 1944<br>(5806 palavras)  | Lívio Xavier 1945<br>(5753 palavras)  |
|---|---|---|---|
| <p><i>Impia tortorum<br/>longos hic turba<br/>furores<br/>Sanguinis innocui,<br/>non satiata, aluit.<br/>Sospite nunc patria,<br/>fracto nunc funeris<br/>antro,<br/>Mors ubi dira fuit<br/>vita salusque patent.</i></p> <p>[Quatrain composed for the gates of a market to be erected upon the site of the Jacobin Club House at Paris.]</p>  | <p><i>Impia tortorum<br/>longos hic turba<br/>furores<br/>Sanguinis innocui,<br/>non satiata, aluit.<br/>Sospite nunc patria,<br/>fracto nunc funeris<br/>antro,<br/>Mors ubi dira fuit<br/>vita salusque patent.</i></p> <p>[Quatrain composé pour les portes d'un marché qui devait s'élever sur l'emplacement du club des Jacobins, à Paris.]</p>  | <p><i>Impia tortorum<br/>longos hic turba<br/>furores<br/>Sanguinis innocui,<br/>non satiata, aluit.<br/>Sospite nunc patria,<br/>fracto nunc funeris<br/>antro,<br/>Mors ubi dira fuit<br/>vita salusque patent.</i></p> <p>[Quadra composta para as portas de um mercado a ser levantado no lugar do Clube dos Jacobinos, em Paris.]</p>  | <p><i>Impia tortorum<br/>longos hic turba<br/>furores<br/>Sanguinis innocui,<br/>non satiata, aluit.<br/>Sospite nunc patria,<br/>fracto nunc funeris<br/>antro,<br/>Mors ubi dira fuit<br/>vita salusque patent.</i></p> <p>[Quadra composta para as portas de um mercado a ser erguido no terreno do Clube dos Jacobinos, em Paris.]</p>  |
| <p><b>I</b><br/>I was sick—sick unto death with that long agony; and when they at length unbound me, and I was permitted to sit, I felt that my senses were leaving me. The sentence—the dread sentence of death—was the last of distinct accentuation which reached my ears. After that, the sound of the inquisitorial voices seemed merged in one dreamy indeterminate hum. It conveyed to my soul the idea of revolution— perhaps from its association in fancy with the burr</p> | <p>I<br/>J'étais brisé, – brisé jusqu'à la mort par cette longue agonie ; et, quand enfin ils me délièrent et qu'il me fut permis de m'asseoir, je sentis que mes sens m'abandonnaient. La sentence, – la terrible sentence de mort, – fut la dernière phrase distinctement accentuée qui frappa mes oreilles. Après quoi, le son des voix des inquisiteurs me parut se noyer dans le bourdonnement indéfini d'un rêve. Ce bruit apportait dans mon âme l'idée d'une rotation, – peut-être parce que dans mon</p> | <p><b>I</b><br/>Eu estava extenuado — extenuado até à morte, por aquela longa agonia. E quando eles, afinal, me desacorrentaram e me foi permitido sentar, senti que ia perdendo os sentidos. A sentença — a terrível sentença de morte — foi a última frase distintamente acentuada que me chegou aos ouvidos. Depois disto, o som das vozes dos inquisidores pareceu mergulhar num zumbido fantástico e vago. Trazia-me à alma a ideia de rotação, talvez por se associar, na</p> | <p><b>I</b><br/>Eu estava exausto — mortalmente exausto naquela longa agonia; e, quando enfim me desamarraram e me deram permissão para sentar-me — vi que perdia os sentidos. A sentença — a terrível sentença de morte — foi, distintamente acentuada, a última frase que me chegou aos ouvidos. Depois as vozes dos inquisidores pareceram sumir-se num sussurro indeterminado de sonho. Minha alma foi assaltada pela idéia de rotação — talvez porque a minha imaginação a</p> |

|  |  |   |  |
|--|--|---|--|
| <p>of a mill wheel. This only for a brief period; for presently I heard no more. Yet, for a while, I saw; but with how terrible an exaggeration! I saw the lips of the black-robed judges. They appeared to me white—whiter than the sheet upon which I trace these words—and thin even to grotesqueness; thin with the intensity of their expression of firmness —of immovable resolution—of stern contempt of human torture. I saw that the decrees of what to me was Fate, were still issuing from those lips. I saw them writhe with a deadly locution. I saw them fashion the syllables of my name; and I shuddered because no sound succeeded. I saw, too, for a few moments of delirious horror, the soft and nearly imperceptible waving of the sable draperies which enwrapped the walls of the apartment. And then my vision fell upon the seven tall candles upon the table. At first they wore the aspect of charity, and seemed white and slender angels who would save me; but then, all at once, there came a</p> | <p>imagination je l'associais avec une roue de moulin. Mais cela ne dura que fort peu de temps ; car tout d'un coup je n'entendis plus rien. Toutefois, pendant quelque temps encore, je vis mais avec quelle terrible exagération ! Je voyais les lèvres des juges en robe noire. Elles m'apparaissaient blanches, — plus blanches que la feuille sur laquelle je trace ces mots, — et minces jusqu'au grotesque ; amincies par l'intensité de leur expression de dureté, — d'immuable résolution, — de rigoureux mépris de la douleur humaine. Je voyais que les décrets de ce qui pour moi représentait le Destin coulaient encore de ces lèvres. Je les vis se tordre en une phrase de mort. Je les vis figurer les syllabes de mon nom ; et je frissonnai, sentant que le son ne suivait pas le mouvement. Je vis aussi, pendant quelques moments d'horreur délirante, la molle et presque imperceptible ondulation des draperies noires qui revêtaient les murs de la salle. Et alors ma</p> | <p>imaginação, com mó de uma roda de moinho. Mas isto durou apenas pouco tempo, pois logo nada mais ouvi. Contudo, durante algum tempo, eu via — porém com que terrível exagero! — eu via os lábios dos juízes vestidos de preto. Pareciam-me brancos, mais brancos do que as folhas de papel sobre as quais estou traçando estas palavras, e grotescamente delgados; mais adelgaçados ainda pela intensidade de sua expressão de firmeza, de imutável resolução, de rigoroso desprezo pela dor humana. Eu via os decretos do que, para mim, representava o Destino, saírem ainda daqueles lábios. Via-os torceram-se, com uma frase letal. Via-os articularem as sílabas do meu nome. E estremecia, por não ouvir nenhum som em seguida. Via, também, durante alguns minutos de delirante horror, a ondulação leve e quase imperceptível dos panos negros que cobriam as paredes da sala.</p> <p>E, depois, meu olhar caiu sobre as sete</p> | <p>associava com o barulho de uma roda de moinho. Isso somente por um breve período; pois, de repente, não ouvi mais nada. Contudo, por momentos, ainda via; mas com que terrível exageração! Via os lábios dos juízes togados de negro. Pareciam-me brancos — mais brancos ainda do que as folhas onde traço agora estas palavras — e finos, tão finos que eram grotescos; afinados pela intensidade da sua expressão de firmeza — de imutável resolução — de um cruel desprezo da dor humana. Via que as palavras que para mim eram o próprio Destino, escorriam ainda daqueles lábios. Via-os crisparem-se com uma frase de morte. Vi-os escandirem as sílabas do meu nome; e tremi de horror ao ver que não se percebia som algum. Via ainda, também, por alguns momentos de horroroso delírio, o mole, quase imperceptível ondular dos reposteiros que paredes da sala. Então minha vista caiu nos sete longos círios colocados sobre a mesa. A princípio tomaram</p> |
|--|--|---|--|

|   |  |  |  |
|---|--|--|--|
| <p>most deadly nausea over my spirit, and I felt every fibre in my frame thrill as if I had touched the wire of a galvanic battery, while the angel forms became meaningless spectres, with heads of flame, and I saw that from them there would be no help. And then there stole into my fancy, like a rich musical note, the thought of what sweet rest there must be in the grave. The thought came gently and stealthily, and it seemed long before it attained full appreciation; but just as my spirit came at length properly to feel and entertain it, the figures of the judges vanished, as if magically, from before me; the tall candles sank into nothingness; their flames went out utterly; the blackness of darkness supervened; all sensations appeared swallowed up in a mad rushing descent as of the soul into Hades. Then silence, and stillness, night were the universe.</p> | <p>vue tomba sur les sept grands flambeaux qui étaient posés sur la table. D'abord, ils revêtirent l'aspect de la Charité, et m'apparurent comme des anges blancs et sveltes qui devaient me sauver ; mais alors, et tout d'un coup, une nausée mortelle envahit mon âme, et je sentis chaque fibre de mon être frémir comme si j'avais touché le fil d'une pile voltaïque ; et les formes angéliques devenaient des spectres insignifiants, avec des têtes de flamme, et je voyais bien qu'il n'y avait aucun secours à espérer d'eux. Et alors se glissa dans mon imagination comme une riche note musicale, l'idée du repos délicieux qui nous attend dans la tombe. L'idée vint doucement et furtivement, et il me semble qu'il me fallut un long temps pour en avoir une appréciation complète ; mais, au moment même où mon esprit commençait enfin à bien sentir et à choyer cette idée, les figures des juges s'évanouirent comme par magie ; les grands</p> | <p>grandes tochas em cima da mesa. A princípio, elas tomaram o aspecto da Caridade e pareciam anjos brancos e esbeltos, que me deviam salvar; mas depois, repentinamente, inundou-me o espírito uma náusea mais mortal e senti todas as fibras de meu corpo vibrarem, como se eu tivesse tocado o fio de uma pilha galvânica, enquanto os vultos angélicos se tornavam espectros insignificantes, com cabeças de chama, e via bem que deles não teria socorro. E, então, introduziu-se na minha imaginação, como rica nota musical, a ideia do tranquilo repouso, que deveria haver na sepultura. Essa ideia chegou doce e furtivamente, e parece ter-se passado muito tempo até que pudesse ser completamente percebida. Mas, no momento mesmo em que o meu espírito começava, enfim, a sentir propriamente e a acarinar essa ideia, os vultos dos juízes desapareceram, como por mágica, de minha frente; as altas tochas se foram reduzindo a</p> | <p>eles o aspecto mesmo da Caridade, e pareceram brandos, esguios anjos que me vinham salvar; mas de súbito invadiu meu espírito uma náusea mortal, e senti que cada fibra do meu corpo vibrava como se eu tivesse tocado o fio de uma bateria galvânica, e as formas angélicas tornavam-se indiferentes espectros, de chamejantes cabeças, e me apercebi de que deles não deveria esperar socorro. E depois insinuou-se em minha imaginação, como uma rica nota musical, a idéia de como é deliciosa a paz do túmulo. A idéia me veio suavemente, furtivamente; pareceu-me que teria necessidade de longo tempo para apreciá-la devidamente; mas no momento preciso em que meu espírito parecia mais pronto para senti-la e apreciá-la, desvaneceram-se as figuras dos juízes, como que magicamente diante de mim; os altos círios mergulharam no vazio; as chamas desapareceram de todo; caíram sobre mim as trevas da</p> |
|---|--|--|--|

|  |   |  |   |
|--|---|--|---|
|  | <p>flambeaux se réduisirent à néant ; leurs flammes s'éteignirent entièrement ; le noir des ténèbres survint : toutes sensations parurent s'engloutir comme dans un plongeon fou et précipité de l'âme dans l'Hadès. Et l'univers ne fut plus que nuit, silence, immobilité.</p>  | <p>nada; suas chamas se extinguiram por completo; o negror das trevas sobreveio. Todas as sensações pareceram dar um louco e precipitado mergulho, como se a alma se afundasse no Hades. E o universo não foi mais do que noite, silêncio e imobilidade.</p>   | <p>escuridão; todas as sensações pareceram sacudidas numa queda desenfreada e alucinante, como a da alma para dentro do Hades. E então o universo reduziu-se ao silêncio, à quietude, à noite.</p>  |
| <p><b>II</b><br/>I had swooned; but still will not say that all of consciousness was lost. What of it there remained I will not attempt to define, or even to describe; yet all was not lost. In the deepest slumber—no! In delirium —no! In a swoon—no! In death—no! even in the grave all is not lost. Else there is no immortality for man. Arousing from the most profound of slumbers, we break the gossamer web of some dream. Yet in a second afterward, (so frail may that web have been) we remember not that we have dreamed. In the return to life from the swoon there are two stages; first, that of the sense of mental or spiritual; secondly, that of the sense of physical, existence. It</p> | <p><b>II</b><br/>J'étais évanoui ; mais cependant je ne dirai pas que j'eusse perdu toute conscience. Ce qu'il m'en restait, je n'essaierai pas de le définir, ni même de le décrire ; mais enfin tout n'était pas perdu. Dans le plus profond sommeil, – non ! Dans le délire, – non ! Dans l'évanouissement, – non ! Dans la mort, – non ! Même dans le tombeau tout n'est pas perdu. Autrement, il n'y aurait pas d'immortalité pour l'homme. En nous éveillant du plus profond sommeil, nous déchirons la toile aranéeuse de quelque rêve. Ce pendant, une seconde après, – tant était frêle peut-être ce tissu, – nous ne nous souvenons pas d'avoir rêvé. Dans le retour de</p> | <p><b>II</b><br/>Eu tinha desmaiado; no entanto, não direi, que havia perdido por completo a consciência. Não tentarei definir o que dela ainda permanecia, nem mesmo procurarei descrevê-lo. Todavia, nem tudo estava perdido. No sono mais profundo — não! No delírio — não! No desmaio — não! Na morte — não! Nem mesmo no túmulo tudo está perdido. De outra forma, não haveria imortalidade para o homem. Ao despertar do mais profundo sono, quebramos a teia delgada de <i>algum</i> sonho. Entretanto, um segundo depois, por mais fraca que tenha sido essa teia, não nos lembramos de ter sonhado. No voltar de um desmaio à vida,</p> | <p><b>II</b><br/>Eu desmaiara; mas não posso dizer que tivesse perdido toda a consciência. O que dela ficou não tentarei definir agora, ou mesmo descrever; contudo, não estava tudo perdido. No mais profundo dos sonos — não! No delírio — não! Num desmaio — não! Na morte — não! Até na morte ainda resta alguma coisa. De outro modo não haveria imortalidade para o homem. Emergindo do mais profundo dos sonos quebramos as teias de algum sonho. E um segundo depois (tão tênue era essa teia) não mais nos lembramos de ter sonhado. Restituídos do desmaio para a vida sentimos atravessar duas fases: a primeira, a do sentimento de</p> |

|  |  |   |   |
|--|--|---|---|
| <p>seems probable that if, upon reaching the second stage, we could recall the impressions of the first, we should find these impressions eloquent in memories of the gulf beyond. And that gulf is— what? How at least shall we distinguish its shadows from those of the tomb? But if the impressions of what I have termed the first stage, are not, at will, recalled, yet, after long interval, do they not come unbidden, while we marvel whence they come? He who has never swooned, is not he who finds strange palaces and wildly familiar faces in coals that glow; is not he who beholds floating in mid-air the sad visions that the many may not view; is not he who ponders over the perfume of some novel flower—is not he whose brain grows bewildered with the meaning of some musical cadence which has never before arrested his attention.</p> | <p>l'évanouissement à la vie, il y a deux degrés : le premier, c'est le sentiment de l'existence morale ou spirituelle ; le second, le sentiment de l'existence physique. Il semble probable que, si, en arrivant au second degré, nous pouvions évoquer les impressions du premier, nous y retrouverions tous les éloquents souvenirs du gouffre transmondain. Et ce gouffre, quel est-il ? Comment du moins distinguerons-nous ses ombres de celles de la tombe ? Mais, si les impressions de ce que j'ai appelé le premier degré ne reviennent pas à l'appel de la volonté, toutefois, après un long intervalle, n'apparaissent-elles pas sans y être invitées, cependant que nous nous émerveillons d'où elles peuvent sortir ? Celui-là qui ne s'est jamais évanoui n'est pas celui qui découvre d'étranges palais et des visages bizarrement familiers dans les braises ardentes; ce n'est pas lui qui contemple, flottantes au milieu de l'air, les mélancoliques visions que le vulgaire ne peut</p> | <p>há duas fases: a primeira, é o sentimento da existência mental ou espiritual, a segunda o sentimento da existência física. Parece provável que se, ao atingir a segunda fase, pudéssemos evocar as impressões da primeira, poderíamos encontrá-las ricas em recordações do abismo transposto. E esse abismo — que é? Como, pelo menos, distinguiremos suas sombras das sombras do túmulo? Mas se as impressões das que denominei a primeira fase não são reevocadas à vontade, todavia, depois de longo intervalo, não aparecem elas espontaneamente, enquanto indagamos, maravilhados, donde poderiam ter vindo? Aquele que nunca desmaiou é quem não descobre palácios estranhos e rostos esquisitamente familiares em brasas ardentes, é quem não percebe a flutuar, no meio do espaço, as tristes visões que a maioria não pode distinguir; é quem não medita sobre o perfume de alguma flor desconhecida: é quem não tem o cérebro perturbado</p> | <p>existência mental ou espiritual; a outra, a do sentimento de existência física. Parece provável que, se ao chegar à segunda fase pudéssemos evocar as imagens da primeira, encontráramos de novo essas impressões nas reminiscências do abismo anterior. E que abismo seria este? Como distinguiremos as suas sombras das da tumba? Mas se as impressões do que chamei de primeira fase não atendem ao nosso chamado, contudo, depois de um longo intervalo, não aparecem inesperadamente, enquanto nos maravilhamos e perguntamos de onde podem vir? Aquele que nunca desmaiou não é o que encontra estranhos palácios e rostos bizarramente familiares em brasa ardente; não é ele que entrevê, flutuando no ar, as tristes visões que os outros nem sequer vislumbram; não é ele que pondera sobre o perfume de alguma flor desconhecida e não é dele a mente que desvaira com o sentido de uma melodia a que nunca prestara atenção.</p> |
|--|--|---|---|

|  |  |   |   |
|--|--|---|---|
|  | <p>apercevoir ; ce n'est pas lui qui médite sur le parfum de quelque fleur inconnue, — ce n'est pas lui dont le cerveau s'égare dans le mystère de quelque mélodie qui jusqu'alors n'avait jamais arrêté son attention.</p>  | <p>pelo mistério de alguma melodia que, até então, jamais lhe detivera a atenção.</p>   |   |
| <b>III</b><br>Amid frequent and thoughtful endeavors to remember; amid earnest struggles to regather some token of the state of seeming nothingness into which my soul had lapsed, there have been moments when I have dreamed of success; there have been brief, very brief periods when I have conjured up remembrances which the lucid reason of a later epoch assures me could have had reference only to that condition of seeming unconsciousness. These shadows of memory tell, indistinctly, of tall figures that lifted and bore me in silence down—down—still down—till a hideous dizziness oppressed me at the mere idea of the interminableness of the descent. They tell also of a vague horror at my heart, on account of that | <b>III</b><br>Au milieu de mes efforts répétés et intenses, de mon énergique application à ramasser quelque vestige de cet état de néant apparent dans lequel avait glissé mon âme, il y a eu des moments où je rêvais que je réussissais ; il y a eu de courts instants, de très courts instants où j'ai conjuré des souvenirs que ma raison lucide, dans une époque postérieure, m'a affirmé ne pouvoir se rapporter qu'à cet état où la conscience paraît annihilée. Ces ombres de souvenirs me présentent, très indistinctement, de grandes figures qui m'enlevaient, et silencieusement me transportaient en bas, — et encore en bas, — toujours plus bas, — jusqu'au moment où un vertige horrible m'oppressa à la simple idée de l'infini dans la descente. | <b>III</b><br>Entre as frequentes e intensas tentativas de recordar, entre as lutas encarniçadas para recolher alguns vestígios daquele estado de aparente aniquilamento, no qual a minha alma havia mergulhado, momentos houve em que eu sonhava ser bem-sucedido; houve períodos breves, bastante breves, em que evoquei as altas figuras que, arrebatando e carregando, em silêncio, recordações, a lúcida razão de uma época posterior me assegura se relacionarem, apenas, àquela condição de aparente inconsciência. Essas sombras de memória falam, indistintamente, para baixo... para baixo, cada vez mais baixo, até que uma horrível vertigem me oprimiu, a simples ideia daquela descida sem fim. Falam-me, | <b>III</b><br>No meio de freqüentes e intensos esforços para recordar-me, entre árduas tentativas de recapitular e reaver algum elo perdido da aparência do nada em que minha alma mergulhara, momentos houve em que pensei ter êxito; foram breves, brevíssimos períodos em que conjurei lembranças as quais, a minha razão lúcida, posteriormente, me afirmava que não podiam referir-se senão àquele estado de inconsciência. Estas sombras da memória falam indistintamente de gigantescas figuras que me arrebatavam, conduzindo-me para baixo — para baixo — e sempre para baixo — até que uma horrível vertigem me oprimiu, levando-me até a idéia do infinito. Elas falavam também de um vago horror em meu coração — |

|   |   |  |   |
|---|---|--|---|
| <p>heart's unnatural stillness. Then comes a sense of sudden motionlessness throughout all things; as if those who bore me (a ghastly train!) had outrun, in their descent, the limits of the limitless, and paused from the wearisomeness of their toil. After this I call to mind flatness and dampness; and then all is madness—the madness of a memory which busies itself among forbidden things.</p>    | <p>Elles me rappellent aussi je ne sais quelle vague horreur que j'éprouvais au coeur, en raison même du calme surnaturel de ce coeur. Puis vient le sentiment d'une immobilité soudaine dans tous les êtres environnants ; comme si ceux qui me portaient, — un cortège de spectres ! — avaient dépassé dans leur descente les limites de l'illimité, et s'étaient arrêtés, vaincus par l'infini ennui de leur besogne. Ensuite mon âme retrouve une sensation de fadeur et d'humidité ; et puis tout n'est plus que folie, — la folie d'une mémoire qui s'agit dans l'abominable.</p> | <p>também, de um vago horror no coração, por causa mesma daquele sossego desnatural do coração. Depois, sobrevém uma sensação de súbita imobilidade em todas as coisas; como se aqueles que me transportavam (cortejo espectral) houvessem ultrapassado, na sua descida, os limites do ilimitado e se houvessem detido, vencidos pelo extremo cansaço da tarefa. Depois disso, reevoco a monotonia e a umidade; e, depois, tudo é <i>loucura</i>; a loucura de uma memória que se agita entre coisas repelentes.</p> | <p>precisamente determinado por um sentimento de paz extraordinária neste mesmo coração. Depois, vem uma súbita sensação de imobilidade em todas as coisas; como se aquelas sombras que me carregavam (um cortejo de espectros) houvesse já ultrapassado os limites do ilimitado e estacado, exaustas com a sua aborrecida tarefa. Em seguida vem à minha memória uma sensação de monotonia e de umidade; depois tudo é loucura — a loucura de uma memória que se agita por entre coisas proibidas.</p> |
| <p><b>IV</b><br/>Very suddenly there came back to my soul motion and sound—the tumultuous motion of the heart, and, in my ears, the sound of its beating. Then a pause in which all is blank. Then again sound, and motion, and touch—a tingling sensation pervading my frame. Then the mere consciousness of existence, without thought—a condition which lasted long. Then, very suddenly, thought, and</p> | <p><b>IV</b><br/>Très soudainement revinrent dans mon âme son et mouvement, — le mouvement tumultueux du coeur, et dans mes oreilles le bruit de ses battements. Puis une pause dans laquelle tout disparaît. Puis, de nouveau, le son, le mouvement et le toucher, — comme une sensation vibrante pénétrant mon être. Puis, la simple conscience de mon existence, sans pensée, — situation</p>  | <p><b>IV</b><br/>Bem de súbito, voltaram à minha alma o movimento e o som — o tumultuoso movimento do coração e, aos meus ouvidos, o rumor de suas pancadas. Depois, uma pausa em que tudo desaparece. Depois, novamente o som, o movimento e o tato — uma sensação formigante invadindo-me o corpo. Depois, a simples consciência da existência, sem</p>  | <p><b>IV</b><br/>Reentinamente, à minha alma voltaram o som e o movimento — O tumultuoso palpitar do coração e aos meus ouvidos, o rumor das suas batidas. E depois uma pausa, em que tudo desaparece. E depois, novamente som, movimento e tato — uma sensação vibrante penetrando o meu ser. Depois a simples consciência da existência, sem pensamento — estado que não durou muito tempo. Depois, de</p>  |

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
| <p>shuddering terror, and earnest endeavor to comprehend my true state. Then a strong desire to lapse into insensibility. Then a rushing revival of soul and a successful effort to move. And now a full memory of the trial, of the judges, of the sable draperies, of the sentence, of the sickness, of the swoon. Then entire forgetfulness of all that followed; of all that a later day and much earnestness of endeavor have enabled me vaguely to recall.</p> | <p>qui dura longtemps. Puis, très soudainement, la pensée, et une terreur frissonnante, et un ardent effort de comprendre au vrai mon état. Puis un vif désir de retomber dans l'insensibilité. Puis brusque renaissance de l'âme et tentative réussie de mouvement. Et alors le souvenir complet du procès, des draperies noires, de la sentence, de ma faiblesse, de mon évanouissement. Quant à tout ce qui suivit, l'oubli le plus complet ; ce n'est que plus tard et par l'application la plus énergique que je suis parvenu à me le rappeler vaguement.</p> | <p>pensamento, situação que durou muito tempo. Depois, bem de repente, <i>o pensamento</i>, e um terror arrepiante, e um esforço ardente de compreender meu verdadeiro estado. Depois, um forte desejo de recair na insensibilidade. Depois, uma precipitada revivescência da alma, e um esforço bem-sucedido de mover-me. E, agora, a plena lembrança do processo, dos juízes, dos panos negros, da sentença, do mal-estar, do desmaio. Por fim, inteiro esquecimento de tudo que se seguiu; de tudo que um dia mais tarde acurados esforços me habilitaram a vagamente recordar.</p> | <p>repente voltava o pensamento e um horror tremente e um ardente esforço para compreender a minha verdadeira situação. Depois um vivo desejo de recair na insensibilidade. E um brusco renascimento da alma e uma tentativa feliz de movimento. E então a lembrança completa do julgamento dos juízes, dos reposteiros negros, da sentença, do mal-estar, do desmaio. E depois completo esquecimento do que se seguirá; tudo isso, mais tarde, a muito custo, fui capaz de recapitular vagamente.</p> |
| <p><b>V</b><br/>So far, I had not opened my eyes.<br/>I felt that I lay upon my back, unbound. I reached out my hand, and it fell heavily upon something damp and hard. There I suffered it to remain for many minutes, while I strove to imagine where and what I could be. I longed, yet dared not to employ my vision. I dreaded the first</p>  | <p><b>V</b><br/>Jusque-là, je n'avais pas ouvert les yeux, je sentais que j'étais couché sur le dos et sans liens. J'étendis ma main, et elle tomba lourdement sur quelque chose d'humide et dur. Je la laissai reposer ainsi pendant quelques minutes, m'évertuant à deviner où je pouvais être et ce que j'étais devenu. J'étais impatient de me servir de mes yeux,</p>   | <p><b>V</b><br/>Até aqui não tinha aberto os olhos. Sentia que estava deitado de costas, desamarrado. Estendi a mão e ela caiu, pesadamente, sobre algo de úmido e duro. Deixei que ela ficasse alguns minutos, enquanto me esforçava por adivinhar onde poderia estar e o que me acontecera. Desejava ardente mente, mas</p>  | <p><b>V</b><br/>Até então não abri os olhos, sentia que estava deitado sobre as costas, desligado. Estendi a mão que caiu pesadamente sobre qualquer coisa de úmido e duro. Conservei-a por alguns instantes na mesma posição, enquanto tentava imaginar onde poderia estar e em que me tinha tornado. Estava impaciente por olhar, mas não</p>  |

|  |   |  |   |
|--|---|--|---|
| <p>glance at objects around me. It was not that I feared to look upon things horrible, but that I grew aghast lest there should be nothing to see. At length, with a wild desperation at heart, I quickly unclosed my eyes. My worst thoughts, then, were confirmed. The blackness of eternal night encompassed me. I struggled for breath. The intensity of the darkness seemed to oppress and stifle me. The atmosphere was intolerably close. I still lay quietly, and made effort to exercise my reason. I brought to mind the inquisitorial proceedings, and attempted from that point to deduce my real condition. The sentence had passed; and it appeared to me that a very long interval of time had since elapsed. Yet not for a moment did I suppose myself actually dead. Such a supposition, notwithstanding what we read in fiction, is altogether inconsistent with real existence;—but where and in what state was I? The condemned to death, I knew, perished usually at the autos-</p> | <p>mais je n'osais pas. Je redoutais le premier coup d'oeil sur les objets environnants. Ce n'était pas que je craignisse de regarder des choses horribles, mais j'étais épouvanté de l'idée de ne rien voir. À la longue, avec une folle angoisse de coeur, j'ouvris vivement les yeux. Mon affreuse pensée se trouvait donc confirmée. La noirceur de l'éternelle nuit m'enveloppait. Je fis un effort pour respirer. Il me semblait que l'intensité des ténèbres m'oppressait et me suffoquait. L'atmosphère était intolérablement lourde. Je restai paisiblement couché, et je fis un effort pour exercer ma raison. Je me rappelai les procédés de l'Inquisition, et, partant de là, je m'appliquai à en déduire ma position réelle. La sentence avait été prononcée, et il me semblait que, depuis lors, il s'était écoulé un long intervalle de temps. Cependant, je n'imaginai pas un seul instant que je fusse réellement mort. Une telle idée, en dépit de toutes les fictions littéraires, est</p> | <p>não o ousava, servir-me dos olhos. Receava o primeiro olhar para os objetos que me cercavam; não que eu temesse olhar para coisas horríveis, mas porque empalidecia, temendo que <i>nada</i> houvesse para ver. Por fim, com selvagem desespero no coração, abri rapidamente os olhos. Meus piores pensamentos foram, então, confirmados. Cercava-me o negror da noite eterna. Fiz um esforço para respirar. A espessa escuridão parecia oprimir-me e sufocar-me. A atmosfera estava extraordinariamente confinada. Conservei-me ainda tranquilamente deitado, fazendo esforços para exercitar minha razão. Recordei os processos inquisitoriais e tentei, a partir deste ponto, deduzir minha verdadeira posição. A sentença fora pronunciada e me parecia que bem longo intervalo de tempo havia, desde então, decorrido. Contudo, nem por um instante supus que estivesse realmente morto. Tal suposição, apesar do que se pode ler nas ficções literárias, é incompatível com a realidade — mas onde e em que estado me encontrava? Os condenados à morte, eu o sabia, morriam em geral nos <i>autos-da-fé</i>. Uma</p> | <p>ousava. Temia até o primeiro relancear sobre os objetos à minha volta. Por fim, presa de uma angústia desesperada, abri bruscamente os olhos. Meu horrível pensamento foi então confirmado. Rodeava-me o negror da noite eterna. Fiz um esforço para respirar. A intensidade das trevas parecia oprimir-me e sufocar-me. A atmosfera era intoleravelmente abafada. Permaneci deitado tranquilamente e fiz um esforço para exercer a minha razão. Lembrei-me dos processos da inquisição e, daí partindo, apliquei-me em deduzir a minha verdadeira situação. A sentença fora lavrada; e parecia-me que desde então havia passado um longo intervalo. Todavia, nem por um momento imaginei que estivesse realmente morto. Tal suposição, apesar do que se pode ler nas ficções literárias, é incompatível com a realidade — mas onde e em que estado me encontrava? Os condenados à morte, eu o sabia, morriam em geral nos <i>autos-da-fé</i>. Uma</p> |
|--|---|--|---|

|  |   |  |   |
|--|---|--|---|
| <p>da-fe, and one of these had been held on the very night of the day of my trial. Had I been remanded to my dungeon, to await the next sacrifice, which would not take place for many months? This I at once saw could not be. Victims had been in immediate demand. Moreover, my dungeon, as well as all the condemned cells at Toledo, had stone floors, and light was not altogether excluded.</p> | <p>tout à fait incompatible avec l'existence réelle ; – mais où étais-je, et dans quel état ? Les condamnés à mort, je le savais, mouraient ordinairement dans les autodafé. Une solennité de ce genre avait été célébrée le soir même du jour de mon jugement. Avais-je été réintégré dans mon cachot pour y attendre le prochain sacrifice qui ne devait avoir lieu que dans quelques mois ? Je vis tout d'abord que cela ne pouvait pas être. Le contingent des victimes avait été mis immédiatement en réquisition ; de plus, mon premier cachot, comme toutes les cellules des condamnés à Tolède, était pavé de pierres, et la lumière n'en était pas tout à fait exclue.</p> | <p>é completamente incompatível com a existência real. Mas, onde estava eu e em que situaria me encontrava? Sabia que os condenados à morte pereciam, ordinariamente, em autos de fé e se realizara um destes, na mesma noite do dia do meu julgamento. Tinha eu sido reenviado para o meu calabouço à espera da próxima execução, que só se realizaria daí a muitos meses? Vi logo que não podia ser isto. As vítimas haviam sido requisitadas imediatamente. Além disso, meu cárcere, como todas as celas dos condenados em Toledo, tinha soalhos de pedra, e a luz não era inteiramente excluída.</p> | <p>solenidade desse gênero fora celebrada na própria noite do meu julgamento. Teria eu sido reconduzido ao cárcere, para esperar aí o próximo sacrifício, que não teria lugar senão dentro de alguns meses? Vi logo que isso não era possível. O contingente de vítimas fora requisitado imediatamente; além disso, o meu primeiro cárcere, como todas as células das outras prisões de Toledo, tinha pavimento de pedra e a luz não lhe faltava de todo.</p> |
| <p><b>VI</b><br/>A fearful idea now suddenly drove the blood in torrents upon my heart, and for a brief period, I once more relapsed into insensibility. Upon recovering, I at once started to my feet, trembling convulsively in every fibre. I thrust my arms wildly above and around me in all directions. I felt</p>   | <p>Tout à coup une idée terrible chassa le sang par torrents vers mon coeur, et pendant quelques instants, je retombai de nouveau dans mon insensibilité. En revenant à moi, je me dressai d'un seul coup sur mes pieds, tremblant convulsivement dans chaque fibre. J'étendis follement</p>  | <p><b>VI</b><br/>Uma terrível ideia lançou-me, de súbito, o sangue em torrentes, ao coração e, durante breve tempo, mais uma vez recaí no meu estado de insensibilidade. Voltando a mim, pus-me de pé, dum salto, tremendo convulsivamente em todas as fibras. Estendi desordenadamente os</p>   | <p><b>VI</b><br/>De repente, uma terrível idéia levou-me o sangue ao coração, em torrentes, e por instantes caí de novo na insensibilidade anterior. Recobrando os sentidos, pus-me de pé num movimento rápido, tremendo convulsivamente em cada fibra. Estendi os braços loucamente,</p>   |

|   |   |   |  |
|---|---|---|--|
| <p>nothing; yet dreaded to move a step, lest I should be impeded by the walls of a tomb. Perspiration burst from every pore, and stood in cold big beads upon my forehead. The agony of suspense grew at length intolerable, and I cautiously moved forward, with my arms extended, and my eyes straining from their sockets, in the hope of catching some faint ray of light. I proceeded for many paces; but still all was blackness and vacancy. I breathed more freely. It seemed evident that mine was not, at least, the most hideous of fates.</p> | <p>mes bras au-dessus et autour de moi, dans tous les sens. Je ne sentais rien ; cependant, je tremblais de faire un pas, j'avais peur de me heurter contre les murs de ma tombe. La sueur jaillissait de tous mes pores et s'arrêtait en grosses gouttes froides sur mon front. L'agonie de l'incertitude devint à la longue intolérable, et je m'avançai avec précaution, étendant les bras et dardant mes yeux hors de leurs orbites, dans l'espérance de surprendre quelque faible rayon de lumière. Je fis plusieurs pas, mais tout était noir et vide. Je respirai plus librement. Enfin il me parut évident que la plus affreuse des destinées n'était pas celle qu'on m'avait réservée.</p> | <p>braços acima e em torno de mim, em todas as direções. Não sentia nada. No entanto, temia dar um passo, no receio de embater-me com as paredes de um <i>túmulo</i>. Transpirava por todos os poros e o suor se detinha, em grossas bagas, na minha frente. A agonia da incerteza tornou-se, afinal, intolerável e, com cautela, movi-me para diante, com os braços estendidos. Meus olhos como que saltavam das órbitas, na esperança de apanhar algum débil raio de luz. Dei vários passos, mas tudo era ainda escuridão e vácuo. Respirei mais livremente. Parecia evidente que minha sorte não era, pelo menos, a mais horrível.</p> | <p>ao redor de mim, em todas as direções. Não senti nada; contudo tinha medo de dar um passo e esbarrar com os muros da minha sepultura. O suor corria-me por todos os poros e gotas enormes destacavam-se na minha frente. A agonia da espera tornou-se intolerável, avancei com precaução estendendo os braços e com os olhos saltando das órbitas, na esperança de vislumbrar algum fraco rios de luz. Fiz vários passos, mas tudo era escuridão e vazio. Respirei mais livremente. Parecia evidente que o meu não era, afinal, o mais horrível dos destinos.</p> |
| <p><b>VII</b><br/>And now, as I still continued to step cautiously onward, there came thronging upon my recollection a thousand vague rumors of the horrors of Toledo. Of the dungeons there had been strange things narrated—fables I had always deemed them—but yet</p>   | <p><b>VII</b><br/>Et alors, comme je continuais à m'avancer avec précaution, mille vagues rumeurs qui couraient sur ces horreurs de Tolède vinrent se presser pêle-mêle dans ma mémoire. Il se racontait sur ces cachots d'étranges choses, — je les avais</p>  | <p><b>VII</b><br/>E então, como continuasse ainda a caminhar, cautelosamente, para diante, vieram-me, em tropel, à memória, mil vagos boatos a respeito dos horrores de Toledo. Narravam-se estranhas coisas dos calabouços, que eu sempre considerara como</p>   | <p><b>VII</b><br/>Então, como continuasse a avançar cautelosamente, vieram-me à lembrança vagos rumores que corriam acerca dos horrores de Toledo. Das masmorras contavam-se coisas estranhas — que sempre me pareceram fábulas — mas ainda</p>  |

|  |   |   |   |
|--|---|---|---|
| <p>strange, and too ghastly to repeat, save in a whisper. Was I left to perish of starvation in this subterranean world of darkness; or what fate, perhaps even more fearful, awaited me? That the result would be death, and a death of more than customary bitterness, I knew too well the character of my judges to doubt. The mode and the hour were all that occupied or distracted me.</p>   | <p>toujours considérées comme des fables, — mais cependant si étranges et si effrayantes, qu'on ne les pouvait répéter qu'à voix basse. Devais-je mourir de faim dans ce monde souterrain de ténèbres, — ou quelle destinée, plus terrible encore peut-être, m'attendait ? Que le résultat fût la mort, et une mort d'une amertume choisie, je connaissais trop bien le caractère de mes juges pour en douter ; le mode et l'heure étaient tout ce qui m'occupait et me tourmentait.</p>    | <p>fábulas, coisas, no entanto, estranhas e demasiado espantosas para serem repetidas, a não ser num sussurro. Ter-me-iam deixado para morrer de fome no mundo subterrâneo das trevas? Ou que sorte, talvez mesmo mais terrível, me esperava? Conhecia muito bem o caráter de meus juízes para duvidar de que o resultado seria a morte, e morte de insólita acritude. O modo e a hora era tudo o que me preocupava e perturbava.</p>   | <p>assim, tão tenebrosas, tão espantosas que só se podiam repetir em voz baixa. Estaria eu fadado a morrer de fome neste mundo subterrâneo das trevas, ou, que destino talvez mais hediondo me esperava? Que o meu fim seria a morte, e a morte a mais atroz, conhecia eu bastante o caráter dos meus juízes para duvidar disso. A maneira, a hora, eis tudo o que me ocupava e me torturava.</p>   |
| <p><b>VIII</b><br/>My outstretched hands at length encountered some solid obstruction. It was a wall, seemingly of stone masonry— very smooth, slimy, and cold. I followed it up; stepping with all the careful distrust with which certain antique narratives had inspired me. This process, however, afforded me no means of ascertaining the dimensions of my dungeon; as I might make its circuit, and return to the point whence I set out, without being aware of the fact; so perfectly uniform</p> | <p><b>VIII</b><br/>Mes mains étendues rencontrèrent à la longue un obstacle solide. C'était un mur, qui semblait construit en pierres, — très lisse, humide et froid. Je le suivis de près, marchant avec la soigneuse méfiance que m'avaient inspirée certaines anciennes histoires. Cette opération néanmoins ne me donnait aucun moyen de vérifier la dimension de mon cachot ; car je pouvais en faire le tour et revenir au point d'où j'étais parti sans m'en apercevoir, tant le</p> | <p><b>VIII</b><br/>Minhas mãos estendidas encontraram, afinal, um sólido obstáculo. Era uma parede, que parecia construída de pedras, muito lisa, viscosa e fria. Fui acompanhando-a, caminhando com toda a cuidadosa desconfiança que certas narrativas antigas me haviam inspirado. Este processo, porém, não me proporcionava meios de verificar as dimensões de minha prisão, pois eu podia fazer-lhe o percurso e voltar ao ponto donde partira, sem dar por isso, tão</p> | <p><b>VIII</b><br/>Minhas mãos estendidas encontraram por fim um obstáculo sólido. Era um muro que parecia construído de pedra, muito liso, úmido e frio. Segui-o de perto, andando com a cuidadosa desconfiança que algumas narrativas antigas me aconselhavam. Esse processo, contudo, não me permitia verificar as dimensões da minha masmorra, pois eu poderia dar-lhe a volta e tornar ao ponto de partida, sem me aperceber disso, tão uniforme parecia</p> |

|  |   |  |  |
|--|---|--|--|
| <p>seemed the wall. I therefore sought the knife which had been in my pocket, when led into the inquisitorial chamber; but it was gone; my clothes had been exchanged for a wrapper of coarse serge. I had thought of forcing the blade in some minute crevice of the masonry, so as to identify my point of departure. The difficulty, nevertheless, was but trivial; although, in the disorder of my fancy, it seemed at first insuperable. I tore a part of the hem from the robe and placed the fragment at full length, and at right angles to the wall. In groping my way around the prison, I could not fail to encounter this rag upon completing the circuit. So, at least I thought: but I had not counted upon the extent of the dungeon, or upon my own weakness. The ground was moist and slippery. I staggered onward for some time, when I stumbled and fell. My excessive fatigue induced me to remain prostrate; and sleep soon overtook me as I lay.</p> | <p>mur semblait parfaitement uniforme. C'est pourquoi je cherchai le couteau que j'avais dans ma poche quand on m'avait conduit au tribunal ; mais il avait disparu, mes vêtements ayant été changés contre une robe de serge grossière. J'avais eu l'idée d'enfoncer la lame dans quelque menue crevasse de la maçonnerie, afin de bien constater mon point de départ. La difficulté cependant était bien vulgaire ; mais d'abord, dans le désordre de ma pensée, elle me sembla insurmontable. Je déchirai une partie de l'ourlet de ma robe, et je plaçai le morceau par terre, dans toute sa longueur et à angle droit contre le mur. En suivant mon chemin à tâtons autour de mon cachot, je ne pouvais pas manquer de rencontrer ce chiffon en achevant le circuit. Du moins, je le croyais ; mais je n'avais pas tenu compte de l'étendue de mon cachot ou de ma faiblesse. Le terrain était humide et glissant. J'allai en chancelant pendant quelque temps, puis</p> | <p>perfeitamente uniforme parecia a parede. Por isso é que procurei a faca, que estava em meu bolso quando me levaram à sala inquisitorial, mas não a encontrei. Havia trocado minhas roupas por uma camisola de sarja grosseira. Pensara em enfiar a lâmina em alguma pequena fenda da parede, de modo a identificar meu ponto de partida. A dificuldade, não obstante, era apenas vulgar, embora, na desordem de minha mente parecesse a princípio insuperável. Rasguei uma parte do debrum da roupa e coloquei o fragmento bem estendido em um ângulo reto com a parede. Tateando meu caminho em torno da prisão, não podia deixar de encontrar aquele trapo, ao completar o circuito. Assim, pelo menos, pensava eu, mas não tinha contado com a extensão da masmorra ou com minha fraqueza. O chão estava úmido e escorregadio. Fui cambaleando por algum tempo e depois tropecei e caí. Minha extrema fadiga decidiu-me a permanecer deitado e o sono me</p> | <p>o muro. Por isso procurei a faca que trazia no bolso, quando me conduziram ao tribunal. Porém ela tinha desaparecido. É que a minha roupa fora trocada por um fato de sarja ordinária. Eu tivera a idéia de introduzir a lâmina em alguma fenda minúscula das pedras, a fim de constatar bem o meu ponto de partida. A dificuldade, contudo, era bem insignificante; mas na desordem dos meus pensamentos parecia-me insuperável. Rasguei um pedaço da túnica e estendi-o por terra, ao comprido e em ângulo direito contra a parede. E seguindo o meu caminho, tateando em torno da cela, não deixaria de encontrar o trapo, ao terminar a volta. Pelo menos assim pensava; mas eu não contara com a extensão da masmorra ou com a minha fraqueza. O terreno era úmido e escorregadio. Fui cambaleando por algum tempo e depois tropecei e caí. Minha extrema fadiga decidiu-me a permanecer deitado e o sono me</p> |
|--|---|--|--|

|  |   |  |   |
|--|---|--|---|
|  | <p>je trébuchai, je tombai. Mon extrême fatigue me décida à rester couché, et le sommeil me surprit bientôt dans cet état.</p>  | <p>induziu-me a permanecer deitado e logo o sono se apoderou de mim naquele estado.</p>  | <p>surpreendeu em breve nessa posição.</p>  |
| <b>IX</b><br>Upon awaking, and stretching forth an arm, I found beside me a loaf and a pitcher with water. I was too much exhausted to reflect upon this circumstance, but ate and drank with avidity. Shortly afterward, I resumed my tour around the prison, and with much toil came at last upon the fragment of the serge. Up to the period when I fell I had counted fifty-two paces, and upon resuming my walk, I had counted forty-eight more;—when I arrived at the rag. There were in all, then, a hundred paces; and, admitting two paces to the yard, I presumed the dungeon to be fifty yards in circuit. I had met, however, with many angles in the wall, and thus I could form no guess at the shape of the vault; for vault I could not help supposing it to be. | <p><b>IX</b><br/>En m'éveillant et en étendant un bras, je trouvai à côté de moi un pain et une cruche d'eau. J'étais trop épuisé pour réfléchir sur cette circonstance, mais je bus et mangeai avec avidité. Peu de temps après, je repris mon voyage autour de ma prison, et avec beaucoup de peine j'arrivai au lambeau de serge. Au moment où je tombai, j'avais déjà compté cinquante-deux pas, et, en reprenant ma promenade, j'en comptai encore quarante-huit, — quand je rencontrais mon chiffon. Donc, en tout, cela faisait cent pas ; et, en supposant que deux pas fissent un yard, je présumai que le cachot avait cinquante yards de circuit. J'avais toutefois rencontré beaucoup d'angles dans le mur, et ainsi il n'y avait guère moyen de conjecturer la forme du caveau ; car je ne pouvais m'empêcher de</p> | <p><b>IX</b><br/>Ao despertar e estender um braço achei, a meu lado, um pão e uma bilha d'água. Estava demasiado exausto para refletir naquela circunstância, mas comi e bebi com avidez. Logo depois, recomecei minha volta em torno da prisão e, com bastante trabalho, cheguei, afinal, ao pedaço de sarja. Até o momento em que caí, havia contado cinquenta e dois passos e, ao retomar meu caminho, contara quarenta e oito mais, até chegar ao trapo. Havia, pois ao todo, uns cem passos. E, admitindo dois passos para uma jarda, presumi que o calabouço teria umas cinquenta jardas de circuito. Encontrara, porém, muitos ângulos na parede e, desse modo, não me era possível conjecturar qual fosse a forma do sepulcro, pois sepulcro não podia deixar eu de supor que era.</p> | <p><b>IX</b><br/>Ao acordar, estendendo um braço, encontrei a meu lado uma côdea de pão e uma bilha d'água. Eu estava exausto demais para refletir sobre essa circunstância, mas comi e bebi com avidez. Pouco depois recomecei a minha viagem em torno da prisão e com muita dificuldade cheguei ao pedaço de sarja. No momento em que caí, havia contado 52 passos, e recomeçando o meu passeio, contei ainda 48, quando encontrei de novo o trapo. Eram, pois, ao todo, cem passos. Encontrara, entretanto, muitos ângulos na parede e assim, não tinha meio de conjecturar a forma do subterrâneo; porque não podia deixar de supor que era um subterrâneo.</p> |

|  |  |   |  |
|--|--|---|--|
|  | supposer que c'était un caveau.  |   |  |
| <b>X</b><br><p>I had little object—certainly no hope—in these researches; but a vague curiosity prompted me to continue them. Quitting the wall, I resolved to cross the area of the enclosure. At first I proceeded with extreme caution, for the floor, although seemingly of solid material, was treacherous with slime. At length, however, I took courage, and did not hesitate to step firmly; endeavoring to cross in as direct a line as possible. I had advanced some ten or twelve paces in this manner, when the remnant of the torn hem of my robe became entangled between my legs. I stepped on it, and fell violently on my face.</p> | <b>X</b><br><p>Je ne mettais pas un bien grand intérêt dans ces recherches, — à coup sûr, pas d'espoir ; mais une vague curiosité me poussa à les continuer. Quittant le mur, je résolus de traverser la superficie circonscrite. D'abord, j'avancai avec une extrême précaution ; car le sol, quoique paraissant fait d'une matière dure, était traître et gluant. À la longue cependant, je pris courage, et je me mis à marcher avec assurance, m'appliquant à traverser en ligne aussi droite que possible. Je m'étais ainsi avancé de dix ou douze pas environ, quand le reste de l'ourlet déchiré de ma robe s'entortilla dans mes jambes. Je marchai dessus et tombai violemment sur le visage.</p> | <b>X</b><br><p>Não tinha grande interesse — nem certamente esperança — naquelas pesquisas, mas uma vaga curiosidade me impelia a continuá-las. Deixando a parede, resolvi atravessar a área do recinto. A princípio, procedi com extrema cautela, pois o chão, embora parecesse de material sólido, era traiçoeiro e lodoso. Afinal, porém, tomei coragem e não hesitei em caminhar com firmeza, tentando atravessar em linha tão reta quanto possível. Havia avançado uns dez a doze passos desta maneira, quando o resto do debrum rasgado de minha roupa se enroscou em minhas pernas. Pisei nele e caí violentamente de bruços.</p> | <b>X</b><br><p>Não tinha grande interesse nessas pesquisas e de certo nenhuma esperança; mas uma vaga curiosidade impelia-me a prosseguir. Afastando-me da parede, resolvi cruzar a superficie circunscrita. A princípio, avancei com extremo cuidado, pois o solo, conquanto parecesse feito de uma matéria sólida, era traiçoeiro e escorregadio. Finalmente, porém, tomei coragem e comecei a caminhar com segurança, esforçando-me por atravessar tanto quanto possível em linha reta. Avançara assim cerca de dez ou 12 passos quando um resto da fimbria despedaçada da túnica enrolou-se nas minhas pernas. Tropecei e caí violentamente com o rosto no chão.</p> |
| <b>XI</b><br><p>In the confusion attending my fall, I did not immediately apprehend a somewhat startling circumstance, which yet, in a few seconds afterward, and while I still lay prostrate,</p>   | <b>XI</b><br><p>Dans le désordre de ma chute, je ne remarquai pas tout de suite une circonstance passablement surprenante, qui cependant, quelques secondes après, et comme j'étais encore</p>   | <b>XI</b><br><p>Na confusão que se seguiu à minha queda não apreendi uma circunstância um tanto surpreendente, que, contudo, poucos segundos depois, e enquanto jazia ainda prostrado, reteve</p>   | <b>XI</b><br><p>Na confusão da queda, não notei imediatamente uma circunstância um tanto estranha, que, entretanto, alguns segundos depois, estando eu ainda estendido no chão,</p>  |

|  |   |   |  |
|--|---|---|--|
| <p>arrested my attention. It was this—my chin rested upon the floor of the prison, but my lips and the upper portion of my head, although seemingly at a less elevation than the chin, touched nothing. At the same time my forehead seemed bathed in a clammy vapor, and the peculiar smell of decayed fungus arose to my nostrils. I put forward my arm, and shuddered to find that I had fallen at the very brink of a circular pit, whose extent, of course, I had no means of ascertaining at the moment. Groping about the masonry just below the margin, I succeeded in dislodging a small fragment, and let it fall into the abyss. For many seconds I hearkened to its reverberations as it dashed against the sides of the chasm in its descent; at length there was a sullen plunge into water, succeeded by loud echoes. At the same moment there came a sound resembling the quick opening, and as rapid closing of a door overhead, while a faint gleam of light flashed suddenly through the gloom,</p> | <p>étendu, fixa mon attention. Voici : mon menton posait sur le sol de la prison, mais mês lèvres et la partie supérieure de ma tête, quoique paraissant situées à une moindre élévation que le menton, ne touchaient à rien. Em même temps, il me sembla que mon front était baigné d'une vapeur visqueuse et qu'une odeur particulière de vieux champignons montait vers mês narines. J'étendis le bras, et je frissonnai em découvrant que j'étais tombé sur le bord même d'un puits circulaire, dont je n'avais, pour le moment, aucun moyen de mesurer l'étendue. Em tâtant la maçonnerie juste au-dessous de la margelle, je réussis à déloger um petit fragment, et je le laissai tomber dans l'abîme. Pendant quelques secondes, je prêtai l'oreille à ses ricochets ; il battait dans as chute les parois du gouffre ; à la fin, il fit dans l'eau um lugubre plongeon, suivi de bruyants échos. Au même instant, um bruit se fit audessus de ma tête, comme d'une porte presque aussitôt fermée qu'ouverte,</p> | <p>minha atenção. Era o seguinte: meu queixo pousava sobre o chão da prisão, mas meus lábios e a parte superior de minha cabeça, embora parecendo a menor elevação que o queixo, nada tocavam. Ao mesmo tempo, minha testa parecia banhada dum vapor viscoso e o cheiro característico de fungos podres subiu-me às narinas. Estendi o braço e estremeci, ao descobrir que havia caído à beira dum poço circular, cuja extensão, sem dúvida, não tinha meios de medir no momento. Tateando a alvenaria, justamente abaixo da borda, consegui deslocar um pequeno fragmento e deixei-o cair dentro do abismo. Durante muitos segundos prestei ouvidos a suas repercussões, ao bater de encontro aos lados da abertura, em sua queda. Por fim, ouvi um lúgubre mergulho n'água, seguido de ruidosos ecos. No mesmo instante ouviu-se um som semelhante ao duma porta, tão depressa aberta quão rapidamente fechada, acima de minha cabeça, enquanto um fraco clarão luzia, de</p> | <p>fixou a minha atenção. É que o meu queixo repousava sobre o solo da prisão, mas os lábios e a parte superior da cabeça, ainda que parecendo menos elevados do que o queixo, não tocavam em nada. Ao mesmo tempo, pareceu-me ter a fronte molhada num vapor viscoso, e um odor peculiar de velhos cogumelos chegou-me às narinas. Estendi o braço e estremeci, ao perceber que havia caído na borda de um poço circular, cujas dimensões no momento eu não tinha meios de calcular. Apalpando as pedras justamente acima das bordas, consegui arrancar um pequeno fragmento e atirei-o no abismo. Durante alguns segundos prestei ouvido ao ricochetear da pedra que, na sua queda, batia de encontro às paredes do poço. Deu finalmente um lúgubre mergulho, seguido de ecos ruidosos. No mesmo instante ouvi um ruído acima de minha cabeça, como do rápido abrir e fechar de uma porta, enquanto um tênué raio de luz atravessava</p> |
|--|---|---|--|

|   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| and as suddenly faded away.   | pendant qu'un faible rayon de lumière traversait soudainement l'obscurité et s'éteignait presque en même temps.   | repente, em meio da escuridão e com a mesma rapidez desaparecia.  | subitamente a obscuridade e se extinguia quase ao mesmo tempo.  |
| <b>XII</b><br>I saw clearly the doom which had been prepared for me, and congratulated myself upon the timely accident by which I had escaped. Another step before my fall, and the world had seen me no more. And the death just avoided, was of that very character which I had regarded as fabulous and frivolous in the tales respecting the Inquisition. To the victims of its tyranny, there was the choice of death with its direst physical agonies, or death with its most hideous moral horrors. I had been reserved for the latter. By long suffering my nerves had been unstrung, until I trembled at the sound of my own voice, and had become in every respect a fitting subject for the species of torture which awaited me. | <b>XII</b><br>Je vis clairement la destinée qui m'avait été préparée, et je me félicitai de l'accident opportun qui m'avait sauvé. Un pas de plus, et le monde ne m'aurait plus revu. Et cette mort évitée à temps portait ce même caractère que j'avais regardé comme fabuleux et absurde dans les contes qui se faisaient sur l'Inquisition. Les victimes de sa tyrannie n'avaient pas d'autre alternative que la mort avec ses plus cruelles agonies physiques, ou la mort avec ses plus abominables tortures morales. J'avais été réservé pour cette dernière. Mes nerfs étaient détendus par une longue souffrance, au point que je tremblais au son de ma propre voix, et j'étais devenu à tous égards un excellent sujet pour l'espèce de torture qui m'attendait. | <b>XII</b><br>Vi, claramente, o destino que me fora preparado e congratulei-me com o acidente oportuno que me salvava. Um passo a mais e o mundo não mais me veria. E a morte, justamente evitada, era daquela mesma natureza que olhara como fabulosa e absurda nas histórias a respeito da Inquisição. Para as vítimas de sua tirania, havia a escolha da morte com suas mais cruéis agonia físicas, ou da morte com suas mais abomináveis torturas morais. Tinham reservado para mim esta última. O longo sofrimento havia relaxado meus nervos, a ponto de fazer-me tremer ao som de minha própria voz e me tornara, a todos os aspectos, material excelente para as espécies de tortura que me aguardavam. | <b>XII</b><br>Vi claramente o destino que me fora preparado e congratulei-me com o acidente oportuno por meio do qual escapara. Um passo mais e o mundo não tornaria a ver-me. E essa morte, evitada a tempo, trazia o mesmo caráter que eu considerara como fabuloso e absurdo nas histórias acerca da inquisição. As vítimas da sua tirania não tinham outra alternativa senão a morte, com as suas mais cruéis agonia físicas, ou a morte, com as suas mais abomináveis torturas morais. Eu fora, pois, reservado para esta última. Meus nervos estavam abalados por um prolongado sofrimento, eu tremia até mesmo ao som da minha própria voz, e tornara-me, a todos os respeitos, um excelente objeto para a espécie de tortura que me esperava. |
| <b>XIII</b><br>Shaking in every limb, I groped my way back to the wall;   | <b>XIII</b><br>Tremblant de tous mes membres, je rebroussai chemin à  | <b>XIII</b><br>Com os membros todos a tremer, arrepiei caminho,   | <b>XIII</b><br>Tremendo em todos os membros, voltei nos mesmos passos,  |

|  |   |   |   |
|--|---|---|---|
| <p>resolving there to perish rather than risk the terrors of the wells, of which my imagination now pictured many in various positions about the dungeon. In other conditions of mind I might have had courage to end my misery at once by a plunge into one of these abysses; but now I was the veriest of cowards. Neither could I forget what I had read of these pits—that the sudden extinction of life formed no part of their most horrible plan.</p> | <p>tâtons vers le mur, — résolu à m'y laisser mourir plutôt que d'affronter l'horreur des puits, que mon imagination multipliait maintenant dans les ténèbres de mon cachot. Dans une autre situation d'esprit, j'aurais eu le courage d'en finir avec mes misères, d'un seul coup, par un plongeon dans l'un de ces abîmes ; mais maintenant j'étais le plus parfait des lâches. Et puis il m'était impossible d'oublier ce que j'avais lu au sujet de ces puits, — que l'extinction soudaine de la vie était une possibilité soigneusement exclue par l'infenal génie qui en avait conçu le plan.</p> | <p>tateante, até a parcele, resolvido a perecer antes que arriscar-me aos terrores dos poços, que minha imaginação agora admitia que fossem muitos, espalhados em todas as direções, no calabouço. Em outras condições de pensamento, poderia ter tido a coragem de dar fim imediato às minhas desgraças, deixando-me cair dentro de um daqueles abismos. Mas, então, era eu o mais completo dos covardes. Nem podia, tão pouco, esquecer o que lera a respeito daqueles poços: que a súbita extinção da vida não estava incluída nos mais horrendos planos dos inquisidores.</p> | <p>tateando, em direção à parede — resolvido antes a me deixar morrer do que a afrontar o horror do poço, que a minha imaginação multiplicava agora, nas trevas da masmorra. Em qualquer outra situação moral, eu teria tido a coragem para dar um fim à minha miséria, mergulhando num desses abismos; mas agora eu era o mais perfeito dos covardes. Não podia esquecer o que havia lido acerca desses poços — que a extinção súbita da vida era uma possibilidade excluída pelo gênio infernal que concebera aquele plano.</p> |
| <p><b>XIV</b><br/>Agitation of spirit kept me awake for many long hours; but at length I again slumbered. Upon arousing, I found by my side, as before, a loaf and a pitcher of water. A burning thirst consumed me, and I emptied the vessel at a draught. It must have been drugged; for scarcely had I drunk, before I became irresistibly drowsy. A deep sleep</p>   | <p><b>XIV</b><br/>L'agitation de mon esprit me tint éveillé pendant de longues heures ; mais à la fin je m'assoupis de nouveau. En m'éveillant, je trouvai à côté de moi, comme la première fois, un pain et une cruche d'eau. Une soif brûlante me consumait, et je vidai la cruche tout d'un trait. Il faut que cette eau ait été droguée, — car à peine l'eus-je</p>   | <p><b>XIV</b><br/>A agitação do espírito conservou-me desperto por muitas horas, mas, afinal, mergulhei de novo no sono. Ao despertar, encontrei a meu lado, como antes, um pão e uma bilha d'água. Sede ardente me devorava e esvaziei a vasilha dum trago. Deveria estar com alguma droga, porque, logo depois de beber, fui tomado dum torpor</p>  | <p><b>XIV</b><br/>A agitação de espírito conservou-me acordado por muitas horas; finalmente, porém, adormeci de novo. Ao despertar, encontrei ao meu lado, como dantes, uma côdea de pão e uma bilha d'água. Uma sede devoradora consumia-me as entranhas e esvaziei a bilha num trago. Aquela água devia conter alguma droga, pois mal a havia</p>   |

|   |   |  |   |
|---|---|--|---|
| <p>fell upon me—a sleep like that of death. How long it lasted of course, I know not; but when, once again, I unclosed my eyes, the objects around me were visible. By a wild sulphurous lustre, the origin of which I could not at first determine, I was enabled to see the extent and aspect of the prison.</p>  | <p>bue que je m'assoupis irrésistiblement. Un profond sommeil tomba sur moi, — un sommeil semblable à celui de la mort. Combien de temps dura-t-il, je n'en puis rien savoir ; mais, quand je rouvris les yeux, les objets autour de moi étaient visibles. Grâce à une lueur singulière, sulfureuse, dont je ne pus pas d'abord découvrir l'origine, je pouvais voir l'étendue et l'aspect de la prison.</p>  | <p>irresistível. Um sono profundo se apoderou de mim — sono semelhante ao da morte. Quanto tempo durou isso, não me é possível dizê-lo, mas quando, mais uma vez, descerrei os olhos, os objetos que me cercavam estavam visíveis. Graças a uma luz viva e sulfúrea, cuja origem não pude a princípio determinar, consegui verificar a extensão e o aspecto da prisão.</p>   | <p>bebido adormeci irresistivelmente. Apoderou-se de mim um sono pesado como o sono da morte. Quanto tempo durou é o que não sei; porém, quando abri novamente os olhos, os objetos que me rodeavam eram visíveis. Graças a uma luz estranha, sulfurosa, cuja origem não consegui distinguir a princípio, pude ver a extensão e o aspecto da minha prisão.</p>  |
| <p><b>XV</b><br/>In its size I had been greatly mistaken. The whole circuit of its walls did not exceed twenty-five yards. For some minutes this fact occasioned me a world of vain trouble; vain indeed! for what could be of less importance, under the terrible circumstances which environed me, then the mere dimensions of my dungeon? But my soul took a wild interest in trifles, and I busied myself in endeavors to account for the error I had committed in my measurement. The truth at length flashed upon me. In my first attempt at exploration I had counted fifty-</p> | <p><b>XV</b><br/>Je m'étais grandement mépris sur sa dimension. Les murs ne pouvaient pas avoir plus de vingt-cinq yards de circuit. Pendant quelques minutes cette découverte fut pour moi un immense trouble ; trouble bien puéril, en vérité, — car, au milieu des circonstances terribles qui m'entouraient, que pouvait-il y avoir de moins important que les dimensions de ma prison ? Mais mon âme mettait un intérêt bizarre dans des niaiseuries, et je m'appliquai fortement à me rendre compte de l'erreur que j'avais</p> | <p><b>XV</b><br/>Tinha-me enganado grandemente a respeito de seu tamanho. Todo o circuito de suas paredes não excedia de vinte e cinco jardas. Durante alguns minutos, este fato causou-me um mundo de inútil perturbação; inútil, de fato, porquanto que coisas havia de menor importância, nas terríveis circunstâncias que me cercavam, que as simples dimensões de minha masmorra? Mas minha alma interessava-se, com ardor, por bagatelas, e ocupei-me em tentar explicar o erro que havia cometido nas minhas medidas, A</p> | <p><b>XV</b><br/>Eu me enganara muito quanto às suas dimensões. Os muros não teriam mais de 25 jardas de circuito. Por alguns momentos, essa descoberta perturbou-me imensamente. Perturbações bem pueris! Que me importava o tamanho da minha célula, nas condições em que eu me encontrava? Porém minha alma punha um interesse estranho nessas nenharias, e apliquei-me com firmeza em avaliar o erro que cometera nos meus cálculos. Finalmente a verdade apareceu-me como um relâmpago. Na minha primeira tentativa de</p> |

|  |  |   |  |
|--|--|---|--|
| <p>two paces, up to the period when I fell; I must then have been within a pace or two of the fragment of serge; in fact, I had nearly performed the circuit of the vault. I then slept, and upon awaking, I must have returned upon my steps—thus supposing the circuit nearly double what it actually was. My confusion of mind prevented me from observing that I began my tour with the wall to the left, and ended it with the wall to the right.</p> | <p>commise dans mes mesures. À la fin, la vérité m'apparut comme un éclair. Dans ma première tentative d'exploration, j'avais compté cinquante-deux pas, jusqu'au moment où je tombai ; je devais être alors à un pas ou deux du morceau de serge ; dans le fait, j'avais presque accompli le circuit du caveau. Je m'endormis alors, — et, en m'éveillant, il faut que je sois retourné sur mes pas, — créant ainsi un circuit presque double du circuit réel. La confusion de mon cerveau m'avait empêché de remarquer que j'avais commencé mon tour avec le mur à ma gauche, et que je finissais avec le mur à ma droite.</p> | <p>verdade, afinal jorrou, luminosa. Na minha primeira tentativa de exploração, havia eu contado cinquenta e dois passos, até o momento em que caí. Deveria achar-me, então, à distância dum passo, ou dois, do pedaço da sarja. De fato, havia quase realizado o circuito da cava. Foi então que adormeci e, ao acordar, devo ter refeito o mesmo caminho, supondo, assim, que a volta da prisão era quase o duplo do que é na realidade. Minha confusão de espírito impediu-me de observar que começara minha volta com a parede à esquerda e a acabara com a parede à direita.</p> | <p>exploração, eu contara 52 passos, até o momento em que caí; devia estar então a um passo ou dois do pedaço de sarja; de fato, terminara quase o circuito do subterrâneo. Adormeci então e, ao despertar, é preciso que tivesse voltado nos mesmos passos — criando assim um circuito, quase o dobro do que era realmente. A confusão da minha mente impedira-me de observar que começara o meu passeio tendo a parede à esquerda e que o terminava com ela à direita.</p> |
| <p><b>XVI</b><br/>I had been deceived, too, in respect to the shape of the enclosure. In feeling my way I had found many angles, and thus deduced an idea of great irregularity; so potent is the effect of total darkness upon one arousing from lethargy or sleep! The angles were simply those of a few slight</p>  | <p><b>XVI</b><br/>Je m'étais aussi trompé relativement à la forme de l'enceinte. En tâtant ma route, j'avais trouvé beaucoup d'angles, et j'en avais déduit l'idée d'une grande irrégularité ; tant est puissant l'effet d'une totale obscurité sur quelqu'un qui sort d'une léthargie ou d'un sommeil ! Ces</p>   | <p><b>XVI</b><br/>Enganara-me, também, a respeito da forma do recinto. Ao tatear meu caminho, descobriu muitos ângulos e daí deduzi a ideia de grande irregularidade, tão poderoso é o efeito da escuridão absoluta sobre alguém que desperta do letargo ou do sono. Os ângulos eram apenas os de umas poucas e</p>   | <p><b>XVI</b><br/>Também me enganara enormemente quanto à forma do recinto. Tateando o meu caminho, encontrara vários ângulos e daí deduzira a idéia de uma grande irregularidade; tão poderoso é o efeito da escuridão total, sobre aquele que volta a si de um sono ou de uma letargia! Esses ângulos eram</p>   |

|  |  |   |  |
|--|--|---|--|
| <p>depressions, or niches, at odd intervals. The general shape of the prison was square. What I had taken for masonry seemed now to be iron, or some other metal, in huge plates, whose sutures or joints occasioned the depression. The entire surface of this metallic enclosure was rudely daubed in all the hideous and repulsive devices to which the charnel superstition of the monks has given rise. The figures of fiends in aspects of menace, with skeleton forms, and other more really fearful images, overspread and disfigured the walls. I observed that the outlines of these monstrosities were sufficiently distinct, but that the colors seemed faded and blurred, as if from the effects of a damp atmosphere. I now noticed the floor, too, which was of stone. In the centre yawned the circular pit from whose jaws I had escaped; but it was the only one in the dungeon.</p> | <p>angles étaient simplement produits par quelques légères dépressions ou retraits à des intervalles inégaux. La forme générale de la prison était un carré. Ce que j'avais pris pour de la maçonnerie semblait maintenant du fer, ou tout autre métal, en plaques énormes, dont les sutures et les joints occasionnaient les dépressions. La surface entière de cette construction métallique était grossièrement barbouillée de tous les emblèmes hideux et répulsifs auxquels la superstition sépulcrale des moines a donné naissance. Des figures de démons, avec des airs de menace, avec des formes de squelettes, et d'autres images d'une horreur plus réelle souillaient les murs dans toute leur étendue. J'observai que les contours de ces monstruosités étaient suffisamment distincts, mais que les couleurs étaient flétries et altérées, comme par l'effet d'une atmosphère humide. Je remarquai alors le sol, qui était en pierre. Au centre bâillait le puits circulaire, à la gueule duquel j'avais</p> | <p>ligeiras depressões, ou nichos, a intervalos desiguais. A prisão era, em geral, quadrada. O que eu tinha tomado por alvenaria parecia, agora, ser ferro, ou algum outro metal, em imensas chapas, cujas suturas, ou juntas, causavam aquelas depressões. Toda a superfície daquele recinto metálico estava grosseiramente brochada com os horríveis e repulsivos emblemas a que a superstição sepulcral dos monges tem dado origem. Figuras de demônios, em atitudes ameaçadoras, com formas de esqueletos, e outras imagens mais realísticamente apavorantes, se espalhavam por todas as paredes, manchando-as. Observei que os contornos daqueles monstros eram bem recortados, mas que as cores pareciam desbotadas e borradas, por efeito, talvez, da atmosfera úmida. Notei, então, o chão, que era de pedra. No centro, escancarava-se o poço circular, de cujas fauces havia eu escapado, mas era o único que se achava no calabouço.</p> | <p>produzidos simplesmente por algumas ligeiras depressões ou nichos, com intervalos regulares. A forma geral da masmorra era um quadrado. O que eu tomara por pedra parecia-me agora ferro ou outro metal qualquer, em placas enormes, cujas suturas e juntas ocasionavam as depressões; a superfície total dessa estrutura metálica estava grosseiramente pintada com todos os emblemas horrendos e repulsivos inventados pela tétrica superstição dos monges. Figuras de demônios, com ares ameaçadores, com formas de esqueletos, e outras imagens de um horror mais real manchavam as paredes em toda a sua extensão. Observei que os contornos dessas monstruosidades eram suficientemente distintos mas que as cores estavam fanadas e alteradas, como pelo efeito de uma atmosfera úmida. Notei então que o solo era de pedra. No centro escancarava-se o poço circular, de cujas profundezas eu havia escapado; mas</p> |
|--|--|---|--|

|  |  |   |  |
|--|--|---|--|
|  | échappé ; mais il n'y en avait qu'un seul dans le cachot.  |   | era o único que havia no cárcere.  |
| <b>XVII</b><br>All this I saw indistinctly and by much effort: for my personal condition had been greatly changed during slumber. I now lay upon my back, and at full length, on a species of low framework of wood. To this I was securely bound by a long strap resembling a surcingle. It passed in many convolutions about my limbs and body, leaving at liberty only my head, and my left arm to such extent that I could, by dint of much exertion, supply myself with food from an earthen dish which lay by my side on the floor. I saw, to my horror, that the pitcher had been removed. I say to my horror; for I was consumed with intolerable thirst. This thirst it appeared to be the design of my persecutors to stimulate: for the food in the dish was meat pungently seasoned. | <b>XVII</b><br>Je vis tout cela indistinctement et non sans effort, – car ma situation physique avait singulièrement changé pendant mon sommeil. J'étais maintenant couché sur le dos, tout de mon long, sur une espèce de charpente de bois très basse. J'y étais solidement attaché avec une longue bande qui ressemblait à une sangle. Elle s'enroulait plusieurs fois autour de mes membres et de mon corps, ne laissant de liberté qu'à ma tête et à mon bras gauche ; mais encore me fallait-il faire un effort des plus pénibles pour me procurer la nourriture contenue dans un plat de terre posé à côté de moi sur le sol. Je m'aperçus avec terreur que la cruche avait été enlevée. Je dis : avec terreur, car j'étais dévoré d'une intolérable soif. Il me sembla qu'il entrait dans le plan de mes bourreaux d'exaspérer cette soif, – car la nourriture contenue dans le plat était une viande cruellement assaisonnée. | <b>XVII</b><br>Vi tudo isto indistintamente e com bastante esforço, pois minha condição física tinha grandemente mudado, durante meu sono. Encontrava-me agora de costas e bem espichado, numa espécie de armação de madeira, muito baixa. Estava firmemente amarrado a ela por uma comprida correia dupla. Enrolava-se em várias voltas em torno de meus membros e de meu corpo, deixando livre apenas a cabeça e o braço esquerdo, até o ponto apenas de poder, com excessivo esforço, suprir-me de comida em um prato de barro, que jazia a meu lado no chão. Vi, com grande horror, que a bilha d'água tinha sido retirada. Digo com grande horror, porque intolerável sede me abrasava. Parecia ser intenção de meus perseguidores exacerbar essa sede, pois a comida do prato era uma carne fortemente temperada. | <b>XVII</b><br>Vi tudo isso indistintamente e não sem esforço. Porque a minha condição física mudara de maneira singular, durante o sono. Eu estava agora deitado sobre as costas, ao comprido, numa espécie de estrado de madeira, muito baixo, ao qual estava ligado por uma longa faixa que se assemelhava a uma cilha, a qual me rodeava os membros várias vezes, não deixando liberdade senão à cabeça e ao braço esquerdo; mas ainda assim eu precisava fazer um esforço dos mais penosos para alcançar o alimento contido num prato de cerâmica colocado ao meu lado, no solo. Notei com horror que a bilha d'água havia desaparecido. Digo: com horror, pois estava devorado por uma sede intolerável. E pareceu-me que entrava no plano dos meus algozes exasperar essa sede, porque o alimento que o prato continha, era carne, cruelmente condimentada. |

|  |  |  |   |
|--|--|--|---|
| <p><b>XVIII</b></p> <p>Looking upward, I surveyed the ceiling of my prison. It was some thirty or forty feet overhead, and constructed much as the side walls. In one of its panels a very singular figure riveted my whole attention. It was the painted figure of Time as he is commonly represented, save that, in lieu of a scythe, he held what, at a casual glance, I supposed to be the pictured image of a huge pendulum such as we see on antique clocks. There was something, however, in the appearance of this machine which caused me to regard it more attentively.</p> <p>While I gazed directly upward at it (for its position was immediately over my own) I fancied that I saw it in motion. In an instant afterward the fancy was confirmed. Its sweep was brief, and of course slow. I watched it for some minutes, somewhat in fear, but more in wonder. Wearied at length with observing its dull movement, I turned my eyes upon the other objects in the cell.</p> | <p><b>XVIII</b></p> <p>Je levai les yeux, et j'examinai le plafond de la prison. Il était à une hauteur de trente ou quarante pieds, et, par sa construction, il ressemblait beaucoup aux murs latéraux.</p> <p>Dans un de ses panneaux, une figure des plus singulières fixa toute mon attention. C'était la figure peinte du Temps, comme il est représenté d'ordinaire, sauf qu'au lieu d'une faux il tenait un objet qu'au premier coup d'oeil je pris pour l'image peinte d'un énorme pendule, comme on en voit dans les horloges antiques. Il y avait néanmoins dans l'aspect de cette machine quelque chose qui me fit la regarder avec plus d'attention. Comme je l'observais directement, les yeux en l'air, — car elle était placée juste au-dessus de moi, — je crus la voir remuer. Un instant après, mon idée fut confirmée.</p> <p>Son balancement était court, et naturellement très lent. Je l'épiai pendant quelques minutes, non sans une certaine défiance, mais surtout avec étonnement. Fatigué</p> | <p><b>XVIII</b></p> <p>Olhando para cima, examinei o forro de minha prisão. Tinha uns trinta ou quarenta pés de altura e era do mesmo material das paredes laterais. Em um de seus painéis, uma figura bastante estranha absorveu-me toda a atenção. Era um retrato do Tempo, tal como é comumente representado, exceto que, em lugar duma foice, segurava ele aquilo que, ao primeiro olhar, supus ser o desenho dum imenso pêndulo, dos que vemos nos relógios antigos.</p> <p>Havia algo, porém, na aparência daquela máquina, que me fez olhá-la mais atentamente.</p> <p>Enquanto olhava diretamente para ela, lá em cima (pois se achava bem por cima de mim), pareceu-me que se movia. Um instante depois vi isso confirmado. Seu balanço era curto e sem dúvida vagaroso.</p> <p>Estive a observá-lo alguns minutos, mais maravilhado que mesmo amedrontado. Cansado afinal de examinar-lhe o monótono movimento, voltei os olhos para os outros objetos que se achavam na cela.</p> | <p><b>XVIII</b></p> <p>Ergui os olhos e examinei o teto da minha prisão. Era de trinta ou quarenta pés de altura e por sua construção parecia muito com as paredes laterais. Num ponto uma figura das mais singulares atraiu toda a minha atenção. Era a imagem do Tempo tal como é representada de ordinário, exceto que, em vez de foice, tinha um objeto que a um primeiro relancear tomei pela imagem pintada de um enorme pêndulo, como se vê nos relógios antigos.</p> <p>Havia, contudo, no aspetto dessa máquina, qualquer coisa que me fez olhar para ela com mais atenção.</p> <p>Enquanto eu a observava diretamente, pois estava colocada justamente acima de mim — pareceu-me que a via mover-se.</p> <p>Um instante depois confirmava-se a minha idéia. As oscilações do pêndulo eram breves e naturalmente muito lentas. Observei-as durante alguns minutos, não sem uma certa desconfiança, mas sobretudo com espanto. Fatigado</p> |
|--|--|--|---|

|   |   |   |  |
|---|---|---|--|
|   | <p>à la longue de surveiller son mouvement fastidieux, je tournai mes yeux vers les autres objets de la cellule.</p>  |   | <p>afinal de vigiar os seus movimentos fastidiosos, voltei os olhos para os outros objetos da célula.</p>  |
| <b>XIX</b><br>A slight noise attracted my notice, and, looking to the floor, I saw several enormous rats traversing it. They had issued from the well, which lay just within view to my right. Even then, while I gazed, they came up in troops, hurriedly, with ravenous eyes, allured by the scent of the meat. From this it required much effort and attention to scare them away. | <p><b>XIX</b><br/>Un léger bruit attira mon attention, et, regardant le sol, je vis quelques rats énormes qui le traversaient. Ils étaient sortis par le puits, que je pouvais apercevoir à ma droite. Au même instant, comme je les regardais, ils montèrent par troupes, en toute hâte, avec des yeux voraces, affriandés par le fumet de la viande. Il me fallait beaucoup d'efforts et d'attention pour les en écarter.</p> | <p><b>XIX</b><br/>Leve rumor atraiu-me a atenção e, olhando para o chão, vi vários ratos enormes, que por ali andavam. Haviam saído do poço, que se achava bem à vista, à minha direita. No mesmo instante, enquanto os observava, subiram aos bandos, apressados, com olhos vorazes, atraídos pelo cheiro da carne. Era-me preciso muito esforço e atenção para afugentá-los.</p>              | <p><b>XIX</b><br/>Um leve ruído atraiu a minha atenção e olhando para o solo, vi alguns ratos enormes que o atravessavam. Tinham saído pelo poço, que eu podia ver à minha direita. No mesmo instante, enquanto eu os olhava, aproximaram-se em bandos, a toda pressa, com olhos vorazes, atraídos pelo cheiro da carne. Foram-me pois necessários muitos esforços e muita atenção para conseguir afastá-los</p> |
| <b>XX</b><br>It might have been half an hour, perhaps even an hour, (for I could take but imperfect note of time) before I again cast my eyes upward. What I then saw confounded and amazed me. The sweep of the pendulum had increased in extent by nearly a yard. As a natural consequence, its velocity was also much greater. But what mainly disturbed me was the idea that had  | <p><b>XX</b><br/>Il pouvait bien s'être écoulé une demi-heure, peut-être même une heure, — car je ne pouvais mesurer le temps que très imparfaitement, — quand je levai de nouveau les yeux au-dessus de moi. Ce que je vis alors me confondit et me stupéfia. Le parcours du pendule s'était accru presque d'un yard ; sa vitesse, conséquence naturelle, était aussi beaucoup plus grande. Mais ce qui</p>                    | <p><b>XX</b><br/>Talvez se houvesse passado uma meia hora, ou mesmo uma hora (pois só podia medir o tempo imprecisamente), quando ergui de novo os olhos para o forro. O que vi, então, encheu-me de confusão e de espanto. O balanço do pendulo tinha aumentado de quase uma jarda de extensão. Como consequência natural, sua velocidade era, também, muito maior. Mas o que me perturbou</p> | <p><b>XX</b><br/>Podia ter decorrido uma meia hora, talvez mesmo uma hora — pois eu não podia medir o tempo senão muito imprecisamente — quando ergui novamente os olhos. O que vi então confundiu-me, tornou-me estupefato. O percurso do pendulo aumentara quase de uma jarda: a sua velocidade, consequência natural, era também muito maior. Mas o que me perturbou</p>                                      |

|  |  |   |   |
|--|--|---|---|
| <p>perceptibly descended. I now observed—with what horror it is needless to say—that its nether extremity was formed of a crescent of glittering steel, about a foot in length from horn to horn; the horns upward, and the under edge evidently as keen as that of a razor. Like a razor also, it seemed massy and heavy, tapering from the edge into a solid and broad structure above. It was appended to a weighty rod of brass, and the whole hissed as it swung through the air.</p> | <p>me troubla principalement fut l'idée qu'il était visiblement descendu. J'observai alors, — avec quel effroi, il est inutile de le dire, — que son extrémité inférieure était formée d'un croissant d'acier étincelant, ayant environ un pied de long d'une corne à l'autre ; les cornes dirigées en haut, et le tranchant inférieur évidemment affilé comme celui d'un rasoir. Comme un rasoir aussi, il paraissait lourd et massif, s'épanouissant, à partir du fil, en une forme large et solide. Il était ajusté à une lourde verge de cuivre, et le tout sifflait en se balançant à travers l'espace.</p> | <p>me perturbou foi a ideia de que ele havia imperceptivelmente descido. Observava agora — com que horror é desnecessário dizer — que sua extremidade inferior era formada por um crescente de aço, cintilante, tendo cerca de um pé de comprimento, de ponta a ponta; as pontas voltavam-se para cima e a borda de baixo era evidentemente afiada como a folha de uma navalha. Como uma navalha, também, parecia pesado e maciço, estendendo-se para cima, a partir do corte, numa sólida e larga configuração. Estava ajustado a uma pesada haste de bronze, e o conjunto assoviava ao balançar-se no ar.</p> | <p>principalmente foi a idéia de que ele descera visivelmente. Observei então — com que horror é inútil dizer — que a sua extremidade inferior era formada por um crescente de aço, que media cerca de um pé, de uma extremidade a outra, as duas pontas voltadas para cima, e o gume inferior evidentemente afiado como o de uma navalha. Também à semelhança de uma navalha, parecia pesado e maciço, expandindo-se a partir do fio, numa forma larga e sólida. Ajustava-se a um sólido cabo de cobre e o conjunto sibilava, balouçando-se no espaço.</p> |
| <p><b>XXI</b><br/>I could no longer doubt the doom prepared for me by monkish ingenuity in torture. My cognizance of the pit had become known to the inquisitorial agents—the pit whose horrors had been destined for so bold a recusant as myself—the pit, typical of hell, and regarded by rumor as the Ultima Thule of all their punishments.</p>   | <p><b>XXI</b><br/>Je ne pouvais pas douter plus longtemps au sort qui m'avait été préparé par l'atroce ingéniosité monacale. Ma découverte du puits était devinée par les agents de l'Inquisition, — le puits, dont les horreurs avaient été réservées à un hérétique aussi téméraire que moi, — le puits, figure de l'enfer, et considéré</p>   | <p><b>XXI</b><br/>Não pude duvidar, por mais tempo, da sorte para mim preparada pela habilidade monacal em torturas. Minha descoberta do poço fora conhecida dos agentes da Inquisição —, o poço cujos horrores tinham sido destinados para um rebelde tão audacioso como eu; — o poço, figura do inferno, e, considerado pela opinião pública,</p>   | <p><b>XXI</b><br/>Não podia mais duvidar da sorte que me fora preparada pelo atroz engenho monacal. A minha descoberta do poço fora adivinhada pelos agentes da inquisição — o poço cujos horrores tinham sido reservados a um herético tão temerário como eu, o poço, a figura do inferno, e considerado pela opinião como a Última Thule de</p>   |

|   |  |   |  |
|---|--|---|--|
| <p>The plunge into this pit I had avoided by the merest of accidents, I knew that surprise, or entrapment into torment, formed an important portion of all the grotesquerie of these dungeon deaths. Having failed to fall, it was no part of the demon plan to hurl me into the abyss; and thus (there being no alternative) a different and a milder destruction awaited me. Milder! I half smiled in my agony as I thought of such application of such a term.</p> | <p>par l'opinion comme l'Ultima Thule de tous leurs châtiments ! J'avais évité le plongeon par le plus fortuit des accidents, et je savais que l'art de faire du supplice un piège et une surprise formait une branche importante de tout ce fantastique système d'exécutions secrètes. Or, ayant manqué ma chute dans l'abîme, il n'entrant pas dans le plan démoniaque de m'y précipiter ; j'étais donc voué — et cette fois sans alternative possible, — à une destruction différente et plus douce. — Plus douce ! J'ai presque souri dans mon agonie en pensant à la singulière application que je faisais d'un pareil mot.</p> | <p>como a Última Thule de todos os seus castigos! Pelo mais fortuito dos incidentes, tinha eu evitado a queda dentro do poço e sabia que a surpresa ou armadilha da tortura formava parte importante de todo o fantástico daquelas mortes em masmorras. Não tendo caído, deixava de fazer parte do plano demoníaco atirar-me no abismo e dessa forma, não havendo alternativa, uma execução mais benigna e diferente me aguardava. Mais benigna! Quase sorri na minha angústia quando pensei no uso de tal termo.</p> | <p>todos os castigos! Eu evitara o mergulho, com o mais fortuito dos acidentes, e sabia que a arte de fazer do suplício uma armadilha e uma surpresa formava uma parte importante de todo o grotesco sistema de execuções nas masmorras. Ora, tendo falhado a minha queda no abismo, não entrava, no plano demoníaco, precipitar-me nele; eu estava, pois, votado — e desta vez não havia alternativa possível — a uma destruição diferente e mais suave. Mais suave! Sorri quase, na minha agonia, pensando na aplicação que fazia de semelhante termo.</p> |
| <p><b>XXII</b><br/>What boots it to tell of the long, long hours of horror more than mortal, during which I counted the rushing vibrations of the steel! Inch by inch—line by line—with a descent only appreciable at intervals that seemed ages—down and still down it came! Days passed—it might have been that many days passed—ere it swept so closely over me as to fan me with</p>  | <p><b>XXII</b><br/>Que sert-il de raconter les longues, longues heures d'horreur plus que mortnelles durant lesquelles je comptai les oscillations vibrantes de l'acier ? Pouce par pouce, — ligne par ligne, — il opérait une descente graduée et seulement appréciable à des intervalles qui me paraissaient des siècles, — et toujours il descendait, — toujours plus bas, —</p>  | <p><b>XXII</b><br/>De que serve falar das longas, das infindáveis horas de horror mais que mortal, durante as quais contei as precipitadas oscilações da lâmina? Polegada a polegada, linha a linha, com uma descida somente apreciável a intervalos que pareciam séculos, descia sempre, cada vez mais baixo, cada vez mais baixo! Dias se passaram — pode</p>   | <p><b>XXII</b><br/>De que serve narrar as longas, longas horas de horror mais do que mortal, durante as quais contei as oscilações vibrantes do aço? Polegada a polegada linha por linha — operava uma descida — sempre mais para baixo — sempre mais para baixo! Decorreram dias — talvez tivessem decorrido vários dias antes que ele viesse passar tão perto de</p>   |

|  |   |  |  |
|--|---|--|--|
| <p>its acrid breath. The odor of the sharp steel forced itself into my nostrils. I prayed—I wearied heaven with my prayer for its more speedy descent. I grew frantically mad, and struggled to force myself upward against the sweep of the fearful scimitar. And then I fell suddenly calm, and lay smiling at the glittering death, as a child at some rare bauble.</p> | <p>toujours plus bas ! Il s'écoula des jours, il se peut que plusieurs jours se soient écoulés, avant qu'il vînt se balancer assez près de moi pour m'éventer avec son souffle âcre. L'odeur de l'acier aiguisé s'introduisait dans mes narines. Je priai le ciel, — je le fatiguai de ma prière, — de faire descendre l'acier plus rapidement. Je devins fou, frénétique, et je m'efforçai de me soulever, d'aller à la rencontre de ce terrible cimenterre mouvant. Et puis, soudainement je tombai dans un grand calme, — et je restai étendu, souriant à cette mort étincelante, comme un enfant à quelque précieux joujou.</p> | <p>ser que se tenham passado muitos dias — até que ele se balançasse tão perto de mim que me abanasse com seu sopro acre. O odor da lâmina afiada entrava-me pelas narinas. Roguei aos céus, fatiguei-os com as minhas preces, para que mais rápida a lâmina descesse. Tornei-me freneticamente louco e forcejei por erguer-me contra o balanço da terrível cimitarra. Mas depois acalmei-me de repente e fiquei a sorrir para aquela morte cintilante, como uma criança diante de algum brinquedo raro.</p> | <p>mim a ponto de abanar-me com o seu sopro acre. O odor do aço afiado introduzia-se nas minhas narinas. Roguei o céu, fatiguei-o com a minha prece — para que fizesse o aço descer mais rapidamente. Estava louco, frenético, esforcei-me por me erguer e ir ao encontro da terrível cimitarra balouçante. E depois, subitamente, caí numa grande calma e fiquei sorrindo para aquela morte resplandecente, como uma criança para algum brinquedo precioso.</p> |
| <p><b>XXIII</b><br/>There was another interval of utter insensibility; it was brief; for, upon again lapsing into life there had been no perceptible descent in the pendulum. But it might have been long; for I knew there were demons who took note of my swoon, and who could have arrested the vibration at pleasure. Upon my recovery, too, I felt very—oh,</p>       | <p><b>XXIII</b><br/>Il se fit un nouvel intervalle de parfaite insensibilité ; intervalle très court, car, en revenant à la vie, je ne trouvai pas que le pendule fût descendu d'une quantité appréciable. Cependant, il se pourrait bien que ce temps eût été long, — car je savais qu'il y avait des démons qui avaient pris note de mon évanouissement, et qui pouvaient arrêter la vibration à</p>  | <p><b>XXIII</b><br/>Houve outro intervalo de completa insensibilidade. Foi curto, pois voltando, de novo à vida, não notei descida perceptível no pêndulo. Mas pode ter sido longo, pois eu sabia que havia demônios que tomavam nota de meu desmaio e que podiam, à vontade, ter detido a oscilação. Voltando a mim, sentia-me também bastante doente e</p>   | <p><b>XXIII</b><br/>Houve ainda um novo intervalo de insensibilidade perfeita; intervalo breve, pois mergulhando de novo na vida, não notei que o pêndulo tivesse descido em grau apreciável. Contudo, pode bem ser que houvesse decorrido muito tempo, pois eu sabia que os demônios tinham tomado nota do meu desmaio e que podiam deter as</p>  |

|   |  |   |   |
|---|--|---|---|
| <p>inexpressibly sick and weak, as if through long inanition. Even amid the agonies of that period, the human nature craved food. With painful effort I outstretched my left arm as far as my bonds permitted, and took possession of the small remnant which had been spared me by the rats. As I put a portion of it within my lips, there rushed to my mind a half formed thought of joy—of hope. Yet what business had I with hope? It was, as I say, a half formed thought—man has many such which are never completed. I felt that it was of joy—of hope; but felt also that it had perished in its formation. In vain I struggled to perfect—to regain it. Long suffering had nearly annihilated all my ordinary powers of mind. I was an imbecile—an idiot.</p> | <p>leur gré. En revenant à moi, j'éprouvai un malaise et une faiblesse — oh ! inexprimables, — comme par suite d'une longue inanition. Même au milieu des angoisses présentes, la nature humaine implorait sa nourriture. Avec un effort pénible, j'étendis mon bras gauche aussi loin que mes liens me le permettaient, et je m'emparai d'un petit reste que les rats avaient bien voulu me laisser. Comme j'en portais une partie à mes lèvres, une pensée informe de joie, — d'espérance, — traversa mon esprit. Cependant, qu'y avait-il de commun entre moi et l'espérance ? C'était, dis-je, une pensée informe ; — l'homme en a souvent de semblables qui ne sont jamais complétées. Je sentis que c'était une pensée de joie, — d'espérance ; mais je sentis aussi qu'elle était morte en naissant. Vainement je m'efforçai de la parfaire, — de la rattraper. Ma longue souffrance avait presque annihilé les facultés ordinaires de mon esprit. J'étais un imbécile, — un idiot.</p> | <p>fraco — oh, de maneira inexprimível! — como em consequência de longa inanição. Mesmo em meio das angústias daquele período, a natureza humana implorava alimento. Com penoso esforço, estendi o braço esquerdo, o mais longe que os laços permitiam, e apoderei-me do pequeno resto que me tinha sido deixado pelos ratos. Ao colocar um pedaço de alimento na boca, atravessou-me o espírito uma imprecisa ideia de alegria... de esperança. Todavia, que havia de comum entre mim e a esperança? Era, como eu disse, uma ideia imprecisa, dessas muitas que todos têm e que nunca se completam. Senti que eia de alegria... de esperança, essa ideia; mas também senti que pereceria ao formar-se. Em vão eu lutava para aperfeiçoá-la, para recuperá-la. O prolongado sofrimento quase aniquilara todas as minhas faculdades comuns do pensamento. Eu era</p> | <p>vibrações, à sua vontade. Voltando a mim, senti uma fraqueza e um mal-estar, oh!, inexprimíveis, como em seguida a uma longa inanição. Mesmo entre as angústias presentes a natureza humana implorava o seu alimento. Com um esforço penoso, estendi o braço esquerdo, tão longe quanto permitiam as ligaduras, e apoderei-me de um pedacinho de carne que os ratos me haviam deixado. Como levasse um pouco aos lábios, um pensamento informe de alegria — de esperança, atravessou o meu espírito. Contudo, que havia de comum entre a esperança e eu? Era, digo, um pensamento informe; o homem tem às vezes desses pensamentos, que nunca se completam. Senti que era um pensamento de alegria — de esperança; mas senti, também, que morrera ao nascer. Em vão lutei por refazê-lo, por tornar a alcançá-lo. O longo sofrimento havia quase aniquilado as faculdades ordinárias do meu espírito. Eu</p> |
|---|--|---|---|

|   |  |  |  |
|---|--|--|--|
|   |  | um imbecil... um idiota.   | era um imbecil — um idiota.  |
| <b>XXIV</b><br><br>The vibration of the pendulum was at right angles to my length. I saw that the crescent was designed to cross the region of the heart. It would fray the serge of my robe—it would return and repeat its operations—again—and again.<br><br>Notwithstanding terrifically wide sweep (some thirty feet or more) and the hissing vigor of its descent, sufficient to sunder these very walls of iron, still the fraying of my robe would be all that, for several minutes, it would accomplish. And at this thought I paused. I dared not go farther than this reflection. I dwelt upon it with a pertinacity of attention—as if, in so dwelling, I could arrest here the descent of the steel. I forced myself to ponder upon the sound of the crescent as it should pass across the garment — upon the peculiar thrilling sensation which the friction of cloth produces on the nerves.<br><br>I pondered upon all this frivolity until my teeth were on edge. | <b>XXIV</b><br><br>La vibration du pendule avait lieu dans un plan faisant angle droit avec ma longueur. Je vis que le croissant avait été disposé pour traverser la région du cœur. Il éraillerait la serge de ma robe, — puis il reviendrait et répéterait son opération, — encore, — et encore. Malgré l'effroyable dimension de la courbe parcourue (quelque chose comme trente pieds, peut-être plus), et la sifflante énergie de sa descente, qui aurait suffi pour couper même ces murailles de fer, en somme tout ce qu'il pouvait faire, pour quelques minutes, c'était d'érailler ma robe. Et sur cette pensée je fis une pause. Je n'osais pas aller plus loin que cette réflexion. Je m'appesantis là-dessus avec une attention opiniâtre, comme si, par cette instance, je pouvais arrêter là la descente de l'acier. Je m'appliquai à méditer sur le son que produirait le croissant en passant à travers mon vêtement, — sur la sensation particulière et | <b>XXIV</b><br><br>A oscilação do pêndulo fazia-se em ângulos retos com meu comprimento. Vi que o crescente estava disposto para cruzar a região de meu coração. Desgastaria a sarja de minha roupa... voltaria e repetiria suas operações, de novo... ainda outra vez. Não obstante sua oscilação, terrivelmente larga (de trinta pés ou mais), e a força sibilante de sua descida, suficiente para cortar até mesmo aquelas paredes de ferro, o corte de minha roupa seria, não obstante, tudo quanto durante alguns minutos ele faria. Ao pensar nisto, fiz uma pausa. Não ousava passar além dessa reflexão. Demorei-me nela com uma atenção pertinaz como se, assim fazendo, pudesse deter ali a descida da lâmina. Obriguei-me a meditar sobre o som que o crescente produziria, ao passar através de minha roupa... na característica e arrepiante sensação que a fricção do nano produz sobre os | <b>XXIV</b><br><br>A vibração do pêndulo tinha lugar num plano que formava ângulo direito com o comprimento do meu corpo. Vi que o crescente fora disposto de maneira a atravessar a região do coração. Esgarçaria primeiro a sarja da minha túnica depois voltaria e repetiria a sua operação — ainda — e ainda. Apesar da espantosa dimensão da curva percorrida (qualquer coisa como trinta pés, talvez mais), e da energia sibilante da descida que teria sido suficiente para cortar até mesmo aquelas muralhas de ferro, em suma, tudo o que ele poderia fazer por alguns minutos, era esgarçar a minha túnica. E sobre este pensamento me detive. Não ousava ir além dessa reflexão. Fixei-me ali com uma atenção obstinada, como se com tal insistência pudesse fazer interromper-se a descida do aço. E apliquei-me em meditar sobre o som que produziria o crescente, passando através da minha túnica sobre a sensação particular e |

|   |  |  |  |
|---|--|--|--|
|   | <p>pénétrante que le frottement de la toile produit sur les nerfs. Je méditai sur toutes ces futilités, jusqu'à ce que mes dents fussent agacées.</p>  | <p>nervos. Meditava em todas estas bagatelas, até me doerem os dentes.</p>   | <p>penetrante que o atrito da tela produz sobre os nervos. Meditei sobre todas essas futilidades até que os meus dentes ficaram embotados.</p>   |
| <b>XXV</b><br>Down—steadily down it crept. I took a frenzied pleasure in contrasting its downward with its lateral velocity. To the right—to the left—far and wide—with the shriek of a damned spirit; to my heart with the stealthy pace of the tiger! I alternately laughed and howled as the one or the other idea grew predominant.           | Plus bas, – plus bas encore, – il glissait toujours plus bas. Je prenais un plaisir frénétique à comparer sa vitesse de haut en bas avec sa vitesse latérale. À droite, – à gauche, – et puis il fuyait loin, loin, et puis il revenait, – avec le glapissement d'un esprit damné ! – jusqu'à mon coeur, avec l'allure furtive du tigre ! Je riais et je hurlais alternativement, selon que l'une ou l'autre idée prenait le dessus. | <b>XXV</b><br>Mais baixo... cada vez mais baixo, ele descia. Sentia um frenético prazer em comparar sua velocidade, de alto a baixo, com sua velocidade lateral. Para a direita... para a esquerda, para lá e para cá, com o guincho de um espírito danado! Para o meu coração, com o passo furtivo do tigre! Eu ora ria, ora urrava, à medida que uma ou outra ideia se tornava predominante. | <b>XXV</b><br>Mais baixo — mais baixo ainda — ele deslizava cada vez mais para baixo. Eu sentia um prazer frenético em comparar a sua velocidade de alto a baixo com a velocidade lateral. À direita — à esquerda — e depois fugia para longe, longe e depois voltava — com o uivo de um espírito danado — até o meu coração, com o passo furtivo do tigre. Eu ria e ululava alternadamente, à medida que prevalecia uma ou outra ideia. |
| <b>XXVI</b><br>Down—certainly, relentlessly down! It vibrated within three inches of my bosom! I struggled violently—furiously—to free my left arm. This was free only from the elbow to the hand. I could reach the latter, from the platter beside me, to my mouth, with great effort, but no farther. Could I have broken the fastenings above | Plus bas, – invariablement, impitoyablement plus bas ! Il vibrait à trois pouces de ma poitrine ! Je m'efforçai violement – furieusement, – de délivrer mon bras gauche. Il était libre seulement depuis le coude jusqu'à la main. Je pouvais faire jouer ma main depuis le plat situé à côté de moi jusqu'à ma  | <b>XXVI</b><br>Para baixo... seguramente, inexoravelmente para baixo! Oscilava a três polegadas de meu peito! Debatia-me violentamente, furiosamente, para libertar meu braço esquerdo, que só estava livre do cotovelo até a mão. Podia apenas levar a mão à boca, desde o prato que estava ao meu lado, com grande esforço, e  | <b>XXVI</b><br>Mais baixo, invariavelmente, impiedosamente, sempre mais baixo! vibrava a três polegadas do meu peito! Esforcei-me violentamente — furiosamente — para libertar o braço esquerdo, o qual estava livre somente do cotovelo até a mão. Eu podia levar a mão, do prato colocado ao meu lado, até a boca, com   |

|  |  |   |  |
|--|--|---|--|
| <p>the elbow, I would have seized and attempted to arrest the pendulum. I might as well have attempted to arrest an avalanche!</p>   | <p>bouche, avec un grand effort, – et rien de plus. Si j'avais pu briser les ligatures au-dessus du coude, j'aurais saisi le pendule, et j'aurais essayé de l'arrêter. J'aurais aussi bien essayé d'arrêter une avalanche !</p>  | <p>nada mais. Se tivesse podido quebrar os liames, acima do cotovelo, teria agarrado e tentado deter o pêndulo. Seria o mesmo que tentar deter uma avalanche!</p>   | <p>grande esforço e nada mais. Se tivesse podido partir as ligaduras acima do cotovelo, teria agarrado o pêndulo, e teria tentado detê-lo. Teria também tentado deter uma avalanche!</p>   |
| <p><b>XXVII</b><br/>Down—still unceasingly—still inevitably down! I gasped and struggled at each vibration. I shrunk convulsively at its every sweep. My eyes followed its outward or upward whirls with the eagerness of the most unmeaning despair; they closed themselves spasmodically at the descent, although death would have been a relief, oh, how unspeakable! Still I quivered in every nerve to think how slight a sinking of the machinery would precipitate that keen, glistening axe upon my bosom. It was hope that prompted the nerve to quiver—the frame to shrink. It was hope—the hope that triumphs on the rack—that whispers to the death condemned even in the dungeons of the Inquisition.</p> | <p><b>XXVII</b><br/>Toujours plus bas ! – incessamment, – inévitablement plus bas ! Je respirais douloureusement, et je m'agitais à chaque vibration. Je me rapetissais convulsivement à chaque balancement. Mes yeux le suivaient dans sa volée ascendante et descendante, avec l'ardeur du désespoir le plus insensé ; ils se refermaient spasmodiquement au moment de la descente, quoique la mort eût été un soulagement, – oh ! quel indicible soulagement ! Et cependant je tremblais dans tous mes nerfs, quand je pensais qu'il suffirait que la machine descendît d'un cran pour précipiter sur ma poitrine, cette hache aiguiseée, étincelante. C'était l'espérance qui faisait ainsi trembler mes nerfs, et tout mon être se replier. C'était</p> | <p><b>XXVII</b><br/>Para baixo, incessantemente para baixo, inevitavelmente para baixo! Eu ofegava e debatia-me a cada oscilação. Encolhia-me convulsivamente a cada balanço. Meus olhos acompanhavam seus vaivéns, para cima e para baixo, com a avidez do mais insensato desespero; fechavam-se os meus olhos espasmodicamente, no momento da descida, embora a morte viesse a ser para mim um alívio, e oh, que inexprimível alívio! Entretanto, todos os meus nervos tremiam ao pensar que bastava uma simples descaída da máquina para precipitar aquele machado agudo e cintilante sobre meu peito. Era a esperança que fazia assim tremerem os meus nervos, que assim me dava calafrios ao corpo. Era a esperança... a</p> | <p><b>XXVII</b><br/>Sempre mais abaixo!, incessantemente — inevitavelmente mais baixo! Eu respirava dolorosamente e agitava-me a cada vibração. Suspirava convulsivamente a cada balouçar. Meus olhos seguiam o pêndulo nas suas subidas e descidas, com o ardor do mais insensato desespero; fechavam-se espasmodicamente no momento da descida, conquanto a morte tivesse sido um alívio — oh!, que indizível alívio. E contudo tremia em todos os meus nervos, quando pensava que bastaria que a máquina descesse um ponto, para precipitar sobre o meu peito essa faca afiada, cintilante. Era a esperança que fazia assim tremarem os meus nervos e dobrar-se todo o meu ser. Era a esperança — a esperança que triunfa até mesmo no cavalete da tortura — que sussurra nos</p> |

|  |   |   |   |
|--|---|---|---|
|  | <p>l'espérance, – l'espérance qui triomphe même sur le chevalet, – qui chuchote à l'oreille des condamnés à mort, même dans les cachots de l'Inquisition.</p>   | <p>esperança que triunfa, mesmo sobre o cavalete de tortura, a esperança que sussurra aos ouvidos do condenado à morte, até mesmo nas masmorras da Inquisição!</p>  | <p>ouvidos dos condenados à morte, até mesmo nos cárceres da Inquisição.</p>  |
| <b>XXVIII</b><br><br>saw that some ten or twelve vibrations would bring the steel in actual contact with my robe—and with this observation there suddenly came over my spirit all the keen, collected calmness of despair. For the first time during many hours—or perhaps days—I thought. It now occurred to me, that the bandage, or surcingle, which enveloped me, was unique. I was tied by no separate cord. The first stroke of the razor-like crescent athwart any portion of the band would so detach it that it might be unwound from my person by means of my left hand. But how fearful, in that case, the proximity of the steel! The result of the slightest struggle, how deadly! Was it likely, moreover, that the minions of the torturer had not foreseen and provided for this possibility? Was it probable that the | <b>XXVIII</b><br><br>Je vis que dix ou douze vibrations environ mettraient l'acier en contact immédiat avec mon vêtement, – et avec cette observation entra dans mon esprit le calme aigu et condensé du désespoir. Pour la première fois depuis bien des heures, – depuis bien des jours peut-être, je pensai. Il me vint à l'esprit que le bandage, ou sangle, qui m'enveloppait était d'un seul morceau. J'étais attaché par un lien continu. La première morsure du rasoir, du croissant, dans une partie quelconque de la sangle, devait la détacher suffisamment pour permettre à ma main gauche de la dérouler tout autour de moi. Mais combien devenait terrible dans ce cas la proximité de l'acier. Et le résultat de la plus légère secousse, mortel ! Était-il vraisemblable, | <b>XXVIII</b><br><br>Vi que cerca de dez ou doze oscilações poriam a lâmina em contato com minhas roupas, e a essa observação, subitamente, me veio ao espírito toda a aguda e condensada calma do desespero. Pela primeira vez, durante muitas horas — ou mesmo dias — pensei. Ocorreu-me então que a correia que me cingia era uma só. Não estava amarrado por cordas separadas. O primeiro atrito do crescente navalhante, com qualquer porção da correia, a cortaria, de modo que eu poderia depois desamarrar-me com a mão esquerda. Mas quão terrível era, nesse caso, a proximidade da lâmina. Quão mortal seria o resultado do mais leve movimento! Seria verossímil, aliás, que os esbirros do inquisidor não tivessem previsto e prevenido essa possibilidade? Seria provável que a | <b>XXVIII</b><br><br>Via que mais de dez ou 12 vibrações poriam o aço em contato direto com a minha roupa, e com esta observação, entrou no meu espírito toda a calma fria e condensada do desespero. Pela primeira vez, depois de várias horas ou talvez vários dias, pensei. Agora vinha-me à idéia de que a tira ou faixa que me prendia era inteiriça. Eu estava ligado por um laço contínuo. O primeiro passar da lâmina numa parte qualquer da faixa cortá-la-ia o suficiente para permitir que a minha mão esquerda a desprendesse toda em torno de mim. Mas como seria terrível, nesse caso, a aproximação do aço! E o resultado do mais leve tremor seria mortal! Seria verossímil, aliás, que os lacaios do algoz não tivessem previsto e atalhado essa possibilidade? Seria possível que a |

|   |   |  |  |
|---|---|--|--|
| <p>bandage crossed my bosom in the track of the pendulum? Dreading to find my faint and, as it seemed, my last hope frustrated, I so far elevated my head as to obtain a distinct view of my breast. The surcingle enveloped my limbs and body close in all directions—save in the path of the destroying crescent.</p>   | <p>d'ailleurs, que les mignons du bourreau n'eussent pas prévu et paré cette possibilité ? Était-il probable que le bandage traversât ma poitrine dans le parcours du pendule ? Tremblant de me voir frustré de ma faible espérance, vraisemblablement ma dernière, je haussai suffisamment ma tête pour voir distinctement ma poitrine. La sangle enveloppait étroitement mes membres et mon corps dans tous les sens, — excepté dans le chemin du croissant homicide.</p>                                     | <p>correia cruzasse o meu peito no percurso do pêndulo? Receando ver frustrada minha fraca e, ao que parece, última esperança, elevei a cabeça o bastante, para conseguir ver distintamente o meu peito. A correia envolvia meus membros e meu corpo, em todas as direções, exceto no cantinho do crescente assassino.</p>   | <p>ligadura me atravessasse o peito no percurso do pêndulo? Temendo ver frustrada a minha leve e ao que parecia única esperança, ergui a cabeça o suficiente para ver distintamente o peito. A faixa envolvia estreitamente os meus membros, em todos os sentidos, exceto no caminho do crescente homicida.</p>  |
| <p><b>XXIX</b><br/>Scarcely had I dropped my head back into its original position, when there flashed upon my mind what I cannot better describe than as the unformed half of that idea of deliverance to which I have previously alluded, and of which a moiety only floated indeterminately through my brain when I raised food to my burning lips. The whole thought was now present—feeble, scarcely sane, scarcely definite,—but still entire. I proceeded at once, with the nervous</p> | <p><b>XXIX</b><br/>À peine avais-je laissé retomber ma tête dans sa position première, que je sentis briller dans mon esprit quelque chose que je ne saurais mieux définir que la moitié non formée de cette idée de délivrance dont j'ai déjà parlé, et dont une moitié seule avait flotté vaguement dans ma cervelle, lorsque je portai la nourriture à mes lèvres brûlantes. L'idée tout entière était maintenant présente ; — faible, à peine viable, à peine définie, — mais enfin complète. Je me mis</p> | <p><b>XXIX</b><br/>Mal deixara cair a cabeça na sua posição primitiva, reluziu em meu espírito algo que eu não saberia melhor definir, senão como a metade informe daquela ideia de libertação, a que já aludi, anteriormente, e da qual apenas uma metade flutuava, de modo vago, em meu cérebro ao levar a comida aos meus lábios abrasados. A ideia inteira estava agora presente — fraca, apenas razoável, apenas definida, mas mesmo assim inteira. Pus-me imediatamente a tentar executá-la,</p> | <p><b>XXIX</b><br/>Mal havia deixado recair a cabeça na sua primeira posição, senti brilhar no meu espírito qualquer coisa que não poderia definir melhor do que definiria a metade informe dessa idéia de libertação de que já falei e da qual uma metade, somente, flutuara vagamente no meu cérebro, no momento em que levei o alimento aos meus lábios ardentes. A idéia inteira se apresentava agora — fraca, apenas visível, apenas definida — mas enfim completa. Pus-me imediatamente, com a</p> |

|   |   |  |   |
|---|---|--|---|
| energy of despair, to attempt its execution.  | immédiatement, avec l'énergie du désespoir, à en tenter l'exécution.  | com a nervosa energia do desespero.  | energia do desespero, a tentar a sua execução.  |
| <b>XXX</b><br>For many hours the immediate vicinity of the low framework upon which I lay had been literally swarming with rats. They were wild, bold, ravenous—their red eyes glaring upon me as if they waited but for motionlessness on my part to make me their prey. “To what food,” I thought, “have they been accustomed in the well?”   | <b>XXX</b><br>Depuis plusieurs heures, le voisinage immédiat du châssis sur lequel j’étais couché fourmillait littéralement de rats. Ils étaient tumultueux, hardis, voraces, – leurs yeux rouges dardés sur moi, comme s’ils n’attendaient que mon immobilité pour faire de moi leur proie. – À quelle nourriture, – pensai-je, – ont ils été accoutumés dans ce puits ?   | <b>XXX</b><br>Durante muitas horas, a vizinhança imediata da baixa armação de madeira, sobre a qual eu jazia, estivera literalmente fervilhando de ratos. Eram ferozes, audaciosos, vorazes. Seus olhos vermelhos chispavam sobre mim, como se esperassem apenas uma parada de movimentos de minha parte para fazerem de mim sua presa. “A que espécie de alimento — pensei eu — estão eles acostumados neste poço?” | <b>XXX</b><br>Havia várias horas, a imediata vizinhança do estrado sobre o qual eu me encontrava fervilhava literalmente de ratos. Eram tumultuosos, ousados, vorazes, dardejavam sobre mim os olhos vermelhos como se não esperassem mais do que a minha imobilidade, para fazerem de mim a sua presa. “A que alimento”, pensava eu, “a que alimento estarão eles habituados neste poço?”                          |
| <b>XXXI</b><br>They had devoured, in spite of all my efforts to prevent them, all but a small remnant of the contents of the dish. I had fallen into an habitual see-saw or wave of the hand about the platter; and, at length, the unconscious uniformity of the movement deprived it of effect. In their voracity, the vermin frequently fastened their sharp fangs in my fingers. With the particles of the oily and spicy viand which now remained, | <b>XXXI</b><br>Excepté un petit reste, ils avaient dévoré, en dépit de tous mes efforts pour les en empêcher, le contenu du plat. Ma main avait contract une habitude de va-et-vient, de balancement vers le plat ; et, à la longue, l'uniformité machinale du mouvement lui avait enlevé toute son efficacité. Dans sa voracité cette vermine fixait souvent ses dents aiguës dans mes doigts. Avec les miettes de la viande | <b>XXXI</b><br>A despeito de todos os meus esforços para impedi-los, tinham devorado tudo, exceto um restinho do conteúdo do prato. Minha mão contraíra um hábito de vaivém ou de balança, em torno do prato e, afinal, a uniformidade inconsciente do movimento privou-o de seu efeito. Na sua voracidade, a bicharia frequentemente ferrava as agudas presas nos meus dedos. Com as migalhas da carne gordurosa e  | <b>XXXI</b><br>Com exceção de um pequeno resto, a despeito dos meus esforços, eles haviam devorado todo o conteúdo do prato. Minha mão contraíra um hábito de vai e vem, de balanço em direção ao prato; e finalmente, a uniformidade maquinal do movimento tirara-lhe toda a eficácia. Na sua voracidade, os animais fincavam freqüentemente os dentes agudos nos meus dedos. Com as migalhas da carne gordurosa e |

|   |   |  |  |
|---|---|--|--|
| <p>I thoroughly rubbed the bandage wherever I could reach it; then, raising my hand from the floor, I lay breathlessly still.</p>   | <p>huileuse et épicee qui restait encore, je frottai fortement le bandage partout où je pus l'atteindre ; puis, retirant ma main do sol, je restai immobile et sans respirer.</p>   | <p>temperada, que ainda restavam, esfreguei toda a correia, até onde podia alcançar. Depois erguendo a mão do chão, fiquei imóvel, sem respirar.</p>   | <p>condimentada, que restava ainda, esfreguei com força a faixa, em todos os pontos que pude atingir; depois, retirando a mão do solo, permaneci imóvel, sem respirar.</p>   |
| <p><b>XXXII</b><br/>At first, the ravenous animals were startled and terrified at the change—at the cessation of movement. They shrank alarmedly back; many sought the well. But this was only for a moment. I had not counted in vain upon their voracity. Observing that I remained without motion, one or two of the boldest leaped upon the framework, and smelt at the surcingle. This seemed the signal for a general rush. Forth from the well they hurried in fresh troops. They clung to the wood—they overran it, and leaped in hundreds upon my person. The measured movement of the pendulum disturbed them not at all. Avoiding its strokes they busied themselves with the anointed bandage. They pressed—they swarmed upon me in ever accumulating heaps. They writhed upon my throat; their</p> | <p><b>XXXII</b><br/>D'abord les voraces animaux furent saisis et effrayés du changement, — de la cessation du mouvement. Ils prirent l'alarme et tournèrent le dos ; plusieurs regagnèrent le puits ; mais cela ne dura qu'un moment. Je n'avais pas compté en vain sur leur glotonnerie. Observant que je restais sans mouvement, un ou deux des plus hardis grimpèrent sur le châssis et flairèrent la sangle. Cela me parut le signal d'une invasion générale. Des troupes fraîches se précipitèrent hors du puits. Ils s'accrochèrent au bois, — ils l'escaladèrent et sautèrent par centaines sur mon corps. Le mouvement régulier du pendule ne les troublait pas le moins du monde. Ils évitaient son passage et travaillaient activement sur le bandage huilé. Ils se pressaient, — ils</p> | <p><b>XXXII</b><br/>A princípio, os vorazes animais se espantaram, terrificados com a mudança, com a cessação do movimento. Fugiram, alarmados; muitos regressaram ao poço. Mas isso foi só por um momento. Eu não contara em vão com sua voracidade. Observando que eu ficava sem mover-me, um ou dois dos mais audazes pularam sobre o cavalete e farejaram a correia. Parece que isto foi o sinal para uma corrida geral. Do poço precipitaram-se tropas frescas. Subiram pela madeira, correram sobre ela e saltaram, às centenas, por cima de meu corpo. Absolutamente não os perturbou o movimento cronométrico do pêndulo. Evitando-lhe a passagem, trabalhavam sobre a correia besuntada de gordura. Precipitavam-se, formigavam sobre</p> | <p><b>XXXII</b><br/>A princípio os vorazes animais ficaram surpreendidos e espantados com a mudança — a cessação do movimento. Alarmaram-se e retrocederam: mas isso não durou senão um momento. Eu não contara em vão com a sua voracidade. Observando que eu permanecia sem movimento, um ou dois dos mais ousados subiram para o estrado e farejaram a faixa. Isso me pareceu o sinal de uma invasão geral. Novos bandos precipitavam-se para fora do poço. Agarravam-se à madeira, pulavam sobre o estrado e caíam sobre o meu corpo às centenas. O movimento regular do pêndulo não os perturbava de modo algum. Evitavam a sua passagem e trabalhavam ativamente na faixa engordurada. Apertavam-se,</p> |

|   |  |   |   |
|---|--|---|---|
| <p>cold lips sought my own; I was half stifled by their thronging pressure; disgust, for which the world has no name, swelled my bosom, and chilled, with a heavy clamminess, my heart. Yet one minute, and I felt that the struggle would be over. Plainly I perceived the loosening of the bandage. I knew that in more than one place it must be already severed. With a more than human resolution I lay still.</p>             | <p>fourmilliaient et s'amoncelaient incessamment sur moi ; ils se tortillaient sur ma gorge ; leurs lèvres froides cherchaient les miennes ; j'étais à moitié suffoqué par leur poids multiplié ; un dégoût, qui n'a pas de nom dans le monde, soulevait ma poitrine et glaçait mon cœur comme un pesant vomissement. Encore une minute, et je sentais que l'horrible opération serait finie. Je sentais positivement le relâchement du bandage ; je savais qu'il devait être déjà coupé en plus d'un endroit. Avec une résolution surhumaine, je restai immobile.</p> | <p>mim, em pilhas sempre crescentes. Torciam-se sobre minha garganta; seus lábios frios tocavam os meus; eu estava semissufocado pelo peso dessa multidão. Um nojo, para que o mundo não tem nome, arfava-me o peito e me enregelava o coração com pesada viscosidade. Mais um minuto, porém, e comprehendi que estaria terminada a operação. Claramente percebi o afrouxamento da correia. Sabia que em mais de um lugar ela ia deveria estar cortada. Com resolução sobre-humana, permaneci imóvel.</p> | <p>atropelavam-se, fervilhavam sobre mim de todos os lados. Enroscavam-se na minha garganta, seus lábios frios procuravam os meus; eu estava meio sufocado sob o seu peso: uma náusea que não tem nome, no mundo, erguia o meu peito, gelava-me o coração como uma viscosidade pesada. Ainda um minuto e senti que a horrível operação teria um fim. Eu sentia, positivamente, afrouxar-se a ligadura. Sabia que em mais de um lugar ela devia estar cortada. Com uma resolução sobre-humana, permaneci imóvel.</p> |
| <p><b>XXXIII</b><br/>Nor had I erred in my calculations—nor had I endured in vain. I at length felt that I was free. The surcingle hung in ribands from my body. But the stroke of the pendulum already pressed upon my bosom. It had divided the serge of the robe. It had cut through the linen beneath. Twice again it swung, and a sharp sense of pain shot through every nerve. But the moment of escape had arrived. At a</p> | <p><b>XXXIII</b><br/>Je ne m'étais pas trompé dans mes calculs, — je n'avais pas souffert en vain. À la longue, je sentis que j'étais libre. La sangle pendait en lambeaux autour de mon corps ; mais le mouvement du pendule attaquait déjà ma poitrine ; il avait fendu la serge de ma robe ; il avait coupé la chemise de dessous ; il fit encore deux oscillations, — et une sensation de douleur aiguë traversa tous mes</p>  | <p><b>XXXIII</b><br/>Nem errara em meus cálculos, nem havia suportado tudo aquilo em vão. Afinal, senti que estava livre. A correia pendia de meu corpo, em pedaços. Mas o movimento do pêndulo já me comprimia o peito. Dividira a sarja de minha roupa. Cortara a camisa por baixo. Duas vezes, de novo, oscilou e uma aguda sensação de dor atravessou todos os meus nervos. Mas chegara o momento</p>   | <p><b>XXXIII</b><br/>Não errara em meus cálculos — não sofrera em vão. Finalmente, senti que estava livre. A tira pendia em pedaços pelo meu corpo. Mas o movimento do pêndulo atacava já o meu peito. Cortara já a sarja da minha túnica. Cortara já a camisa. Fez ainda duas oscilações, e uma sensação de dor aguda atravessou-me os nervos. A um gesto da minha mão, os meus libertadores fugiram</p>   |

|   |  |   |   |
|---|--|---|---|
| <p>wave of my hand my deliverers hurried tumultuously away. With a steady movement—cautious, sidelong, shrinking, and slow—I slid from the embrace of the bandage and beyond the reach of the scimitar. For the moment, at least, I was free.</p>   | <p>nerfs. Mais l'instant du salut était arrivé. À un geste de ma main, mes libérateurs s'enfuirent tumultueusement. Avec un mouvement tranquille et résolu, — prudent et oblique, — lentement et en m'aplatissant, — je me glissai hors de l'étreinte du bandage et des atteintes du cimenterre. Pour le moment du moins, j'étais libre.</p>   | <p>de escapar-lhe. A um gesto de minha mão, meus libertadores precipitaram-se, tumultuosamente, em fuga. Com um movimento firme — prudente, oblíquo, encolhendo-me, abaixando-me — deslizei para fora dos laços da correia e do alcance da cimitarra. Por enquanto, ao menos, eu estava livre.</p>  | <p>tumultuosamente. Com um movimento tranquilo e resoluto, prudente e oblíquo — lentamente, e abaixando-me — deslizei para fora do abraço da ligadura e longe do alcance da cimitarra. No momento, pelo menos estava livre.</p>   |
| <p><b>XXXIV</b><br/>Free!—and in the grasp of the Inquisition! I had scarcely stepped from my wooden bed of horror upon the stone floor of the prison, when the motion of the hellish machine ceased, and I beheld it drawn up, by some invisible force, through the ceiling. This was a lesson which I took desperately to heart. My every motion was undoubtedly watched. Free!—I had but escaped death in one form of agony, to be delivered unto worse than death in some other. With that thought I rolled my eyes nervously around on the barriers of iron that hemmed me in. Something unusual— some change which, at first, I could not</p> | <p><b>XXXIV</b><br/>Libre ! — et dans la griffe de l'Inquisition ! J'étais à peine sorti de mon grabat d'horreur, j'avais à peine fait quelques pas sur le pavé de la prison, que le mouvement de l'infendale machine cessa, et que je la vis attirée par une force invisible à travers le plafond. Ce fut une leçon qui me mit le désespoir dans le coeur. Tous mes mouvements étaient indubitablement épiés. Libre ! — je n'avais échappé à la mort sous une espèce d'agonie que pour être livré à quelque chose de pire que la mort sous quelque autre espèce. À cette pensée, je roula mes yeux convulsivement sur les parois de fer qui m'enveloppaient. Quelque chose de</p> | <p><b>XXXIV</b><br/>Livre! E nas garras da Inquisição! Mal descera de meu cavalete de horror, para o chão de pedra da prisão, o movimento da máquina infernal cessou e vi que alguma força invisível a arrastava, suspendendo-a através do forro. O conhecimento desse fato me abateu desesperadamente. Cada movimento meu era sem dúvida vigiado. Livre! Eu apenas escapara de morrer numa forma de agonia, para ser entregue a qualquer outra forma pior do que a morte. Com tal pensamento, girei os olhos nervosamente, em volta, sobre as paredes de aço que me circundavam. Qualquer coisa incomum, certa</p> | <p><b>XXXIV</b><br/>Livre! — e nas garras da Inquisição! Nem bem pulara do meu catre de horrores e mal dera alguns passos no pavimento do cárcere, quando cessou o movimento da máquina e eu a vi subir atraída por uma força invisível, através do teto. Foi uma lição que me levou o desespero ao coração. Indubitavelmente, todos os meus movimentos eram vigiados. Livre! Eu não escapara da morte, numa forma de agonia, senão para ser entregue a outra forma ainda pior. A um tal pensamento passei os olhos convulsivamente em torno dos muros de ferro que me encerravam. Algo de singular — uma transformação que a</p> |

|  |  |  |   |
|--|--|--|---|
| <p>appreciate distinctly—it was obvious, had taken place in the apartment. For many minutes of a dreamy and trembling abstraction, I busied myself in vain, unconnected conjecture. During this period, I became aware, for the first time, of the origin of the sulphurous light which illuminated the cell. It proceeded from a fissure, about half an inch in width, extending entirely around the prison at the base of the walls, which thus appeared, and were completely separated from the floor. I endeavored, but of course in vain, to look through the aperture.</p> | <p>singulier – un changement que d'abord je ne pus apprécier distinctement – se produisit dans la chambre, – c'était évident. Durant quelques minutes d'une distraction pleine de rêves et de frissons, je me perdis dans de vaines et incohérentes conjectures. Pendant ce temps, je m'aperçus pour la première fois de l'origine de la lumière sulfureuse qui éclairait la cellule. Elle provenait d'une fissure large à peu près d'un demi-pouce, qui s'étendait tout autour de la prison à la base des murs, qui paraissaient ainsi et étaient en effet complètement séparés du sol. Je tâchai, mais bien en vain, comme on le pense, de regarder par cette ouverture.</p> | <p>mudança que, a princípio, não pude perceber distintamente, era óbvio, se produzira no aposento. Durante vários minutos de sonhadora e tremente abstração, entreguei-me a vãs e desconexas conjecturas. Nesse período certifiquei-me, pela primeira vez, da origem da luz sulfurosa, que iluminava a cela. Procedia de uma fenda, de cerca de meia polegada de largura, que se estendia completamente em volta da prisão, na base das paredes, as quais assim pareciam que, de fato, eram inteiramente afastadas do solo. Tentei, mas sem dúvida inutilmente, olhar por essa abertura.</p> | <p>princípio não pude apreciar distintamente, produzira-se no recinto, era evidente. Durante alguns minutos de abstração povoada de sonhos e de tremores, perdi-me em vãs e incoerentes conjecturas. No decorrer desse período apercebi-me pela primeira vez da origem da luz sulfurosa que iluminava a célula. Provinha de uma fenda, de cerca de meia polegada, que se estendia em volta da prisão, na base dos muros, que pareciam, e estavam completamente separados do solo. Tentei porém, em vão, olhar através dessa abertura.</p> |
| <p><b>XXXV</b><br/>As I arose from the attempt, the mystery of the alteration in the chamber broke at once upon my understanding. I have observed that, although the outlines of the figures upon the walls were sufficiently distinct, yet the colors seemed blurred and indefinite. These</p>  | <p><b>XXXV</b><br/>Comme je me relevais découragé, le mystère de l'altération de la chambre se dévoila tout d'un coup à mon intelligence. J'avais observé que, bien que les contours des figures murales fussent suffisamment distincts, les couleurs semblaient altérées et indécises. Ces</p>  | <p><b>XXXV</b><br/>Ao erguer-me da tentativa, o mistério da alteração do aposento revelou-se logo à minha inteligência. Eu observara que, embora os contornos das figuras nas paredes fossem suficientemente distintos, suas cores, contudo, pareciam manchadas e</p>  | <p><b>XXXV</b><br/>Ao erguer-me desanimado, o mistério da alteração no quarto esclareceu-se de súbito na minha mente. Eu observara que, embora os contornos das figuras murais fossem suficientemente distintos, as cores pareciam apagadas e indefinidas. Essas cores assumiam</p>   |

|  |   |  |  |
|--|---|--|--|
| <p>colors had now assumed, and were momentarily assuming, a startling and most intense brilliancy, that gave to the spectral and fiendish portraitures an aspect that might have thrilled even firmer nerves than my own. Demon eyes, of a wild and ghastly vivacity, glared upon me in a thousand directions, where none had been visible before, and gleamed with the lurid lustre of a fire that I could not force my imagination to regard as unreal.</p>                                  | <p>couleurs venaient de prendre et prenaient à chaque instant un éclat saisissant et très intense, qui donnait à ces images fantastiques et diaboliques un aspect dont auraient frémi des nerfs plus solides que les miens. Des yeux de démons, d'une vivacité féroce et sinistre, étaient dardés sur moi de mille endroits, où primitivement je n'en soupçonnais aucun, et brillaient de l'éclat lugubre d'un feu que je voulais absolument, mais en vain, regarder comme imaginaire.</p>              | <p>indecisas. Tais cores passaram a tomar, e a cada momento tomavam, um brilho apavorante e mais intenso, que dava às espectrais e diabólicas imagens um aspecto capaz de fazer tremer nervos, mesmo mais firmes que os meus. Olhos de demônio, de vivacidade selvagem e sinistra, contemplavam-me, vindos de mil direções, onde antes nada era visível, e cintilavam com o lívido clarão de um fogo, que eu não podia forçar a imaginação a considerar como irreal.</p>     | <p>agora, e continuavam a assumir, um brilho intensíssimo e surpreendente, o qual dava àquelas imagens fantásticas e diabólicas um aspecto que teria feito fremer nervos mais sólidos do que os meus. Olhos de demônios, de uma vivacidade feroz e sinistra, dardjavam sobre mim de mil direções, onde anteriormente nada se via, e brilhavam com o lúgubre resplendor de uma chama que eu queria por fora, mas em vão considerar como imaginária.</p>             |
| <p><b>XXXVI</b><br/>Unreal!—Even while I breathed there came to my nostrils the breath of the vapor of heated iron! A suffocating odor pervaded the prison! A deeper glow settled each moment in the eyes that glared at my agonies! A richer tint of crimson diffused itself over the pictured horrors of blood. I panted! I gasped for breath! There could be no doubt of the design of my tormentors—oh! most unrelenting! oh! most demoniac of men! I shrank from the glowing metal to</p> | <p><b>XXXVI</b><br/>Imaginaire ! – Il me suffisait de respirer pour attirer dans mes narines la vapeur du fer chauffé ! Une odeur suffocante se répandit dans la prison ! Une ardeur plus profonde se fixait à chaque instant dans les yeux dardés sur mon agonie ! Une teinte plus riche de rouge s'étalait sur ces horribles peintures de sang ! J'étais haletant ! Je respirais avec effort ! Il n'y avait pas à douter du dessein de mes bourreaux, — oh ! les plus impitoyables, oh ! les plus</p> | <p><b>XXXVI</b><br/>Irreal! Mesmo quando respirei, veio-me às narinas o bafo do vapor de ferro aquecido! Um odor sufocante espalhou-se pela prisão! Um fulgor mais profundo se fixava a cada instante nos olhos que contemplavam minhas agonia! Uma coloração, sempre mais intensamente carmesim, difundia-se sobre as horrendas pinturas de sangue! Ofeguei! Esforcei-me para respirar! Não podia haver dúvidas sobre os desígnios de meus atormentadores, oh!, os mais</p> | <p><b>XXXVI</b><br/>Imaginária! — Bastava-me respirar para trazer às narinas o vapor do ferro aquecido! Um odor sufocante invadia a prisão! Um ardor mais profundo fixava-se a cada instante nos olhos que dardjavam sobre a minha agonia! Um tom rubro mais vivo difundia-se sobre as horríveis imagens de sangue. Eu ofegava! Respirava com esforço. Não podia ter dúvida quanto ao desígnio dos meus algozes. Oh! Os mais inexoráveis e mais demoníacos dos</p> |

|  |  |   |  |
|--|--|---|--|
| <p>the centre of the cell. Amid the thought of the fiery destruction that impended, the idea of the coolness of the well came over my soul like balm. I rushed to its deadly brink. I threw my straining vision below. The glare from the enkindled roof illuminated its inmost recesses. Yet, for a wild moment, did my spirit refuse to comprehend the meaning of what I saw. At length it forced—it wrestled its way into my soul—it burned itself in upon my shuddering reason. Oh! for a voice to speak!—oh! horror!—oh! any horror but this! With a shriek, I rushed from the margin, and buried my face in my hands—weeping bitterly.</p> | <p>démoniaques des hommes ! Je reculai loin du métal ardent vers le centre du cachot. En face de cette destruction par le feu, l'idée de la fraîcheur du puits surprit mon âme comme un baume. Je me précipitai vers ses bords mortels. Je tendis mes regards vers le fond. L'éclat de la voûte enflammée illuminait ses plus secrètes cavités. Toutefois, pendant un instant d'égarement, mon esprit se refusa à comprendre la signification de ce que je voyais. À la fin, cela entra dans mon âme, — de force, victorieusement ; cela s'imprima en feu sur ma raison frissonnante. Oh une voix, une voix pour parler ! — Oh ! horreur — Oh ! toutes les horreurs, excepté celle-là ! — Avec un cri, je me rejetai loin de la margelle, et, cachant mon visage dans mes mains, je pleurai amèrement.</p> | <p>implacáveis, os mais demoníacos dos homens! Fugi do metal ardente, para o centro da cela. Entre as ideias da destruição pelo fogo, que impedia sobre mim, o pensamento do frescor do poço caiu em minha alma como um bálsamo. Atirei-me para suas hordas mortais. Lancei para o fundo os olhares ansiosos. O brilho do teto inflamado iluminava seus mais recônditos recessos. Contudo, por um momento desordenado, o espírito recusou-se a compreender a significação do que eu via. Afinal, obriguei-o a compreender — lutei para que isso penetrasse em minha alma — e isso se gravou em brasa na minha mente trêmula. Oh! Ter uma voz para falar! Oh! Horror! Oh! Qualquer horror, menos esse! Com um grito, fui da margem e sepultei a face nas mãos, chorando amargamente.</p> | <p>homens! Fugi do metal ardente para o centro da mazmorra! Em face dessa destruição iminente pelo fogo, a idéia da frescura do poço surpreendeu a minha alma como um bálsamo. Precipitei-me para as suas bordas mortais. Fixei os meus olhos no abismo. O brilho da abóbada chamejante iluminava os seus mais profundos recessos. Contudo, durante um momento de desvario, o meu espírito recusou-se a compreender o significado do que eu via. Finalmente, entrou em minha alma, à força, e imprimiu-se, em letras de fogo, sobre a minha razão que estremecia. Oh! Uma voz, uma voz para falar! Oh! Horror! Oh! Todos os horrores, menos este do poço! — Com um grito, arremessei-me para longe da borda e, ocultando o rosto nas mãos, chorei amargamente.</p> |
| <p><b>XXXVII</b><br/>The heat rapidly increased, and once again I looked up, shuddering as with a fit of the ague. There had been a second change in the cell—and now the change</p>   | <p><b>XXXVII</b><br/>La chaleur augmentait rapidement, et une fois encore je levai les yeux, frissonnant comme dans un accès de fièvre. Un second changement avait eu</p>  | <p><b>XXXVII</b><br/>O calor aumentava com rapidez e ainda uma vez olhei para cima, a tiritar, como num acesso de febre. Segunda alteração se verificará na cela... e agora a mudança era,</p>  | <p><b>XXXVII</b><br/>O calor aumentava rapidamente e ainda uma vez, ergui os olhos, tremendo como num acesso de febre. Tivera lugar, na cela, uma segunda transformação, e</p>   |

|  |   |  |   |
|--|---|--|---|
| <p>was obviously in the form. As before, it was in vain that I at first endeavored to appreciate or understand what was taking place. But not long was I left in doubt. The Inquisitorial vengeance had been hurried by my two-fold escape, and there was to be no more dallying with the King of Terrors. The room had been square. I saw that two of its iron angles were now acute—two, consequently, obtuse. The fearful difference quickly increased with a low rumbling or moaning sound. In an instant the apartment had shifted its form into that of a lozenge. But the alteration stopped not here—I neither hoped nor desired it to stop. I could have clasped the red walls to my bosom as a garment of eternal peace. "Death," I said, "any death but that of the pit!" Fool! might I not have known that into the pit it was the object of the burning iron to urge me? Could I resist its glow? or if even that, could I withstand its pressure? And now, flatter and flatter grew the lozenge,</p> | <p>lieu dans la cellule, — et maintenant ce changement était évidemment dans la forme. Comme la première fois, ce fut d'abord en vain que je cherchai à apprécier ou à comprendre ce qui se passait. Mais on ne me laissa pas longtemps dans le doute. La vengeance de l'Inquisition marchait grand train, déroutée deux fois par mon bonheur, et il n'y avait pas à jouer plus longtemps avec le Roi des Épouvantements. La chambre avait été carrée. Je m'apercevais que deux de ses angles de fer étaient maintenant aigus, — deux conséquemment obtus. Le terrible contraste augmentait rapidement, avec un grondement, un gémissement sourd. En un instant, la chambre avait changé sa forme en celle d'un losange. Mais la transformation ne s'arrêta pas là. Je ne désirais pas, je n'espérais pas qu'elle s'arrêtât. J'aurais appliqué les murs rouges contre ma poitrine, comme un vêtement d'éternelle paix. — La mort, — me dis-je, — n'importe quelle mort, excepté</p> | <p>evidentemente, na forma. Como antes, foi em vão que tentei, a princípio, perceber ou compreender o que ocorria. Mas não fui deixado em dúvida muito tempo. A vingança inquisitorial fora apressada pela minha dupla fuga a ela, e não havia mais meio de perder tempo com o Rei dos Terrores. O quarto fora quadrado. Eu notava que dois de seus ângulos de ferro eram agora agudos e dois, em consequência, obtusos. A terrível diferença velozmente aumentava, com um grave rugido, ou um gemido surdo. Em um instante o aposento trocara sua forma pela de um losango. Mas a alteração não parou aí nem eu esperei ou desejei que ela parasse. Eu poderia ter aplicado as paredes rubras ao meu peito, como um vestuário de eterna paz. "A morte!" — disse eu — "Qualquer morte, porém não a do poço!" Louco! Não havia compreendido que o objetivo dos ferros ardentes era impelir-me para dentro do poço? Poderia eu</p> | <p>agora a mudança era evidentemente na forma. Como da primeira vez, foi em vão que tentei apreciar ou compreender o que se passava. Mas não me deixaram por muito tempo na dúvida. A vingança da Inquisição apressava-se, impaciente com a minha dupla escapada e eu não podia frustrar por mais tempo o Rei do Terror. O quarto fora antes quadrado, e eu me apercebia de que agora dois dos seus ângulos de ferro eram agudos e dois, por conseguinte, obtusos. O terrível contraste aumentava rapidamente, com um estrondo, um gemido surdo. Num instante o quarto mudara a sua forma na de um losango. Mas a transformação não parou aí — nem eu desejava, nem esperava que se detivesse. Teria cingido ao peito esses muros vermelhos, como uma vestimenta de eterna paz. — A morte — dizia eu — uma morte qualquer, menos a do poço! Insensato! Como podia ter deixado de compreender que esse poço era a única razão do ferro ardente</p> |
|--|---|--|---|

|  |  |   |  |
|--|--|---|--|
| <p>with a rapidity that left me no time for contemplation. Its centre, and of course its greatest width, came just over the yawning gulf. I shrank back—but the closing walls pressed me resistlessly onward. At length for my seared and writhing body there was no longer an inch of foothold on the firm floor of the prison. I struggled no more, but the agony of my soul found vent in one loud, long, and final scream of despair. I felt that I tottered upon the brink—I averted my eyes—</p> | <p>celle du puits ! — Insensé ! comment n'avais-je pas compris qu'il fallait le puits, que ce puits seul était la raison du fer brûlant qui m'assiégeait ? Pouvais-je résister à son ardeur ? Et, même en le supposant, pouvais-je me roidir contre sa pression ? Et maintenant, le losange s'aplatissait, s'aplatissait avec une rapidité qui ne me laissait pas le temps de la réflexion. Son centre, placé sur la ligne de sa plus grande largeur, coïncidait juste avec le gouffre béant. J'essayai de reculer, — mais les murs, en se resserrant, me pressaient irrésistiblement. Enfin, il vint un moment où mon corps brûlé et contorsionné trouvait à peine sa place, où il y avait à peine place pour mon pied sur le sol de la prison. Je ne luttais plus, mais l'agonie de mon âme s'exhala dans un grand et long cri suprême de désespoir. Je sentis que je chancelais sur le bord, — je détournai les yeux...</p> | <p>resistir a seu fulgor? Ou, mesmo que o conseguisse, poderia suportar sua pressão? E então, mais e mais se achatou o losango, com uma rapidez que não me dava tempo para refletir. Seu centro e, naturalmente, sua maior largura, ficaram mesmo sobre o abismo escancarado. Fugi... mas as paredes, a apertar-se, impeliam-me irresistivelmente para diante. Afinal, para meu corpo queimado e torcido, não havia mais de uma polegada de solo firme, no soalho da prisão. Não lutei mais, a agonia de minha alma, porém, se exalou num grito alto, longo e final de desespero. Senti que oscilava sobre a borda... Desviei os olhos...</p> | <p>que me cercava? Poderia eu resistir ao seu ardor? Ou, supondo que o conseguisse, podia obstinar-me contra a sua pressão? E agora o losango se aplinava cada vez mais, com uma rapidez que não me deixava tempo para reflexão. O centro, colocado sobre a linha da maior largura, coincidia justamente com o abismo escancarado. Tentei retroceder, mas as paredes, apertando-se, empurravam-me para a frente, inexoravelmente. Afinal, houve um momento em que o meu corpo queimado e contorcido mal encontrou um lugar onde tomar pé, no solo da prisão. Não lutei mais, porém a agonia da minha alma exalou-se num grande e longo grito de supremo desespero. Senti-me cambalear na borda — desviei os olhos...</p> |
| <p><b>XXXVIII</b><br/>There was a discordant hum of</p>  | <p><b>XXXVIII</b><br/>Mais voilà comme un bruit discordant de</p>  | <p><b>XXXVIII</b><br/>Houve um ruído discordante de vozes</p>   | <p><b>XXXVIII</b><br/>Mas eis que sobrevém um rumor</p>  |

|   |   |   |  |
|---|---|---|--|
| human voices! There was a loud blast as of many trumpets! There was a harsh grating as of a thousand thunders! The fiery walls rushed back! An outstretched arm caught my own as I fell, fainting, into the abyss. It was that of General Lasalle. The French army had entered Toledo. The Inquisition was in the hands of its enemies. | voix humaines ! Une explosion, un ouragan de trompettes ! Un puissant rugissement comme celui d'un millier de tonnerres ! Les murs de feu reculèrent précipitamment ! Un bras étendu saisit le mien comme je tombais, défaillant, dans l'abîme. C'était le bras du général Lasalle. L'armée française était entrée à Tolède. L'Inquisition était dans les mains de ses ennemis... | humanas! Houve um elevado toque, como o de muitas trombetas! Houve um rugido áspero, como o de mil trovões! Precipitadamente, recuaram as paredes em brasa. Um braço estendido agarrou o meu, quando eu caía, desfalecido, no abismo. Era o do General Lasalle. O exército francês entrara em Toledo. A Inquisição caíra nas mãos de seus inimigos. | discordante de vozes humanas! Uma explosão de trombetas! Um ribombar potente, como de mil trovões! Os muros de fogo recuaram! Um braço estendido agarrou o meu, no momento em que eu caía, desfalecendo, no abismo. Era o braço do general Lassalle. O exército francês entrara em Toledo. A Inquisição estava nas mãos dos seus inimigos. |
|---|---|---|--|

### 5.1 Aplicação do Método Descritivo de Lambert e Van Gorp à análise comparativa das traduções de Poe

Neste capítulo, a metodologia descritiva permitirá observar as diferentes estratégias de tradução adotadas por Charles Baudelaire, Oscar Mendes e Lívio Xavier, discutindo como essas escolhas impactam a recepção do texto em suas culturas-alvo. Uma vez que o método de Lambert e Van Gorp foi suficientemente apresentado, definido e exemplificado a partir do texto das traduções estudadas aqui, partiremos diretamente para a análise em si, considerando as traduções nos quatro níveis básicos do método descritivo. Iniciaremos com a tradução francesa de Charles Baudelaire, observando: 1) Informações preliminares, ou o contexto de produção e recepção da tradução; 2) Macroestrutura, ou como Baudelaire organizou o texto, levando em conta suas adaptações; 3) Microestrutura, ou uma análise pormenorizada de trechos específicos da tradução; 4) Normas Textuais ou como Baudelaire aplica as normas de Toury e as estratégias de Venuti (domesticação ou estrangeirização à sua tradução de Poe).

### 5.1.1 *Informações Preliminares para o TTI*<sup>34</sup>

Uma observação inicial da tradução de Baudelaire começa pela apresentação da primeira edição da tradução, publicada em 1856 numa coletânea sob o título *Histoires extraordinaires*, apenas treze anos após a publicação do conto original, que data de 1843, tendo sido publicado pela primeira vez na revista *The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1843*. O intervalo relativamente curto entre a publicação original em inglês e a tradução francesa revela não apenas o interesse imediato que a obra de Edgar Allan Poe despertou na Europa, mas também o papel pioneiro de Baudelaire na introdução de Poe ao público francês. Este movimento tradutório reflete a sensibilidade estética de Baudelaire, que enxergava na escrita de Poe um reflexo de seus próprios anseios literários e filosóficos. Para efeito desta comparação inicial, dispomos abaixo um quadro com as imagens dos frontispícios do texto-fonte TF<sup>35</sup> e do TT1, traduzido por Baudelaire, possibilitando ao leitor uma apreciação visual direta que enriquece a análise comparativa.

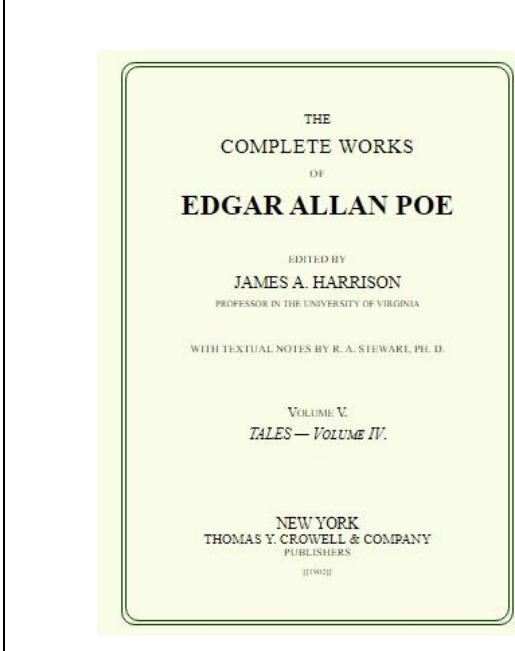
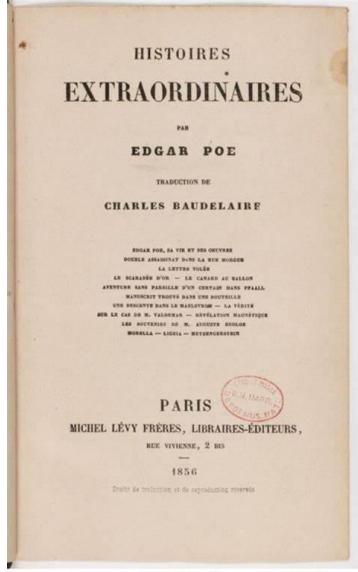
Os detalhes sobre a capa e o design editorial são importantes ao analisar a obra como um todo, especialmente no que tange ao seu impacto visual e ao modo como ela foi recebida por diferentes gerações de leitores. A materialidade do livro — incluindo escolha tipográfica, ornamentação, disposição de títulos e ilustrações — pode exercer uma influência significativa na percepção estética e emocional da obra. No caso de *Histoires extraordinaires*, o projeto editorial contribuiu para consolidar a imagem de Poe como um escritor sombrio e enigmático, alinhado à sensibilidade decadentista que começava a despontar na França. A apresentação gráfica, ao lado das opções tradutórias, constrói uma aura de mistério e de densidade simbólica que se tornaria característica nas edições francesas subsequentes. Assim, ao trazer esses elementos visuais para a discussão, a pesquisa amplia a compreensão do fenômeno tradutório para além do texto verbal, incluindo aspectos paratextuais que participam ativamente da recepção e da interpretação do conto em contextos culturais distintos.

---

<sup>34</sup> Texto Traduzido 1, ou seja, a tradução de Charles Baudelaire, de 1875.

<sup>35</sup> Texto Fonte, ou *The Pit and the Pendulum*, de Edgar Allan Poe.

**Quadro 7** - Disposição para efeitos de comparação entre a folha de rosto da publicação da edição crítica de *The Complete Works by Edgar Allan Poe*, de 1902, por James A. Harrison e a folha de rosto da coletânea *Histoires extraordinaires* traduzido e publicado por Charles Baudelaire pela primeira vez em 1856 e, depois, republicada em 1875. Essa segunda edição, de 1875, será considerada aqui.

| “THE COMPLETE WORKS OF EDGAR ALLAN POE” Edited by James A. Harrison, 1902 (folha de rosto)  | “Histoires extraordinaires of Edgar Allan Poe” <sup>36</sup> traduction de Charles Baudelaire. Edition de Michel Levy, 1875 (folha de rosto)  |
|---|---|
|  <p>THE<br/>COMPLETE WORKS<br/>OF<br/>EDGAR ALLAN POE<br/><br/>EDITED BY<br/>JAMES A. HARRISON<br/>PROFESSOR IN THE UNIVERSITY OF VIRGINIA<br/><br/>WITH TEXTUAL NOTES BY R. A. STEWART, PH. D.<br/><br/>VOLUME V.<br/>TALES — VOLUME IV.<br/><br/>NEW YORK<br/>THOMAS Y. CROWELL &amp; COMPANY<br/>PUBLISHERS<br/>[1902]</p> |  <p>HISTOIRES<br/>EXTRAORDINAIRES<br/>PAR<br/>EDGAR POE<br/>TRADUCTION DE<br/>CHARLES BAUDELAIRE<br/><br/>EDGAR POE, SA VIE BY SON CRÉATEUR<br/>DOUBLE AVANT-PAGE DANS LA RUE MUSSET<br/>LA LÉGENDE DU VIEIL<br/>LE SCARABÉE D'OR — LE CHAT AU BALAI<br/>AVENIR SANS PARISIENNE D'UN CERTAIN HANS SPÄHL<br/>MAGNETISME DANS UN BUREAU DE DOCTEUR<br/>UNE SCÈNE DANS UN BUREAU — LA VIEILLE<br/>DANS LE CAS DE M. VALDERRAMA — RÉVÉLATION MAGISTRAL<br/>LES SOUVENIRS DE M. AUGUSTE BORGEL<br/>MORILLAS — ALDEA — MÉTAMORPHOSE<br/><br/>PARIS<br/>MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS,<br/>RUE VITIENNE, 2 bis<br/>1856<br/>Droits de traduction et de reproduction réservés</p> |

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

As informações preliminares para o TT1, começando com a comparação entre os dois frontispícios acima, dão conta de que o frontispício do TT1 é muito mais rico em termos de informação do que o TF, que apresenta somente o título da revista em caixa alta e o ano da publicação em algarismos romanos seguido pelo nome da cidade de Filadelfia, também em caixa alta e o nome dos editores, todo o texto em fontes serifadas. Já o frontispício do TT1 apresenta uma riqueza de detalhes, com uma estética clássica e refinada do século XIX, o que fica mais acentuado pelo uso de uma tipografia elegante. O título da obra, *Histoires extraordinaires*, aparece no topo, destacado, centralizado, em um tamanho maior, transmitindo a sensação de importância da coletânea. O nome de Charles Baudelaire aparece destacado como tradutor, logo abaixo do nome de Edgar Poe, omitindo-se “Allan”, segundo nome do autor

<sup>36</sup> Titre: Nouvelles histoires extraordinaires (Nouv. éd.) / par Edgar Poe; trad. de Charles Baudelaire. Auteur: Poe, Edgar Allan (1809-1849). Auteur du texte. Éditeur: M. Lévy frères (Paris). Éditeur: Librairie nouvelle (Paris). Date d'édition: 1875. Contributeur: Baudelaire, Charles (1821-1867). Source: Bibliothèque nationale de France. Conservation numérique : Bibliothèque nationale de France. Date de mise en ligne: 15/10/2024.

americano. Os nomes de autor e tradutor colocados juntos parece sugerir a rica e prodigiosa parceria entre os dois. As fontes ornamentadas e serifadas remetem ao estilo tipográfico de livros clássicos franceses. Há ainda o nome da cidade de Paris e o nome da editora Michel Lévy Frères, e o lugar de impressão na parte inferior. A segunda folha de rosto também apresenta a identificação do TF como *The Pit and the Pendulum*, o nome do autor como Edgar Allan Poe e a data de publicação do original, 1843, indicando o nome da revista “The Gift”. Em seguida, temos a identificação da tradução francesa: *Le puits et le pendule*, o nome do tradutor como Charles Baudelaire, a data de publicação, 1856, e o título da coletânea: *Histoires extraordinaires*.

A fonte utilizada foi uma tipografia de estilo serifado, prática editorial comum do século XIX, que geralmente utilizavam tipos de letra mais ornamentados e legíveis, considerada então mais adequadas às produções literárias, uma vez que combinavam com o aspecto formal e literário da obra e com o estilo intelectual e sofisticado de Baudelaire.

A capa do livro também reflete esteticamente o teor das histórias de EAP, carregadas de mistério, escuridão e suspense. Em estilo clássico da época, com uma apresentação simples e tipicamente sóbria, esse ar de austeridade era comum no século XIX, o que certamente seria muito menos atraente ao leitor francês moderno, acostumado a capas esteticamente mais elaboradas. A capa da primeira edição de *Histoires extraordinaires* era dura e coberta de tecido ou couro, com apenas o título e o nome do autor impressos em dourado ou prata, utilizando uma tipografia de estilo serifado, tradicional e elegante. A ideia principal desse tipo de capa era a solidez e durabilidade do livro.

O título *Histoires extraordinaires* encontra-se centralizado na capa e dá especial destaque à palavra “extraordinaires”, como referência ao caráter incomum e misterioso das histórias de Poe, que criam situações e estados mentais nas personagens que vão muito além do natural ou cotidiano. A escolha desse título em vez de uma tradução literal de qualquer título de conto específico reflete a intenção de Baudelaire de enfatizar o caráter único e excepcional das obras de EAP reunidas nesse volume.

Na primeira edição de 1856 não havia ilustrações na capa. Nas edições subsequentes é que começaram a aparecer ilustrações mais elaboradas, com cenas que remetem aos contos de Poe, com elementos góticos como cavernas escuras, pêndulos, calabouços e figuras sombrias, que refletem o ambiente macabro das histórias. Quanto ao formato do livro, a primeira edição segue o tamanho tradicional da época, com cerca de 20 a 25 cm de altura, proporcionando ao leitor uma experiência confortável.

Quando se pensa em termos de conteúdo editorial, uma característica marcante de *Histoires extraordinaires* é o prefácio escrito por Baudelaire, onde ele descreve sua admiração por Poe e contextualiza a importância das histórias, além de refletir sobre a genialidade de Poe, destacando sua capacidade de explorar os recantos mais obscuros da mente humana e suas emoções extremas, criando uma estética sombria e misteriosa que rejeitava o racionalismo predominante. Baudelaire elogia a originalidade de Poe, ressaltando que suas obras, incompreendidas nos Estados Unidos, só começaram a ser apreciadas na Europa, especialmente na França. Para Baudelaire, Poe é um espírito “maldito”, perseguido pela sociedade, mas que, por meio da arte, transcende o comum e atinge uma beleza perturbadora, que o posiciona como um dos grandes mestres da literatura mundial:

“Poe é um autor admirável e singular. É evidente que o que ele buscava em primeiro lugar era o efeito; e é muito provável que essa busca pelo efeito inicial tenha permeado toda a sua obra e orientado todos os detalhes de sua arte. Ele tinha, como Balzac, o amor pelos mistérios humanos e pelas complicações naturais e artificiais da mente.”  
(Baudelaire, 1856. 12)<sup>37</sup>

### 5.1.2 *Informações Preliminares para o TT2*<sup>38</sup>

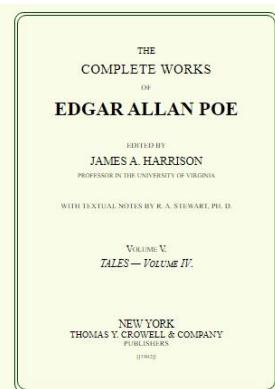
As informações preliminares para o TT2 começam com o título do livro, Edgar Allan Poe, e o subtítulo, Ficção completa, poesia & ensaios, em volume único, organizado, traduzido e anotado por Oscar Mendes com preciosa colaboração de Milton Amado. A edição pela Editora Nova Aguilar de que dispomos para esta pesquisa integra a coleção Biblioteca Universal e é, como informado na folha de rosto, precedida de estudos biográficos e críticos por Hervey Allen, Charles Baudelaire e Oscar Mendes, de uma breve cronologia e de uma bibliografia. A seguir temos imagens da capa e da folha de rosto da edição de 2021:

---

<sup>37</sup> Poe est un auteur admirable et singulier. Il est évident que ce qu'il avait cherché en premier lieu, c'était l'effet; et il est très probable que cette recherche du premier effet s'est communiquée à toute son œuvre et a dirigé tous les détails de son art. Il avait, comme Balzac, l'amour des mystères humains et des complications naturelles et artificielles de l'esprit. (Baudelaire, 1856, p. 12)

<sup>38</sup> Texto Traduzido 2, ou seja, a tradução de Oscar Mendes, de 1944.

**Quadro 8** - Disposição da imagem da capa e da folha de rosto da edição de 2021 da Editora Nova Aguilar, sob o título: EDGAR ALLAN POE Ficção completa, poesia & ensaios, volume único.

|   |   |   |
|---|---|---|
| “THE COMPLETE WORKS OF EDGAR ALLAN POE”<br>Edited by James A. Harrison, 1902 (folha de rosto) | “EDGAR ALLAN POE Ficção completa, poesia & ensaios”. Tradução e edição de Oscar Mendes, 1944 (capa da edição de 2021) | “EDGAR ALLAN POE Ficção completa, poesia & ensaios”. Tradução e edição de Oscar Mendes, 1944 (folha de rosto da edição de 2021) |
|             |                                     |   |

De uma simples observação do quadro acima, dá pra se ter uma ideia do luxo envolvendo a encadernação e o design dessa publicação da Editora Nova Aguilar, já conhecida do grande público de leitores de Poe por suas edições de alta qualidade. Em capa dura e robusta, o livro vem em box com design arrojado e minimalista, contendo unicamente as três letras iniciais de Edgar Allan Poe. A edição tem o corpo impresso em papel bíblia de alta qualidade com acabamento de luxo ricas ilustrações em todas as cinco seções.

Essa edição de 2021 é de fato uma coletânea com uma rica e volumosa tradução da obra de EAP, tem 936 páginas e se divide em cinco seções básicas, sendo: I) Introdução Geral; II) Contos; III) Impressões, Viagens e Aventuras; IV) Poesia; V) Ensaios.

A primeira seção é composta de: 1) Vida e obra de Edgar Allan Poe, minibiografia escrita por Hervey Allen, indo do nascimento de Poe, passando pelas linhagens paterna e materna, infância, adolescência, juventude e maturidade do autor, até o fim trágico de sua vida; 2) Breve Cronologia; 3) O homem e a obra, ensaio por Charles Baudelaire; 4) Influência de Poe no estrangeiro, ensaio por Oscar Mendes; e 5) Bibliografia.

Após a Introdução Geral, a segunda e maior seção do livro se dedica aos contos de EAP, dividindo-os em 1) Contos Policiais, num total de cinco, iniciados por uma nota preliminar de Oscar Mendes; 2) Contos de Terror, de Mistério e de Morte, num total de vinte e dois contos,

também precedidos por uma nota preliminar de Oscar Mendes. O conto *The Pit and the Pendulum* está classificado nesta segunda divisão. 3) Contos Filosóficos, num total de seis contos, também precedidos de nota preliminar de Oscar Mendes e 4) Contos Humorísticos, num total de vinte e quatro contos, também precedidos de uma nota preliminar de Oscar Mendes.

Em seguida, a terceira seção do livro é dedicada às Impressões, Viagens e Aventuras, que o editor chamou de “devaneios poéticos” de Poe em sua atenta e deslumbrada observação da natureza, ou “paraísos artificiais”, visão que mais tarde influenciaria também Baudelaire e Oscar Wilde (Mendes, 2021). A seção se divide em três partes, cada uma delas introduzida por uma nota preliminar de Oscar Mendes, começando por 1) Impressões Paisagísticas, composta de quatro contos; 2) Viagens Fantásticas, composta de três contos e 3) Aventuras Fabulosas, também composta de três contos.

A quarta seção do livro, a segunda em termos de volume, se dedicará à poesia de Poe e se dividirá em duas partes, sendo a primeira delas sobre o poema *O Corvo* e a segunda tratando de Outros Poemas. Na primeira parte, há uma rica nota preliminar de Oscar Mendes situando o leitor na atmosfera da criação artística do poema, seguida de uma apresentação bilíngue com tradução para o português. Três outras traduções do poema se seguem, na seção intitulada Outras traduções de *O Corvo*, a primeira delas de Machado de Assis, a segunda de Fernando Pessoa e a terceira tradução é de Gondin da Fonseca. O ensaio *A Filosofia da Composição*<sup>39</sup>, de EAP, encerra essa primeira parte da quarta seção do livro. Na segunda parte, a nota preliminar é de Machado de Assis, situando o leitor no universo sombrio das “coisas funéreas que caracterizarão a obra de Poe” (Mendes, 2021. p. 830). Trinta e três poemas se seguem nessa segunda parte da quarta seção.

A quinta e última seção da coletânea organizada por Oscar Mendes é intitulada *Ensaios* e traz rica nota preliminar de Oscar Mendes sobre Poe como crítico literário, filósofo, artista de pensamento perscrutador e analista de criação poética. Após a nota, seguem-se quatro ensaios de crítica literária de EAP, sendo o primeiro dele intitulado *Astória*, de Washington Irving;<sup>40</sup> o segundo intitulado *Excertos de Marginália*; o terceiro sob o título de *Filosofia do Mobiliário* e, finalmente, o ensaio denominado *Criptografia*, numa seleção que Mendes julgou simples mas com o poder de fornecer ao leitor brasileiro um vislumbre de Poe como crítico literário severo e mordaz.

<sup>39</sup> Esse ensaio de Edgar Allan Poe foi publicado pela primeira vez em 1846, no *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, sob o título original: *Philosophy of Composition*.

<sup>40</sup> *Southern Literary Messenger*.

A tradução de Oscar Mendes para o conto *The Pit and the Pendulum* encontra-se entre as páginas 271 e 282. O título é acompanhado por uma nota de rodapé trazendo o título original e o nome da revista na qual foi publicado pela primeira vez. A quadra original em latim não é traduzida por “Oscar Mendes, que se limitou a escrever uma nota explicativa entre colchetes com os seguintes dizeres: Quadra composta para os portões de um mercado a ser levantado no lugar do Clube dos Jacobinos, em Paris.” (Mendes, 2021. p. 271). O texto da tradução traz uma fonte serifada arredondada, muito agradável à leitura. Há uma única ilustração para o conto, na página 277.

### 5.1.3 *Informações Preliminares para o TT3*<sup>41</sup>

As informações preliminares para a TT3 começam com o título do livro, *CONTOS NORTE-AMERICANOS*, e o subtítulo, *Os Clássicos*, em volume único, sob organização de Vinícius de Moraes e apresentação de Orígenes Lessa. A seguir temos imagens da capa e da contracapa da edição de 2004:

**Quadro 9** - Disposição das imagens da capa e da contracapa da edição de 2004 da Ediouro Publicações, sob o título: *CONTOS NORTE-AMERICANOSS: Os Clássicos*, com coordenação de Vinícius de Moraes e apresentação de Orígenes Lessa, volume único.

| “THE COMPLETE WORKS OF EDGAR ALLAN POE” Edited by James A. Harrison, 1902 (folha de rosto) | “CONTOS NORTE-AMERICANOS Os Clássicos”. Edição de 2004 (capa) |
|--|---|
|  |   |

<sup>41</sup> Texto Traduzido 3, ou seja, a tradução de Lívio Xavier, de 1945.

Começando com a imagem da capa, num enorme fundo azul, o título da coletânea, *Contos Norte-Americanos*, se acha na parte superior em fonte sem serifa, de cor amarela, em caixa baixa, seguido do subtítulo, *Os Clássicos*, centralizado logo abaixo em fonte serifada, em cor branca, em caixa alta e caixa baixa. Os nomes de Vinícius de Moraes e de Orígenes Lessa aparecem logo a seguir aparecem em fonte serifada em cor branca, enquanto os nomes coordenação e apresentação, respectivamente, aparecem em fonte não serifada em cor preta. A logomarca da Ediouro Publicações aparece centralizada logo abaixo em cor preta. Uma faixa branca na parte inferior da capa traz um desenho de uma casa simples e um boi, numa imagem que parece descrever a noite do sertão. A capa e o projeto gráfico são de Angelo Venosa.

Na contracapa da edição de 2004, em fundo azul, os nomes dos trinta e oito contos são listados de cima para baixo em fonte branca sem serifa, seguidos respectivamente pelos nomes de seus autores norte-americanos na mesma fonte sem serifa em cor preta, que por sua vez são seguidos dos nomes dos respectivos tradutores brasileiros desses contos, em fonte serifada na cor branca. Um código de barras contendo o ISBN do livro também é apresentado na contracapa. O conto de EAP é o terceiro listado de cima para baixo, sob o título *O Poço e o Pêndulo*, seguido pelos nomes do autor, EAP, e do tradutor, Lívio Xavier, nos formatos, fontes e cores já descritos.

A coletânea começa com uma excelente nota de Orígenes Lessa intitulada *Nota Sobre os Americanos*, extraída da primeira edição, exaltando a produção americana do gênero conto. O prefácio da coletânea é de Morton Dauwen Zabel e se constitui um ensaio intitulado *A arte da ficção nos Estados Unidos*, dividido em quatro seções e traduzido para o português brasileiro por Célia Neves.

Seguem as traduções dos trinta e oito contos apresentados, todos eles em fonte serifada de corpo tamanho 8. O conto de Poe, *O Poço e o Pêndulo*, é o terceiro da disposição da coletânea e, aos moldes dos demais, começa na página 68 com o título do conto em fonte serifada de corpo tamanho 16, tendo apenas o primeiro artigo do título em caixa alta. Abaixo, encontramos o nome de Edgar Allan Poe em fonte serifada em itálico, e a frase *Tradução de Lívio Xavier*, também em fonte serifada e em itálico. Em seguida, uma brevíssima biografia de Poe é apresentada em três parágrafos.

O texto do conto é apresentado em seguida, iniciando pelo paratexto da quadra em latim, um elemento que já estabelece o tom sombrio e reflexivo que marcará toda a narrativa. Acompanhando essa introdução, apresenta-se a tradução de Lívio Xavier para o português brasileiro, que revela sua preocupação em manter a força simbólica e a gravidade do original. Em seguida, desenvolve-se a tradução completa do conto realizada por Xavier, que se estende

até a página 81. Ao longo dessas páginas, é possível observar a dedicação do tradutor em preservar a atmosfera opressiva, o ritmo narrativo e as imagens perturbadoras características do estilo de Poe. Esse cuidado minucioso, presente desde o paratexto inicial até a última página do conto, reflete não apenas uma escolha tradutória, mas também uma visão estética e interpretativa que busca aproximar o leitor brasileiro da intensidade psicológica e simbólica da obra original.

#### ***5.1.4 Macroestrutura: adaptação estrutural do texto original para o francês na tradução de Charles Baudelaire, TT1***

Em termos gerais, o objetivo desta seção é explicar como a Macroestrutura se relaciona com a análise geral das traduções, destacando que esse nível abrange aspectos mais amplos que orientam o leitor sobre o sentido e a abordagem de cada tradução, fornecer uma breve contextualização de cada tradução analisada (Baudelaire, Mendes e Xavier), mencionando suas intenções, audiências-alvo, e época de publicação, explicar como os tradutores lidaram com a organização narrativa e o tom da obra de Poe, considerando o efeito pretendido no público, apresentar um panorama geral dos dados coletados sobre as expressões e palavras distintas, comentar sobre como as escolhas refletem as estratégias domesticadoras ou estrangeirizantes, examinar como as normas culturais e linguísticas de cada época podem ter influenciado as escolhas dos tradutores, discutir as escolhas lexicais e, finalmente, apresentar um resumo dos principais pontos de diferença e similaridade entre as traduções em termos de Macroestrutura.

Na macroestrutura, segundo o esquema de Lambert e Van Gorp, o foco está em analisar o conteúdo global e a organização geral da obra traduzida em comparação com o original, identificando como a tradução preserva ou altera a estrutura narrativa, os elementos temáticos e o estilo global da obra original. Esta análise inclui a verificação da divisão do texto, observando-se como a estrutura narrativa e a organização (capítulos, partes, seções) foram mantidas ou modificadas na tradução, levando em conta aspectos como exclusão, adição ou reorganização de trechos. Em relação ao conteúdo e aos elementos narrativos, examina-se como a caracterização das personagens, os cenários principais e os eventos foram tratados, bem como as formas pelas quais os temas centrais e subtemas da obra original foram desenvolvidos nas versões traduzidas. A estrutura narrativa também é avaliada, verificando-se se a progressão e a ordem dos eventos são mantidas ou se houve mudanças, analisando a sequência de acontecimentos, o ritmo e a lógica narrativa. Além disso, considera-se a organização do texto e o estilo, avaliando se o tradutor mantém o estilo do autor original e como o tom e a atmosfera

da narrativa são transferidos na tradução, analisando elementos como suspense, humor, lirismo ou tensão psicológica. Por fim, examina-se a estratégia de tradução adotada em termos de domesticação ou estrangeirização, observando se o tradutor aproxima o texto da cultura-alvo ou mantém os aspectos culturais e estilísticos da obra original. Em resumo, a análise da macroestrutura segundo Lambert e Van Gorp examina como a obra original é representada na tradução em termos de estrutura narrativa, conteúdo, organização, temas e estilo.

De acordo com essa perspectiva, uma análise da macroestrutura da tradução de Charles Baudelaire para o conto *The Pit and the Pendulum* deve iniciar-se pelo título. Baudelaire verteu o título original como *Le puits et le pendule*, realizando uma tradução literal que preserva a estrutura sintática e o significado dos elementos centrais — o poço (*puits*) e o pêndulo (*pendule*). Essa escolha mantém a clareza do título e assegura a permanência dos símbolos fundamentais da narrativa. Além disso, a tradução em francês conserva o efeito sonoro presente no original por meio da aliteração das consoantes plosivas /p/, perceptível tanto em *pit* e *pendulum* quanto em *puits* e *pendule*. Esse recurso fônico contribui para intensificar o ritmo e o impacto do título, evocando de forma eficaz o suspense e a atmosfera de terror que permeiam o conto, ao mesmo tempo em que prepara o leitor para a tensão que se desenrola na narrativa.

Como dito nas informações preliminares acima, Baudelaire costuma introduzir as obras de Poe no contexto francês por meio de prefácios que oferecem uma visão sobre o estilo e a genialidade do autor, explicando seu valor literário e a profundidade de seu simbolismo. O leitor francês, portanto, é guiado pela interpretação de Baudelaire sobre Poe, o que pode influenciar a recepção do conto.

*Le puits et le pendule* segue a mesma estrutura narrativa do original, sem alterações substanciais na sequência dos acontecimentos. O conto mantém seu formato dividido entre os diferentes momentos da tortura psicológica e física do narrador, preservando as mudanças graduais na atmosfera, que vão do claustrofóbico ao macabro. O enredo é também preservado na íntegra na tradução, sem quaisquer omissões ou acréscimos na narrativa. A adaptação ao estilo francês não altera a progressão dos eventos, enquanto o recurso literário do terror crescente à medida que o narrador enfrenta a ameaça do poço e do pêndulo é mantido.

Quanto ao conteúdo da narrativa, estamos pensando em cenário, personagens e temas. A história se passa numa masmorra da Inquisição espanhola, o que Baudelaire preservou sem mudanças significativas. O que Poe entendeu como essencial para criar a atmosfera de terror psicológico, foi preservado por Baudelaire, a tradução de uma ambientação que mantém a densidade atmosférica e o simbolismo do confinamento.

As personagens são um narrador-testemunha em primeira pessoa, cuja subjetividade é crucial para a narrativa, os ratos, os juízes inquisidores e o General LaSalle. Baudelaire mantém a intensidade emocional e psicológica do narrador-testemunha, capturando sua angústia e desespero crescentes até o último momento do conto, quando a trama chega ao fim com a derrocada da Inquisição e a invasão pelo exército francês. O terror subjetivo, central na obra de Poe, é traduzido com uma atenção especial ao estilo lírico e simbólico que Baudelaire admira.

Como temas centrais, Poe escolheu a tortura física, a tortura psicológica, o medo da morte, a incerteza e a busca desesperada pela sobrevivência, o que Baudelaire fez questão de preservar em sua tradução, reflexo de sua própria sensibilidade literária, apresentando ao leitor francês a experiência do terror não apenas como uma ameaça física, mas como uma angústia existencial.

Quanto aos aspectos estilísticos — como estrutura narrativa e linguagem —, a tradução de Baudelaire revela a influência do simbolismo, movimento do qual ele próprio foi um dos precursores. Esse traço confere à tradução um tom poético e altamente estilizado, característico da literatura francesa do século XIX. Mesmo assim, Baudelaire consegue preservar a concisão e o ritmo narrativo do texto original, elementos essenciais para a construção do suspense em *The Pit and the Pendulum*.

A linguagem da tradução tende a ser mais ornamentada do que a do original inglês, em que EAP adota um estilo mais direto e preciso. No caso da frase “I saw clearly the doom which had been prepared for me”, Poe emprega uma construção simples e objetiva, que Baudelaire traduz como “Je vis clairement la destinée qui m’avait été préparée,” mantendo a clareza. Outro exemplo está na expressão “I struggled no more, but the agony of my soul found vent in one loud, long, and final scream of despair,” em que Poe utiliza termos de forte carga emocional de maneira concisa; Baudelaire, ao verter para “Je ne luttais plus, mais l’agonie de mon âme s’exhala dans un grand et long cri suprême de désespoir,” traduz *final* por *suprême*. Contudo, há uma aliteração no texto inglês, ausente em francês, na repetição da consoante fricativa /s/ em “scream of despair”. O trecho apresenta um ritmo terciário na frase “Loud, long and final”, também ausente na tradução de Baudelaire. Nesse ritmo, Poe cria um crescendo emocional, algo como “mais alto, mais prolongado, definitivo.” No caso do adjetivo *suprême*, que não é sinônimo exato de *final*, a ideia do tradutor parece ser a de imprimir um peso mais simbólico e dramático, talvez querendo evocar ideias como “último e mais elevado”, “de importância máxima” — um tom que vai além do *final* simplesmente cronológico de Poe.

Portanto, a adição de “suprême” é interpretativa e intensifica o pathos da cena, como você corretamente apontou. Essa escolha demonstra como Baudelaire, ainda que preserve a

estrutura geral, reconfigura emocionalmente o trecho, trazendo-o mais para o campo do sublime e do trágico — o que se alinha com seu estilo poético e suas inclinações simbolistas.

Essas escolhas refletem uma possível adaptação às expectativas do público francês da época, mais habituado a uma estética literária refinada. O vocabulário de Baudelaire, com frequência, intensifica a atmosfera sombria do conto, recorrendo a termos mais evocativos e a construções sintáticas mais elaboradas, que ampliam o lirismo e o peso simbólico do texto, ainda que às custas da simplicidade estilística presente no original de Poe.

Já no que diz respeito ao ritmo e ao suspense, embora Baudelaire preserve o suspense crescente do conto, ele também pode suavizar certas construções sintáticas ou tornar algumas passagens mais fluídas do que no texto original, que possui uma fragmentação mais abrupta e nervosa, algo típico do estilo de Poe. Isso cria um equilíbrio entre a urgência da narrativa e o requinte literário que Baudelaire insere.

No que diz respeito às estratégias de tradução empregadas pelo TT1, observa-se um acréscimo considerável no número total de palavras: enquanto o texto-fonte (TF), em inglês, contém 6.145 palavras, a tradução francesa soma 6.452, ou seja, 307 palavras a mais. Esse aumento pode ser parcialmente atribuído às diferenças estruturais e morfossintáticas entre o inglês e o francês.

O inglês, por sua natureza sintética, tende a construir frases mais concisas, empregando menos preposições, artigos e flexões. Além disso, seu vocabulário possui uma elevada densidade informacional — ou seja, palavras curtas frequentemente carregam muito significado. O francês, por outro lado, é uma língua mais analítica: exige o uso obrigatório de artigos definidos ou indefinidos, preposições mais frequentes, pronomes explícitos, além de construções verbais perifrásicas (por exemplo, “*être en train de*” vs. “*doing*”) e estruturas descritivas mais longas.

Além dessas diferenças linguísticas naturais, há também fatores estilísticos e normativos em jogo. A tradição literária francesa, especialmente no século XIX, valorizava uma prosa mais ornamentada e expressiva, o que pode ter levado Baudelaire a expandir certas passagens, empregando perífrases, adjetivações e construções mais elaboradas. Isso se alinha ao que Gideon Toury (1995) descreve como uma *norma matricial* de tradução, em que o tradutor adapta o texto às convenções linguístico-literárias da cultura de chegada. Lawrence Venuti (1995), por sua vez, aponta que estratégias de domesticação estilística muitas vezes levam à amplificação do texto, como forma de atender às expectativas do público receptor quanto ao estilo elevado ou literário.

Portanto, o aumento no número de palavras em TT1 não deve ser interpretado unicamente como prolixidade ou acréscimo arbitrário, mas como um reflexo da diferença estrutural entre as línguas e da adequação da tradução às normas discursivas da cultura literária francesa oitocentista.

Concluindo, o TT1 reproduz o enredo, personagens e temas originais de Poe, mantendo a estrutura narrativa e o conteúdo intactos, ou seja, empregando uma estratégia estrangeirizante. Ao mesmo tempo, o TT1 imprime seu próprio estilo e sensibilidade poética, o que enriquece a narrativa para o público francês da época, sem alterar significativamente os eventos narrados. A escolha de Baudelaire por preservar o efeito psicológico e o terror visceral de Poe é uma das principais características de sua tradução, fazendo com que o conto mantenha sua intensidade e complexidade em termos de atmosfera e simbolismo.

A opção de Charles Baudelaire por manter a estrutura sintática longa e o vocabulário denso e poético, como se observa em trechos como “La noirceur de l'éternelle nuit m'enveloppait”, pode ser compreendida à luz da concepção de tradução como criação estética defendida por Lawrence Venuti. Ao recusar simplificar ou suavizar o texto-fonte, Baudelaire reafirma a presença da alteridade textual, tornando visível a mão do tradutor e aproximando-se da ideia de “tradução resistente” (Venuti, 1995). Além disso, segundo Lambert e Van Gorp, a preservação de macro e microestruturas complexas evidencia a intenção do tradutor de respeitar a composição original em todos os níveis textuais, conferindo ao leitor francês uma experiência de leitura que reproduz o ritmo e a intensidade de Poe. Por meio dessa escolha, Baudelaire se posiciona não apenas como mediador linguístico, mas como agente interpretativo que valoriza o estranhamento e a densidade simbólica da obra.

### **5.1.5 Macroestrutura: adaptação estrutural do texto original para o português brasileiro na tradução de Oscar Mendes, TT2**

A análise macroestrutural da tradução de Oscar Mendes (1944) do conto *The Pit and the Pendulum*, de Edgar Allan Poe, segundo o esquema de Lambert e Van Gorp (1985), pode ser organizada em vários aspectos que abrangem a estrutura narrativa, o conteúdo e a organização geral da obra traduzida. Nossa descrição desses elementos da macroestrutura será apresentada a seguir como 1) divisão do texto; 2) conteúdo e elementos narrativos; 3) estrutura narrativa; 4) estratégias de tradução. O mesmo esquema valerá para as demais traduções analisadas, TT2 e TT3.

Começando com a divisão do texto, nota-se facilmente que a tradução de Mendes mantém a estrutura narrativa do original, seguindo a mesma sequência de eventos. Todas as diferentes fases da tortura a que o narrador-testemunha é submetido no conto original são reproduzidas, mantendo assim o suspense. A divisão das seções apresentadas no Quadro 06 de comparações mostrado acima segue a ordem da divisão do TF pesquisado aqui, contendo trinta e oito seções. Entretanto, a edição do TT2 usada nesta pesquisa apresenta uma divisão diferente do TF, contendo quarenta e cinco seções, além de uma ilustração em preto e branco na página 277, representando o prisioneiro em angústia, cercado por várias silhuetas de ratos vorazes e ao fundo uma abertura pela qual alguém observa do alto do poço o prisioneiro.

No que diz respeito ao conteúdo e elementos narrativos, começamos com as personagens do conto. O narrador em primeira pessoa é mantido na tradução, e Mendes assegura que a caracterização do protagonista, sua angústia e desespero sejam preservados. A relação entre o narrador e seus torturadores também apresenta muita semelhança com o original, mantendo a tensão psicológica. O cenário é traduzido com precisão e os ambientes opressivos e sombrios que caracterizam a história, como a prisão e a câmara de tortura são mantidos. Os detalhes sensoriais que Poe utiliza para descrever a claustrofobia e o horror são preservados na tradução de Mendes, que consegue reproduzir uma atmosfera que remete ao estilo gótico do autor.

Os temas principais de medo da morte, tortura psicológica, e a luta pela sobrevivência também são mantidos na tradução. Mendes captura a essência da luta interna do narrador, refletindo a angústia existencial e a incerteza que permeiam o texto.

Quanto à estrutura narrativa, a progressão e a ordem dos eventos são mantidas, permitindo que a tensão aumente gradualmente, exatamente como no conto original, conforme o narrador se vê confrontado com diferentes formas de tortura. A sequência de eventos segue a lógica do terror psicológico, que é uma característica essencial do conto de Poe.

No que se refere ao ritmo e à construção da narrativa, Mendes utiliza pausas e estruturas que acentuam o suspense. O uso de frases curtas e incisivas em momentos de tensão contribui para manter o leitor imerso, como se vê em trechos de alta carga emocional. Um exemplo é a frase “Depois, novamente o som, o movimento e o tato — uma sensação formigante invadindo-me o corpo”, em que o advérbio “Depois” marca a descontinuidade da consciência e reforça o efeito de progressão fragmentada. Além disso, o uso do artigo definido, ausente no texto-fonte, colabora para o ritmo cadenciado e a fluidez do trecho.

A linguagem de Mendes é mais direta do que a de Baudelaire, que tende à prolixidade, mas ainda assim preserva a intensidade emocional e psicológica da obra. As descrições de

tortura e medo são tratadas com precisão e sensibilidade, evitando a banalização do horror. Sua tradução busca um equilíbrio entre elementos que soem naturais ao leitor brasileiro e a manutenção de aspectos estilísticos e culturais da obra de Poe, sem recorrer a adaptações que enfraqueçam seu impacto.

Concluindo nossa abordagem sobre a macroestrutura do TT2, a tradução de Oscar Mendes mantém a estrutura narrativa, as personagens e os temas do original de Poe, enquanto assegura uma experiência de leitura fluida e envolvente para o público brasileiro. A divisão do texto, a organização do conteúdo e a atmosfera sombria são preservadas, garantindo que a intensidade do horror psicológico e a luta pela sobrevivência do narrador-testemunha sejam plenamente transmitidas. A tradução de Mendes destaca-se por sua capacidade de equilibrar a fidelidade ao original com a necessidade de adaptação cultural, resultando em uma obra que preserva a essência do terror de Poe enquanto se torna acessível a um novo público. A linguagem empregada no TT2 é menos fluida e um pouco mais rebuscada do que a encontrada no TT3, por exemplo.

Nota-se ainda no TT2 uma opção por estruturas sintáticas mais diretas e um léxico acessível reflete uma concepção de tradução orientada pela norma da legibilidade e pela adequação ao sistema literário brasileiro dos anos 1940. A partir das noções de normatividade de Gideon Toury (1995), pode-se afirmar que Mendes atende às “normas preliminares” e “normas operacionais” vigentes no contexto editorial e cultural da época, priorizando um público leitor que valorizava clareza e fluidez. Exemplos como a simplificação de “I had swooned; but still will not say that all of consciousness was lost” para “Eu tinha desmaiado; no entanto, não direi que havia perdido por completo a consciência” ilustram como a tradução suaviza ambiguidades e reduz hesitações, tornando o texto mais linear e imediato. Essa decisão dialoga diretamente com a visão de tradução como produto cultural integrado, buscando maximizar a recepção e minimizar o estranhamento.

### ***5.1.6 Macroestrutura: adaptação estrutural do texto original para o português brasileiro na tradução de Lívio Xavier (1945), ou TT3***

A análise da macroestrutura da tradução do TT3, segundo o esquema de Lambert e Van Gorp, pode ser detalhada em várias categorias que abordam 1) a estrutura narrativa, 2) o conteúdo e 3) a organização geral da obra traduzida. Aqui estão os principais pontos a serem considerados:

A divisão do texto no TT3 mantém a estrutura narrativa do original, respeitando a sequência de eventos do conto. Xavier preserva as partes que delineiam as diferentes etapas da experiência angustiante do narrador, o que é crucial para manter o suspense e a tensão. Capítulos e seções, assim como no caso do TT2, são alterados. Xavier divide sua tradução em quarenta seções, enquanto o TF traz trinta e oito. A estrutura do texto é uma parte fundamental da experiência de leitura e é aqui levemente alterada.

No que diz respeito aos elementos narrativos, o narrador em primeira pessoa é mantido, permitindo que o leitor experimente diretamente a angústia e o desespero que caracterizam o terror psicológico da narrativa. A caracterização do protagonista emerge com força, sobretudo nas passagens em que se intensificam o medo e a confusão mental. As descrições de espaços opressivos e sombrios, como a prisão e a câmara de tortura, são cuidadosamente traduzidas, mantendo a atmosfera claustrofóbica e o sentimento de impotência que atravessa o conto. Xavier reproduz com atenção as imagens vívidas do original, contribuindo para a manutenção do efeito emocional do texto. Alterar esse aspecto comprometeria significativamente a experiência do leitor.

Os temas de medo, tortura psicológica e luta pela sobrevivência também são mantidos na tradução. A luta interna do narrador, bem como a inevitabilidade da morte, são bem retratadas, refletindo as preocupações existenciais que caracterizam a obra. A progressão e a ordem dos eventos são respeitadas, permitindo que a tensão aumente de forma gradual, conforme o narrador enfrenta diferentes formas de tortura. A estrutura narrativa é fundamental para a construção do horror psicológico, e Xavier mantém essa lógica. O ritmo do texto é cuidadosamente considerado. Na tradução de *The Pit and the Pendulum*, de Edgar Allan Poe, realizada por Lívio Xavier, observa-se um trabalho minucioso de construção rítmica, que visa preservar e refletir a intensidade emocional e o tom do texto original. Xavier emprega recursos estilísticos diversos — como a pontuação expressiva, a escolha vocabular precisa, a repetição e a fragmentação frasal — para compor um compasso narrativo que acompanha a progressão psicológica do narrador. O ritmo, nesse contexto, não é apenas um elemento formal, mas sim um componente essencial para a recriação da atmosfera angustiante e hipnótica da obra.

Um dos recursos mais notáveis utilizados por Xavier é a repetição em estruturas paralelas, que dá forma ao fluxo mental do narrador. No trecho “Via-os crisperam-se com uma frase de morte. Vi-os escandirem as sílabas do meu nome; e tremi de horror ao ver que não se percebia som algum”, a cadência gerada pelas repetições (“via-os”, “vi-os”, “vi”) contribui para um ritmo quase hipnótico, refletindo o estado sensorial alterado do personagem. A repetição

ritmada intensifica a tensão e projeta no leitor o movimento circular e obsessivo do pensamento do narrador.

Outro aspecto fundamental é o uso das pausas marcadas por travessões e negativas sucessivas, como se vê em: “No mais profundo dos sonos — não! No delírio — não! Num desmaio — não! Na morte — não!”. Aqui, o ritmo sincopado comunica hesitação, suspense e inquietação. Xavier mantém e enfatiza essa estrutura interrompida, respeitando a dinâmica do original e traduzindo em português a angústia vacilante do personagem em busca de uma nomeação para sua experiência.

As escolhas vocabulares também revelam um cuidado rítmico que contribui para a atmosfera emocional do texto. Em “Depois insinuou-se em minha imaginação, como uma rica nota musical, a ideia de como é deliciosa a paz do túmulo”, a metáfora musical introduz uma pausa contemplativa que desacelera a narrativa. A solenidade do vocabulário, com termos como “rica nota musical” e “paz do túmulo”, evoca uma quietude inquietante, em contraste com o terror que permeia o conto.

A fragmentação proposital das frases é outro recurso usado para acompanhar o ritmo interno da consciência do narrador. No excerto “E depois, novamente som, movimento e tato — uma sensação vibrante penetrando o meu ser. Depois a simples consciência da existência, sem pensamento — estado que não durou muito tempo”, a repetição de “depois” e as quebras sintáticas espelham o processo de recuperação da consciência. O ritmo é vacilante, condizente com a dificuldade do narrador em reunir seus sentidos e compreender a realidade ao redor.

Por fim, Xavier também recorre a construções hiperbólicas e intensificadoras para imprimir velocidade ao texto em momentos de clímax emocional. A frase “O suor corria-me por todos os poros e gotas enormes destacavam-se na minha fronte. A agonia da espera tornou-se intolerável [...]” mostra como a brevidade das orações e a escolha de palavras enfáticas contribuem para acelerar o ritmo e condensar o tempo psicológico, transmitindo com eficácia a angústia crescente do protagonista.

Portanto, a tradução de Lívio Xavier revela um domínio consciente dos mecanismos rítmicos da linguagem. Longe de simplesmente transpor palavras, o tradutor reconstrói o movimento emocional do texto de Poe, preservando o impacto estético e psicológico da obra original.

A tradução apresentada no TT3 é caracterizada por uma linguagem clara e direta, mas que ainda busca refletir o estilo poético e sombrio do TF. Ele se esforça para equilibrar a acessibilidade com a preservação da atmosfera original do texto. A atmosfera sombria do conto é intensificada pelo uso de um vocabulário adequado e pela escolha de palavras que evocam o

horror e a angústia. Há uma busca por manter a essência do terror psicológico, usando construções que enfatizam a experiência sensorial do narrador e consegue capturar a intensidade emocional do texto original, embora sua abordagem possa ser menos densa do que a de outros tradutores, como Baudelaire.

Quanto às estratégias de tradução, o TT3 pode ser visto como uma abordagem domesticadora, pois procura adaptar o texto à cultura e ao estilo de leitura do público brasileiro, tanto no uso diferenciado da pontuação, como será observado nas estatísticas globais abaixo, como também no uso de uma linguagem mais simples e fluida. Ao mesmo tempo, mantém elementos da cultura e do estilo de Poe, evitando mudanças que poderiam diluir a profundidade do horror.

Concluindo, o TT3 preserva a estrutura narrativa, as personagens e os temas essenciais do original de Poe, garantindo que a experiência de horror psicológico e a luta pela sobrevivência do narrador sejam transmitidas de maneira eficaz. A divisão do texto e a organização do conteúdo são mantidas, e a atmosfera sombria é bem capturada, permitindo que os leitores brasileiros experimentem a intensidade do terror psicológico que caracteriza a obra de Poe. A tradução destaca-se pela sua capacidade de equilibrar a acessibilidade ao público com a fidelidade ao original, resultando em uma obra que preserva a essência do terror de Poe enquanto se torna acessível e relevante para uma nova audiência. A tradução de Lívio Xavier revela uma estratégia híbrida que pode ser interpretada à luz das categorias propostas por Lambert e Van Gorp (1985), que defendem a análise integrada de macro e microestrutura para compreender o projeto tradutório. Xavier mantém imagens fortes e o tom introspectivo, preservando parte do efeito original, como em “A intensidade das trevas parecia oprimir-me e sufocar-me”, mas ao mesmo tempo adota soluções léxicas e sintáticas que garantem maior acessibilidade ao leitor brasileiro. Essa dupla preocupação evidencia uma negociação entre o respeito à estética original (normas textuais do texto-fonte) e as expectativas de legibilidade (normas do sistema receptor). Segundo Toury (1995), tais decisões demonstram o papel do tradutor como mediador cultural, que equilibra fidelidade e adaptação, atuando como um “agente normativo” capaz de influenciar a forma como o texto será recebido. Dessa forma, Xavier constrói uma versão que conserva a força dramática do conto, mas sem romper totalmente com as convenções estilísticas da língua de chegada.

## 5.2 Comparação macroestrutural entre TF, TT1, TT2 e TT3

Embora muitas vezes negligenciada nos estudos de tradução, a pontuação desempenha um papel crucial na organização textual e na expressão de intenções e emoções. Com o objetivo de evidenciar sua relevância em pesquisas de tradução comparada, tomamos como ponto de partida o artigo *The Role of Punctuation in Translation*, de Awad, Mourad e Elamil (2021), que aborda a função da pontuação no processo tradutório sob uma perspectiva tanto teórica quanto prática, com ênfase em traduções entre o francês e o árabe. Os autores demonstram como a pontuação influencia diretamente a construção de sentido, a estrutura do texto e a transmissão da intenção autoral.

Segundo os mesmos autores, os sinais de pontuação não devem ser vistos como elementos neutros ou universais. Sua tradução exige mais do que correspondência funcional ou sintática: é preciso sensibilidade ao sistema cultural e semântico da língua de chegada. Ignorar sua função pode comprometer não apenas a clareza, mas a própria experiência comunicativa proposta pelo texto de origem. Com base na teoria de Nida, os autores propõem que a pontuação faz parte da estrutura superficial da língua de partida, devendo ser recodificada na estrutura da língua de chegada de forma a preservar o sentido profundo da mensagem. Já a teoria interpretativa de Lederer é invocada para ressaltar o valor cognitivo e estilístico da pontuação, especialmente em marcas como reticências ou travessões, que carregam significados emocionais e discursivos. Os autores agrupam os sinais em três categorias funcionais: 1) pontuação sintática (vírgula, ponto, ponto e vírgula); 2) pontuação de hierarquização da informação (aspas, parênteses, travessões, itálico); e 3) pontuação expressiva (interrogação, exclamação, reticências).

Complementando essa abordagem, Laur (2022) enfatiza a importância da pontuação na construção do sentido textual, com destaque para a vírgula, cuja função é especialmente ambígua. Em seu estudo *La virgule et ses multiples interprétations*, a autora mostra como esse sinal pode tanto organizar o discurso quanto introduzir ambiguidade interpretativa — o que se torna ainda mais sensível em contextos jurídicos e traduções entre o francês e o inglês.

A vírgula é um sinal de pontuação cuja função é particularmente ambígua. [...] Ela permite organizar o discurso, estruturá-lo, mas também pode levar a leituras múltiplas, ou mesmo errôneas, em caso de uso inadequado ou de ambiguidade sintática. (Laur, 2022, p. 191)<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> La virgule est un signe de ponctuation dont la fonction est particulièrement ambiguë. Elle permet d'organiser le discours, de le structurer, mais elle peut également entraîner des lectures multiples, voire erronées, en cas d'usage inapproprié ou d'ambiguïté syntaxique.

Para Laur, o tradutor precisa dominar as normas de pontuação de ambas as línguas envolvidas, pois a transferência inadequada ou automática dos sinais pode comprometer a inteligibilidade e a expressividade do texto traduzido.

Já no artigo *Meursault entre voix et texte : la monotonie de la ponctuation dans L'Étranger d'Albert Camus*, Cagnan (2020) propõe uma leitura estética e discursiva da pontuação, analisando seu papel na construção da voz narrativa em *L'Étranger*. A chamada “monotonia” da pontuação, marcada por um uso contido e repetitivo dos sinais, contribui para a desarticulação da coenunciação e reforça a atmosfera de absurdo que permeia a obra. Assim, a pontuação deixa de ser apenas marca gráfica para se tornar um componente discursivo central, capaz de evocar silêncio, neutralidade e estranhamento — aspectos fundamentais na poética de Camus.

Dessa forma, os três estudos aqui reunidos demonstram, sob diferentes perspectivas, que a pontuação não é um elemento acessório, mas sim parte integrante da produção de sentido, da estilização narrativa e das escolhas tradutórias. Seu papel vai além da normatividade gramatical, inserindo-se no campo da interpretação, da estética e da ética tradutória. Passamos ao tratamento da pontuação do TF e de como essa pontuação foi tratada nas traduções TT1, TT2 e TT3.

Considerando especificamente elementos de pontuação, passamos a analisar por meio de comparação as diferenças entre TF e TT1, TT2 e TT3, mostrando como essas escolhas dos tradutores modificam a experiência de leitura e a recepção do texto.

Com base na análise geral de cada tradução como apresentada acima, iniciamos uma comparação macroestrutural entre as traduções a partir da pontuação, sendo este um dos aspectos que mais revela diferenças e semelhanças significativas no ritmo, tom e efeito emocional dos trechos analisados, fatores essenciais para manter a atmosfera sombria e o suspense característicos da obra de Poe.

O uso de ponto e vírgula contribui para um ritmo lento e introspectivo, especialmente em passagens que descrevem o impacto psicológico: O TF traz: “...for presently I heard no more. Yet, for a while, I saw; but with how terrible an exaggeration!” O TT1 mantém o ponto e vírgula com frequência, aproximando-se do ritmo do original e sustentando a pausa reflexiva, como em “Mais cela ne dura que fort peu de temps; car tout d'un coup je n'entendis plus rien.” Já o TT2 faz uso de apenas um terço do número de ponto e vírgula empregado no TF e no TT1, mas em alguns pontos opta pela vírgula, o que acelera ligeiramente o ritmo em certas partes. Isso pode comprometer o efeito de pausa meditativa, distanciando um pouco o TT2 do TF. O TT3 emprega uma quantidade de ponto e vírgula mais próxima do TF e do TT1 e mais vírgulas

ou pontos finais, o que gera uma sensação de urgência em comparação com o ritmo cadenciado do TF e do TT1. Quanto às vírgulas, para efeito de ritmo e ênfase, no TF as vírgulas são usadas para criar ritmo e acentuar a progressão emocional do narrador. O TT1 reproduz o uso da vírgula de forma semelhante ao original, mas com maior frequência, o que permite manter o mesmo efeito pausado e tenso, e.g., “Je voyais les lèvres des juges en robe noire. Elles m’apparaissaient blanches, — plus blanches que la feuille sur laquelle je trace ces mots...” (Baudelaire, 1875). Já o TT2, utiliza em algumas partes vírgulas de forma coerente com o original, mas há momentos em que opta por vírgulas adicionais, o que suaviza o efeito de pausas longas. O TT3 emprega o maior número de vírgulas, criando um ritmo mais estável, menos alinhado com o efeito hesitante do TF. O TF tem o maior número de pontos finais para marcar encerramentos abruptos e aumentar a expectativa, especialmente ao final de descrições intensas, e.g., “Then silence, and stillness, night were the universe.” A mesma estrutura é seguida de modo geral pelo TT1 para reforçar a finalização abrupta e a sensação de isolamento, o que reflete a intensidade do original, e.g., “Et l’univers ne fut plus que nuit, silence, immobilité.” O TT2 faz uso do ponto final de forma semelhante ao TF, principalmente em momentos de encerramento ou ruptura emocional. Isso contribui para manter a dramaticidade e a introspecção, ainda que Mendes às vezes incline-se a um uso mais contínuo de pontuação, o que dilui um pouco o efeito de ruptura final.

Finalmente, a pontuação também pode indicar ênfase e intensidade emocional. O TF usa pontos de exclamação para transmitir o horror e a emoção intensa, e.g., “but with how terrible an exaggeration!” O TT1 mantém um uso muito semelhante do ponto de exclamação para transmitir essa intensidade, enfatizando o horror de forma mais explícita. O TT2 e o TT3 utilizam o mesmo número de exclamações em momentos específicos, mas com menos frequência do que o TT1. O TT2 se aproxima mais do TF ao restringir as exclamações a pontos de grande intensidade, enquanto o TT3 opta por pontuar de maneira mais uniforme, o que suaviza o tom emotivo.

Desse modo, cada tradução apresenta variações de pontuação que afetam o tom, o ritmo e o suspense da narrativa. O TT1 é o que mais se aproxima do TF em termos de ritmo e ênfase emocional, preservando pausas e estruturas de pontuação que contribuem para o suspense. O TT2 se mantém próximo ao TF em alguns momentos, mas a substituição de pausas e uso mais frequente de vírgulas afeta ligeiramente o ritmo. O TT3, com uso menos frequente de pausas longas e ênfase mais regular, cria um efeito de leitura mais fluido, porém menos próximo da intensidade psicológica do texto de Poe. Assim, ao observar a pontuação na macroestrutura, o TT1 oferece uma experiência mais chegada ao tom e atmosfera do TF, enquanto o TT2 e o TT3

ajustam o texto para uma leitura mais direta, com menos tensão nas pausas e menor variação de ritmo.

Uma estatística global das diferenças de pontuação entre TT1, TT2 e TT3 e o TF, com base nas trinta e oito seções analisadas será apresentada. O objetivo neste caso é quantificar as diferenças nas escolhas de pontuação e comparar a frequência do uso de certos sinais de pontuação, vírgulas e pontos finais nas versões traduzidas em relação ao original. A análise da pontuação está relacionada diretamente à dimensão textual e estilística da tradução. Pontuações não são neutras. Desse modo, comparar a frequência e a distribuição de sinais de pontuação entre o texto-fonte e os textos-alvo pode revelar estratégias tradutórias subjacentes. Evidentemente, quando o tradutor altera a pontuação para se alinhar com convenções estilísticas da língua-alvo, a opção é pela domesticação, enquanto que, ao preservar estruturas e pontuações próximas ao original, mesmo que não sejam comuns na língua-alvo, a opção clara foi pela estrangeirização. O quadro abaixo fornece uma ideia global do uso da pontuação por cada tradutor em relação ao original. Os três sinais de pontuação analisados nesta primeira estatística são: 1) Vírgula (,), 2) Ponto e vírgula (;) e 3) Ponto final (.), cujos usos e seus significados já foram descritos acima.

**Quadro 10 - Estatística global das diferenças de pontuação entre TF, TT1, TT2 e TT3**

| Sinal de pontuação | TF  | TT1 | TT2 | TT3 |
|--------------------|-----|-----|-----|-----|
| (,)                | 396 | 507 | 668 | 446 |
| (;)                | 63  | 64  | 21  | 45  |
| (.)                | 296 | 251 | 289 | 253 |

Começando com o uso da vírgula, notamos de início que as três traduções apresentam grande adição em relação ao TF. No caso do TT1, possivelmente para adaptar o ritmo da narrativa em francês. Um maior uso de vírgulas também se justifica pela quantidade maior de palavras empregadas no TT1. O TT2, embora tenha uma quantidade menor de palavras em relação ao TT1, e ao TF, apresenta um número bem maior de vírgulas, indicando uma pontuação mais suave, com mais pausas menores que o original. Já o TT3 emprega um número de vírgulas que fica entre o TF e o TT1, indicando uma pontuação mais fluida e acessível. Já na seção I, na frase de abertura do conto, observamos essa diferença do uso da vírgula nos quatro textos: O TF traz: “I was sick”.

Quanto ao uso de ponto e vírgula, TF e TT1 apresentam uma certa uniformidade, com a diferença de uma única ocorrência a mais no TT1, portanto, uma estratégia estrangeirizante. A

primeira tradução para o português brasileiro, o TT2, emprega o menor número de ponto e vírgula, enquanto o TT3 apresenta uma média do número de ocorrências entre TF e TT1, o que sugere uma ligeira simplificação em relação ao TF e, portanto, uma estratégia domesticadora. O TT2 simplifica ainda mais a estrutura das frases.

O uso de ponto final é maior no TF do que nas traduções. Quanto menos pontos finais, mais longas são as frases, o que é o caso do TT1, mesmo contendo 307 palavras a mais do que o TF. O TT2 traz a maior ocorrência de pontos finais entre as traduções, enquanto o TT1 traz a menor ocorrência, seguido de perto pelo TT3. As três traduções aumentam o número de vírgulas em relação ao TF, tornando o texto mais fluído e menos fragmentado, embora isso tenha um impacto sobre o ritmo, mais pausado no TF.

### ***5.2.1 Comparação macroestrutural do uso de travessão, reticências e exclamação entre TF, TT1, TT2 e TT3***

Nesta comparação entre alguns trechos selecionados, observaremos o uso de travessão e de reticências nas traduções para ver como cada tradutor escolheu representá-las ou omiti-las. Reticências e travessões têm usos específicos na tradução literária, ligados ao ritmo, ao tom e à intenção do autor ou do tradutor ao marcar pausas, pensamentos incompletos ou mudanças de ideias. No caso das reticências (...) o uso costuma sugerir hesitação, suspense ou interrupção, até reproduzir a sensação de um pensamento inacabado ou de uma pausa prolongada. Reticências podem criar um efeito de indefinição ou de continuidade suspensa na narrativa. Já o travessão (—), por sua vez, é empregado para indicar mudanças bruscas de ideia, introdução de um discurso direto ou até interrupções no fluxo narrativo, dando uma sensação de informalidade ou de diálogo natural. O travessão também serve para destacar uma voz narrativa ou comentário abrupto, oferecendo uma transição rápida e fluida entre as ideias.

É preciso dizer, a propósito dos trechos do TF e das traduções dispostos lado a lado para efeito de comparação, que a metodologia de escolha nesta pesquisa baseia-se em critérios de representatividade e relevância discursiva. Em vez de realizar uma análise exaustiva de todo o texto-fonte (TF) e dos textos traduzidos (TT1, TT2 e TT3), o estudo opta por uma seleção criteriosa de seções que espelham de forma satisfatória as características gerais da obra e de suas traduções. Essa abordagem seletiva, adotada por razões práticas e metodológicas, visa evitar uma análise desnecessariamente extensa, concentrando-se em passagens que contenham elementos particularmente significativos para os objetivos desta pesquisa.

A seleção inclui seções que apresentam variações lexicais, sintáticas e discursivas relevantes, além de casos de equivalência e divergência que ilustram claramente as estratégias tradutórias adotadas. Essa metodologia está em consonância com os princípios dos Estudos Descritivos da Tradução (Toury, 1995; Lambert & Van Gorp, 1985), que recomendam a observação sistemática de segmentos textuais marcados, representativos das normas e escolhas tradutórias presentes ao longo do texto.

No TF o travessão é empregado para enfatizar pausas e criar interrupções, gerando suspense e uma sensação de hesitação, e.g., “I was sick—sick unto death with that long agony”. O TT1 faz uso muito mais frequente do travessão, de forma a se aproximar muito mais do TF, para realçar o impacto dramático. Ele usa o travessão em momentos específicos, como em “J’étais brisé, – brisé jusqu’à la mort par cette longue agonie”, mantendo o efeito de interrupção e hesitação. O TT2 segue o uso do travessão em pouquíssimas ocorrências quando comparadas ao TF e ao TT1 e TT3. O TT3 usa o travessão em momentos semelhantes para marcar a pausa emocional, enquanto o TT2 opta por algumas vírgulas, suavizando o efeito de interrupção, o que pode diminuir a tensão. Logo na seção I se observa essa preferência do TT2 pela vírgula ao travessão:

| TF   | TT1   | TT2   | TT3  |
|--|---|---|--|
| It conveyed to my soul the idea of revolution — perhaps from its association in fancy with the burr of a mill wheel.   | Ce bruit apportait dans mon âme l’idée d’une rotation, — peut-être parce que dans mon imagination je l’associais avec une roue de moulin.   | Trazia-me à alma a ideia de <i>rotação</i> , talvez por se associar, na imaginação, com mó de uma roda de moinho.   | Minha alma foi assaltada pela idéia de rotação — talvez porque a minha imaginação a associava com o barulho de uma roda de moinho.   |
| They appeared to me white—whiter than the sheet upon which I trace these words—and thin even to grotesqueness; thin with the intensity of their expression of firmness —of immoveable resolution—of stern contempt of human torture. | Elles m’apparaissaient blanches, – plus blanches que la feuille sur laquelle je trace ces mots, – et minces jusqu’au grotesque ; amincies par l’intensité de leur expression de dureté, – d’immuable résolution, – de rigoureux mépris de la douleur humaine. | Parceiam-me brancos, mais brancos do que as folhas de papel sobre as quais estou traçando estas palavras, e grotescamente delgados; mais adelgaçados ainda pela intensidade de sua expressão de firmeza, de imutável resolução, de rigoroso desprezo pela dor humana. | Parceiam-me brancos — mais brancos ainda do que as folhas onde traço agora estas palavras — e finos, tão finos que eram grotescos; afinados pela intensidade da sua expressão de firmeza — de imutável resolução — de um cruel desprezo da dor humana. |

Essa alternância entre o uso de travessões ou reticências pelos tradutores mostra diferenças que afetam a intensidade e o tom introspectivo dos trechos analisados:

| TF                                     | TT1                                       | TT2  | TT3   |
|--|---|--|---|
| a half formed thought of joy — of hope | une pensée informe de joie, — d'espérance | uma imprecisa ideia de alegria... de esperança | um pensamento informe de alegria — de esperança |
| Down — steadily down it crept.         | Plus bas, — plus bas encore.              | Mais baixo... cada vez mais baixo.             | Mais baixo — mais baixo ainda                   |

Facilmente se observa nos trechos destacados acima como o travessão produz textos mais pausados, enquanto as reticências, preferidas pelo TT2, produzem o efeito mais reflexivo. Um outro trecho analisado revela o mesmo padrão, onde o TT2 muda o foco do ritmo pelo uso de reticências, prolongando o efeito reflexivo. O uso do travessão aqui parece realçar a transição da visão para a sensação.

| TF   | TT1  | TT2  | TT3   |
|--|--|--|---|
| upon the sound of the crescent as it should pass across the garment — upon the peculiar thrilling sensation. | sur le son que produirait le croissant en passant à travers mon vêtement, — sur la sensation particulière et pénétrante. | sobre o som que o crescente produziria, ao passar através de minha roupa... na característica e arrepiante sensação. | sobre o som que produziria o crescente, passando através da minha túnica — sobre a sensação particular. |

Uma estatística global das diferenças no uso de travessões, reticências e exclamações entre TT1, TT2 e TT3 e o TF, com base nas trinta e oito seções analisadas. O objetivo neste caso é quantificar as diferenças nas escolhas dos tradutores e comparar a frequência do uso desses sinais nas versões traduzidas em relação ao original. Seguimos aqui a mesma metodologia do subponto anterior, que considera igualmente as diferenças no uso desses sinais e sua influência na fluidez, na separação de ideias e no ritmo da narrativa. O quadro abaixo fornece uma ideia global do uso desses sinais por cada tradutor em relação ao original. Os três sinais analisados são: 1) Travessão (—), 2) Reticências (...) e 3) Exclamação (!).

**Quadro 11** - Estatística global das diferenças no uso de travessões e reticências e exclamações entre TF, TT1, TT2 e TT3

| Sinal de pontuação | TF | TT1 | TT2 | TT3 |
|--------------------|----|-----|-----|-----|
| (—)                | 90 | 114 | 34  | 72  |
| (...)              | 0  | 0   | 14  | 1   |
| (!)                | 44 | 43  | 37  | 37  |

Todas as traduções aumentam o uso de travessões, como indicado no quadro acima. A maior quantidade se acha no TT1, enquanto o TT2 é o que menos emprega o travessão. O uso maior de travessões, como no caso do TT1, indica a intenção do tradutor de criar pausas mais dramáticas e intensificar a fragmentação do discurso do narrador, o que também intensifica o suspense e a introspecção, aproximando-se mais do TF.

O uso de reticências ocorre unicamente nas traduções TT2 e TT3 para o português brasileiro, sendo mais comum no TT2 e o TT3 trazendo uma única ocorrência. TF e TT1 não trazem reticências. Essa ausência de reticências nas traduções resulta numa leitura menos fragmentada e mais fluída, possivelmente diminuindo o efeito de suspense e incerteza que o TT2 proporciona nalguns trechos com suas pausas prolongadas. A presença de reticências no TT2 também intensifica o tom de incerteza e a sensação de suspense, embora torne a leitura menos fluida e contínua.

No que podemos chamar de “tendências gerais”, o uso mais frequente de travessões no TT1 gera um texto mais fragmentado, o que pode acentuar o estado mental do narrador-testemunha. Vimos ainda que as reticências são uma característica marcante do TT2, o que pode refletir uma escolha estilística do tradutor para dar um ritmo diferente à obra, com mais pausa para a reflexão.

Fica claro dessa estatística que uma análise global é capaz de mostrar como as escolhas de pontuação podem modificar o ritmo e a experiência de leitura nas traduções, influenciando a reconstrução do suspense e da tensão psicológica na obra, afetando diretamente a experiência do leitor da tradução.

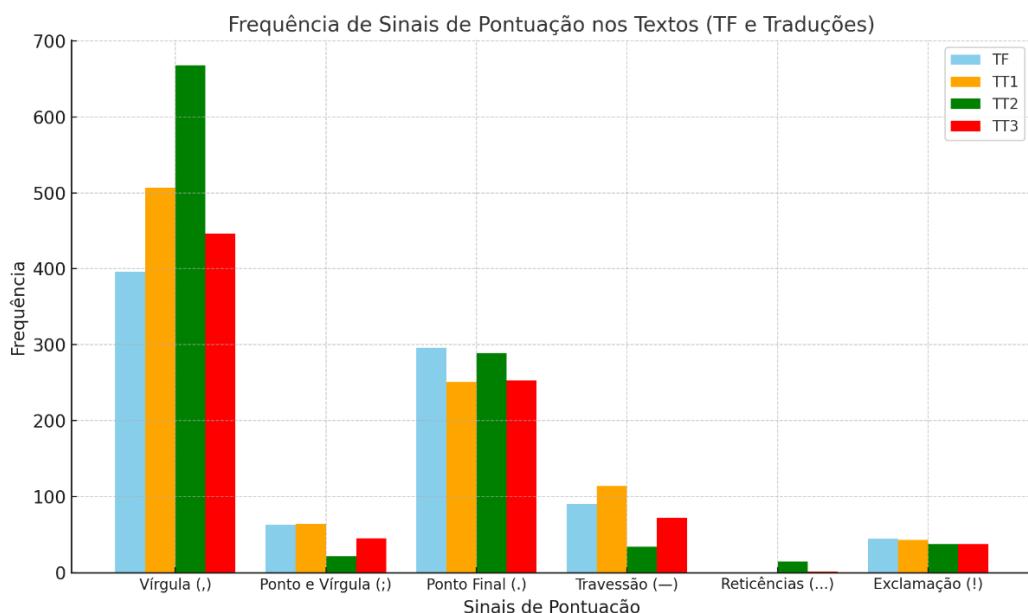
Quanto à fluidez textual, o TF é notável pelo uso variado e equilibrado de pontuação, que mantém um ritmo moderado. Há uma alternância entre frases curtas e longas, intensificando o suspense em passagens-chave. Há uma alternância entre frases curtas e reticências, o que dá um tom de hesitação e introspecção ao narrador, sugerindo medo e incerteza, a variedade no uso de vírgulas, travessões e reticências permite pausas naturais e aumenta o tom de suspense. O TF pode ser considerado um texto de alta fluidez, devido à maneira como as palavras, frases e parágrafos se conectam e progridem com naturalidade, mantendo o ritmo, a coerência e a clareza do discurso. Estamos falando em linhas gerais de continuidade sintática, sem interrupções abruptas e, principalmente, uma visível harmonia entre linguagem e estilo. Poé consegue produzir uma continuidade na tensão psicológica e uma surpreendente precisão vocabular.

Na tradução de Cássio de Arantes Leite para a edição de *Contos de Imaginação e Mistério*, pela Editora Tordesilhas (2012), o próprio Baudelaire fala sobre a imaginação e fluidez da escrita de Poe nestes termos

Para ele, a imaginação é a rainha das faculdades; no entanto, por essa palavra entende-se algo maior do que aquilo que a maioria dos leitores percebe. Imaginação não é a fantasia; não é a sensibilidade, mesmo que seja difícil conceber um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecedência [...] é esse instinto admirável, imortal, do belo que nos faz considerar a terra e os espetáculos como um vislumbre, como uma correspondência do Céu. (Baudelaire, 1875. p. 16, 21)<sup>43</sup>

O TT1 apresenta uma fluidez reduzida com mais pausas e dramatização. Já o TT2 mostra uma fluidez moderada, com suspense preservado. Finalmente, o TT3 apresenta alta fluidez e clareza, mais próximo do TF, mas com menos suspense. Essas estatísticas globais referentes à pontuação e ao uso de travessões e reticências também sinalizam na direção das estratégias de tradução empregadas pelos tradutores.

**Gráfico 1** - Gráfico estatístico comparativo global das diferenças no uso de pontuação entre TF, TT1, TT2 e TT3



Quando se fala do sinal de exclamação, o TF traz 44 ocorrências, seguido de perto pelo TT1, que traz 43. TT2 e TT3 trazem 37 casos de exclamação. O uso de sinais de exclamação na literatura e na tradução literária é geralmente associado a uma intensificação emocional e a um tom exaltado, visto como uma tentativa de amplificar a resposta emocional do leitor.

<sup>43</sup> POE, Edgar Allan. *Nouvelles extraordinaires*. Traduction de Charles Baudelaire. Paris, Édition Paris A. Quantin, 1884.

As duas traduções para o português brasileiro, TT2 e TT3, reduzem sensivelmente o número de sinais de exclamação. Em cada texto há trinta e sete ocorrências, enquanto TF e TT1 trazem quarenta e quatro e quarenta e três ocorrências, respectivamente. No exemplo abaixo, extraído da seção III, TT2 e TT3 optam igualmente por omitir o sinal de exclamação:

| TF   | TT1  | TT2   | TT3   |
|--|--|---|---|
| as if those who bore me<br>(a ghastly train!) had<br>outrun, | comme si ceux qui me<br>portaient, – un cortège de<br>spectres ! | como se aqueles que me<br>transportavam (cortejo<br>espectral) houvessem<br>ultrapassado, | como se aquelas sombras<br>que me carregavam (um<br>cortejo de espectros)<br>houvesse já ultrapassado |

Outro elemento de destaque na fluidez textual é o uso de parênteses. Na literatura, o uso de parênteses tem várias funções e efeitos estilísticos, sendo comumente utilizado para se introduzir uma informação secundária ou paralela, nem sempre essenciais para o entendimento principal do texto, mas que o podem enriquecer. Uma outra razão é a aparente intenção do autor em criar uma atmosfera de intimidade com o leitor, como que a sussurrar-lhe algo ao pé do ouvido, o que parece ser a intenção de Poe no TF. O recurso de parênteses também pode ser usado para produzir o efeito de ironia ou humor. Em todos os casos, porém, o parênteses é uma nuance que traz o efeito inevitável da quebra de ritmo ou mudança de foco.

| TF   | TT1  | TT2  | TT3   |
|--|--|--|---|
| Yet in a second<br>afterward, (so frail may<br>that web have been) we<br>remember not that we<br>have dreamed.   | Ce pendant, une seconde<br>après, – tant était frêle<br>peut-être ce tissu, – nous<br>ne nous souvenons pas<br>d'avoir rêvé.   | Entretanto, um segundo<br>depois, por mais fraca<br>que tenha sido essa teia,<br>não nos lembramos de ter<br>sonhado.                      | E um segundo depois<br>(tão tênue era essa teia)<br>não mais nos lembramos<br>de ter sonhado.   |
| SEÇÃO II   | SEÇÃO II   | SEÇÃO II   | SEÇÃO II  |
| as if those who bore me<br>(a ghastly train!) had<br>outrun, in their descent,<br>the limits of the limitless,<br>and paused from the<br>wearisomeness of their<br>toil. | comme si ceux qui me<br>portaient, – un cortège de<br>spectres ! – avaient<br>dépassé dans leur<br>descente les limites de<br>l'illimité,  | como se aqueles que me<br>transportavam (cortejo<br>espectral) houvessem<br>ultrapassado, na sua<br>descida, os limites do<br>ilimitado,   | como se aquelas sombras<br>que me carregavam (um<br>cortejo de espectros)<br>houvesse já ultrapassado<br>os limites do ilimitado.             |
| SEÇÃO III  | SEÇÃO III  | SEÇÃO III  | SEÇÃO III   |
| While I gazed directly<br>upward at it (for its<br>position was<br>immediately over my<br>own) I fancied that I saw<br>it in motion.                                     | Comme je l'observais<br>directement, les yeux en<br>l'air, – car elle était<br>placée juste au-dessus de<br>moi, – je crus la voir<br>remuer. Un instant après,<br>mon idée fut confirmée. | Enquanto olhava<br>diretamente para ela, lá<br>em cima (pois se achava<br>bem por cima de mim),<br>pareceu-me que se<br>movia. Um instante | Enquanto eu a observava<br>diretamente, pois estava<br>colocada justamente<br>acima de mim —<br>pareceu-me que a via<br>mover-se. Um instante |

|  |  |   |  |
|--|--|---|--|
| SEÇÃO XVIII  | SEÇÃO XVIII  | depois vi isso<br>confirmado<br>SEÇÃO XVIII   | depois confirmava-se a<br>minha idéia.<br>SEÇÃO XVIII  |
| It might have been half an hour, perhaps even an hour, (for I could take but imperfect note of time) before I again cast my eyes upward. What I then saw confounded and amazed me. | Il pouvait bien s'être écoulé une demi-heure, peut-être même une heure, — car je ne pouvais mesurer le temps que très imparfairement, — quand je levai de nouveau les yeux au-dessus de moi. | Talvez se houvesse passado uma meia hora, ou mesmo uma hora (pois só podia medir o tempo imperfeitamente), quando ergui de novo os olhos para o forro. O que vi, então, encheu-me de confusão e de espanto. | Podia ter decorrido uma meia hora, talvez mesmo uma hora — pois eu não podia medir o tempo senão muito imperfeitamente — quando ergui novamente os olhos. O que vi então confundiu-me, tornou-me estupefato. |
| SEÇÃO XX   | SEÇÃO XX   | SEÇÃO XX  | SEÇÃO XX   |
| and thus (there being no alternative) a different and a milder destruction awaited me.   | j'étais donc voué — et cette fois sans alternative possible, — à une destruction différente et plus douce.   | e dessa forma, não havendo alternativa, uma execução mais benigna e diferente me aguardava. Mais benigna!   | e desta vez não havia alternativa possível — a uma destruição diferente e mais suave. Mais suave!  |
| SEÇÃO XXI  | SEÇÃO XXI  | SEÇÃO XXI   | SEÇÃO XXI  |
| Notwithstanding terrifically wide sweep (some thirty feet or more) and the hissing vigor of its descent,   | Malgré l'effroyable dimension de la courbe parcourue (quelque chose comme trente pieds, peut-être plus), et la sifflante énergie de sa descente,   | Não obstante sua oscilação, terrivelmente larga (de trinta pés ou mais), e a força sibilante de sua descida,  | Apesar da espantosa dimensão da curva percorrida (qualquer coisa como trinta pés, talvez mais), e da energia sibilante da descida,   |
| SEÇÃO XXIV   | SEÇÃO XXIV   | SEÇÃO XXIV  | SEÇÃO XXIV   |

Das seis ocorrências de parênteses no TF, apenas uma é seguida pelo TT1, que prefere o uso do travessão. O TT2 segue o TF em quatro das ocasiões do uso de parênteses, enquanto o TT3 segue o TF em apenas três das ocorrências, substituindo as demais por travessões ou vírgulas.

### 5.2.2 *Comparação macroestrutural das estratégias de tradução entre TT1, TT2 e TT3*

A análise comparativa das três traduções a partir dos sinais de pontuação revela diferenças significativas nas abordagens de domesticação e estrangeirização adotadas por Baudelaire, Mendes e Xavier. Abaixo, destaco exemplos de cada estratégia de tradução, considerando os elementos de pontuação, travessões, aspas, termos formais e populares, preposições, conjunções, itálicos e a frequência e tratamento de expressões em latim.

Já vimos que o TF usa travessões com a finalidade de produzir pausas dramáticas, especialmente em momentos de reflexão ou suspense. Nesse aspecto, o TT1 segue uma

abordagem estrangeirizante, aproximando-se mais do TF, embora introduzindo alguns travessões adicionais em certas frases, enfatizando pausas que no TF são um pouco menos marcadas. Esse uso tende a aumentar a introspecção e o suspense, características valorizadas na literatura francesa. Blanchot (1955), por exemplo, enxerga a literatura moderna como caracterizada pelo aprofundamento da consciência e da interioridade. O “espaço literário” seria o lugar de silêncio, da introspecção e da angústia existencial. O suspense, nesse sentido, não é apenas narrativo, mas ontológico, uma vez que está relacionado à espera, à iminência e à suspensão do sentido (1955, p. 19-56).

Na seção VII, numa passagem em que o TF emprega ponto e vírgula, o TT1 opta por vírgula e travessão, criando um efeito de suspensão mais longo.

| TF   | TT1   |
|--|---|
| Was I left to perish of starvation in this subterranean world of darkness; or what fate, perhaps even more fearful.<br>SEÇÃO VII | Devais-je mourir de faim dans ce monde souterrain de ténèbres, — ou quelle destinée, plus terrible encore peut-être.<br>SEÇÃO VII |

O TT2 também já opta por uma domesticação, substituindo alguns travessões por vírgulas ou pontos finais, suavizando a leitura para o português brasileiro. Na seção XIV, por exemplo, os travessões são reduzidos e substituídos por vírgulas, mantendo a fluidez e minimizando pausas intensas. Assim temos no TF o emprego de ponto e vírgula, enquanto o TT2 emprega uma simples vírgula:

| TF   | TT2  |
|--|--|
| It must have been drugged; for scarcely had I drunk, before I became irresistibly drowsy.<br>SEÇÃO XIV | Deveria estar com alguma droga, porque, logo depois de beber, fui tomado dum torpor irresistível.<br>SEÇÃO XIV |

O TT3 também adota uma estratégia similar à do TT2, mas preserva os travessões nos pontos em que eles aumentam o impacto emocional, equilibrando entre fluidez e dramatização. Na seção XX o TF emprega duas vírgulas e traz uma frase entre parênteses. Enquanto isso, para não perder a continuidade da narrativa, o TT3 emprega apenas uma vírgula e substitui os parênteses por travessões:

| TF  | TT2   |
|---|---|
| It might been half an hour, perhaps even an hour, (for I could take but imperfect not of time), before I again cast my eyes upward.<br>SEÇÃO XX | Podia ter decorrido uma meia hora, talvez mesmo uma hora — pois eu não podia medir o tempo senão muito imperfeitamente — quando ergui novamente os olhos.<br>SEÇÃO XX |

Quanto ao emprego de reticências, a ideia é gerar suspense e hesitação. Derrida (1992) explora como as reticências criam espaços de pausa, de suspensão de sentido, e de abertura para múltiplas interpretações, o que, segundo ele, reflete a natureza indeterminada da linguagem e da comunicação. Ele sugere que as reticências funcionam como uma estratégia de “dissociação” e “improvisação” dentro da escrita e do discurso, oferecendo um tempo e um espaço para reflexões que escapam à significação tradicional e imediata. Ele menciona que esse uso permite à linguagem “guardar algo em reserva,” sustentando uma margem de indefinição que desafia uma interpretação única ou conclusiva. O TT2 opta por uma estratégia domesticadora nesse aspecto, sendo o que mais emprega reticências. Estando essas reticências ausentes no TF, sua presença no TT2 já se revela uma escolha por domesticação. Há aqui também uma mudança de efeito narrativo, alterando ritmo, tom e intenção emocional da narrativa. O suspense, por exemplo, pode ser intensificado artificialmente na tradução, segundo as convenções estéticas da literatura portuguesa, domesticando assim o texto. TF e TT1 não fazem uso de reticências, enquanto o TT3 apresenta um único caso.

| TF  | TT2   |
|---|---|
| <p>These shadows of memory tell, indistinctly, of tall figures that lifted and bore me in silence down—down—still down—till a hideous dizziness oppressed me at the mere idea of the interminableness of the descent.</p> <p>SEÇÃO III</p> <p>there rushed to my mind a half formed thought of joy—of hope.</p> <p>I was an imbecile—an idiot.</p> <p>SEÇÃO XIII</p> <p>It would fray the serge of my robe—it would return and repeat its operations—again—and again.</p> <p>as it should pass across the garment — upon the peculiar thrilling sensation.</p> <p>SEÇÃO XIV</p> <p>Down—steadily down it crept. I took a frenzied pleasure in contrasting its downward with its lateral velocity. To the right—to the left—far and wide—with the shriek of a damned spirit;</p> <p>SEÇÃO XV</p> <p>Down—certainly, relentlessly down!</p> <p>SEÇÃO XXVI</p> <p>It was hope—the hope that triumphs on the rack—that whispers to the death condemned even in the dungeons of the Inquisition.</p> | <p>Essas sombras de memória falam, indistintamente, para baixo... para baixo, cada vez mais baixo, até que uma horrível vertigem me oprimiu, a simples ideia daquela descida sem fim.</p> <p>SEÇÃO III</p> <p>atravessou-me o espírito uma imprecisa ideia de alegria... de esperança.</p> <p>Eu era um imbecil... um idiota.</p> <p>SEÇÃO XIII</p> <p>Desgastaria a sarja de minha roupa... voltaria e repetiria suas operações, de novo... ainda outra vez.</p> <p>ao passar através de minha roupa... na característica e arrepiante sensação.</p> <p>SEÇÃO XIV</p> <p>Mais baixo... cada vez mais baixo, ele descia. Sentia um frenético prazer em comparar sua velocidade, de alto a baixo, com sua velocidade lateral. Para a direita... para a esquerda, para lá e para cá, com o guincho de um espírito danado!</p> <p>SEÇÃO XV</p> <p>Para baixo... seguramente, inexoravelmente para baixo!</p> <p>SEÇÃO XXVI</p> <p>Era a esperança... a esperança que triunfa, mesmo sobre o cavalete de tortura.</p> |

| SEÇÃO XXVII   | SEÇÃO XXVII   |
|---|---|
| There had been a second change in the cell—and now the change was obviously in the form.  | Segunda alteração se verificara na cela... e agora a mudança era, evidentemente, na forma.  |
| I felt that I tottered upon the brink—I averted my eyes—<br>I shrank back—but the closing walls pressed me resistlessly onward. | Senti que oscilava sobre a borda... Desviei os olhos...<br>Fugi... mas as paredes, a apertar-se, impeliam-me irresistivelmente para diante. |
| SEÇÃO XXXVII  | SEÇÃO XXXVII  |

### 5.3 Microestrutura dos textos traduzidos TT1, TT2, e TT3

Nesta análise microestrutural das traduções TT1, TT2 e TT3, segundo o modelo proposto por Lambert e Van Gorp (1985), temos como alvo alguns aspectos específicos, considerando unidades linguísticas e suas correspondências. A orientação da análise microestrutural visa entender como cada tradutor abordou o material do TF e os processos de tradução em seu nível mais específico possível. Os principais aspectos analisados incluem 1) Unidades de tradução, onde se busca palavras, frases, expressões idiomáticas ou segmentos sintáticos; 2) Alterações ou divergências entre o TF e as traduções, considerando adições, omissões; 3) Equivalências semânticas e sintáticas, levando em conta as nuances de significado e as diferenças estruturais entre as línguas; 4) Estratégias de tradução a partir das escolhas dos tradutores em relação ao vocabulário, tempos verbais, uso de conectivos. Essa abordagem microestrutural ajuda a compreender como os detalhes linguísticos e estilísticos de um texto são manipulados na tradução, permitindo identificar tendências, padrões e estratégias adotadas pelos tradutores.

Acreditamos que as seções escolhidas para esta análise representam satisfatoriamente o conteúdo geral do TF e das traduções TT1, TT2 e TT3. A razão principal para essa escolha é que uma análise de todas as seções se mostraria desnecessária, além de demasiadamente extensa. Destacam-se aqui palavras, frases e expressões, alterações e divergências, além de equivalências semânticas e sintáticas que revelam e ilustram as estratégias utilizadas pelas traduções. O quadro 11 a seguir mostra alguns exemplos relevantes e representativos que permitem explorar correspondências linguísticas nessas unidades.

**Quadro 12** – Comparação das unidades de tradução entre TF e TT1, TT2 e TT3 no nível microestrutural.

| TF   | TT1   | TT2  | TT3   |
|--|---|--|---|
| SEÇÃO I  | SEÇÃO I   | SEÇÃO I  | SEÇÃO I   |
| I was sick—sick unto death with that long agony.   | J'étais brisé, – brisé jusqu'à la mort par cette longue agonie.   | Eu estava extenuado — extenuado até à morte, por aquela longa agonia.  | Eu estava exausto — mortalmente exausto naquela longa agonia;   |
| the burr of a mill wheel   | une roue de moulin  | mó de uma roda de moinho   | barulho de uma roda de moinho   |
| the sable draperies  | les draperies noires  | dos panos negros   | dos reposteiros negros  |
| I felt every fibre in my frame thrill as if I had touched the wire of a galvanic battery                             | je sentis chaque fibre de mon être frémir comme si j'avais touché le fil d'une pile voltaïque                                       | senti todas as fibras de meu corpo vibrarem, como se eu tivesse tocado o fio de uma pilha galvânica                  | senti que cada fibra do meu corpo vibrava como se eu tivesse tocado o fio de uma bateria galvânica                                  |
| The sentence — the dread sentence of death — was the last of distinct accentuation which reached my ears.            | A sentença — a terrível sentença de morte — foi a última frase distintamente acentuada que me chegou aos ouvidos.                   | The sentence — the dread sentence of death — was the last of distinct accentuation which reached my ears.            | A sentença — a terrível sentença de morte — foi a última frase distintamente acentuada que me chegou aos ouvidos.                   |
| It conveyed to my soul the idea of revolution — perhaps from its association in fancy with the burr of a mill wheel. | Trazia-me à alma a ideia de rotação, talvez por se associar, na imaginação, com mó de uma roda de moinho.                           | It conveyed to my soul the idea of revolution — perhaps from its association in fancy with the burr of a mill wheel. | Trazia-me à alma a ideia de rotação, talvez por se associar, na imaginação, com mó de uma roda de moinho.                           |
| They appeared to me white—whiter than the sheet upon which I trace these words—and thin even to grotesqueness.       | Pareciam-me brancos, mais brancos do que as folhas de papel sobre as quais estou traçando estas palavras, e grotescamente delgados. | They appeared to me white—whiter than the sheet upon which I trace these words—and thin even to grotesqueness.       | Pareciam-me brancos, mais brancos do que as folhas de papel sobre as quais estou traçando estas palavras, e grotescamente delgados. |
| At first they wore the aspect of charity, and seemed white and slender angels who would save me.                     | A princípio, elas tomaram o aspecto da Caridade e pareciam anjos brancos e esbeltos,  | At first they wore the aspect of charity, and seemed white and slender angels who would save me.                     | A princípio, elas tomaram o aspecto da Caridade e pareciam anjos brancos e esbeltos,  |

|  |  |  |   |
|--|--|--|---|
|  | que me deviam<br>salvar.   |  | que me deviam<br>salvar.  |
| Then silence, and<br>stillness, night<br>were the universe.  | E o universo não<br>foi mais do que<br>noite, silêncio e<br>imobilidade.   | Then silence, and<br>stillness, night<br>were the universe.  | E o universo não<br>foi mais do que<br>noite, silêncio e<br>imobilidade.  |
| SEÇÃO II   | SEÇÃO II   | SEÇÃO II   | SEÇÃO II  |
| In the deepest<br>slumber—no! In<br>delirium—no! In a<br>swoon—no! In<br>death—no!   | Dans le plus<br>profond sommeil, —<br>non! Dans le délire,<br>— non! Dans<br>l'évanouissement,<br>— non! Dans la<br>mort, — non!   | No sono mais<br>profundo — não!<br>No delírio — não!<br>No desmaio —<br>não! Na morte —<br>não!  | No mais profundo<br>dos sonos — não!<br>No delírio — não!<br>Num desmaio —<br>não! Na morte —<br>não!                                   |
| the gossamer web<br>of some dream  | la toile aranéeuse<br>de quelque rêve  | a teia delgada<br>de <i>algum</i> sonho.   | as teias de algum<br>sonho.   |
| floating in mid-air<br>the sad visions   | les mélancoliques<br>visions   | as tristes visões  | as tristes visões   |
| And that gulf is—<br>what?   | Et ce gouffre, quel<br>est-il ?  | E esse abismo —<br>que é?  | E que abismo seria<br>este?   |
| Yet in a second<br>afterward, (so frail<br>may that web have<br>been) we remember<br>not that we have<br>dreamed.          | Ce pendant, une<br>seconde après, —<br>tant était frêle peut-<br>être ce tissu, — nous<br>ne nous souvenons<br>pas d'avoir rêvé.   | Entretanto, um<br>segundo depois,<br>por mais fraca que<br>tenha sido essa teia,<br>não nos lembramos<br>de ter sonhado.                     | E um segundo<br>depois (tão tênue<br>era essa teia) não<br>mais nos<br>lembraos de ter<br>sonhado.                                      |
| He who has never<br>swooned, is not he<br>who finds strange<br>palaces and wildly<br>familiar faces in<br>coals that glow. | Celui-là qui ne<br>s'est jamais<br>évanoui n'est pas<br>celui qui découvre<br>d'étranges palais et<br>des visages<br>bizarrement<br>familiers dans les<br>braises ardentes | Aquele que nunca<br>desmaiou é quem<br>não descobre<br>palácios estranhos<br>e rostos<br>esquisitamente<br>familiares em<br>brasas ardentes. | Aquele que nunca<br>desmaiou não é o<br>que encontra<br>estranhos palácios<br>e rostos<br>bizaramente<br>familiares em brasa<br>ardente |
| masonry  | pierre   | pedras   | pedras  |
| masonry  | maçonnerie   | parede   | pedras  |
| masonry  | maçonnerie   | alvenaria  | pedras  |
| a wrapper of coarse<br>serge   | une robe de serge<br>grossière   | uma camisola de<br>sarja grosseira.  | um fato de sarja<br>ordinária   |
| a loaf and a pitcher<br>with water.  | un pain et une<br>cruche d'eau.  | um pão e uma bilha<br>d'água.  | uma côdea de pão e<br>uma bilha d'água.   |
| I presumed the<br>dungeon to be fifty<br>yards in circuit.   | je présumai que le<br>cachot avait<br>cinquante yards de<br>circuit.   | presumi que o<br>calabouço teria<br>umas cinquenta<br>jardas de circuito.  | Eram, pois, ao<br>todo, cem passos  |
| Up to the period<br>when I fell I had<br>counted fifty-two<br>paces, and upon  | Au moment où je<br>tombai, j'avais déjà<br>compté cinquante-<br>deux pas, et, en   | Até o momento em<br>que caí, havia<br>contado cinquenta<br>e dois passos e, ao   | No momento em<br>que caí, havia<br>contado 52 passos,<br>e recomeçando o  |

|   |  |   |  |
|---|--|---|--|
| resuming my walk,<br>I had counted<br>forty-eight more;—<br>when I arrived at<br>the rag. | retenant ma<br>promenade, j'en<br>comptai encore<br>quarante-huit, —<br>quand je rencontrais<br>mon chiffon. | retomar meu<br>caminho, contara<br>quarenta e oito<br>mais, até chegar ao<br>trapo. | meu passeio, contei<br>ainda 48, quando<br>encontrei de novo o<br>trapo.   |
| vault   | caveau   | sepulcro  | subterrâneo  |
| vault   | caveau   | cava  | subterrâneo  |
| toil  | beaucoup de peine  | bastante trabalho   | com muita<br>dificuldade   |
| toil  | beaucoup de peine  | tarefa  |  |
| a burning thirst<br>consumed me   | Une soif brûlante<br>me consumait  | Sede ardente me<br>devorava   | Uma sede<br>devoradora<br>consumia-me as<br>entranhas  |
| by a wild<br>sulphurous lustre  | une lueur<br>singulière,<br>sulfureuse   | graças a uma luz<br>viva e sulfúrea   | a uma luz estranha,<br>sulfurosa   |
| the truth at length<br>flashed upon me.   | la vérité m'apparut<br>comme un éclair.  | a verdade, afinal,<br>jorrou, luminosa.   | a verdade<br>apareceu-me como<br>um relâmpago.   |
| resembling a<br>surcingle.  | ressemblait à une<br>sangle.   | uma comprida<br>correia dupla   | assemelhava a uma<br>cilha   |
| I fancied that I saw<br>it in motion.   | je crus la voir<br>remuer.   | pareceu-me que se<br>movia.   | pareceu-me que a<br>via mover-se.  |
| sweep   | parcours   | balanço   | percurso   |
| dull movement   | mouvement<br>fastidieux  | monótono<br>movimento   | movimentos<br>fastidiosos  |
| There was another<br>interval of utter<br>insensibility.                                  | Il se fit un nouvel<br>intervalle de<br>parfaite<br>insensibilité  | Houve outro<br>intervalo de<br>completa<br>insensibilidade.                         | Houve ainda um<br>novo intervalo de<br>insensibilidade.  |
| oh, inexpressibly<br>sick and weak  | un malaise et une<br>faiblesse — oh !<br>inexprimables   | bastante doente e<br>fraco — de<br>maneira<br>inexprimível                          | uma fraqueza e um<br>mal-estar, oh!,<br>inexprimíveis  |
| craved  | implorait  | implorava   | implorava  |
| The vibration of<br>the pendulum was<br>at right angles to<br>my length.                  | La vibration du<br>pendule avait lieu<br>dans un plan<br>faisant angle droit<br>avec ma longueur.            | A oscilação do<br>pêndulo fazia-se<br>em ângulos retos<br>com meu<br>comprimento.   | A vibração do<br>pêndulo tinha lugar<br>num plano que<br>formava ângulo<br>direito com o<br>comprimento do<br>meu corpo. |
| fraying   | robe   | roupa   | túnica   |
| Down—steadily<br>down it crept.   | Plus bas, — plus bas<br>encore, — il glissait<br>toujours plus bas.  | Mais baixo... cada<br>vez mais baixo, ele<br>descia.                                | Mais baixo — mais<br>baixo ainda — ele<br>deslizava cada vez<br>mais para baixo.   |

| SEÇÃO III   | SEÇÃO III  | SEÇÃO III  | SEÇÃO III  |
|---|--|--|--|
| Amid frequent and thoughtful endeavors to remember    | au milieu de mes efforts répétés et intenses                           | Entre as frequentes e intensas tentativas de recordar                | No meio de freqüentes e intensos esforços para recordar-me   |
| shadows of memory tell, indistinctly                  | ombres de souvenirs me présentent, très indistinctement                | sombra de memória falam, indistintamente                             | sombra da memória falam indistintamente                      |
| the mere idea of the interminableness of the descent. | la simple idée de l'infini dans la descente.                           | a simples ideia daquela descida sem fim.                             | até a idéia do infinito.                                     |
| SEÇÃO IV  | SEÇÃO IV   | SEÇÃO IV   | SEÇÃO IV   |
| Then a pause in which all is blank.                   | Puis une pause dans laquelle tout disparaît.                           | Depois, uma pausa em que tudo desaparece.                            | E depois uma pausa, em que tudo desaparece.                  |
| a tingling sensation pervading my frame.              | comme une sensation vibrante pénétrant mon être.                       | uma sensação formigante invadindo-me o corpo.                        | uma sensação vibrante penetrando o meu ser.                  |
| Then, very suddenly, thought, and shuddering terror   | Puis, très soudainement, la pensée, et une terreur frissonnante        | Depois, bem de repente, o <i>pensamento</i> , e um terror arrepiante | Depois, de repente voltava o pensamento e um horror tremente |
| SEÇÃO V   | SEÇÃO V  | SEÇÃO V  | SEÇÃO V  |
| the blackness of eternal night encompassed me.        | La noirceur de l'éternelle nuit m'enveloppait.                         | Cercava-me o negror da noite eterna.                                 | A intensidade das trevas parecia oprimir-me e sufocar-me.    |
| Victims had been in immediate demand.                 | Le contingent des victimes avait été mis immédiatement en requisition. | As vítimas haviam sido requisitadas imediatamente.                   | O contingente de vítimas fora requisitado imediatamente      |
| slime   | gluant   | lodoso   | escorregadio   |
| tore violently on my face.                            | tombai violemment sur le visage.                                       | caí violentamente de bruços.   | caí violentamente com o rosto no chão.                       |
| SEÇÃO XI  | SEÇÃO XI   | SEÇÃO XI   | SEÇÃO XI   |
| clammy vapor e decayed fungus.                        | vapeur visqueuse et qu'une odeur particulière                          | vapeur visqueuse et qu'une odeur particulière                        | vapeur visqueuse et qu'une odeur particulière                |
| SEÇÃO XIII  | SEÇÃO XIII   | SEÇÃO XIII   | SEÇÃO XIII   |
| nerves had been unstrung,                             | nerfs étaient détendus.  | havia relaxado meus nervos,  | Meus nervos estavam abalados                                 |
| risk the terrors of the wells.                        | affronter l'horreur des puits.   | arriscar-me aos terrores dos poços.                                  | afrontar o horror do poço.                                   |

| SEÇÃO XX   | SEÇÃO XX  | SEÇÃO XX  | SEÇÃO XX   |
|--|---|---|--|
| Its nether extremity was formed  | son extrémité inférieure était formée                                 | sua extremidade inferior era formada                              | sua extremidade inferior era formada                                   |
| My cognizance of the pit had become known to the inquisitorial agents. | Ma découverte du puits était devinée par les agents de l’Inquisition. | Minha descoberta do poço fora conhecida dos agentes da Inquisição | A minha descoberta do poço fora adivinhada pelos agentes da inquisição |
| shaking in every limb.   | tremblant de tous mes membres.  | Com os membros todos a tremer,                                    | Tremendo em todos os membros,  |
| Ultima Thule of all their punishments.                                 | Ultima Thule de tous leurs châtiments.                                | última Thule de todos os seus castigos!                           | Última Thule de todos os castigos!                                     |
| milder destruction   | une destruction différente et plus douce.                             | uma execução mais benigna e diferente                             | uma destruição diferente e mais suave.                                 |
| SEÇÃO XXIII  | SEÇÃO XXIII   | SEÇÃO XXIII   | SEÇÃO XXIII  |
| I grew frantically mad.  | Je devins fou, frénétique.  | Tornei-me freneticamente louco                                    | Estava louco, frenético  |
| Demons who took note of my swoon.                                      | démons qui avaient pris note de mon évanouissement.                   | demônios que tomavam nota de meu desmaio                          | demônios tinham tomado nota do meu desmaio                             |
| I was an imbecile—an idiot.  | J’étais un imbécile, – un idiot.                                      | Eu era um imbecil... um idiota.                                   | Eu era um imbecil — um idiota.   |

O uso de “I was sick—sick unto death with that long agony” no TF enfatiza uma condição extrema pelo uso da repetição e da expressão “unto death”. O TT1 prefere “brisé, – brisé jusqu’à la mort”, em que “brisé” (“quebrado”, “destruído”) carrega um tom mais emocional e menos físico do que “sick”, que evoca náusea ou mal-estar. Embora a ênfase seja preservada, a escolha lexical confere um tom mais poético, revelando uma tendência observada em todo o TT1: a manutenção e, muitas vezes, a intensificação da carga emocional. Essa estratégia de acentuar o caráter literário e sensível também se manifesta em outras escolhas de tradução.

Por exemplo, ao tratar da expressão “the burr of a mill wheel”, onde “burr” busca reproduzir a onomatopeia característica do som da roda, o TT1 opta por “roue de moulin”, simplificando a descrição e omitindo a sonoridade específica. Essa redução imagética indica que, mesmo priorizando a emoção em muitos trechos, o tradutor, em outros momentos, suaviza elementos sensoriais do original.

Essa oscilação entre literalidade e adaptação estilística também se observa na tradução de termos técnicos, como em “galvanic battery”, vertido no TT1 como “pile voltaïque”, terminologia técnica corrente na França do século XIX. Aqui, observa-se um esforço de equivalência semântica aliado a uma adaptação cultural precisa, demonstrando que o TT1 não abandona completamente a fidelidade ao original, mas a equilibra com as expectativas do público francês.

Na mesma linha, há escolhas visuais interessantes, como em “the gossamer web of some dream”, traduzido como “la toile aranéeuse de quelque rêve”. A substituição de “gossamer” (“diáfana”, “etérea”) por “aranéeuse” (“de aranha”) confere concretude à imagem, preservando a ideia de fragilidade, mas ancorando-a em um imaginário mais familiar ao leitor francês.

Além disso, o TT1 introduz pequenas adições estilísticas, como no caso de “He who has never swooned”, traduzido por “Celui-là qui ne s'est jamais évanoui”, onde o acréscimo de “là” acentua a expressão e exemplifica a busca por musicalidade e ritmo interno ao texto.

A linguagem do TT1, portanto, oscila entre intensificação poética e suavização de certas passagens, revelando uma estratégia tradutória marcada pela adaptação sensível ao estilo francês. Essa tensão entre fidelidade e adaptação se manifesta também na escolha de termos como “terrible” em “la terrible sentence de mort” para “the dread sentence of death”, privilegiando o efeito sonoro e visual em detrimento da precisão semântica literal. A gama lexemática francesa oferece alternativas como crainte, effroi ou terreur, mas a opção de Baudelaire sugere um desejo de manter a musicalidade e o impacto estético.

Essas diferenças se intensificam na seção III, na qual a construção frasal e as escolhas expressivas destacam nuances importantes. O TF apresenta frases introspectivas, como “Amid frequent and thoughtful endeavors to remember...”, que enfatizam o esforço do narrador em recompor suas memórias. Já o TT1 opta por “Au milieu de mes efforts répétés et intenses...”, conferindo maior intensidade ao esforço mental e reforçando o tom enfático. De modo semelhante, em “shadows of memory tell, indistinctly...”, o TT1 traduz por “Ces ombres de souvenirs me présentent, très indistinctement...”, sugerindo uma ação mais ativa do sujeito no francês, em detrimento da ambiguidade nebulosa do original.

Por fim, a simplificação de “the mere idea of the interminableness of the descente” em “l'infini dans la descente” exemplifica a tendência do TT1 a suavizar certas intensidades emocionais, reduzindo o caráter de angústia prolongada presente em “interminableness”.

Na seção IV, observa-se uma mudança significativa no ritmo narrativo e na intensidade da experiência sensorial. O texto-fonte (TF) apresenta pausas abruptas, como em “Then a pause in which all is blank”, que intensificam a suspensão e a ambiguidade, enquanto o TT1 traduz

como “Puis une pause dans laquelle tout disparaît”, enfatizando o desaparecimento ativo e reduzindo a incerteza original. Sensações como “a tingling sensation pervading my frame” são traduzidas por “comme une sensation vibrante pénétrant mon être”, onde “vibrante” amplifica a vivacidade, mas pode alterar uma nuance introspectiva do original. Na transição de eventos, o uso de “Then, very suddenly, thought, and shuddering terror...” no TF acentua a imprevisibilidade, ao passo que o TT1 opta por “Puis, très soudainement, la pensée, et une terreur frissonnante...”, regularizando o ritmo e conferindo maior fluidez.

Essa busca por maior naturalidade e musicalidade textual se prolonga na seção V. Ali, o TT1 preserva algumas imagens poderosas do TF, como em “the blackness of eternal night encompassed me”, traduzido quase literalmente como “La noirceur de l'éternelle nuit m'enveloppait”, mantendo a força imagética. Entretanto, escolhas lexicais pontuais, como em “the intensity of the darkness seemed to oppress and stifle me”, que se torna “Il me semblait que l'intensité des ténèbres m'oppressait et me suffoquait”, revelam a opção por “ténèbres”, termo mais literário, em lugar do mais direto “darkness”. Esse padrão demonstra uma valorização da expressividade literária em francês, uma tendência já observada em seções anteriores.

Ao mesmo tempo, certas passagens apresentam expansões interpretativas, como em “Victims had been in immediate demand”, traduzido no TT1 como “Le contingent des victimes avait été mis immédiatement en réquisition”. Esse exemplo evidencia uma estratégia de explicitação, distanciando-se da economia sintática do original. Assim, concluímos que o TT1 adota majoritariamente uma estratégia estrangeirizante, mantendo maior literalidade e equivalência formal, mas também densa o texto por meio de escolhas lexicais e estilísticas que intensificam o tom dramático. Contudo, ao ajustar ritmo e fluidez, o TT1 modifica parcialmente a experiência de leitura, atenuando a visceralidade e a urgência emocional características do TF, o que se traduz em uma escolha de adaptação controlada. Essa mescla revela uma abordagem flexível: embora predominem marcas de estrangeirização, observa-se um esforço de mediação cultural para favorecer a recepção pelo público francês.

A observação dessa flexibilidade se torna ainda mais evidente ao compararmos com o TT2. Na primeira seção, vemos alterações estruturais e léxicas que reforçam a estratégia de adaptação. A frase original “I was sick—sick unto death with that long agony” é traduzida como “Eu estava extenuado — extenuado até à morte, por aquela longa agonia”. O TT2 opta por “extenuado”, um termo mais formal e erudito, aproximando a tradução de um registro elevado.

Essa tendência à adaptação mais direta aparece também em “It conveyed to my soul the idea of revolution — perhaps from its association in fancy with the burr of a mill wheel”, que

no TT2 se torna “Trazia-me à alma a ideia de rotação, talvez por se associar, na imaginação, com mó de uma roda de moinho.” Já Baudelaire traduz como “Cela me donnait l’idée d’un mouvement circulaire — peut-être à cause de son analogie, dans l’imagination, avec le ronflement d’une roue de moulin.” As três versões revelam interpretações distintas do termo “revolution”, que no inglês original comporta tanto o sentido físico de movimento circular quanto, metaforicamente, a ideia de transformação ou ruptura.

Enquanto o TT2 privilegia “rotação”, optando por clareza técnica e concreção, Baudelaire mantém “mouvement circulaire”, mais amplo e ambíguo. Essa escolha revela diferenças fundamentais: a versão portuguesa de Xavier parece buscar objetividade e imediata compreensão, possivelmente orientada por normas de domesticação, enquanto a versão francesa preserva a polissemia e a ambiguidade poética, alinhando-se a uma estratégia de estrangeirização e valorização estética.

Essa diferença estratégica também se reflete na expressão “burr of a mill wheel”. O TT2 opta por “mó de uma roda de moinho”, concentrando-se na imagem visual e suprimindo o componente sonoro de “burr”. Já Baudelaire escolhe “ronflement d’une roue de moulin”, enfatizando o som giratório, o que reforça a experiência sensorial auditiva. Assim, nota-se que Xavier prioriza clareza visual e concisão, enquanto Baudelaire busca criar um ambiente sensorial mais rico, aproximando o leitor francês da estranheza do texto original.

Essa postura se confirma em outras passagens, como na tradução de “They appeared to me white — whiter than the sheet upon which I trace these words — and thin even to grotesqueness”, convertida no TT2 em “Pareciam-me brancos, mais brancos do que as folhas de papel sobre as quais estou traçando estas palavras, e grotescamente delgados.” O TT2 reorganiza a frase para maior fluência e clareza, adaptando-se ao ritmo do português. Ao transformar “thin even to grotesqueness” em “grotescamente delgados”, a graduação estilística do original, que vai crescendo até o “grotesco”, é convertida em uma solução mais imediata e idiomática, sinalizando uma preferência por construções diretas e acessíveis.

Em síntese, tanto o TT1 quanto o TT2 revelam estratégias distintas de lidar com a alteridade textual. O TT1 (Baudelaire) preserva ambiguidades, sonoridades e efeitos literários, adotando predominantemente uma estratégia estrangeirizante, ainda que com mediações. Já o TT2 (Xavier) adota soluções mais claras e lineares, aproximando o texto do leitor brasileiro e refletindo uma postura mais domesticadora. As escolhas de cada tradutor demonstram não apenas preferências estéticas, mas também as normas culturais e editoriais vigentes em seus contextos de produção, evidenciando como cada versão molda de maneira singular a recepção de Poe em diferentes espaços e épocas.

Nesse sentido, a chamada “naturalidade” da tradução deve ser sempre relativizada: natural para quem? Segundo quais critérios? A formulação em português se apresenta como natural ao leitor brasileiro, pois segue as normas de estilo e expectativa de clareza da cultura de chegada. No entanto, essa naturalidade vem acompanhada da atenuação do estranhamento presente no texto-fonte — especialmente perceptível na expressão “even to grotesqueness”, que, no original, cria um efeito intensificador por meio de uma forma pouco usual e literariamente marcada. Ao optar por uma expressão mais idiomática, o tradutor adota uma estratégia de domesticação (Venuti, 1995), priorizando a legibilidade e a aceitação do texto no sistema receptor, em detrimento da manutenção do efeito formal e estético mais arcaizante ou perturbador do original. Uma alternativa mais estrangeirizante poderia ter mantido a estrutura substantivada, como em “finos até o grotesco” ou “finos até beirar o grotesco”, mesmo que isso resultasse em menor fluidez na leitura em português.

A escolha por adaptar e suavizar efeitos também se observa na frase “At first they wore the aspect of charity, and seemed white and slender angels who would save me”, traduzida como “A princípio, elas tomaram o aspecto da Caridade e pareciam anjos brancos e esbeltos, que me deviam salvar.” Aqui, a capitalização de “Caridade” reforça a conotação cristã, enquanto o original não apresenta essa grafia, sugerindo uma imagem mais humana ou metafórica. Ao trazer a noção de Caridade como virtude teológica, o tradutor desloca a ênfase original para um sentido religioso mais literal, aproximando o texto de referências espirituais e alinhando-o a uma tradição interpretativa cristã, na qual a caridade pode ser vista como manifestação direta de Deus.

Esse movimento de reorganizar e adaptar o conteúdo se evidencia também no fechamento da seção I, com a frase “Then silence, and stillness, night were the universe,” traduzida como “E o universo não foi mais do que noite, silêncio e imobilidade.” Embora semanticamente equivalente, a tradução altera a ordem dos elementos e enfatiza a totalidade do universo, tornando o sentido mais claro para o leitor lusófono. O texto-fonte, com sua estrutura sintática pouco convencional, cria um efeito de suspensão e vazio que intensifica o clima de desorientação. A opção do tradutor por reordenar e clarificar a frase revela uma busca por uma experiência de leitura mais direta, mesmo que isso suavize o impacto desconcertante do original.

Ainda assim, apesar dessa tendência geral à domesticação, observa-se que o TT2 mantém a ênfase e o ritmo em vários momentos, preservando características essenciais do estilo de Poe. Um exemplo notável é a frase “In the deepest slumber — no! In delirium — no! In a swoon — no! In death — no!”, traduzida fielmente como “No sono mais profundo — não! No

delírio — não! No desmaio — não! Na morte — não!” A manutenção da repetição enfática, recurso central na prosa de Poe, demonstra uma preocupação em conservar o efeito dramático e o caráter performativo do original.

Essa manutenção do efeito sonoro também se revela na tradução da frase “we break the gossamer web of some dream”, convertida em “quebramos a teia delgada de algum sonho.” Embora a metáfora da “gossamer web” seja mantida, a escolha por “teia delgada” simplifica o conteúdo imagético. O termo “gossamer” carrega um sentido de extrema leveza, delicadeza e translucidez, associado a fios quase etéreos, como os das teias de aranha ao vento. A origem etimológica da palavra — ligada à junção de “goose” (ganso) e “summer” (verão), remetendo a uma lenda medieval sobre os fios de seda de aranha vistos no ar durante o outono, que eram comparados a fios leves de penas de ganso,<sup>44</sup> o que sugere uma riqueza poética que se perde parcialmente na tradução. Assim, ao optar por um termo mais direto, o tradutor sacrifica a ambiguidade e a opacidade estética, aproximando-se novamente de uma estratégia domesticadora.

Dessa forma, percebe-se que, ao longo do TT2, há um jogo constante entre fidelidade e adaptação. Se, por um lado, há passagens em que a força rítmica e enfática do original é preservada, por outro, observa-se uma tendência a clarear imagens e estruturas sintáticas, garantindo maior acessibilidade e naturalidade ao leitor brasileiro. Essa combinação de estratégias revela um trabalho de equilíbrio cuidadoso, em que a experiência estética e a fluidez textual disputam espaço na construção do texto traduzido.

Em “And that gulf is — what?”, a tradução “E esse abismo — que é?” reflete uma equivalência literal, porém a escolha do termo “abismo” pode não carregar, em português, todas as conotações de distância, vazio e profundidade simbólica contidas em “gulf”, tornando a imagem mais direta e menos ambígua. Essa tendência a suavizar ou a clarificar imagens reaparece em outras passagens, evidenciando uma estratégia geral de tornar o texto mais acessível ao leitor brasileiro.

Esse mesmo movimento se nota na frase “Yet in a second afterward, (so frail may that web have been) we remember not that we have dreamed,” traduzida como “Entretanto, um segundo depois, por mais fraca que tenha sido essa teia, não nos lembramos de ter sonhado.” A inclusão de “por mais fraca que tenha sido” demonstra uma adaptação que visa facilitar a leitura e ajustar o ritmo sintático ao padrão do português, ao mesmo tempo que mantém a metáfora da teia como ligação frágil entre sonho e vigília.

---

<sup>44</sup> Etymonline - Online Etymology Dictionary, acesso em 23 nov. 2024.

A suavização de imagens complexas continua em “He who has never swooned, is not he who finds strange palaces and wildly familiar faces in coals that glow,” vertida como “Aquele que nunca desmaiou é quem não descobre palácios estranhos e rostos esquisitamente familiares em brasas ardentes.” A escolha de “esquisitamente familiares” para “wildly familiar” reduz a força paradoxal e a estranheza do original, diminuindo o impacto emocional e visual, e sinalizando novamente uma domesticação que visa maior naturalidade.

Essa estratégia de ajuste ao público receptor também se manifesta nas seções VIII e IX, onde se observa uma preocupação em manter a atmosfera de opressão e sofrimento, ao mesmo tempo em que se busca naturalizar expressões e escolhas lexicais. Por exemplo, a palavra “obstruction” foi traduzida como “obstáculo”, uma equivalência direta que preserva a precisão. Já “masonry” apresenta variações: em um momento é “pedras”, depois “parede” e em outras “alvenaria”. O uso de termos distintos para uma mesma palavra enriquece o vocabulário, mas também dilui o efeito repetitivo e enfático do original, mostrando uma escolha estilística que prioriza variedade lexical.

A opção por suavizar ou adequar aparece também na tradução de “wrapper” como “camisola”. Enquanto o termo original sugere uma vestimenta rústica, associada ao desconforto e humilhação, “camisola” transmite uma conotação neutra, diminuindo o impacto psicológico sobre o leitor. Esse mesmo cuidado em escolher termos culturalmente mais próximos se verifica na tradução de “a loaf and a pitcher with water” como “um pão e uma bilha d’água.” Embora “pitcher” pudesse ser “jarro”, a escolha por “bilha” reforça uma imagem cultural familiar, aproximando o cenário da experiência do leitor brasileiro.

Além disso, em “I presumed the dungeon to be fifty yards in circuit”, a escolha por “umas cinquenta jardas de circuito” introduz o advérbio “umas” para sinalizar a incerteza do narrador, respeitando a nuance do texto original e contribuindo para a manutenção do tom introspectivo e hesitante. Já em “vault”, traduzido como “sepulcro”, há uma intensificação simbólica: “vault” pode remeter a uma abóbada ou espaço fechado, enquanto “sepulcro” imediatamente evoca morte e claustrofobia, potencializando a sensação de terror iminente.

A mesma busca por intensificação dramática pode ser observada na seção XIV, em “a burning thirst consumed me”, traduzido por “sede ardente me devorava.” A escolha do tempo imperfeito (“devorava”) alonga a ação, conferindo uma sensação de duração e sofrimento contínuo. Em “by a wild sulphurous lustre”, convertido em “graças a uma luz viva e sulfúrea”, vemos uma adaptação que torna a imagem mais direta e menos enigmática, mantendo o impacto visual, mas simplificando a estrutura original.

Em outra passagem, “the truth at length flashed upon me” é transformado em “A verdade, afinal, jorrou, luminosa.” O verbo “jorrou” intensifica a ideia de súbita revelação, conferindo maior força ao momento decisivo. Por fim, na seção XVII, “I was securely bound by a long strap resembling a surcingle” torna-se “estava firmemente amarrado a ela por uma comprida correia dupla.” O termo “surcingle” (correia usada em arreios) é adaptado para “correia dupla”, o que facilita a compreensão para o público contemporâneo, ainda que implique certa perda na especificidade histórica ou técnica do original.

Em síntese, todos esses exemplos evidenciam uma estratégia híbrida na tradução: ao mesmo tempo em que se busca preservar o tom sombrio e o clima de opressão do texto-fonte, há um esforço deliberado em adequar ritmo, imagens e escolhas lexicais ao leitor brasileiro, privilegiando clareza e naturalidade. Essa tensão entre fidelidade ao estilo original e adaptação cultural traduz, na prática, um trabalho constante de negociação entre estrangeirização e domesticação, revelando as complexas decisões tradutórias que moldam a recepção de Poe no contexto lusófono.

Na seção XVIII, a tradução de “I fancied that I saw it in motion” para “pareceu-me que se movia” simplifica a construção original, mas ainda conserva a percepção ilusória e subjetiva do narrador, essencial para manter o tom psicológico do trecho. A escolha de “balanço” para traduzir “sweep” reforça a fluidez do movimento do pêndulo, porém confere ao termo uma conotação menos técnica e mais cotidiana, aproximando a cena do leitor brasileiro. Da mesma forma, a expressão “monótono movimento” para “dull movement” traduz a sensação de tédio e lentidão do pêndulo, ao mesmo tempo em que se adapta à musicalidade e naturalidade do português.

Essa preocupação em ajustar o ritmo e a recepção do texto original também se manifesta nas seções XXIII a XXVI na tradução de Oscar Mendes. Ao longo dessas seções, nota-se uma busca por equivalência semântica e sintática, mas sempre ponderada por uma atenção à fluidez e clareza do português literário. A opção por “angústias” em lugar de “agonias” ilustra essa escolha: ao privilegiar “angústias”, Mendes enfatiza o sentimento psicológico profundo, aproximando-se mais da esfera emocional do que da ideia de luta física contida em “agonia”.

Esse movimento de adaptação fica ainda mais claro em reestruturações de frase, como em “Desgastaria a sarja de minha roupa... voltaria e repetiria suas operações, de novo... ainda outra vez.”, em que Mendes opta por uma cadência que favorece a leitura em português, sem abandonar a repetição obsessiva do original. Essa preocupação com a cadência também se nota na abertura da seção XXIII, com “Houve outro intervalo de completa insensibilidade”, que

mantém a literalidade de “There was another interval of utter insensibility”, mas adapta a sintaxe para uma leitura mais natural.

No mesmo espírito, a mudança de “swoon” para “desmaio” e a inclusão de “à vontade” para explicitar a liberdade demoníaca no controle do pêndulo revelam um esforço em tornar mais vívida e comprehensível a ação narrada. Já em “inexpressibly sick”, traduzido como “de maneira inexprimível”, Mendes preserva a força expressiva do original, mas com uma construção sintática mais suave.

A adaptação de “Even amid the agonies of that period, the human nature craved food” para “Mesmo em meio das angústias daquele período, a natureza humana implorava alimento” exemplifica uma decisão estilística significativa: “implorava” carrega uma carga emocional ainda mais intensa do que “craved”, acentuando o desespero humano.

No trecho “I was an imbecile—an idiot”, a manutenção de “Eu era um imbecil... um idiota” demonstra fidelidade ao sentido e ritmo originais, mas a troca do travessão por reticências confere uma pausa dramática diferente, reforçando a degradação mental do narrador.

Na seção XXIV, observa-se uma manutenção próxima da estrutura do original, como em “A oscilação do pêndulo fazia-se em ângulos retos com meu comprimento”, que traduz “The vibration of the pendulum was at right angles to my length” de forma quase literal. A escolha de “fazia-se” adiciona um tom mais indireto, evocando uma ação imposta ao personagem. O uso de “sarja” para “serge” mantém a especificidade técnica, valorizando a precisão terminológica. Por outro lado, a opção por “corte” para “fraying” simplifica a imagem de desgaste gradual e contínuo, aproximando-se mais de uma ação concreta e imediata.

Essa tendência a privilegiar clareza e força expressiva se repete nas seções XXV e XXVI. Em “Down—steadily down it crept”, a tradução “Mais baixo... cada vez mais baixo, ele descia” conserva a progressão e a inexorabilidade do movimento, embora “descia” neutralize a nuance furtiva de “crept”. A expressão “frenzied pleasure” como “frenético prazer” mantém a intensidade emocional, enquanto “shriek of a damned spirit” torna-se “guincho de um espírito danado”, uma escolha que potencializa o tom dramático.

A frase “Para baixo... seguramente, inexoravelmente para baixo!” traduz de modo fiel a repetição hipnótica do original, mantendo o caráter ameaçador. Já “oscilava a três polegadas de meu peito” para “vibrated within three inches of my bosom” enfatiza a proximidade física, criando uma sensação palpável de perigo iminente. Na sequência, “debatí-me violentemente, furiosamente” traduz de forma adequada a energia desesperada do narrador, preservando a força dos adjetivos originais.

Por fim, a tradução de “Could I have broken the fastenings” como “Se tivesse podido quebrar os liames” revela uma escolha lexical sofisticada ao usar “liames”, um termo mais técnico e formal, que reforça o tom de opressão e impossibilidade.

Assim, essas opções demonstram, ao longo das seções finais, uma estratégia consistente que combina equivalência semântica com adaptações estilísticas e lexicais para priorizar a intensidade dramática e a legibilidade no português. Essa combinação sutil de fidelidade e domesticação resulta em uma tradução que respeita o espírito do texto original, mas que também se preocupa em manter uma experiência de leitura viva, fluida e emocionalmente impactante para o público brasileiro.

Ainda em termos de imagética, a frase “The blackness of eternal night encompassed me” foi traduzida no TT3 como “A escuridão de uma noite eterna me envolvia”, preservando a força poética e a sensação de sufocamento, ao mesmo tempo em que substitui “blackness” por “escuridão”, um termo mais familiar ao público brasileiro. Essa escolha mantém o tom sombrio, mas confere uma suavidade lexical que facilita a leitura.

Na sequência, observamos outra adaptação importante em “I had swooned; but still will not say that all of consciousness was lost”, que aparece como “Eu desmaiei; mas não direi que toda a consciência se perdeu.” A tradução preserva a negação reflexiva, porém adota uma construção mais direta, menos ambígua e com menor densidade sintática que o original, favorecendo a clareza sem sacrificar o tom introspectivo.

A mesma tendência se evidencia em “I felt every motion of the hellish machine, and even heard the hiss of its sharp steel!”, que foi vertido como “Senti cada movimento daquela máquina infernal, e até ouvi o silvo de seu aço afiado!” A substituição de “hellish” por “infernal” transmite a intensidade emocional, mas “silvo” oferece uma imagem auditiva mais conhecida e menos grotesca do que “hiss”, suavizando o impacto sensorial.

O TT3 também apresenta variações relevantes em passagens que exigem precisão técnica. Em “I saw clearly the doom which had been prepared for me, and congratulated myself upon the timely accident by which I had escaped”, a tradução “Vi claramente o destino que me fora preparado, e congratulei-me com o acidente oportuno que me permitira escapar” preserva a lógica causal e o tom de alívio, mas simplifica a expressão “doom” para “destino”, perdendo parte da carga fatalista e inexorável do termo original.

No plano rítmico, observa-se uma preocupação constante em manter a cadência e o fluxo emocional do texto-fonte, mesmo que, em certos momentos, a escolha por estruturas sintáticas mais lineares e menos fragmentadas reduza o efeito abrupto característico da prosa de Poe. Um exemplo claro disso ocorre em “Down—steadily down it crept”, traduzido como

“Abaixava-se... lenta, inexoravelmente”, que preserva a ideia de progressão inevitável, mas transforma o verbo “crept” (com sua conotação furtiva e quase viva) em “abaixava-se”, conferindo um tom mais neutro.

Além disso, o TT3 demonstra sensibilidade ao ambiente psicológico criado por Poe, especialmente ao transmitir a sensação de prisão claustrofóbica e desesperança. Em “I saw that some ten or twelve strong-nerved men were forcing the blade back”, a versão “Vi que uns dez ou doze homens de nervos fortes empurravam a lâmina para trás” mantém a clareza e a força descritiva, mas prioriza uma formulação sintática mais natural ao português. Essa adaptação reflete uma escolha de domesticação sutil, que visa aproximar o texto do horizonte de expectativas do leitor brasileiro sem destruir a tensão dramática.

Outro ponto significativo é a forma como o TT3 lida com expressões metafóricas e adjetivações poéticas, embora enfraqueça o crescendo emocional presente no TF, ao traduzir “The agony of my soul found vent in one loud, long, and final scream of despair,” por “A agonia de minha alma encontrou vazão num único, longo e final grito de desespero”. O crescendo de “Loud, long, and final” não foi reproduzido. O TT3 optou por uma ordem de adjetivos que soa mais natural em português, o que suaviza o impacto cumulativo do original.

Com isso, percebe-se que o TT3 busca constantemente o equilíbrio entre preservar a essência estética e emocional do texto original e garantir uma leitura fluida, coerente e impactante em português. Ao mesmo tempo em que simplifica algumas metáforas e reorganiza certas imagens, o tradutor mantém, em linhas gerais, o clima soturno, introspectivo e a atmosfera de suspense tão característicos de Poe.

Em suma, a análise do TT3 evidencia uma estratégia híbrida que mescla domesticação e estrangeirização, harmonizando literalidade e adaptação cultural. Ao favorecer uma sintaxe clara e escolhas lexicais mais acessíveis, a tradução aproxima o leitor brasileiro da experiência literária original, ao passo que preserva — em grande medida — a força poética e psicológica da obra. Essa combinação revela uma preocupação não apenas com a fidelidade semântica, mas também com a experiência estética e emocional do público de chegada, consolidando o TT3 como uma proposta tradutória que equilibra respeito ao texto-fonte e fluidez no contexto cultural receptor.

De modo geral, observa-se no TT3 uma atenção cuidadosa à preservação das imagens oníricas e perturbadoras que caracterizam o estilo de Poe, ainda que em algumas passagens se perceba uma escolha por maior clareza ou dramaticidade em detrimento de nuances semânticas mais sutis. Essa escolha reflete uma estratégia de domesticação moderada: embora busque

manter a estranheza do texto-fonte, o tradutor adapta a linguagem e a sintaxe para uma recepção mais imediata e fluida pelo leitor em português.

Em termos de ritmo, nota-se um esforço para equilibrar a musicalidade original com a naturalidade do português. Por exemplo, na tradução de “Another step before my fall, and the world had seen me no more” como “Um passo mais e o mundo não tornaria a ver-me,” a opção por uma frase sintética e de cadência firme mantém a tensão dramática, enquanto confere um tom quase solene, aproximando o texto de uma tradição literária lusófona mais formal.

Ainda nesse sentido, em “The angel forms became meaningless spectres, with heads of flame,” a escolha de “indiferentes espectros” em vez de “espectros sem sentido” suaviza a ideia de anulação simbólica, mas ao mesmo tempo reforça a apatia e o distanciamento emocional. Essa decisão lexical exemplifica o tensionamento constante entre literalidade e adaptação estilística que permeia toda a tradução.

Outro ponto relevante está no tratamento das metáforas corporais e sensoriais, elementos centrais no terror psicológico de Poe. O trecho “My forehead seemed bathed in a clammy vapor” traduzido como “pareceu-me ter a fronte molhada num vapor viscoso” demonstra a preocupação em manter o tom ambíguo e introspectivo, embora opte por uma formulação menos abrupta, mais alinhada à tradição narrativa em português. Essa suavização, por vezes, pode atenuar o estranhamento característico do original, mas também contribui para a coesão e legibilidade do texto.

Do ponto de vista temático, a manutenção das referências mitológicas, como o uso de “Hades”, reforça a dimensão universal e atemporal do horror descrito. Ao resistir à substituição por “inferno”, o tradutor preserva a carga cultural e o imaginário coletivo ligados ao termo grego, evidenciando uma estratégia pontual de estrangeirização que dialoga com o universo simbólico do texto-fonte.

As escolhas lexicais em frases como “He who has never swooned...” também revelam uma tensão entre manter o paradoxo original e buscar uma expressão que seja mais natural ao leitor brasileiro. Ao escolher “bizarramente familiares” para “wildly familiar”, a tradução intensifica a estranheza, mas simplifica o paradoxo sutil que sugere simultaneamente familiaridade e selvageria.

Por fim, na passagem “It conveyed to my soul the idea of revolution...”, o tradutor opta por “Minha alma foi assaltada pela ideia de rotação,” enfatizando o impacto emocional da percepção do narrador. A substituição de “revolution” por “rotação” elimina a camada metafórica que poderia remeter a ciclos, rupturas ou transformações interiores, restringindo o

sentido ao movimento físico. Entretanto, a manutenção da imagem auditiva da “roda de moinho” assegura a permanência do vínculo sensorial, central para o efeito do trecho.

Assim, o TT3 articula uma estratégia híbrida, em que prevalece uma domesticação controlada, sem abrir mão completamente do efeito de estranhamento e do caráter fragmentado e introspectivo de Poe. Ao combinar escolhas lexicais e sintáticas mais naturais ao português com a preservação de imagens poderosas e referências universais, a tradução busca equilibrar fidelidade e legibilidade, tensionando continuamente entre aproximar e manter a alteridade do texto original.

A alternância entre literalidade e liberdade interpretativa no TT3 revela um tradutor atento tanto à expressividade quanto à clareza, evidenciando uma preocupação em dosar a fidelidade ao texto-fonte com as expectativas estilísticas do leitor brasileiro. Essa tensão aparece de forma marcante em passagens como “Unreal! — Even while I breathed there came to my nostrils the breath of the vapour of heated iron!”, em que a escolha de “Imaginária!” suaviza o impacto existencial e metafísico de “Unreal!”, aproximando-o de uma interjeição emocional e menos de uma afirmação filosófica. Embora essa decisão possa facilitar a recepção imediata, ela reduz a complexidade simbólica e a ambiguidade que marcam o estilo de Poe.

Ao mesmo tempo, a força atmosférica e o horror sensorial permanecem predominantes, como se observa na manutenção de imagens vívidas em “Com olhos vorazes, atraídos pelo cheiro da carne.” Aqui, a tradução preserva a animalidade e a violência sugeridas no original, intensificando a imersão do leitor na experiência de medo e repulsa. Essa consistência imagética funciona como eixo de coesão temática entre os trechos, ajudando a manter o tom sombrio e visceral em todo o texto traduzido.

Outro aspecto notável no TT3 é o uso frequente de elevações retóricas e lexicais, como o verbo “dardejavam” em “Olhos de demônios [...] dardejavam sobre mim de mil direções.” Essa opção intensifica o efeito visual e emocional, conferindo um dinamismo que ultrapassa a neutralidade do “glared” original. A estratégia revela uma preferência por um registro literário elevado, alinhando a tradução ao imaginário gótico e dramático que permeia a tradição literária lusófona.

Essa busca por um tom elevado aparece também nas adaptações exclamativas e nos vocativos expressivos, como em “Oh! Todos os horrores, menos este do poço!”, onde o uso do “Oh!” enfatiza a teatralidade e sublinha o desespero do narrador. Tais escolhas ajudam a criar um ritmo interno que intensifica a leitura emocional, mesmo que em alguns momentos possa sacrificar a contenção característica do texto-fonte.

Do ponto de vista cultural, a manutenção de termos como “Hades” e a preservação de unidades de medida em “pés” exemplificam momentos de estrangeirização pontual. Essas decisões mantêm elementos culturais originais, aproximando o leitor da alteridade histórica e simbólica do conto. Ao não converter para “inferno” ou “metros”, o tradutor respeita as referências do universo narrativo de Poe, ao mesmo tempo em que desafia o leitor a confrontar uma experiência menos domesticada.

Contudo, a tendência geral do TT3 parece caminhar para uma domesticação moderada, especialmente quando se observa o tratamento dado às metáforas e construções sintáticas. Por exemplo, a adaptação de “surveyed” para “examinei” simplifica o grau de minúcia da observação, e a escolha de “máquina” para “machine” torna a imagem menos específica, sugerindo uma generalização interpretativa que suaviza o potencial de estranhamento.

Essa modulação entre literalidade e interpretação se reflete também nas decisões sintáticas. Estruturas complexas são, muitas vezes, reorganizadas ou segmentadas, resultando em uma maior clareza e fluidez no português, mas, por outro lado, perdendo parte do efeito fragmentado e inquietante que caracteriza o ritmo original. Ainda assim, a preservação de estruturas condicionais e de certas repetições, como em “Um passo mais e o mundo não tornaria a ver-me,” demonstra uma fidelidade formal que ajuda a manter o impacto psicológico e filosófico do conto.

Assim, o TT3 se apresenta como um exemplo representativo de uma estratégia tradutória híbrida. Ao mesmo tempo em que busca tornar o texto acessível e fluido, ele conserva momentos de estrangeirização e intensificação dramática, refletindo um esforço consciente de equilibrar as expectativas do leitor brasileiro contemporâneo com a herança estética e simbólica do texto original. Por meio dessa oscilação calculada, a tradução preserva a essência do horror psicológico de Poe, mantendo viva a tensão entre familiaridade e estranhamento que permeia toda a obra.

Dessa forma, observa-se que o TT3 não se limita a uma mera transposição linguística, mas se apresenta como uma interpretação criativa e reflexiva do conto original. A partir das escolhas de Lívio Xavier, nota-se uma preocupação constante em adaptar a obra ao horizonte de expectativa do leitor brasileiro, sem abdicar completamente do estranhamento essencial à estética de Poe. Essa tensão entre familiaridade e fidelidade traduz uma postura tradutória híbrida, que mescla elementos domesticadores e estrangeirizantes de maneira calculada.

Outro ponto que merece destaque é a sensibilidade do tradutor ao ritmo narrativo e ao fluxo emocional do texto. Ao longo das seções, as adaptações sintáticas, a reordenação de orações e a escolha de pausas dramáticas demonstram um cuidado em reproduzir o impacto

psicológico do original. Mesmo quando há suavizações lexicais ou adaptações culturais, a cadência e a progressão do suspense são, em geral, mantidas, permitindo que o leitor experimente a mesma sensação de angústia e claustrofobia sentida pelo narrador.

Ademais, a opção por um vocabulário mais formal e elevado confere à tradução uma dimensão literária que aproxima o texto do registro gótico e poético característico de Poe. Expressões como “atroz engenho monacal” ou “gênio infernal” exemplificam bem essa estratégia, ao mesmo tempo em que introduzem uma interpretação crítica e filosófica do sofrimento e da tortura, sublinhando a densidade simbólica do conto. Essas escolhas enriquecem o texto, convidando o leitor a refletir não apenas sobre a experiência física do personagem, mas também sobre os dilemas existenciais implicados.

No entanto, é inegável que algumas dessas estratégias implicam pequenas perdas na multiplicidade de sentidos originais. A substituição de termos mais vagos ou ambíguos por opções lexicais mais precisas e contextualizadas reduz o espaço para interpretações alternativas. Essa tendência evidencia uma prioridade do TT3 em oferecer ao público-alvo uma leitura mais direta e coesa, ainda que, para isso, sacrifique certas ambiguidades que conferem à obra original um caráter enigmático.

Mesmo assim, a capacidade de manter viva a essência do terror psicológico e de recriar a atmosfera opressiva do conto demonstra o êxito da tradução como realização literária. A escolha de intensificar imagens, a manutenção de estruturas repetitivas e a preservação de certas metáforas fundamentais indicam um trabalho consciente de equilíbrio entre clareza e complexidade.

Assim, a tradução de Lívio Xavier (TT3) pode ser vista como uma ponte entre o universo estético de Poe e a sensibilidade literária do leitor brasileiro. Embora opte majoritariamente por uma estratégia de domesticação, Xavier demonstra cuidado em manter vivo o caráter introspectivo, sombrio e perturbador que define *The Pit and the Pendulum*. O resultado é uma obra que, ao mesmo tempo em que acolhe o leitor em sua língua e cultura, não abdica de confrontá-lo com a alteridade radical e a densidade simbólica do original.

Por outro lado, a tradução de Lívio Xavier, publicada em 1959, representa uma solução intermediária entre os polos de Baudelaire e Mendes. Embora seu texto se incline majoritariamente para uma estratégia domesticadora — buscando oferecer ao leitor brasileiro uma leitura fluida, com construções sintáticas claras e vocabulário familiar —, Xavier demonstra preocupação em preservar certos elementos formais e simbólicos que mantêm viva a alteridade do original.

Ao longo do texto, nota-se um equilíbrio cuidadoso entre adaptação e literalidade. Em muitos trechos, como nas descrições das sensações corporais e nos momentos de introspecção, Xavier mantém a densidade psicológica e a força imagética do texto-fonte. Em outros casos, opta por soluções que atenuam a ambiguidade ou simplificam imagens complexas, facilitando a recepção, mas também limitando as múltiplas camadas de sentido propostas por Poe.

Essa estratégia híbrida fica evidente em passagens como “The sentence — the dread sentence of death — was the last of distinct accentuation which reached my ears,” traduzido por Xavier como “A sentença — a terrível sentença de morte — foi a última coisa distintamente perceptível que chegou a meus ouvidos.” Aqui, observa-se a manutenção do ritmo pausado e solene do original, mesmo que a opção por “terrível” em lugar de “dread” carregue uma tonalidade mais direta. Ao preservar o efeito dramático da repetição e do travessão, Xavier demonstra sensibilidade para com o ritmo e o impacto emocional, aproximando-se de uma tradução estrangeirizante em certos pontos pontuais.

No entanto, Xavier também se permite intervenções criativas que ampliam ou intensificam imagens, como em “atroz engenho monacal” para “monkish ingenuity in torture,” reforçando o aspecto gótico e conferindo maior peso literário ao texto. Essas intervenções demonstram que sua estratégia não se resume a um esforço de domesticação mecânica, mas sim a um projeto estético que visa equilibrar inteligibilidade, beleza formal e intensidade poética.

Assim, as três traduções analisadas constituem um interessante panorama das tensões entre domesticação e estrangeirização, conforme discutidas por Venuti. Enquanto Baudelaire opta por uma fidelidade estética radical, buscando preservar o estranhamento do original e expondo a visibilidade do tradutor, Mendes representa uma versão que privilegia a adaptação cultural, suavizando ambiguidades e obscurecendo a autoria tradutória em favor de uma leitura fluida. Xavier, por sua vez, propõe uma síntese, oscilando entre fidelidade e adaptação, entre transparência e recriação, o que revela uma consciência crítica e criativa do papel do tradutor.

Em última análise, as diferenças entre essas versões refletem não apenas opções linguísticas, mas também escolhas ideológicas e estéticas sobre a função da tradução literária. Cada tradutor, ao seu modo, constrói uma ponte entre o leitor contemporâneo e o universo poético sombrio de EAP, reafirmando que traduzir é, antes de tudo, um ato de interpretação, criação e mediação cultural.

Essas três versões, além de evidenciarem estratégias distintas, revelam também diferentes concepções sobre o próprio ato tradutório. Baudelaire, ao valorizar o estranhamento e manter a opacidade do original, posiciona-se como um tradutor-criador que reivindica sua visibilidade, tornando-se quase um coautor. Sua tradução se inscreve em um projeto literário

maior, alinhado ao simbolismo francês e ao seu ideal de poesia, em que a fidelidade estética se sobrepõe à legibilidade imediata.

Já Mendes adota uma postura mais funcional, buscando comunicar o enredo e as emoções de forma clara, imediata e acessível, alinhando-se ao ideal de transparência e invisibilidade do tradutor, frequentemente defendido em contextos editoriais voltados ao grande público. Sua escolha por um português contemporâneo, com estruturas sintáticas mais diretas e um léxico simplificado, demonstra uma clara preocupação em aproximar Poe do leitor brasileiro dos anos 1940, facilitando a leitura e favorecendo a fruição estética rápida e fluida. Entretanto, ao privilegiar a clareza e a naturalidade, Mendes opta por suavizar o efeito de estranhamento presente na prosa original, sacrificando, em certa medida, a complexidade imagética, o ritmo cadenciado e os jogos sonoros que marcam a escrita de Poe. Essa opção reflete um compromisso maior com a legibilidade e com a adaptação ao mercado editorial brasileiro da época, evidenciando uma tradução pensada para se integrar plenamente ao sistema literário local, ao mesmo tempo em que sacrifica nuances estilísticas que poderiam exigir um esforço interpretativo maior do leitor.

Lívio Xavier, por sua vez, ocupa um espaço híbrido, que se distancia tanto da literalidade rígida quanto da adaptação excessivamente domesticadora. Sua tradução revela uma preocupação ética e estética em dialogar profundamente com o texto-fonte, preservando suas marcas de singularidade e sua densidade estilística, ao mesmo tempo em que busca tornar o texto comprehensível e palatável ao público brasileiro. Xavier opta por uma mediação sutil e cuidadosa: ainda que adapte determinadas expressões para o português brasileiro, não elimina completamente as marcas de estranhamento, mantendo aspectos importantes como o ritmo introspectivo, as repetições expressivas, as metáforas enigmáticas e o tom gótico e sombrio característico de Poe. Essa postura reflete uma concepção de tradução que transcende a mera transferência de sentido, assumindo um papel ativo de recriação estética e de preservação da alteridade textual. Ao adotar tal estratégia, Xavier se aproxima da defesa de Lawrence Venuti quanto a uma ética tradutória que valoriza a diferença, estimulando o leitor a se confrontar com o “outro” cultural e literário, em vez de simplesmente absorvê-lo dentro de seus próprios parâmetros linguísticos e culturais. Essa escolha confere à sua tradução uma força interpretativa única, contribuindo para a recepção de Poe como um autor complexo, exigente e, ao mesmo tempo, fascinante para o público brasileiro.

Assim, ao serem lidas em conjunto, essas traduções oferecem um verdadeiro laboratório para a reflexão sobre práticas tradutórias e suas implicações estéticas, culturais e ideológicas. Elas demonstram como a escolha entre domesticação e estrangeirização não se resume a uma

decisão técnica ou lexical, mas envolve uma concepção mais ampla sobre literatura, alteridade e o papel do tradutor na construção e circulação de sentidos.

Por fim, a análise comparativa dessas versões nos lembra que toda tradução literária é, inevitavelmente, um espaço de negociação e criação, onde se joga o equilíbrio delicado entre fidelidade e recriação, visibilidade e invisibilidade, proximidade e distância. Cada escolha lexical, cada reorganização sintática e cada adaptação estilística refletem não apenas uma decisão técnica, mas também uma postura ética e estética diante do texto-fonte e do leitor. Ao optar por preservar certas imagens ou por tornar determinadas passagens mais acessíveis, o tradutor atua como um coautor que atualiza e ressignifica a obra, tornando-a viva em novos contextos culturais e temporais. Esse trabalho silencioso, muitas vezes invisível aos olhos do público, é essencial para garantir que obras como *The Pit and the Pendulum* continuem a reverberar em diferentes tradições literárias, mantendo sua potência simbólica e emocional. Assim, a tradução não é apenas um veículo de transmissão linguística, mas um verdadeiro laboratório de experimentação artística e cultural, que reconfigura a experiência de leitura e contribui de maneira decisiva para a permanência ou transformação do texto na memória cultural de cada comunidade.

No próximo capítulo, será apresentada a síntese dos resultados dessa análise comparativa, relacionando as observações feitas às propostas teóricas de Lambert e Van Gorp, Gideon Toury e Lawrence Venuti. Essa abordagem permitirá refletir com maior profundidade sobre como as diferentes escolhas tradutórias influenciam a recepção de *The Pit and the Pendulum*, evidenciando as tensões entre normas culturais, expectativas estéticas e estratégias individuais dos tradutores. Ao examinar as traduções à luz dessas teorias, será possível compreender como se articulam as noções de norma, estratégia e função no campo dos Estudos da Tradução, e de que modo tais conceitos iluminam a relação complexa entre original e tradução. Além disso, o próximo capítulo buscará mostrar como as versões analisadas não apenas dialogam com o texto de Poe, mas também participamativamente da construção de novas leituras, inserindo o conto em diferentes sistemas literários e consolidando seu status como obra universal.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo aprofundar a compreensão dos processos tradutórios por meio da análise comparativa das traduções do conto *The Pit and the Pendulum*, de Edgar Allan Poe, realizadas por Charles Baudelaire (1875), Oscar Mendes (1944) e Lívio Xavier (1945). A partir de um arcabouço teórico fundamentado nas Normas de Tradução de Gideon Toury (1995), nas Estratégias de Tradução segundo Lawrence Venuti (1995) e no Método Descritivo de Traduções de Lambert e Van Gorp (1985), foi possível examinar de maneira sistemática as escolhas dos tradutores e as normas culturais que orientaram suas práticas. A pesquisa atribuiu especial importância às Estratégias de Tradução propostas por Venuti, sobretudo no que diz respeito à domesticação e à estrangeirização, compreendidas aqui como intervenções que revelam posicionamentos ideológicos e estéticos dos tradutores frente ao texto-fonte e à cultura de chegada. A interação entre essas teorias e o método de análise empregado nos textos de Poe, Baudelaire, Mendes e Xavier configurou o olhar interpretativo adotado nesta investigação como mais uma contribuição aos Estudos da Tradução. Muita atenção foi dedicada aos parâmetros teóricos já descritos, dos quais entendemos que não se pode prescindir, sob pena de qualquer análise tradutológica, incluindo esta, carecer de elementos que lhe garantam robustez e legitimidade.

Os resultados desta análise comparativa das traduções de Poe revelam que cada uma delas reflete um conjunto distinto de estratégias e pressupostos tradutórios. A versão de Baudelaire, influenciada por sua visão estética e pela recepção romântica da obra de Poe na França, apresenta uma abordagem interpretativa, por vezes ampliando e estilizando a prosa original. Seu apreço pelo belo, pelo bizarro e pelo artificialismo na arte o levaram a rejeitar o realismo estrito, defendendo uma arte que capturasse a imaginação e os estados subjetivos da alma. Sua tradução busca preservar ao máximo o grotesco e pelo sublime em EAP. Já as traduções de Mendes e Xavier, embora próximas no nível macroestrutural, exibem diferenças significativas em escolhas lexicais, sintáticas e no uso de pontuação, impactando a construção do suspense e do efeito psicológico do conto. Em relação a Baudelaire, mais subjetivo em sua empreitada de comunicar as nuances da escrita de Poe, Mendes e Xavier se mostram mais objetivos em seus trabalhos. As três traduções, olhadas juntas, fomentam o pensamento da tradução como recriação da obra e do tradutor como coautor, como proposto por Walter Benjamin (1923), Octávio Paz (1971) e Haroldo de Campos (1945).

A aplicação do Método Descritivo de Lambert e Van Gorp permitiu sistematizar essas observações, oferecendo um arcabouço analítico rigoroso capaz de revelar padrões de

convergência e divergência entre as versões estudadas. Por meio da estruturação em níveis — informações preliminares, macroestrutura, microestrutura e comentário sistemático — foi possível mapear detalhadamente as escolhas de cada tradutor, identificando desde as estratégias gerais de adaptação até as minúcias estilísticas e lexicais que marcam cada versão. A quantidade de exemplos citados aqui, longe de ser exaustiva, correu o risco de não dar conta da complexidade de uma análise comparativa dessa natureza, que exige um olhar minucioso e sensível às sutilezas do texto. Ainda assim, o percurso traçado evidenciou como o trabalho tradutório se manifesta como um campo multifacetado, no qual cada decisão interfere na construção estética e simbólica da obra.

Além disso, a teoria de Lawrence Venuti ofereceu uma perspectiva fundamental para situar as estratégias tradutórias em um espectro que vai da domesticação — entendida como a adaptação do texto para maior fluidez e aceitação na cultura de chegada — à estrangeirização, que preserva marcas de alteridade e valoriza o estranhamento. Essa reflexão ampliou a compreensão sobre as intenções e as posturas éticas dos tradutores, ajudando a iluminar os efeitos dessas escolhas na recepção do texto. Já o referencial teórico de Gideon Toury permitiu identificar as normas subjacentes que regem cada tradução, considerando o sistema literário e cultural em que cada versão foi produzida. Essa articulação entre teoria e prática mostrou-se crucial para entender não apenas o resultado final, mas também os processos internos e as tensões que atravessam o ato tradutório.

Finalmente, esta pesquisa contribui significativamente para os Estudos da Tradução ao demonstrar, de maneira empírica e fundamentada, como diferentes abordagens tradutórias moldam a experiência do leitor e influenciam a recepção de uma obra literária em distintos contextos culturais e históricos. Ao evidenciar a relevância das escolhas do tradutor, destaca-se que tais decisões não devem ser vistas como meras transposições linguísticas, mas sim como verdadeiros atos interpretativos e criativos, profundamente influenciados por normas culturais, expectativas editoriais e valores estéticos vigentes.

Sugere-se que estudos futuros ampliem esta investigação para incluir outras traduções da obra de Poe, explorando versões em diferentes idiomas e contextos históricos, bem como análises que considerem corpora mais extensos e heterogêneos. Essa ampliação permitirá uma visão ainda mais abrangente sobre as tendências tradutórias em diferentes períodos e tradições literárias, contribuindo para o avanço crítico do campo e para a valorização do tradutor enquanto agente cultural fundamental na circulação internacional das obras literárias.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Jean. **Affidavits of genius Edgar Allan Poe and the French Critics**, 1847-1924. Port Washington, N.Y./London: Kennikat Press, 1971.
- ANDRADE, <http://hdl.handle.net/11449/202541>
- ASSIS, Roberto Carlos de; PEREIRA, Germana Henriques. *Os estudos da tradução literária no Brasil: História, Teoria e Crítica. Revista Graphos*, João Pessoa, v. 24, n. 1, 2022.
- AWAD, D., MOURAD, G., & ELAMIL, M.-R. (2021). *The role of punctuation in translation*. In Y. Haralambous (Ed.), *Grapholinguistics in the 21st Century 2020. Proceedings* (v. 5, p. 1083–1095). Brest: **Fluxus Editions**. Paris. <https://doi.org/10.36824/2020-graf-awad> Acesso em 10 mai. 2025.
- BAL, Mieke. **Narratology**: introduction to the theory of narrative. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, Second Edition, 1999.
- BARTHES, Roland. **Le plaisir du texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles. **Correspondance générale**: recueillie, classée et annotée par Jacques Crépet. Paris: L. Conard, 1947.
- BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1955.
- BOTTMANN, Denise. Alguns aspectos da presença de Edgar Allan Poe no Brasil. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, RJ n. 2010/1, p. 01-19.
- CARPENTER, Juliet Winters. **Imerso em tradução**: arte e diversão na tradução literária. MOJO, 2020. Disponível em: <https://mojo.org.br/imerso-em-traducao-arte-e-diversao-na-traducao-literaria/>. Acesso em: 09 mar. 2025.
- COSTA, Walter C. “The translated text as a re-textualisation.” **Ilha do Desterro — Studies in translation**. Florianópolis. n. 28, 2º Semestre/92.
- Correspondance Baudelaire**. Disponível em [eman-archives.org](http://eman-archives.org). Acesso em 23 jul. 2024.
- Correspondance générale**: recueillie, classée et annotée par Jacques Crépet: Baudelaire, Charles, 1821-1867. Free Download, Borrow, and Streaming. Internet Archive. Acesso em 28 jul 2024.
- DAGHLIAN, Carlos. A recepção de Edgar Allan Poe na literatura brasileira. **Revista de Estudos Literários**, Coimbra. v. 10, p. 47-63, 1999.
- DAWIDZIAKI, Mark. **A mystery of mysteries**: The death and life of Edgar Allan Poe. New York: San Martin’s Press, 2023.
- DEANE-COX, Sharon. **Retranslation**: translation, literature and retranslation. New York: Bloomsbury, 2014.

- DERRIDA, Jacques. **Points de suspension**: entretiens. Paris: Editions Galilee, 1992.
- ECO, Umberto. **Dire quasi la stessa cosa**: esperienze di traduzione. Milano: Bompiani, 2003.
- ELIOT, T. S. “From Poe to Valéry.” *The Hudson Review*, v. 2, no. 3, (1949), p. 327–42. **JSTOR**, Michigan. <https://doi.org/10.2307/3847788>. Acesso em 21 ago. 2024.
- Fong, I. (2022). Walking in the crowd: Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Walter Benjamin. In: Tambling, J. (eds) **The Palgrave Encyclopedia of Urban Literary Studies**. Palgrave Macmillan, Cham. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-62419-8\\_109](https://doi.org/10.1007/978-3-319-62419-8_109)
- GARCIA, Flavio; COLUCCI, Luciana; GAMA-KHALIL, Marisa Martins, PHILIPPOV, Renata. (org.) **Edgar Allan Poe**: efemérides em trama. Rio de Janeiro, RJ: Dialogarts, 2019.
- GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter. (org.) **Literatura & tradução**: textos selecionados de José Lambert. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2011.
- FALEIROS, Álvaro. **A Correspondência de Charles Baudelaire**: pistas para sua poética do traduzir. [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/57288540/correspondencia\\_baudelaire\\_Traducao\\_em\\_revistalibre.pdf?1535903539=&responsecontentdisposition=attachment%3B+filename%3DA\\_CORRESPONDENCIA\\_DE\\_CHARLES\\_BAUDELAIRE.pdf&Expires=1742190921&Signature=euedRC6pBLY1uaUJp3aSA1h2i81YMQWzpfI2CKptcrKVDN36Pc2loU60mi06c0kytoL86VYIVd2e4vdS5RUPribtvwoHk42ILD0Z6pgewXjNfTt5RMAG~IyVkpSlk~u4GKdceFxTuqy1S1xWzHksLZwnhmLVCvawUaYmRQmT~2~Wzw0BdNrXry3M1susT6H8VjFLAxP6quPXstbHIL4E5sFIioTpnGpnvuhOvj6hPzhuWxlDEB0g2CupdfuYXFmXE9Xk3aGQRwnsD4MNv41PFyWFu2~XNxBDyRwJ7hElCbFfbZRekoBvf2KeUk3FURSeHoImCemrmW7YyC4hvw\\_\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/57288540/correspondencia_baudelaire_Traducao_em_revistalibre.pdf?1535903539=&responsecontentdisposition=attachment%3B+filename%3DA_CORRESPONDENCIA_DE_CHARLES_BAUDELAIRE.pdf&Expires=1742190921&Signature=euedRC6pBLY1uaUJp3aSA1h2i81YMQWzpfI2CKptcrKVDN36Pc2loU60mi06c0kytoL86VYIVd2e4vdS5RUPribtvwoHk42ILD0Z6pgewXjNfTt5RMAG~IyVkpSlk~u4GKdceFxTuqy1S1xWzHksLZwnhmLVCvawUaYmRQmT~2~Wzw0BdNrXry3M1susT6H8VjFLAxP6quPXstbHIL4E5sFIioTpnGpnvuhOvj6hPzhuWxlDEB0g2CupdfuYXFmXE9Xk3aGQRwnsD4MNv41PFyWFu2~XNxBDyRwJ7hElCbFfbZRekoBvf2KeUk3FURSeHoImCemrmW7YyC4hvw__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA) Acesso em: 17 mar. 2024.
- FIGUEIREDO, D. de C. An Analysis of two translations of The pit and the pendulum. **Cadernos De Tradução**, 1(1), 261–270, 1996. Recuperado de <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5094>.
- FRANCISCO, Reginaldo. Estrangeirização e domesticação: indo além de mais uma dicotomia. **Scientia Traductionis**, Florianopolis n. 16, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2014n16p91>. Acesso em 09 nov. 2024.
- FRANCO, Eliana. A noção de “estrangeiridade” como um dos fatores condicionantes da escolha de estratégias tradutórias. **Revista Belas Infiéis**, Brasília, DF v. 6, n. 1, p. 27–44, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/9126>. Acesso em: 11 mai. 2025.
- HAMMOND, Alexander. *The Edgar Allan Poe Review*, v. 6, no. 2, 2005, p. 39–42. **JSTOR**, Michigan. <http://www.jstor.org/stable/41506234>. Acesso em 10 mai. 2025.
- HENNEQUET, Claire. **“Baudelaire traducteur de Poe.”** [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/31309475/C.\\_Hennequet.\\_Baudelaire\\_traducteur\\_de\\_Poelibre.pdf?1392391378=&responsecontentdisposition=attachment%3B+filename%3DBaudelaire\\_traducteur\\_de\\_Poe.pdf&Expires=1742185086&Signature=ElTlcnYKg8agtU71MXU~KJ3m8vrI6hFLprpi0df1avByj6PhX3Vqc4XiuAy6mI0vuLhIzOD9zkvnZp2UqEeuwnZg8Vrsj](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/31309475/C._Hennequet._Baudelaire_traducteur_de_Poelibre.pdf?1392391378=&responsecontentdisposition=attachment%3B+filename%3DBaudelaire_traducteur_de_Poe.pdf&Expires=1742185086&Signature=ElTlcnYKg8agtU71MXU~KJ3m8vrI6hFLprpi0df1avByj6PhX3Vqc4XiuAy6mI0vuLhIzOD9zkvnZp2UqEeuwnZg8Vrsj)

0b~b6bdff2evF7b4XC5dKbgNVDizAz2qU3glK~RhT21peAmXmOie0OVeS8T2y7Mhj1uLO  
 SVHFfdIVUo9JXHcCvFQ3fbZQrHu91Cyw1f6TrNo2QMYVdD0vfKRejfj7B7G1ysUkjp1Fs  
 07HdDgIwSe5k4bpzQ9UyC6bLxWTFEL~JdFxbYtRbhGYCYGcd2plGf3rAi9EXgxve5cN01  
 PMc09Y575F0q9A5YDsGSUmxBQHmQDDLsN~QJA\_\_&Key-Pair-  
 Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA. Acesso em 17 fev. 2025.

HAYES, Kevin J. **The Cambridge companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

**Histoires extraordinaires** (edited and translated into French by Charles Baudelaire). Paris: Michel Lévy, separate volumes printed in 1856, 1857, 1858, 1863, and 1875.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

JAKOBSON, Roman. “Aspectos Linguísticos da Tradução”. In: **Jakobson: linguística e comunicação**. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, SP: Cultrix, 1974

KEEN, Suzanne. **Empathy and the novel**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik. “On describing translations.” In: HERMANS, Theo. **The Manipulation of Literature: studies in literary translation**. London & Sydney: Croom Helm, 1985.

LAUR, Audrey. La virgule et ses multiples interprétations. **Équivalences**, Lyon, v. 49, n° 1–2, 2022, p. 137–155.  
 Disponível em: <https://doi.org/10.3406/equiv.2022.1602> Acesso em 10 mai. 2025.

LEFEVERE, André. **Translating literature: the German tradition from Luther to Rosenzweig**. New York: The Modern Language Association of America, 1977.

LEFEVERE, André. **Translating literature: practice and theory in a comparative literature context**. New York: The Modern Language Association of America, 2007.

LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan. **Translation, history & culture**. London/New York: Routledge, 1990.

LEITE, Cássio de Arantes. **Edgar Allan Poe: contos de imaginação e mistério**. São Paulo, SP: Tordesilhas, 2012.

LENTZ, Gleiton. Charles Baudelaire: esboços para uma poética da tradução. **Scientia Traductionis**, Florianópolis, n. 6, p. 1-7, 2008. Disponível em Charles Baudelaire: esboços para uma poética da tradução | **Scientia Traductionis** Acesso em 01 mar. 2025.

LLOYD, Rosemary. **The Cambridge companion to Baudelaire**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

LYYTIKÄINEN, Pirjo. “How to study emotion effects in literature: written emotions in Edgar Allan Poe’s ‘The fall of the house of Usher.’” In **Writing emotions: theoretical concepts and selected case studies in literature**, editado por Ingeborg Jandl et al., Transcript Verlag, 2017, p. 247–264. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/j.ctv1wxt3t.16>. Acesso em 9 ago. 2024.

MENDES, Oscar; AMADO, Milton. Edgar Allan Poe: **Ficção completa, poesia & ensaios**. Porto Alegre: Globo, 1944.

MORAES, Vinícius de. **Contos norte-americanos**: os clássicos. São Paulo, SP: Ediouro, 2004.

MORGAN, Robert. **Fallen angel: the life of Edgar Allan Poe**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2023

NASCIMENTO, Verônica Suhett do. *Os itens de especificidade cultural na tradução de From another world, de Ana Maria Machado*. **Cadernos do CNLF**, Rio de Janeiro, RJ, v. XIV, N° 2, t. 2.

PAZ, Octávio. **El arco y la lira**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

PÉCASTAING, Sandy. « La traduction de Poe par Baudelaire, ou la fidélité au mot comme liberté d'expression ». In **Sens de la langue. Sens du langage**, édité par Chantal Lapeyre-Desmaison et al., Presses Universitaires de Bordeaux, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/books.pub.8084>. Acesso em 19 ago. 2024.

POE, Edgar Allan. **The complete tales and poems of Edgar Allan Poe**. New York: Barnes & Noble, 2006.

PRAXEDES, Carmem; GONÇALVES, Lethícia. Escolhas de tradutores: domesticação e estrangeirização – categorizações iniciais. **Revista Italiano UERJ**, Rio de Janeiro, RJ, v. 12, n. 2, p. 177-194, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.2000.105404>. Acesso em 09 fev. 2025.

PRUETTE, Lorine. “A psycho-analytical study of Edgar Allan Poe.” *The American Journal of Psychology*, v. 31, no. 4, 1920, p. 370–402. **JSTOR**, Michigan. <https://doi.org/10.2307/1413669>. Acesso em 18 ago. 2024.

PYM, Anthony. Translation changes everything: theory and practice. **The European Legacy**, London, 20:7, 795-796, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10848770.2015.1054194>. Acesso em 25 jun. 2024.

RIBEIRO, Emilio Soares; BARBOSA, Lucas Sales. Edgar Allan Poe no Brasil: O gótico de Berenice traduzido Para a TV. **Abusões**, Rio de Janeiro, RJ v. 16, n. 16, 2021. DOI: 10.12957/abusoes.2021.57931. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/57931>. Acesso em: 17 mar. 2025.

SARTRE, Jean Paul. **La nausée**. Paris: Gallimard Education, 1972.

SAMUEL, Dorothy J. “Poe and Baudelaire: parallels in form and symbol.” **CLA Journal**, Michigan, v. 3, no. 2, 1959, p. 88–105. **JSTOR**, Michigan. <http://www.jstor.org/stable/44327896>. Acesso em 28 set. 2024.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. "On the different methods of translating." In: VENUTI, Lawrence (org.). **The Translation Studies Reader**. 2nd edition. New York and London: Routledge, 2004.

SEMICHON, Laurent. **Charles Baudelaire's translations of Edgar Allan Poe**. <https://researchrepository.standrews.ac.uk/bitstream/handle/10023/6871/LaurentSemichonDLangThesis.pdf?sequence=6&isAllowed=y> acesso em 31 out. 2024.

SOVA, Dawn B. **A critical companion to Edgar Allan Poe**: a literary reference to his life and work. New York: Facts On File, 2007.

SULEIMAN, Susan Rubin. Reading Barthes reading. In: SULEIMAN, Susan Rubin; CROSMAN, Inge (org.). **The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation**. Princeton: Princeton University Press, 1980.

**The French Review**. v. 46, no. 1, 1972, p. 163–65. **JSTOR**, Michigan, <http://www.jstor.org/stable/387218>. Acesso em 13 ago. 2024.

THEO, Hermans (ed.). **The manipulation of literature: studies in literary translation**. London/Sydney: Croom Helm, 1985.

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdam: John Benjamin Publishing Co., 1995.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Biblioteca Universitária. **Guia de normalização de trabalhos acadêmicos da Universidade Federal do Ceará**. Fortaleza, 2013.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility**. London and New York: Routledge, 1995.

WALKER, Ian. **Edgar Allan Poe: the critical heritage**. London and New York: Routledge, 2002.

WOOLF, Virginia. **Mr Bennett and Mrs. Brown**. London, Hogarth Press, 1924.