



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

JINNYE ALTAMIRA DE PAIVA MELO

**TRADUÇÃO COMENTADA PARA O PORTUGUÊS DOS CONTOS “BERENICE” E
“LIGEIA” DE EDGAR ALLAN POE**

FORTALEZA

2021

JINNYE ALTAMIRA DE PAIVA MELO

TRADUÇÃO COMENTADA PARA O PORTUGUÊS DOS CONTOS “BERENICE” E
“LIGEIA” DE EDGAR ALLAN POE

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

Orientadora: Prof. Dra. Luana Ferreira de Freitas.
Coorientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M485t Melo, Jinnye Altamira de Paiva.
Tradução comentada para o português dos contos “Berenice” e “Ligeia” de Edgar Allan Poe / Jinnye Altamira de Paiva Melo. – 2021.
109 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2021.

Orientação: Prof. Dr. Luana Ferreira de Freitas.

Coorientação: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

1. Estudos da Tradução. 2. Sistema Literário Brasileiro. 3. Tradução Literária 4. Tradução Comentada. 5. Edgar Allan Poe. I. Título.

CDD 418.02

JINNYE ALTAMIRA DE PAIVA MELO

TRADUÇÃO COMENTADA PARA O PORTUGUÊS DOS CONTOS “BERENICE”
E “LIGEIA” DE EDGAR ALLAN POE

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

Aprovada em: 29/03/2021.

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dra. Andreia Guerini
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Julio Cesar Neves Monteiro
Universidade de Brasília (UNB)

AGRADECIMENTOS

A Luana Ferreira de Freitas, coordenadora da POET e minha orientadora, por toda sua paciência e acolhimento. Sua contribuição e incentivo foram fundamentais para a conclusão dessa dissertação.

A Joseph Evangelis, meu irmão, que com seus oito anos me ensina mais do que jamais poderei lhe ensinar. A sua alegria foi o conforto que precisei nas horas críticas.

Aos meus pais, pelo afeto e pelo apoio desde sempre. Sem eles as coisas seriam muito mais difíceis.

A Mamede Coelho, pelo companheirismo, pelo apoio e pelo repertório de elogios que só sua ternura poderia inventar para que eu acreditasse um pouco em mim.

A todos os meus amigos, pelo apoio e incentivo em momentos de crise.

Ao professor Walter Carlos Costa, por sua fala sempre acolhedora e por compartilhar seu conhecimento com plena generosidade e leveza.

Aos professores Rafael Ferreira da Silva, Diana Costa Fortier Silva e Francisco Edi de Oliveira Sousa, por terem sido inspiradores, cada um a seu modo, nas disciplinas de meus primeiros semestres de mestrado.

Aos membros da banca examinadora pelo aceite do convite de participação da banca e por toda a contribuição enriquecedora à pesquisa.

A CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

“All that we see or seem is but a dream within a
dream.”

(POE, 1875)

RESUMO

Esse trabalho propõe uma tradução comentada para o português do Brasil dos contos “Berenice” e “Ligeia” do escritor Edgar Allan Poe (1809-1849). Nos primeiros capítulos, eu apresento um breve estudo a respeito do autor e sua perspectiva estético-literária além de seguir para uma análise dos contos escolhidos. Para discutir sobre a estrutura do conto e a importância de Poe para o gênero, passo por teóricos como Cortázar (1993) e Todorov (1970). Depois apresento os contos traduzidos e uma reflexão a respeito do meu processo de tradução. Teóricos como Berman (2008) com sua questão da tradução “ética, poética e pensante”, e Vermeer (2014) com a teoria do *skopos* ajudaram no embasamento teórico dos comentários. Nesses comentários, procurei levar em consideração as particularidades da escrita de Poe na composição da linguagem do personagem principal. Os elementos comentados foram aliterações, assonâncias, neologismos, hipérbatos, linguagem hiperbólica e pontuação.

Palavras-chave: Estudos da Tradução. Sistema Literário Brasileiro. Tradução Literária. Tradução Comentada. Edgar Allan Poe.

ABSTRACT

This work presents a commented translation into Brazilian Portuguese of the short stories “Berenice” and “Ligeia” by the writer Edgar Allan Poe (1809-1849). In the first chapters, I present a brief study about the author and his aesthetic-literary perspective, before proceeding to an analysis of the selected short stories. To discuss the structure of the short story and the importance of Poe for the genre, I turn to theorists such as Cortázar (1993) and Todorov (1970). Then I present the translated stories and a reflection on my translation process. Theorists like Berman (2008) with his question of the translation “ethical, poetic and thinking”, and Vermeer (2014) with the theory of *skopos* helped to build the theoretical basis of the comments. In these comments, I tried to consider the particularities of Poe's writing while composing the main character's language. The elements commented on were alliterations, assonances, neologisms, hyperbatons, hyperbolic language, and punctuation.

Keywords: Translation Studies. Brazilian Literary System. Literary Translation. Commented Translation. Edgar Allan Poe.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	TEORIA E PRÁTICA EM POE	13
2.1	A filosofia da composição	15
2.3	A resenha de Poe a Nathaniel Hawthorne	20
2.4	Marginalia.....	24
3	OS CONTOS	27
3.2	O narrador e a mulher etérea	33
3.3	Berenice	39
3.4	Ligeia	45
4	OS CONTOS TRADUZIDOS	49
4.1	Berenice	49
4.2	Ligeia	59
5	COMENTÁRIOS SOBRE AS TRADUÇÕES	79
5.1	Fundamentação teórica	79
5.2	Dos comentários	82
5.2.1	<i>Aliterações e Assonâncias</i>	85
5.2.2	<i>Neologismos</i>	89
5.2.3	<i>Hipérbatos e (Des)Ordem</i>	91
5.2.4	<i>A Representação do feminino na linguagem hiperbólica</i>	94
5.2.5	<i>Pontuação</i>	99
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
	REFERÊNCIAS	106

1 INTRODUÇÃO

Edgar Allan Poe, nascido 19 de janeiro de 1809 em Boston, Massachusetts, dono de uma biografia carregada de acontecimentos trágicos e difíceis, é considerado o precursor da literatura policial e da ficção científica. Poe se tornou órfão com apenas dois anos de idade, quando sua mãe morreu pouco tempo depois de seu pai abandonar a família. Ele foi adotado pelo comerciante Frances Allan que lhe deu oportunidades de estudar, mas Poe não se adequou muito bem à escola. A saúde mental de Poe é bastante especulada e ele é frequentemente associado a problemas com álcool e drogas, assim como sua escrita é associada às tragédias e traumas de sua vida, boatos que são perpetuados por algumas biografias aclamadas.

A originalidade e, por vezes, a bizarrice das histórias de Poe tem fascinado gerações. Seus contos têm papel de destaque na sua obra, mas Poe foi também poeta exímio, crítico literário e editor. Seus contos de terror suscitam diversas questões profundas da psique humana que têm sido estudadas há séculos. O mistério, o inexplicável, a tensão e a violência presente em seus contos fizeram com que ele ficasse conhecido como mestre do horror. Como afirma Hammond (1981, p. 62): “Ele é agora reconhecido como um dos mestres incomparáveis do conto e uma das influências mais potentes na literatura do mistério e bizarro.”¹

A presente dissertação se insere na área de Estudos de Tradução e sua respectiva subárea de tradução comentada de literatura. Para tal propósito, foram escolhidos dois contos de Edgar Allan Poe (1809-1849): “Berenice”, publicado originalmente na *Southern Literary Messenger* em 1835; e “Ligeia”, primeiramente publicado em 1838 em uma edição da revista *American Museum*. O interesse em traduzir Edgar A. Poe se deve não somente ao fato de ele ter sido um grande representante da literatura americana, mas pela pertinência dos seus temas no tocante à condição humana. De órfão a gênio criador de um novo gênero, dada a originalidade do mundo que criou, Poe soube muito usar a seu favor sua complexidade e melancolia interior para criar seus personagens, encontrou dentro de si a matéria prima da criação, mas sem se valer de uma escrita autobiográfica, nem mesmo confessional.

Poe, em sua época, não foi famoso como agora e ele também deve muito de sua fama ao que escreveu o poeta Charles Baudelaire sobre ele. De acordo com Vitoriano (2017),

¹ Tradução minha. Em inglês: “He is now acknowledged as one of the undisputed masters of the short story and one of the most potent influences on the literature of the uncanny and bizarre.”

o poema “O Corvo” é o mais traduzido do mundo. De certa forma, essa atenção que o poema ganhou nos faz pensar se toda sua fórmula de criação contida no ensaio “The Philosophy of Composition” foi certa ou se havia uma infinidade de ingredientes secretos dos quais não tomamos conhecimento. Acredito na segunda hipótese. E ainda há espaço para retraduições não apenas do poema citado como de sua obra em geral. Além disso, como afirma Berman (2017), as traduções “envelhecem” com o tempo, pois “correspondendo a um estado determinado da língua, da literatura, da cultura, acontece que, muitas vezes de maneira bem rápida, elas não respondem mais ao estado seguinte”. Dessa forma, retraduzir torna-se necessário. Berman (2017) conclui que “traduzir é uma atividade submetida ao tempo e uma atividade que tem uma temporalidade própria: a da caducidade e do inacabamento”. Outra razão que corrobora para minha escolha de retraduzir é a ideia de que sempre há espaço para reflexão, especialmente em um terreno tão rico como este da obra de Edgar Allan Poe e suas reverberações múltiplas.

Escolhi traduzir Edgar Allan Poe, então, por sua relevância no cenário literário mundial e a influência que exerceu sobre escritores que perdura até os dias de hoje. Como bem aponta Joyce Carol Oates (1994, p. 304), a influência de Poe na “literatura do grotesco – e o do gênero de detetive e mistério – foi tão universal quanto incalculável. Quem não foi influenciado por Poe?”² Poe, além disso, é um caso em que sua fama deve muitíssimo à tradução de sua obra, especialmente à tradução francesa de Baudelaire. Traduções costumam envelhecer, mas não foi assim no caso da tradução de Baudelaire. Enrom Esplin e Margarida Vale de Gato (2014, p.15) afirmam que as traduções de Baudelaire foram um meio para disseminação da obra de Poe por mais de meio século pelo mundo, e podemos encontrar a razão no desejo do próprio Baudelaire, grande escritor, em dedicar tanto tempo e energia criativa para outro grande escritor que ele admirava e com o qual se identificava.

Esplin e Gato (2014) apontam que Baudelaire é apenas a primeira dessas exceções e, de fato, uma série de grandes escritores o acompanham na tarefa de traduzir Poe. Esplin e Gato (2014, p.16) citam Stéphane Mallarmé que teria feito pela obra poética de Poe algo como o que Baudelaire fez ao traduzir a prosa. Em 1888, Mallarmé publica um volume com traduções em prosa poética de título *Les poèmes d'Edgar Poe*, onde demonstra o resultado de anos de leitura e investigação da obra. Jorge Luis Borges e seu amigo Adolfo Bioy Casares também traduziram Poe na década de 1940, os contos traduzidos “The Facts in the Case of M. Valdemar” e “The Purloined Letter” foram amplamente republicados em antologias. O

² Tradução minha. Em inglês: “...the literature of the grotesque—and the mystery detective genre—has been so universal as to be incalculable. Who has not been influenced by Poe?”

escritor argentino Julio Cortázar também chegou a traduzir Poe, ele se ocupou da tarefa hercúlea de traduzir a obra completa em prosa. Os volumes com a obra completa traduzida por Cortázar é republicado e considerado referência ainda hoje.

Em Portugal, Fernando Pessoa, como aponta George Monteiro (2014, p. 284), escolheu Edgar Allan Poe para traduzir, além de ter sido bastante influenciado por sua poesia e contos. Ele chegou a traduzir alguns fragmentos de poemas de Poe, além de ter publicado as traduções de “The Raven”, “Ulalume” e Annabel Lee no jornal *Athena* onde ele era coeditor. Entendendo a conexão que Pessoa tinha com Poe, o primeiro biógrafo de Pessoa, Gaspar Simões, promoveria Poe como representante da crítica modernista³, como aponta Gato (2014, p. 10).

Como sabemos, a influência de Poe na França foi expressiva. Vines (1999, p. 9), cita os nomes dos franceses, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Paul Valéry como exemplo de poetas que foram influenciados pela obra de Poe. Contudo, a influência de Poe paira sobre toda uma série de escritores e críticos franceses. Vines (1999, p. 9) também acrescenta que Poe teve “um enorme papel no desenvolvimento do simbolismo, do conto, da ficção pseudocientífica e do gênero detetive na França”.⁴ É sabido que Baudelaire teve um papel protagonista na recepção de Poe, além de suas traduções de Poe para o francês serem amplamente conhecidas, e isso reverberou em sua recepção em outros países. Phillipov (2014, p. 241) explica que o Brasil, depois de conquistar independência de Portugal (e antes também), passou a ser bastante influenciado pela cultura francesa e os letrados da época consumiam a literatura vindo da França através dos jornais e das revistas. Baudelaire, inclusive, era um dos nomes de autores populares publicados em francês no Brasil. A primeira publicação de uma tradução de coletânea contos de Poe foi feita do francês de Baudelaire em 1903 de título *Novellas Extraordinarias*, pela editora H. Garnier Livreiro-Editor, de acordo com a pesquisa de Denise Bottmann (2010). A primeira tradução diretamente do original de Poe foi a de Oscar Mendes e Milton Amado, pela editora Globo, apenas em 1944. Bottmann (2010, p. 1) cita pelo menos 32 traduções brasileiras, sendo 27 em coletâneas, do conto *O gato preto* de Edgar Allan Poe em seu artigo *Alguns Aspectos da Presença de Edgar Allan Poe no Brasil* de 2010. Dentre as coletâneas, destaco *Histórias Extraordinárias* pelo tradutor José Paulo Paes publicado em 1958 pela Ed. Cultrix (Companhia das Letras), sua edição de Bolso já chegou à 9ª reimpressão em 2008. Também *O*

³ Gaspar Simões, “A Doutrinação Poética da Geração da Presença” (1958; repr. *Crítica V. Críticos e Ensaístas Contemporâneos: 1942–1979*, Lisbon: INCM, 1983), 677–78.

⁴ Tradução minha. Em inglês: “a major role in the development of Symbolism, the short story, the pseudoscientific novel, and the detective genre in France.”

gato preto e outras histórias de Allan Poe, por Clarice Lispector, pela Ediouro em 1975. Lispector opta por uma tradução mais adaptada. Outra coletânea a ser destacada seria *Histórias extraordinárias* (1973) pela editora Civilização Brasileira, tradução de Brenno Silveira, importante nome para a tradução no Brasil.

A escolha dos contos “Berenice” e “Ligeia” como objetos de pesquisa se deu pelo fato de abordarem elementos presentes em quase toda a obra de Poe, além de possuírem semelhanças interessantes na natureza da obsessão dos narradores. A morte de suas personagens femininas suscita questões que norteiam não só a obra de Poe, mas toda uma tradição literária. As palavras e dispositivos poéticos utilizados para descrever o objeto de desejo denotam essa semelhança entre os textos. Em “Berenice”, existem os dentes vivos, brancos, opostos à morte que tomavam o corpo da personagem. Em “Ligeia”, a mulher que deu nome ao conto, era sereia, gênio, uma fada absolutamente inalcançável, tão oposta à noiva real, Rowena, de cuja personalidade nada sabemos, era mulher apenas.

Esse trabalho se estrutura da seguinte forma: O segundo capítulo comenta a teoria e a prática da escrita de Poe especialmente no que diz respeito à sua teorização sobre o gênero conto. No terceiro capítulo, trago a visão de Todorov a respeito do gênero estranho dentro da discussão da literatura fantástica e onde alguns contos de Poe parecem se encaixar. Depois é feito um panorama dos contos publicados por Poe para elucidar sobre personagens que se repetem, como a mulher etérea e o narrador não confiável. O quarto capítulo traz as minhas traduções dos contos “Berenice” e “Ligeia”, já no quinto são discutidas e comentadas as escolhas de tradução. Quando Poe publicou o conto “Berenice” no periódico *Broadway Journal* em abril de 1845, na época sob sua liderança, ele removeu quatro parágrafos que foram criticados por sua violência explícita na primeira versão, de 1835. Além disso, outras alterações foram feitas no conto, como remoção de frases, mudança da cor do cabelo da personagem feminina, pequenas correções, entre outras. Foi essa versão utilizada para a minha retradução de “Berenice” por se tratar da última versão editada pelo próprio autor. No mesmo periódico, Poe publica a reimpressão do conto “Ligeia” alguns meses depois de “Berenice”, em setembro de 1845. Essa versão sofrerá algumas pequenas correções e mudanças na cópia que Poe entrega para Sarah Helen Whitman em 1848. Novamente, foi a versão utilizada para minha retradução por ser a última versão editada pelo próprio autor.

2 TEORIA E PRÁTICA EM POE

Nesse capítulo trato um pouco da escrita de Edgar Allan Poe. Entendendo a tradução como leitura crítica, começo por uma interpretação que parte da análise da obra de Poe e seu contexto como um todo para, então, partir para a leitura dos contos, algo que acrescentou muito na própria tradução. Marie-Hélène Torres (2021) explica o método sistematizado de análise crítica de traduções de Antoine Berman. Na primeira etapa, a da *pré-análise*, o crítico refaria alguns passos do tradutor em questão de pesquisa. Um dos passos dessa etapa seria “a leitura do original procura determinar como se vincula, na obra, a escrita à língua, quais ritmos o texto traz na sua totalidade”. (TORRES, 2021, inédito) Um crítico de tradução deveria, então, segundo Berman, recorrer a múltiplas leituras colaterais, como outras obras do autor, crítica, estudos do contexto histórico etc. Torres (2021) explicita também o pensamento de Berman sobre tradução: “Traduz-se com livros e não unicamente com dicionários! Ele chama este necessário recurso às leituras de *escoramento do ato tradutório*, isto é, todos os paratextos que venham a sustentar a leitura: introdução, prefácio, posfácio, notas, glossários etc.” Entretanto, Berman não pretende “ser prescritivo e afirma que a análise textual não é imprescindível e que ela é uma ferramenta de apoio para qualquer trabalho de tradução”. (TORRES, 2021) As leituras do crítico seriam, portanto, “mais interligadas e mais sistemáticas que as do tradutor”. (TORRES, 2021)

Bom, gostaria de frisar essa etapa do método de Berman em especial, pois procurei recorrer a essas leituras colaterais (relacionadas ao autor) as quais ele se refere para chegar à tradução e aos resultados. É preciso apontar que, sendo essa dissertação uma tradução comentada, o crítico e tradutor se confundem, pois a discussão procura abrir para um processo de reflexão e criação. E me parece proveitoso que se confundam, visto que tradução é também leitura crítica. Acredito que a análise textual enriquece a crítica que o tradutor faz de sua própria tradução, mesmo quando ela ainda é leitura, quando não está convertida em palavras. Essa análise, no caso dessa pesquisa em particular, é uma tentativa de imersão no universo do autor e contribuiu para meu processo tradutório. O caminho está explicitado, em parte, pela estrutura dos capítulos. A discussão desse capítulo, então, procura fazer apontamentos a respeito da obra de Poe.

A obra de Poe reflete muito de seus escritos em teoria literária, em que ele se mostrava um crítico destemido e preciso. Ensaio como “A filosofia da composição”, seu conjunto de notas “Marginalia” e resenhas que dedicou a autores como Nathaniel Hawthorne

e Charles Dickens revelam muito sobre sua própria poética de criação e são necessários a qualquer análise que venha a se fazer de sua escrita. Serão discutidos alguns apontamentos desses escritos para melhor compreensão de sua obra, sua escrita e sua teoria estético-literária.

Em 1921, o professor Killis Campbell fez uma investigação das estimativas de Poe para a época. Ele concluiu que mesmo após o sucesso de “O Corvo”, a opinião geral sobre Poe não lhe colocava em posição com os mais importantes poetas da época e que ele era mais conhecido como crítico do que como escritor de ficção (Campbell, 1933, p. 37). Sabemos que essa posição mudou drasticamente, vindo Poe, com sua ficção, a impulsionar um novo gênero literário. Como pontua Hammond (1981), Charles Baudelaire foi o grande responsável pela mudança do olhar da crítica sobre a obra de Poe. Baudelaire tanto traduziu quanto escreveu sobre Poe e sua vida. No prefácio intitulado “Notes nouvelles sur Edgar Poe” ele revela toda uma admiração emocionada a respeito do autor, além de defendê-lo da crítica desfavorável da época, como acontece nesse trecho: “É preciso que eu me explique com alguma inquietação, pois recentemente um crítico imprudente se servia, para denegrir Edgar Poe e contestar a sinceridade da minha admiração, da palavra malabarista, que eu mesmo havia empregado quase como um elogio ao nobre poeta.” (BAUDELAIRE, 2012, p. 7) Baudelaire procurou, também, defender o valor de Poe não apenas como um grande poeta e contista, mas também como crítico:

Portanto, não deve nos espantar que os escritores americanos, reconhecendo seu poder singular como poeta e contista, tenham sempre tentado invalidar seu valor como crítico. Em um país no qual a ideia de utilidade, a mais hostil do mundo à ideia de beleza, controla tudo, o crítico perfeito será o mais honrado – em outras palavras, aquele cujas tendências e cujos desejos se aproximem mais das tendências e dos desejos do público, aquele que embaralha as faculdades e os gêneros de produção e atribui a todos uma meta comum. (BAUDELAIRE, 2012, p. 15)

Poe demonstrou bastante excelência no gênero de ficção policial e seus sucessores nunca deixaram que faltassem alusões e referências a ele, numa espécie de reverência inevitável ao efeito de sua originalidade. Como afirma Rozsas (2012, p. 161) a semente plantada para Edgar Allan Poe na criação de Auguste Dupin, o qual ela afirma ter sido o primeiro detetive da história da literatura, “fez escola”. Nesse sentido, cabe citar o personagem que se eternizou universalmente, um dos detetives mais famosos da literatura ocidental: Sherlock Holmes. Porém, como tantas criações, a de Doyle também superou sua primeira inspiração, além de ter aberto um leque muito maior em seu universo criador para amparar seu personagem. Se Dupin viria a ser tão expressamente superado diante da fama do

seu sucessor, podemos dizer que “O Corvo” deixou uma marca bem menos ofuscável, contando com centenas de traduções no mundo todo ao seu favor. E é a esse poema que Poe dedica sua “A Filosofia da composição”. Veremos, porém, que assim como sua análise, seu próprio poema, *O Corvo*, age como uma espécie de bússola simplificada de sua obra, pois os elementos que Poe aponta como próprios da escrita de poema são recorrentes em sua prosa também.

2.1 A filosofia da composição

“O Corvo” foi recusado pela revista onde primeiro tentou publicar: *Graham's Magazine*, ainda que Poe tenha ajudado a editar a revista de 1841 a 1842. Ele acabou, então, publicando na *New York Evening Mirror* em 29 de janeiro de 1845. Um ano depois, Poe publica na *Graham's Magazine*, mesma revista que o tinha recusado, sua “Filosofia da composição” analisando o poema que lhe colocou em evidência.

Em “The Philosophy of Composition”, Poe chama a atenção para o efeito: "Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?". Esse seria seu método para a construção da ficção: trabalhar os incidentes e o tom tendo em vista um efeito específico a ser alcançado. Nesse ensaio, ele pretende explicar como ele mesmo compõe sua ficção, estando ele mesmo ciente do caráter inovador de sua empreitada, visto que, pelo que ele relata, havia certa omissão por parte dos autores sobre os processos de suas composições. Assim, Poe descortina os mecanismos de sua criação em seus pormenores. Ao escolher trabalhar com “O Corvo” nesse ensaio, seu poema mais famoso, ele afirma que nenhum ponto de sua escrita veio por acaso ou intuitivamente. De fato, ele até mesmo compara a precisão do processo da escrita com um problema matemático. Podemos tomar nota, portanto, de que ele é um autor consciente dos detalhes de sua criação e que há muito mais envolvido nesse processo do que essa reflexão ensimesmada.

Mesmo que Poe coloque todo seu processo de criação como um problema matemático, uma analogia para se ter cautela quando o assunto é arte e criação, Hoffman (1976) já colocava em questão se a filosofia da composição tinha algo de falacioso e se seu poema foi tão intencional assim quanto o fez parecer. O ponto central dessas questões suscita a discussão da abordagem de Poe em relação à imaginação:

É a imaginação que nos esforçamos para entender. Desejo descobrir, acima de falácias, se esta faculdade é, de fato, como comumente se supõe, um processo intuitivo (e, portanto, misterioso) de ‘pensamento’ associativo no qual o pensamento pode incorporar sentimento e a mente saltar, de modo inconsequente, da causa para a consequência por etapas invisíveis, ou nenhum, alcançando por metáfora, símiles e outras combinações de significado a significado no qual o pensamento racional disciplinado pode se ocupar por muito tempo, mas em vão; ou se mantém, ela mesma uma espécie de pensamento racional, conduzido, como ele diz, ‘com a precisão e a rígida consequência de um problema matemático.’⁵ (HOFFMAN, p. 80-81)

Entretanto, mesmo Poe colocando seu processo em termos matemáticos e calculados, isso não parece colocar a imaginação em posição oposta ao pensamento criativo calculado. Se somos atravessados por uma porção de impressões, pensamentos e sentimentos sobre o mundo e nós mesmos no mundo, que se alojam tanto no subconsciente como no consciente, o que disso utilizarmos como ferramentas de criação, seguindo um fluxo livre ou mais consciente (calculado, como diz Poe), nada disso é excludente de um ou de outro. Nesse sentido, o caminho criativo que escolhemos é que pode determinar, em certo grau, até que ponto podemos reconstruir nossos passos anteriores à chegada na obra final. No caso de Poe, ele procurou deixar claro que foi seu “desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático”. (POE, 1995, p. 2). De fato, porém, poderíamos chamar de exagero que Poe afirme que nada tenha saído ao seu controle e que tudo esteja ali, sem transbordos, sem dobras inexplicáveis. Ele quis deixar claro que se trata de uma obra construída e intencional, talvez uma resposta para aqueles que a princípio recusaram seu poema. Podemos ver que, nesse ponto, não há muito de falacioso para além do exagero acima mencionado. O que parecemos ter de Poe nesse ensaio é uma corajosa postura diante de certas suposições tradicionais da época. Começando pela inspiração mística atribuída ao poeta no auge do Romantismo, e a intuição de caráter espiritual do Transcendentalismo, linha de pensamento que ele tanto criticou. A questão da intuição, porém, Poe lançará em outra ocasião um novo olhar sobre ela, algo que talvez ele ainda não tivesse pensado aqui, ou que não lhe servisse para o propósito desse ensaio.

⁵ Tradução minha. Em inglês: “It is the imagination we are endeavoring to understand. I wish to discover, beyond cavil, whether this faculty is indeed, as commonly supposed, an intuitive (and therefore mysterious) process of associative ‘thought’ in which thought may embody feeling and the mind leap inconsequently from cause to consequence by invisible steps, or none, achieving through metaphor, simile, and other *enjambements* of meaning a meaning toward which disciplined rational thinking might labor long but in vain; or whether maintains, itself a species of such rational thinking, conducted, as he says, ‘with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.’”

No ensaio, primeiramente, Poe nos fala da extensão do poema. Ele defende que o efeito pode se perder se a obra for muito longa. O leitor não conseguirá absorver tudo de uma vez só. Ele chega a designar os poemas longos como uma sucessão de poemas curtos. Ele declara que as emoções que um poema deve suscitar são intensas e curtas:

“O que chamamos de poema longo é, de fato, apenas uma sucessão de poemas breves – ou seja, de breves efeitos poéticos. Não é necessário demonstrar que um poema é tal, apenas na medida em que estimula de forma intensa, elevando, a alma; e todos os estímulos intensos são, por uma necessidade psíquica, breves.” (POE, 1875, p. 268) ⁶

Ele acredita, então, que o comprimento do poema deve ser calculado conforme o efeito poético que pretende produzir. Nesse sentido, ele escolhe a extensão de cento e oito versos para “O Corvo”. Mas ele vai além ao dizer que o efeito poético se refere a uma “intensa e pura elevação da alma”, e isso é consequente da contemplação do Belo. Dessa forma, ele designa a Beleza como a “província do poema”, mas que não é uma qualidade, é um efeito. Talvez por essa opinião muito bem estruturada em seu labor artístico é que nunca tenha escrito um romance ou mesmo uma novela.

Percebemos que o efeito de que fala Poe também se relaciona com uma almejada densidade. Isso é claramente muito parecido com sua obra em prosa, suas narrativas curtas são voltadas a um efeito final que costuma ser estarrecedor ou enigmático. Fica evidente que ele não tratava apenas de poemas, por exemplo, quando Poe fala que “se qualquer obra literária é muito longa para ser lida em uma única assentada, devemos nos contentar em dispensar a exímia importância do efeito que se origina da unidade da impressão”.³ (POE, 1875, p. 268) Ele fala, portanto, de obras literárias potencialmente curtas: como poesias e contos. Pode se concluir que apesar de Poe ter focado no seu poema, acaba por dar direcionamentos para a escrita de narrativas curtas dado à sua aplicabilidade, como bem pontua Esplin:

O fato de o ensaio começar com uma discussão sobre enredo, o foco do ensaio sobre o efeito, e os aspectos narrativos de ‘O corvo, todos sugerem que a teoria poética de Poe é, na verdade (ou, pelo menos, alternativamente), uma teoria de escrita de ficção, apesar dos esforços de Poe em lançar ‘A filosofia da composição’ como uma teoria poética ao analisar um poema ao invés de um conto, ao descrever a beleza como ‘a única província legítima do poema’, e ao sugerir que a ‘melancolia o tom poético mais legítimo’. (ESPLIN, 2013)⁷

⁶ Tradução minha. Em inglês: “What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones — that is to say, of brief poetical effects. It is needless to demonstrate that a poem is such, only in as much as it intensely excites, by elevating, the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief.”

⁷ Tradução minha. Em inglês: “The fact that the essay opens with a discussion of plot, the essay’s focus on

O “efeito”, dirá Rachel Polonski (2002), é a palavra de maior relevância em todo o ensaio. A recorrência dela atesta disso muito bem:

A ‘consideração de um *efeito*’ (E&E, 13), Poe nos diz, é o ponto de partida da composição. Considerações de efeito ditam a escolha de localidade que aparece conforme as exigências da etapa, um espaço interior emoldurado por um arco de prosênio: ‘sempre me pareceu que uma detalhada definição de espaço é absolutamente necessária ao efeito do incidente isolado: tem a força de enquadrar uma imagem’ (E&R, 21). A originalidade poética em si como apresentada nesse ensaio não é mais que ‘inovação de efeito,’ uma ‘óbvia e tão facilmente alcançável fonte de interesse’ que o poeta deve manter ‘sempre em vista’ (E&R,13); um método, em outras palavras, de agradar o público. De fato, cada escolha criativa que o poeta faz é ‘para o efeito,’ ao invés de satisfazer uma transcendente compulsão interior de sua alma arrebatada.(POLONSKI, 2002, p. 51)⁸

Poe diz que a melancolia é o tom poético mais legítimo. Por que esse sentimento é capaz de nos levar a um estado que parece se debruçar sobre os aspectos mais profundos da vida? É algo que transforma o gênero terror, no caso do poema, em algo muito maior do que apenas suspense pelo desconhecido. A melancolia leva a um mergulho nas nossas dúvidas, um passeio pela amplitude de nossa condição humana. A melancolia em Poe é densa, uma densidade que parece se comunicar com nossos anseios intrínsecos. E assim Poe nos comunica também a profundidade com que mergulhou nas questões existenciais, esse que nos escreve e despeja de si tudo o que lhe atravessa, convidando-nos a também mergulhar e quase como se narrássemos, nos surpreendemos com o grotesco da loucura que não é como a nossa, mas como se conhecêssemos e soubéssemos do que é feita. Assim, Poe derrama o que lhe transborda como fosse necessário que tudo isso passe à urgência do outro, que o individual se torne público e compartilhado:

effect, and the narrative aspects of ‘The Raven’ itself all suggest that Poe’s poetic theory is really (or, at least, alternately) a theory for writing fiction, regardless of Poe’s efforts to cast ‘The Philosophy of Composition’ as a poetic theory by analyzing a poem rather than a short story, by describing beauty as ‘the sole legitimate province of the poem’, and by suggesting that ‘melancholy is the most legitimate of all poetical tones’”

⁸ Tradução minha. Em inglês: The “consideration of an effect” (E&R, 13), Poe tells us, is the starting point of composition. Considerations of effect dictate the choice of locale which itself appears to conform to the exigencies of the stage, an interior space framed by a proscenium arch: “it has always appeared to me that a close circumscription of space is absolutely necessary to the effect of insulated incident: it has the force to frame a picture” (E&R, 21). Poetic originality itself as presented in this essay is no more than “novelty of effect,” an “obvious and so easily attainable a source of interest” which the poet must keep “always in view” (E&R, 13); another method, in other words, of pleasing the public. Indeed, every creative choice the poet makes is made “for effect,” rather than to satisfy some transcendent inner compulsion of his enraptured soul.

...a necessidade inextinguível do artista em projetar sobre o resto da humanidade os terrores e as perdas, os sofrimentos e os desejos insaciáveis de sua própria alma. Mesmo assim, mesmo então, ele não para de sofrer; mas seus dias angustiados e noites de autotortura se tornam mais suportáveis - somente um pouco mais suportáveis - por sua satisfação no exercício bem-sucedido de habilidades sobre materiais intratáveis - as circunstâncias e necessidades - fornecidas por sua própria alma. (HOFFMAN, 1972, p. 90)⁹

Nesse ensaio Poe nos dá várias pistas da poética não somente de “O Corvo”, mas de toda sua obra, como já mencionado. Ao se perguntar sobre qual tema seria universalmente o mais melancólico, ele mesmo aponta para a resposta inevitável: A Morte. E é a morte que está presente em praticamente toda sua obra e parece ser o fio que a costura. Para tornar essa melancolia ainda mais densa ele recorre ao que ele chama de “o tema mais poético do mundo”: a morte de uma bela mulher. Essa bela mulher etérea, até certo ponto, que morre tragicamente irá voltar em muitos de seus escritos. O que temos no poema “O corvo” é, então, uma combinação de elementos que irão se repetir na obra de Poe.

Um corvo que aprendeu a dizer apenas “Nunca mais” aparece à meia-noite no quarto de um estudante que se ocupa de um livro e também de devaneios sobre sua amada que morreu. O estudante vai fazendo perguntas que tinham sempre a mesma resposta da ave: “Nunca mais”. Nesse sentido, ele vai variando as perguntas como se quisesse alcançar o auge de sua tristeza, uma densidade máxima de melancolia. Um elemento muito visto nos contos de Poe é essa fixação com a qual muitos de seus personagens principais cavam o mais profundo de suas insanidades como se aquela autotortura guardasse uma verdade libertadora, mas antes que fosse alcançada, a tragédia de sua própria condição os traria de volta ao grotesco. Esse clímax é bem explorado por Poe e de forma bastante consciente ele envolve o leitor em uma viagem simbólica.

O eu-lírico de “O corvo”, assim como muitos narradores do autor, é erudito e ele sugere isso com o busto de Minerva onde o pássaro pousa. Narradores absortos nos livros das mais variadas espécies, reclusos em seus quartos a recordar as variadas referências de um passado sombrio, a navegar por pensamentos melancólicos e obsessivos é um elemento recorrente em sua escrita:

Passando cuidadosamente em revista todos os efeitos artísticos usuais, ou, mais propriamente, situações, no sentido teatral não deixei de perceber de imediato que

⁹ Tradução minha. Em inglês: “...the artist’s unassuageable need to project upon the rest of mankind the terrors and the losses, the sorrows and the insatiate longings of his own soul. Even then, even then, he does not cease to suffer; but his anguished days and self tortured nights are made more bearable – just a bit more bearable – by his satisfaction at the successful exercise of skills upon the intractable materials – the circumstances and necessities – provided by his own soul.”

nenhum tinha sido tão universalmente empregado como o do refrão. A universalidade desse emprego bastou para me assegurar de seu valor intrínseco e evitou-me a necessidade de submetê-lo à análise. Considerei-o, contudo, em relação a sua suscetibilidade de aperfeiçoamento e vi logo que ainda se achava num estado primitivo. Como é comumente usado, o refrão poético, ou estribilho, não só se limita ao verso lírico, mas depende, para impressionar, da força da monotonia, tanto no som, como na ideia. O prazer somente se extrai pelo sentido de identidade, de repetição. Resolvi fazer diversamente, e assim elevar o efeito, aderindo em geral à monotonia do som, porém continuamente variando na da ideia: isto é, decidi produzir continuamente novos efeitos, pela variação da aplicação do estribilho, permanecendo este, na maior parte das vezes, invariável. (POE, 1999, p. 3)

Em “O corvo”, Poe faz uso da repetição através do refrão, dispositivo bastante usado na poesia. A repetição do refrão variando continuamente na ideia para a produção de novos efeitos é como fosse a própria razão de ser da repetição na literatura. O efeito no leitor é o de espera. Algo ali está se repetindo, mas embora tudo pareça muito igual, a mudança iminente, a virada estrambólica. Como se o elástico da repetição se partisse pela tensão crescente e, embora Poe aqui esteja falando de seu poema, podemos dizer que algo parecido acontece com alguns de seus narradores de contos.

2.2 A resenha de Poe a Nathaniel Hawthorne

Poe costuma ser reconhecido como o primeiro crítico a teorizar sobre os princípios do conto, e ele teoriza sobre o conto tanto em “A filosofia da composição”, mesmo que de uma forma mais indireta, como em “Marginalia” e especialmente nas resenhas de autores como Nathaniel Hawthorne e Charles Dickens. Sua contribuição veio a influenciar tantos escritores que ele é hoje considerado por muitos críticos o criador do conto moderno. Cortázar, inclusive, fala sobre a contribuição de Poe para a autonomia do gênero:

Afirmou-se que o período entre 1829 e 1832 vê nascer o conto como gênero autônomo. Na França surgem Mérimée e Balzac, e nos Estados Unidos, Hawthorne e Poe. Mas só este escreveria uma série tão extraordinária de narrativas a ponto de dar ao novo gênero o empurrão definitivo em seu país e no mundo, e de inventar ou aperfeiçoar formas que teriam vasta importância futura. Poe descobriu imediatamente a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas do seu tempo. (CORTÁZAR, 2004, p. 122)

Quando vemos o princípio criativo sobre poesia de Poe sendo incorporado em sua ficção, podemos chegar a uma pertinente desconfiança de que não há como separá-las, sua

poesia de sua prosa. Apesar de versificadas, as poesias de Poe seguem o mesmo princípio de orientação para um efeito como seus contos, e os elementos e ambientações também são muito parecidos, embora a poesia se dedique mais à construção de uma imagem e um ritmo musical. Os contos de Poe também seguem um ritmo, suas descrições imagéticas são voltadas a um efeito de intensidade e estranhamento que se aproxima do poético. Essa aproximação de conto com o poema não se limita somente à obra de Poe.

Em sua resenha de Nathaniel Hawthorne, Poe fala do “conto adequado” e de como pode ser um campo do exercício de um grande talento:

No entanto, é sobre seus contos que, principalmente, desejamos falar. O conto oferece, em nossa opinião, o melhor campo para o exercício do mais nobre talento. Se nos pedissem para dizer de que forma o mais alto gênio pode ser empregado do modo mais vantajoso para a melhor exibição de seu próprio poder, responderíamos sem hesitar que na composição de um poema rimado que não excedesse em extensão o que pudesse ser lido em uma hora. Somente dentro desse limite pode existir a verdadeira poesia da mais alta categoria. (POE, 2004, p. 3)

Ele afirma que é do conto que deseja falar, entretanto, ele logo parte para o poema, onde ele diz que na composição de um poema rimado o tamanho não deve passar daquilo que pode ser lido em uma hora. Ele coloca isso como requisito para que a poesia, no sentido amplo da palavra, exista. Na “Filosofia da composição” ele desenvolve esse pensamento, como vimos anteriormente, com o exemplo de “O corvo”. Acredito que o pioneirismo de Poe na teorização do conto o levou a sempre utilizar exemplos da poesia por seu tamanho, mas que se aplicam também às narrativas curtas. Embora ele dissesse que o poema se ocupa da Beleza e que o conto se ocupa, ou deveria se ocupar, da Verdade. A Beleza para Poe parece estar inteiramente relacionada ao sublime, ao que a ele remete a morte da mulher amada e o ritmo poético. A Verdade seria, para ele, as inflexões de pensamento e expressão que podem, como ele exemplifica, ser de raciocínio, sarcásticos ou humorísticos. Chega a dizer que o terror, a paixão, horror, e mais uma infinidade de outros elementos não seriam bem trabalhados no poema.

Ainda na resenha, ele já aponta também algo que repetirá no ensaio da composição que “um poema curto demais pode produzir uma impressão viva, mas jamais esta será intensa ou duradoura. Sem uma certa continuidade de esforço, sem uma certa duração ou repetição, a alma nunca é profundamente tocada. É preciso a queda d’água sobre a rocha”. (POE, 2004, p. 4) Essa repetição do propósito pode ser relacionada com o refrão da poesia que ele mencionará em seu ensaio sobre o corvo, mas também com toda a preparação da ambientação que se dará tanto por meio da repetição do tema de diversas formas, como por

meio de dispositivos de repetição de palavras e frases. Essas repetições devem ser como essa água que cai sobre a rocha, até a rocha se transformar. A respeito da repetição, Stauffer (1996, p. 463) afirma que "Poe alcança uma qualidade encantatória ao combinar padrões de repetição retórica e rítmica".

Quando fala do romance, ele explica que "como não pode ser lido numa assentada, perde, é claro, a imensa força derivada da *totalidade*". (POE, 2004, p. 4) Essa totalidade corresponde ao enredo que intencionalmente se constrói, palavra a palavra, almejando determinado fim. Poe (2004, p. 4) diz ainda que a "a simples detenção da leitura por si só seria suficiente para destruir a verdadeira unidade" O autor acreditava que a narrativa curta teria o poder de prender o leitor durante essa hora de leitura almejada. Porém, apenas caso conseguisse transmitir à narrativa a "totalidade de sua intenção".

Poe tinha uma visão muito clara do que seria um conto, sua natureza narrativa. Ao começar sua resenha sobre a dita coletânea de contos *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne, ele aponta que o apesar do livro se dizer composto por contos está, na verdade, repleto de ensaios. Ele afirma que "são todos belos, mas não são caracterizados pelo requinte e a adaptação tão visíveis nos contos propriamente ditos". Poe prossegue e diz que o estilo, a característica predominante desses ensaios, é o *repouso*. Para ele, nesses ensaios "não há tentativa de efeito. Tudo é quieto, reflexivo, moderado". Assim, ele nos dá uma visão clara daquilo que o conto não é: um texto "quieto" que não nos move a uma "exaltação da alma". Ou seja, os limites do conto não têm apenas a ver com o comprimento do texto, mas com seu conflito, seu compromisso em provocar o leitor. Esses "ensaios" de Hawthorne, conforme Poe os chama, são originais em ideias e combinações, mas segundo ele, fica sempre ali desses limites da quietude. Como algo que não move o leitor, mas informa. Não inquieta, mas acalenta.

Julio Cortázar no texto "Para uma poética" (1993, p. 80) reflete sobre o mistério poético. Ele cita que Gaetan Picon afirma que a experiência poética seria capaz de nos revelar algo sobre a relação homem-mundo:

Por que toda poesia é fundamentalmente imagem, por que a imagem se destaca no poema como o instrumento encantatório por excelência? Gaetan Picon alude a uma "relação privilegiada do homem com o mundo", que a experiência poética nos levaria a suspeitar e nos revelaria. Não pouco privilegiada, na verdade, uma relação que permite sentir próximos e conexos elementos que a ciência considera isolados e heterogêneos; sentir, por exemplo, que beleza = encontro fortuito de um guarda-chuva e uma máquina de costura (Lautréamont). Mas, observando melhor, na realidade é a ciência que estabelece relações "privilegiadas" e, em última análise, alheias ao homem que tem de incorporá-las pouco a pouco e por aprendizagem. (CORTÁZAR, 1993, p. 80)

Se pensarmos na narrativa curta e naquilo que Poe fala sobre o efeito, podemos conceber que ele esteja falando desse estado de experiência poética em que o leitor experimenta essa sensação de conexão com o mundo, de termos respondidos algumas perguntas e anseios universais, mas que na verdade intensifica-se o mistério. Sendo recorte, fragmento denso, a narrativa curta é sempre um mistério, um não saber. E ela opera pela concisão daquilo que importa por meio de perguntas que se multiplicam e permanecem. A impressão de que algo aconteceu é duradoura. Para o leitor se semeia a ideia de que algo aconteceu e precisa descobrir o que é. Entretanto, jamais descobre, apenas se conforma e respira. O conto é um acontecimento que nos chega e conecta, assim como a poesia. Cortázar fala sobre a intensidade desse acontecimento no conto:

A coisa que ocorre deve ser intensa. Aqui Poe não se colocou estereis questões de fundo e forma; era lúcido demais para não perceber que um conto é um organismo, um ser que respira e palpita, e que sua vida consiste — como a nossa — em um núcleo animado inseparável das suas manifestações. Um coração vivo palpita, um palpitar é um coração que vive. A intensidade do conto é esse palpitar da sua substância, que só se explica pela substância, assim como esta só é o que é pela palpitação. Por isso, ao se falar de intensidade não se deve entender a obrigação de que o conto contenha acontecimentos exageradamente intensos num sentido factual. (CORTÁZAR, 1993, p. 113)

Ainda segundo Cortázar, “a tendência metafórica é lugar-comum do homem.”

Para ele, a linguagem é integralmente metafórica:

Os fatos são simples: de certo modo, a linguagem íntegra é metafórica, referendando a tendência humana para a concepção analógica do mundo e o ingresso (poético ou não) das analogias nas formas da linguagem. Essa urgência de apreensão por analogia, de vinculação pré-científica, nascendo no homem desde as primeiras operações sensíveis e intelectuais, é que o leva a suspeitar uma força, uma direção do seu ser para a concepção simpática, muito mais importante e transcendente do que todo racionalismo quer admitir. Essa direção analógica do homem, superada pouco a pouco pelo predomínio da versão racional do mundo, que no Ocidente determina a história e o destino das culturas, persiste em diversos estratos e com diversos graus de intensidade em todo indivíduo. (CORTÁZAR, 1993, p. 80-81)

Há uma tendência humana à visão analógica do mundo e a expressão disso através da linguagem, poética ou não, como Cortázar diz. Entretanto, o racionalismo que ali ele menciona parece ir na contramão dessa tendência. A literatura em si resgata essa visão analógica. No caso do conto, especialmente nos moldes em que o coloca autores como Poe, essa tendência pode ser resgatada pela experiência poética. O efeito de que Poe fala, na

verdade, é o estado de suspensão causado no leitor após a leitura, e é apenas no leitor que ele se completa, buscando em si respostas para perguntas não muito claras, mas em certo ponto ligadas a nós. Julio Cortázar diz que “a poesia compartilha e leva ao extremo esta premência analógica comum, fazendo da imagem o seu eixo estrutural, a ‘lógica afetiva’ que, ao mesmo tempo, a arquiteta e habita” (1993, p. 82). Nos contos de Poe também temos uma ênfase através das imagens que ele constrói e no efeito. O que se estabelece, em certo ponto, é o diálogo com essa “direção analógica” que habita em nós. Assim comenta Julio Cortázar sobre essa construção:

A aptidão de Poe para nos introduzir num conto como se entra numa casa, sentindo imediatamente as múltiplas influências de suas formas, cores, móveis, janelas, objetos, sons e cheiros, nasce da concepção que acabamos de mostrar. A economia não é ali somente uma questão de tema, de ajustar o episódio ao seu miolo, mas de fazê-lo coincidir com a sua expressão verbal, ajustando-a ao mesmo tempo para que não ultrapasse os seus limites. Poe procura fazer com que o que ele diz seja presença da coisa dita e não discurso sobre a coisa. Nos seus melhores contos o método é francamente poético: fundo e forma deixam de ter sentido como tais. (CORTÁZAR, 1993, p. 114-115)

Foi dito que Poe foi o primeiro crítico a discutir e comentar sobre os princípios do conto. Porém, além disso, a sua própria escrita revela dispositivos expressivos passíveis de serem estudados quando se fala de uma poética do conto. Como afirma Cortázar (1993, p. 113), “Poe percebeu, antes de todos, o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só uma questão de tamanho.”

2.3 Marginalia

Em sua *Marginalia*, ele também chegou a falar muito do que seria desenvolvido depois. O termo *marginalia* foi cunhado primeiramente por Samuel Coleridge, e foi uma prática de escrever notas nas margens dos livros. O primeiro tipo de *marginalia* de que se tem notícia é o escólio, anotações feitas nos textos clássicos para esclarecer, comentar, interpretar etc. Esses fragmentos em Poe são como pequenas resenhas e comentários dos livros que ele leu, traz uma diversidade de pensamentos que nos apresenta o Poe leitor, além de revelar as sementes de certas ideias que ele desenvolveria em ensaios. Como aponta Philippov, as notas marginais de Poe contêm pistas de sua teoria estético-poética, além de as ter utilizado de forma inovadora:

Portanto, apesar de aparentemente serem diferentes dos demais escritos do autor pelo caráter de fragmentação e incompletude que parecem estar em paradoxo com sua teoria estética em relação à totalidade de efeito, à completude de significação, à extrema coesão e coerência textuais que tanto preconizou em outros ensaios, poemas e contos, por outro lado, tais fragmentos parecem apontar para um uso inovador no cânone literário norte-americano de seu tempo, o uso que Poe fez dos fragmentos enquanto gênero textual embrionário não utilizado por outros escritores a ele contemporâneos. (PHILIPPOV, 2009, p. 98)

Uma das notas mais diretas a tratar do conto em si se trata da CXCIV que se intitula “Tales”:

No conto – onde não há espaço para desenvolvimento de personagem ou para grandes rodeios ou diversidade de incidente – a simples construção é, claro, muito mais imperativa do que no romance. Um enredo defeituoso, nesse último, pode escapar da percepção, mas no conto, nunca. A maioria dos nossos escritores de contos, entretanto, negligenciam esse aspecto. Eles parecem começar suas histórias sem saber onde elas irão terminar; e seus finais são, com frequência, - como tantos governos do Trinculo – parecem ter esquecido seus começos. (POE, 1875, p. 456)¹⁰

Poe percebia que na condensação própria de um conto, uma narrativa mais curta, o enredo não poderia ser negligenciado. Ele acreditava que um escritor de contos deve saber exatamente como ele pretende terminar a narrativa. Isso, mais uma vez, remete ao núcleo de sua teoria estético-literária: o efeito. O final, para a unidade do efeito, deve estar intimamente ligado ao início, mantendo a coerência da crescente intensidade.

Isso em *Berenice* acontece seguindo a estrutura resumida: Egeu fala de suas origens, suas peculiaridades e sua doença; apresenta *Berenice* como uma mulher incredivelmente bela e graciosa; *Berenice* fica doente e aparece transformada em uma mulher semelhante a um cadáver; Egeu fica obcecado pelos dentes de *Berenice*; Depois de um suspense proposital, Egeu descobre, ou apenas se lembra, que desenterrou e arrancou os dentes de *Berenice* que foi enterrada viva.

A ordem dos acontecimentos segue uma lógica clara e o começo está muito bem conectado com o final, visto que a doença obsessiva citada pelo narrador ainda no começo, a monomania, foi supostamente a razão pela qual ele cometeu o crime. Poe menciona em outra

¹⁰ Tradução minha. Em inglês: “In the tale proper — where there is no space for development of character or for great profusion and variety of incident — mere construction is, of course, far more imperatively demanded than in the novel. Defective plot, in this latter, may escape observation, but in the tale, never. Most of our tale-writers, however, neglect the distinction. They seem to begin their stories without knowing how they are to end; and their ends, generally, — like so many governments of Trinculo — appear to have forgotten their beginnings.”

nota de Marginalia, a CXXXI, que “de todos os pontos fracos o mais fatal, talvez, seja o clímax ineficaz”.

No próximo capítulo falarei sobre alguns contos publicados por Poe e seus personagens típicos.

3 OS CONTOS

Que Poe seguia alguns sistemas para produção de um efeito esperado e seguia certas tendências para agradar a um público é muito claro. Esse era seu modo de sustento e não um ofício desprezioso. Não era uma simples ingenuidade dele para expressar as tragédias que ocorreram em sua vida de forma consciente ou não. Quando os leitores do conto “Berenice”, por exemplo, se escandalizaram com a violência da história, Poe enviou uma carta para o editor em que explicava que aquele tipo de história fazia sucesso:

A história de todas as revistas mostra claramente que aqueles que alcançaram fama a devem a textos de *natureza similar* - a *Berenice* - embora, admito, muito superior em estilo e execução. Eu digo similar em *natureza*. Você me pergunta em que essa natureza consiste? No ridículo transformado em grotesco: o assustador transformado em horrível; o espirituoso exagerado no burlesco: o singular elaborado em estranho e místico. Você pode dizer que tudo isso é de mau gosto. Eu tenho minhas dúvidas a respeito. (...) e tenho boas razões para acreditar que alguns nomes deveras importantes se valorizaram *principalmente* nesta espécie de literatura. Para ter certeza de que a originalidade é essencial nessas coisas - grande atenção deve ser dada ao estilo, e muito trabalho gasto em sua composição, ou eles irão degenerar no túrgido ou no absurdo. (POE, 1966, p. 57)¹¹

Ele defendeu esse tipo de narrativa e também trouxe algumas palavras-chave: estranho, grotesco. Segundo Botting (1996), Poe se nutriu dos elementos do Gótico do século XIX como escuridão e decadência, e apresentou isso em exagerados distúrbios de consciência:

As distorções da imaginação são melhor apresentadas nas histórias macabras e alucinatórias de Edgar Allan Poe. Nos contos e nas histórias de Poe, os elementos externos do gótico do século XVIII, a melancolia, a decadência e a extravagância, são, em evocações arrepiantes e incríveis, voltadas para dentro no intuito de apresentar psicodramas com imaginações patológicas e visões ilusórias que levam fantasias grotescas a extremos espectrais. O horror nos contos de Poe mostra uma fascinação mórbida por cenários exóticos e tenebrosos que refletem estados extremos da consciência perturbada e do excesso de imaginação, trazendo belezas fatais, assombrações sangrentas, sepultamento prematuro e metempsicose sinistra.

¹¹ Tradução minha. Em inglês: “The history of all Magazines shows plainly that those which have attained celebrity were indebted for it to articles *similar in nature* — to *Berenice* — although, I grant you, far superior in style and execution. I say similar in *nature*. You ask me in what does this nature consist? In the ludicrous heightened into the grotesque: the fearful coloured into the horrible: the witty exaggerated into the burlesque: the singular wrought out into the strange and mystical. You may say all this is bad taste. I have my doubts about it. (...) and I have good reason to believe that some very high names valued themselves *principally* upon this species of literature. To be sure originality is an essential in these things — great attention must be paid to style, and much labour spent in their composition, or they will degenerate into the turgid or the absurd.”

Os desejos e as neuroses humanas são envoltos de matizes lúgubres do sobrenatural, a ponto do pesadelo e a realidade se entrelaçarem. (BOTTING, 1996, p. 78)¹²

Sem dúvida, os contos mais góticos de Poe carregam esse elemento do sobrenatural, mas pelo ponto de vista do narrador que não consegue mais separar suas fantasias e distúrbios da realidade. Dessa realidade, inclusive, o leitor tem poucas pistas sobre tal: apenas sabemos breves relances. O autor nos permite entrever que mais do que a história da personagem, estamos diante da mente da personagem. Poe, como vimos, utiliza elementos góticos de forma bastante consciente para agradar um público crescente de leitor de literatura gótica. Ele tem influência e leitura vasta do gênero:

A vasta leitura de Poe das obras de escritores ingleses e alemães molda sua atitude ambivalente quando ao gênero. Ciente das possibilidades humorísticas da fórmula dos contos góticos popularizados nos periódicos como *Blackwood's Magazine*, e as ironias inerentes do Romantismo e traçadas por August Schlegel, um de seus autores favoritos juntamente com o romancista e dramaturgo Ludwig Tieck, os contos de Poe mantêm uma distância, uma ambivalência para com os terrores e imaginações que eles apresentam.²(BOTTING, 2013, p. 78)¹³

Não nos interessa rotular Poe como um autor gótico, romântico ou algum outro. Sabemos que ele se utilizou de elementos de literaturas específicas, mas tanto os enalteceu de maneira original como os ironizou. O certo é que escapa aos padrões de gênero literário, chegando até mesmo a criar outro legado, o da ficção policial. Nesse sentido, nos utilizamos da citação do Blanchot que nos diz importar a obra:

Só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais ele se recusa a abrigar-se e às quais nega o poder de lhe atribuir seu lugar e de determinar sua forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro diz respeito somente à literatura, como se essa detivesse, de antemão, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas exclusivas que permitem dar ao que se escreve a realidade de livro. (BLANCHOT, 2013, p. 293)

¹² Tradução minha. Em inglês: “The distortions of the imagination are best presented in the macabre, hallucinatory stories of Edgar Allan Poe. In Poe’s tales and stories the outward trappings of eighteenth-century Gothic, the gloom, decay and extravagance, are, in chilling and terrific evocations, turned inward to present psychodramas of diseased imaginings and deluded visions that take grotesque fantasies to spectral extremes. The horror in Poe’s tales exhibits a morbid fascination with darkly exotic settings mirroring extreme states of disturbed consciousness and imaginative excess, presenting fatal beauties, bloody hauntings, premature entombment and ghastly metempsychosis. Human desires and neuroses are dressed in the lurid hues of the supernatural to the extent that nightmare and reality become entwined.”

¹³ Tradução minha. Em inglês: “Poe’s extensive reading in the works of British and German Gothic writers shapes his ambivalent attitude to the genre. Aware of the humorous possibilities of the formulaic Gothic tales popularised in periodicals like *Blackwood’s Magazine*, and the ironies inherent in Romanticism and outlined by August Schlegel, one of his favourite authors along with the novelist and dramatist Ludwig Tieck, Poe’s tales sustain a distance, an ambivalence towards the terrors and imaginings they present.”

No entanto, trazemos para essa discussão certos apontamentos de Todorov em sua “Introduction à la littérature fantastique” a respeito do fantástico, sobretudo por ter falado em categorias cujas linhas são muito tênues. Ele nos diz que os acontecimentos impossíveis nas narrativas podem ter duas explicações possíveis: ilusão dos sentidos ou parte integrante daquela realidade, naquele universo fictício:

No mundo que é verdadeiramente o nosso, que conhecemos, sem demônios, sílfides nem vampiros, um evento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar ocorre. Aquele que toma conhecimento do evento deve optar por uma de duas soluções possíveis: ou é uma ilusão dos sentidos, um fruto da imaginação e as leis do mundo permanecem o que são; ou, então, o evento aconteceu de fato, é parte da realidade, sendo essa realidade governada por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou realmente existe, assim como todos os outros seres vivos: com a reserva de que raramente é encontrado.¹⁴ (TODOROV, 1970, p. 26)

Para Todorov (1970), quando se escolhe que os acontecimentos são parte integrante da realidade regidos por suas próprias leis naturais, estamos diante do gênero do maravilhoso. Contudo, se a solução é de que se trata do fruto da imaginação, estamos diante do gênero estranho. E o fantástico está aí em um terreno entre os dois. No gênero estranho, portanto, os acontecimentos extraordinários são perfeitamente explicados por leis da razão. Essas ocorrências não deixam de ser chocantes e peculiares causando reações semelhantes às que o texto fantástico causa, segundo Todorov. Levando isso em consideração, Todorov nos dirá que Edgar Allan Poe, apesar de se aproximar do fantástico, tem quase todas suas narrações no terreno do estranho. Nisso, ele nos dá um exemplo de “A queda da casa de Usher”, o estranho próximo ao fantástico:

O narrador chega em casa à noite, convidado por seu amigo Roderick Usher a passar um tempo com ele. Roderick é um homem hipersensível, nervoso e que adora sua irmã, a qual se encontra gravemente doente. Ela morreu poucos dias depois, e os dois amigos, ao invés de enterrá-la, depositam seu corpo em um dos porões da casa. Passados alguns dias; em uma noite tempestuosa, enquanto os dois homens se encontram em uma sala onde o narrador lê em voz alta uma antiga história de cavalaria, os sons descritos na crônica parecem ecoar os ruídos que se ouve na casa. No final, Roderick se levanta e diz, em uma voz quase imperceptível: “Nós a colocamos viva na sepultura!” (N.H.E., p. 105). E, de fato, a porta se abre, a irmã

¹⁴ Tradução minha. Em francês: “Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s’expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l’événement doit opter pour l’une des deux solutions possibles : ou bien il s’agit d’une illusion des sens, d’un produit de l’imagination et les lois du monde restent alors ce qu’elles sont ; ou bien l’événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu’on le rencontre rarement.”

está na soleira. Irmão e irmã se abraçam e caem mortos. O narrador foge da casa a tempo de vê-la desabar no lago.¹⁵ (TODOROV, 1970, p. 46)

Ainda segundo Todorov (1970), o estranho tem duas circunstâncias nesse conto: as coincidências que são comuns no gênero, como o fato da irmã ressuscitar e a casa cair logo depois da morte dos irmãos. E Poe explica todas elas racionalmente. Como cita Todorov, a queda da casa está explicada no seguinte trecho: “Talvez o olho de um observador detalhista pudesse ter descoberto uma fissura quase imperceptível, a qual, estendendo-se do telhado da construção na frente, desceu pela parede em zigue-zague, até se perder nas águas sombrias do lago.”¹⁶ (POE, 1874, p.182) Sobre a situação da casa ainda, temos a seguinte primeira impressão do narrador ao ver a casa: “Sua principal característica parecia ser a antiguidade excessiva. A descoloração durante eras tinha sido grande. Fungos minúsculos espalharam-se por todo o exterior, pendurados em uma teia bem emaranhada a partir dos beirais.”¹⁷ (POE, 1874, p. 182) E sobre a doença de Madeline, Todorov cita o trecho: “Uma apatia estável, um desfalecimento gradual e afecções frequentes, embora transitórias, de um caráter parcialmente cataleptico, eram o diagnóstico incomum.”¹⁸ (POE, 1874, p. 186) Para Todorov, esses argumentos racionais estão apenas sugeridos e não é obrigatório aceitá-los. Porém, se partirmos do ponto de partida do próprio texto, se Poe tivesse deixado mais explícito que isso, se tivesse explicado ainda mais o sobrenatural aparente, o efeito teria se perdido. Ele, porém, deixa tão claro quanto possível para que não se perca a estranheza.

Todorov (1970) prossegue com os comentários e descarta que “A queda da casa de Usher” tenha qualquer coisa no terreno do fantástico. Ele conclui: aquilo que choca o leitor é o estado de doença dos irmãos. Quanto às outras obras de Poe, ele continua:

¹⁵ Tradução minha. Em francês: “Le narrateur arrive un soir dans la maison, appelé par son ami Roderick Usher qui lui demande de rester avec lui quelque temps. Roderick est un être hypersensible, nerveux, et qui adore sa soeur, en ce moment gravement malade. Elle meurt quelques jours plus tard, et les deux amis, plutôt que de l’enterrer, déposent son corps dans un des caveaux de la maison. Quelques jours s’écoulent ; par un soir de tempête, comme les deux hommes se trouvent dans une pièce où le narrateur lit à haute voix une ancienne histoire de chevalerie, les sons décrits dans la chronique semblent faire écho aux bruits que l’on entend dans la maison. À la fin, Roderick Usher se lève et dit, d’une voix à peine perceptible: ‘Nous l’avons mise vivante dans la tombe !’ (N.H.E., p. 105). Et, en effet, la porte s’ouvre, la soeur se tient sur le seuil. Frère et soeur se jettent dans les bras l’un de l’autre, et tombent morts. Le narrateur s’enfuit de la maison juste à temps pour la voir s’écrouler dans l’étang voisin.”

¹⁶ Tradução minha. Em inglês: “Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zig-zag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn.”

¹⁷ Tradução minha. Em inglês: “Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity. The discoloration of ages had been great. Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves.”

¹⁸ Tradução minha. Em inglês: “A settled apathy, a gradual wasting away of the person, and frequent although transient affections of a partially cataleptical character, were the unusual diagnosis.”

Em “A queda da casa de Usher” é um estado extremamente doentio dos irmãos é o que perturba o leitor. Em outras obras, são as cenas de crueldade, o regozijo pelo mal, o assassinato que darão esse mesmo efeito. O sentimento de estranheza parte, portanto, dos temas mencionados, que estão ligados a tabus mais ou menos antigos. Se admitirmos que a experiência primitiva se constitui pela transgressão, podemos aceitar a teoria de Freud sobre a origem do estranho.¹⁹ (TODOROV, 1970, p. 46-47)

Poe, portanto, escreveu sobre o crime, as margens da loucura e suas consequências incomuns e limítrofes. Em seus contos góticos ele nos mostrou o ponto de vista do criminoso, diferente do que temos em sua escrita de ficção policial. Todorov (1970) afirma que há uma relação entre as histórias de fantasmas e a ficção policial:

O romance policial de enigmas, no qual buscamos descobrir a identidade do culpado, é construída da seguinte maneira: há, por um lado, várias soluções fáceis, à primeira vista são tentadoras, mas acabam se revelando falsas uma após outra. Por outro lado, há uma solução totalmente improvável, que surgirá no final, e que se revelará a única verdadeira. Já é possível ver o que aproxima o romance policial do conto fantástico. Lembremos das definições de Soloviev e James: a história fantástica também comporta duas soluções, uma plausível e sobrenatural, a outra, improvável e racional. Basta, portanto, que esta segunda solução seja, no romance policial, tão difícil ao ponto de parecer que “desafia a razão”, e estamos, então, dispostos a aceitar a existência do sobrenatural em vez da ausência de qualquer explicação.²⁰ (TODOROV, 1970, p. 47)

Não é à toa, então, que Poe tenha chegado à ficção policial. Ele substituiu um ponto de vista por outro, mas a peculiaridade dos acontecimentos suscitando terrores e causas sobrenaturais, embora racionalmente explicados, está ali. A crueldade desliza sobre a narrativa sem impedimentos morais. A profundidade dos transtornos apresentados é tão peculiar, os acontecimentos tão repugnantes e estranhos que alguns só encontram explicação no sobrenatural. Entretanto, na contramão dos seus contemporâneos transcendentalistas, ele quer nos apresentar o lado da humanidade que guarda a corrupção densa, a loucura

¹⁹ Tradução minha. Em francês: “Dans la Chute de la Maison Usher c’est l’état extrêmement maladif du frère et de la soeur qui trouble le lecteur. Ailleurs ce seront des scènes de cruauté, la jouissance dans le mal, le meurtre qui provoqueront le même effet. Le sentiment d’étrangeté part donc des thèmes évoqués, lesquels sont liés à des tabous plus ou moins anciens. Si l’on admet que l’expérience primitive est constituée par la transgression, on peut accepter la théorie de Freud sur l’origine de l’étrange.”

²⁰ Tradução minha. Em francês: “Le roman policier à énigme, où l’on cherche à découvrir l’identité du coupable, est construit de la manière suivante: il y a d’une part plusieurs solutions faciles, à première vue tentantes, mais qui se révèlent fausses l’une après l’autre ; d’autre part, il y a une solution tout à fait invraisemblable, à laquelle on n’aboutira qu’à la fin, et qui se révélera la seule vraie. On voit déjà ce qui rapproche le roman policier du conte fantastique. Souvenons-nous des définitions de Soloviev et de James: le récit fantastique comporte aussi deux solutions, l’une vraisemblable et surnaturelle, l’autre, invraisemblable et rationnelle. Il suffit donc que cette seconde solution soit, dans le roman policier, difficile à trouver au point qu’elle « défie la raison », et nous voilà prêts à accepter l’existence du surnaturel plutôt que l’absence de toute explication.”

melancólica e muito real. A qualidade do estranho de nos provocar medo ou horror se relaciona, de certa forma, com o que Jung (2000) comenta sobre o arquétipo da sombra. Aquilo que deve permanecer escondido, os aspectos sombrios de nossa humanidade são esses tabus evocados pelos contos de Poe.

Esse arquétipo da sombra do qual Jung fala está relacionado ao inconsciente pessoal. Na verdade, a própria consciência vê esse inconsciente pessoal como um lugar de espíritos terríveis, ira, fraqueza e animais ferozes. É como se fosse um “eu” reprimido, um abrigo para as emoções primitivas que a conscientemente rejeitamos. Ele utiliza a metáfora do espelho como aquilo que revela o que encobrimos ao mundo:

Verdadeiramente, aquele que olha o espelho da água vê em primeiro lugar sua própria imagem. Quem caminha em direção a si mesmo corre o risco do encontro consigo mesmo. O espelho não lisonjeia, mostrando fielmente o que quer que nele se olhe; ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo, porque a encobrimos com *A persona*, a máscara do ator. Mas o espelho está por detrás da máscara e mostra a face verdadeira. (JUNG, 2000, p. 30)

Segundo Jung, a primeira prova de coragem é justamente se encontrar com isso que o espelho revela, a sombra. Enfrentar a sombra, se tornar consciente dela, é uma forma de conhecer tanto o mundo como a nós mesmos. Para ele, a sombra é parte integrante da personalidade e que acaba por se mostrar de alguma forma, reprimida ou não. Para saber quem somos, esse “eu” mais profundo e reprimido com qualidades primitivas, é preciso encontrar a própria sombra. A sombra é, como afirma Jung:

Um desfiladeiro. Um portal estreito cuja dolorosa exiguidade não poupa quem quer que desça ao poço profundo. Mas para sabermos quem somos, temos de conhecer-nos a nós mesmos, porque o que se segue à morte é de uma amplitude ilimitada, cheia de incertezas inauditas, aparentemente sem dentro nem fora, sem em cima, nem embaixo, sem um aqui ou um lá, sem meu nem teu, sem bem, nem mal. É o mundo da água, onde todo vivente flutua em suspenso, onde começa o reino do "simpático" da alma de todo ser vivo, onde sou inseparavelmente isto e aquilo, onde vivencio o outro em mim, e o outro que não sou, me vivencia. (JUNG, 2000, p. 31)

O que podemos perceber na obra de Poe, notadamente nos contos que se adequariam bem a essa categoria “estranho”, é que ele apresenta a face do espelho, o lado primitivo que o indivíduo, nesse caso o narrador, desconhece. Ele afunda cada vez mais em sua sombra pessoal através de alguma espécie de transtorno mental, onde a consciência serve muito mais para justificá-lo por algum apagão mental, como no caso de Berenice, ou algum fenômeno sobrenatural, como no caso de Ligeia.

Botting (1996, p. 5) diz que a transgressão na ficção gótica é ambivalente em seus efeitos, pois que é uma forma de reforçar a necessidade dos limites sociais:

Além de serem uma forma de produzir emoções excessivas, uma celebração da transgressão por ela mesma, os terrores góticos ativam um senso do desconhecido e projetam um poder incontrolável e avassalador que ameaça não apenas a perda de sanidade, honra, propriedade ou posição social, mas a própria ordem que sustenta e é regulada pela coerência desses termos. Os terrores e horrores da transgressão na escrita gótica se tornaram meio eficaz para reafirmar os valores da sociedade, virtude e propriedade: a transgressão, ao cruzar os limites sociais e estéticos, serve para reforçar ou realçar seu valor e necessidade, restaurando ou definindo os limites. Os romances góticos não raro adotam essa estratégia de advertência, alertando sobre os perigos da transgressão social e moral ao apresentá-los em sua forma mais sombria e ameaçadora.²¹ (BOTTING, 1996, p. 5)

3.2 O narrador e a mulher etérea

Poe enfatiza a beleza e a fragilidade em suas personagens femininas, descrevendo-as como se fossem fadas frágeis que tanto amavam o personagem principal. Como no poema Annabel Lee:

It was many and many a year ago,
In a kingdom by the sea,
That a maiden there lived whom you may know
By the name of Annabel Lee;
And this maiden she lived with no other thought
Than to love and be loved by me.

I was a child and she was a child,
In this kingdom by the sea,
But we loved with a love that was more than love—
I and my Annabel Lee—
With a love that the wingèd seraphs of Heaven
Coveted her and me.
(POE, 1875, p. 18)

²¹ Tradução minha. Em inglês: “Not only a way of producing excessive emotion, a celebration of transgression for its own sake, Gothic terrors activate a sense of the unknown and project an uncontrollable and overwhelming power which threatens not only the loss of sanity, honour, property or social standing but the very order which supports and is regulated by the coherence of those terms. The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety: transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits. Gothic novels frequently adopt this cautionary strategy, warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and most threatening form.”

Aqui temos a ideia de uma mulher que vive com apenas um propósito: A de amar e ser amada pelo narrador. Dessa forma vagava Berenice pela mansão, amando Egeu e esperando a sua boa vontade de amá-la. E Ligeia que era totalmente devota ao amor tão grande que seria até capaz de lançar um feitiço para voltar ao lado de seu amado, fosse ela mesmo real. Rowena, a noiva em carne osso, então, teria que morrer para que ficasse no lugar dela. Afinal, quanto mais real, quanto mais humana, mais a morte e a doença se mostravam visíveis, e a beleza etérea que se esvaía desmanchava o escapismo dos tais narradores, inspiravam mesmo era o grau máximo de seu devaneio. Assim foi com Berenice que se adoentou. Assim foi com Rowena que não era uma deusa inalcançável:

Que minha esposa temia a feroz alternância de meu temperamento – que me evitava e amava, mas pouco – eu percebia sem esforço; mas isso em nada me incomodava, pelo contrário. Eu a desprezava com um desprezo mais demoníaco que humano. Minha memória só sabia flutuar (ah, com que arrependimento atroz!) para Ligeia, a amada, a augusta, a bela, a sepultada. Eu me banhava nas lembranças de sua pureza, de sua sabedoria, de sua graça, sua natureza etérea, de seu amor idólatra e passional.²² (POE, 1875, p. 381)

Entretanto, Rowena tornou-se deusa, quando aparentemente transformada, em sua morte absoluta. Apenas no silêncio, no amortalhamento induzido, Rowena se transformou naquela, em Ligeia, que era para Egeu como uma sereia, dada à referência do nome; e deusa, dado o seu poder de retornar da morte. Praticado o crime, o narrador procura se justificar: “De que eram feitas as almas da gananciosa família da noiva que, sedentas por ouro, permitiram entrar naquele aposento ostentoso e excessivo, a filha donzela e tão amada?²³” Teria sido sua família responsável pelo que se segue na narrativa por ganância? Poe certamente sabia criar um criminoso perverso.

Mas por que essa mulher etérea e frágil parece ser tão importante na obra de Poe? E por que seu destino é sempre a morte, a vítima inevitável? Alguns dirão que sua obsessão tem origem na imagem de sua mãe morta, enterrada na memória, mas viva em seu subconsciente:

Sem dúvida, Edgar foi levado a ver sua mãe “adormecida”, uma figura que nunca iria se esvaír de sua memória. Não, possivelmente, da memória da consciência, mas

²² Tradução minha. Em inglês: “That my wife dreaded the fierce moodiness of my temper --- that she shunned me and loved me but little --- I could not help perceiving; but it gave me rather pleasure than otherwise. I loathed her with a hatred belonging more to demon than to man. My memory flew back, (oh, with what intensity of regret!) to Ligeia, the beloved, the august, the beautiful, the entombed. I revelled in recollections of her purity, of her wisdom, of her lofty, her ethereal nature, of her passionate, her idolatrous love.”

²³ Tradução minha. Em inglês: “Where were the souls of the haughty family of the bride, when, through thirst of gold, they permitted to pass the threshold of an apartment so bedecked, a maiden and a daughter so beloved?”

daquela memória mais profunda que, desconhecida para nós mesmos, sobrevive para constituir nossas naturezas e destinos. Da mesma forma inerradicáveis se provariam as memórias inconscientes de Edgar a respeito dos longos meses de doença e declínio de sua mãe. Essas memórias inconscientes, embora enterradas depois pela amnésia que soterra nossas experiências infantis, são as mais determinantes das nossas vidas.²⁴ (BONAPARTE, 1949, p. 7)

A especulação a respeito do inconsciente do Poe é tão naturalizada por alguns quanto são absurdas. Associar escolhas literárias do autor a um acontecimento de sua primeira infância parece menos plausível do que sua confirmada influência pela obra de Lord Byron. Poe, inclusive, referiu-se à poesia de Byron em seu “The Poetic Principle” com as seguintes palavras: “Jamais atraiu a pena do poeta tema mais nobre. É a ideia que eleva a alma de que nenhum homem pode se considerar no direito de reclamar do destino enquanto em sua adversidade ele ainda possui o amor de uma mulher.²⁵” (POE, 1875, p. 216) Aqui o amor de uma mulher salva do sofrimento. Em “The Philosophy of Composition”, ele fala da beleza fúnebre: “Quando aliada mais estreitamente à beleza: a morte, então, de uma bela mulher é, sem dúvidas, o tema mais poético do mundo – e igualmente indubitável é que a boa mais apropriada para falar do tema é aquela de um amante enlutado.²⁶” (POE, 1875, p. 272)

A figura feminina, quando a tomamos pelo que representa nas narrativas de Poe, vai além do que apenas uma tendência que se repete. Sabemos que até certo ponto Poe estava bastante consciente do efeito potencialmente melancólico da “morte da mulher amada”. Seus narradores eram taciturnos e socialmente inadequados, viviam dos bens familiares em sua maioria, sem qualquer preocupação que não fosse as da própria criação de suas mentes peculiares.

Berenice, Ligeia, Annabel foram objetificadas na obra de Poe. Os narradores de Poe não desejavam apenas a mulher simplesmente real e falível, eles queriam, ansiavam, pela absurda beleza de suas juventudes brilhantes, o magnífico conhecimento de mundo, como no caso de Ligeia. Tudo isso que as compunha como divindades aos seus olhos e possui-las significaria ter parte nessa divindade, ser tão imortal quanto. Berenice que tecnicamente

²⁴ Tradução minha. Em inglês: “Doubtless, Edgar was taken for a last look at his ‘sleeping’ mother, a picture which was never to fade from his memory. Not, possibly, from the memory of consciousness, but from that other deeper memory which, unknown to us in ourselves, survives to form our natures and our fates. Similarly ineradicable were to prove Edgar's unconscious memories of his loved mother's long months of illness and decline. Such unconscious memories, though later buried by the amnesia which whelms our infantile experiences, are the most determinant of our lives.”

²⁵ Tradução minha. Em inglês: “No nobler theme ever engaged the pen of poet. It is the soul-elevating idea that no man can consider himself entitled to complain of Fate while in his adversity he still retains the unwavering love of woman.”

²⁶ Tradução minha. Em inglês: “When it most closely allies itself to *Beauty*: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world — and equally it is beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.”

morria e “retornava”, Ligeia que morreu e “voltou” por vontade própria. O que não poderia ser, entretanto, é que elas revelassem a profundidade de tais delírios. Então, quando a realidade refletia nelas a humanidade, os narradores pioravam. O abismo se fazia por completo. Berenice em nada poderia competir com a Naiade imortal e flutuante que Egeu via nela, Rowena nunca seria a divinamente perfeita, até em seus traços mais estranhos, sereia Ligeia. Ambas sucumbiram aos delírios dos quais elas talvez nem tivessem conhecimento.

Keith M. May (1981, p. 64) menciona que, em algumas narrativas, os ideais são disfarçados, expressados através de personagens femininas e são veneradas por serem um contraponto à desordem que é a vida. Ele se refere às mulheres que são explicitamente irrealis, dos sonhos. Keith defende que essas personagens são como um protesto em face à própria vida. É nessa categoria que ele afirma que as mulheres de Poe se encaixam:

Decerto as mulheres de Poe se encaixam nesta segunda categoria, mais impressionante. Elas morrem jovens, porque devem e suas mortes são pretendidas como uma crítica à vida. Então, somos informados de que Lenore no poema de Poe era rica e de certa forma orgulhosa, mas também inocente. O mundo, ou uma série de espécimes do mundo, a odiava e agora ela jaz "naquele caixão sombrio e rígido" flutuando no rio da morte. Parece improvável que Lenore fosse totalmente boa, uma candidata à santidade; ela era apenas um exemplo de nobre que o mundo odeia.
²⁷(Keith, 1981, p. 64)

Na era clássica, as mulheres estavam ali para realçar o heroísmo dos homens. “No mundo de Homero, há, é claro, mulheres destrutivas, embora sirvam principalmente para realçar as qualidades dos heróis.”²⁸ (KEITH, 1981, p. 8). Nas histórias de Poe, as mulheres realçam a loucura e o egoísmo dos narradores personagens. O desfecho é o despertar da violência nos narradores como cartada final na recuperação de algo que lhes foi tirado, o poder sobre seus ideais.

“O Retrato Oval” é um exemplo desse papel da mulher em Poe. O conto relata a história de uma “donzela da mais rara beleza”, amável e alegre e que amava “com carinho todas as coisas” (POE, 2017, p. 126), enquanto o narrador era obcecado pela sua arte, a pintura, e estava em uma busca incessante por algo que ficará claro no final. Apesar das

²⁷ Tradução minha. Em inglês: “Surely Poe's women fall into this second, more impressive category. They die young because they must and their deaths are intended as a criticism of life. Thus we are told that Lenore in Poe's poem was rich and in some fashion proud, but she was also innocent. The world, or a number of worldly specimens, hated her and now she lies 'on yon drear and rigid bier' floating down the river of death. It seems unlikely that Lenore was utterly good, a candidate for sainthood; she was just of the noble sort whom the world finds hateful.”

²⁸ Tradução minha. Em inglês: “In Homer's world there are of course destructive women though they chiefly serve to highlight the qualities of heroes.”

muitas qualidades da personagem para a época, ela não era suficiente para o pintor com quem ela se casou. O pintor é um personagem clássico de Poe: “um homem apaixonado, rude e extravagante, que vivia perdido em devaneios” (POE, 2017, p. 283). O personagem decide pintar um retrato da esposa, e ela atende seu pedido apenas por submissão, já que era avessa aos pincéis. Um ponto interessante da narrativa é que a luz que escapava do teto iluminava somente a tela, a mulher permaneceu no escuro por semanas enquanto se desfalecia à medida em que o retrato ficava cada vez mais vivo:

E não percebia que as tintas que espalhava sobre a tela eram tiradas das faces daquela que se sentava a seu lado. E quando já se haviam passado várias semanas e muito pouco restava a fazer, exceto uma pincelada sobre a boca e um colorido nos olhos, a alegria da mulher de novo bruxuleou, como a chama dentro de uma lâmpada. E então foi dada a pincelada e completado o colorido. E durante um instante o pintor ficou extasiado diante da obra que tinha realizado, mas em seguida, enquanto ainda contemplava, pôs-se a tremer e, pálido, horrorizado, exclamou em voz alta: “Isto é na verdade a própria Vida!” Voltou-se, subitamente, para ver a sua bem-amada... Estava morta! (POE, 2017, p. 127)

No final, o retrato poderia representar a própria Eternidade, o ápice do seu ideal. Ele pintou com tanto ardor o retrato, idealizou com tanta força que a própria esposa, de carne e osso e falível, haveria de morrer por esse ideal, sem direito de escolha. Essa idealização pode ter tanto a ver com um inconformismo a respeito da própria vulnerabilidade e mortalidade que ele sente, por um momento, que triunfou em criar vida ali, apesar de estar apenas contribuindo para a morte da própria mulher. “O Retrato Oval” espelha, na verdade, a mente dos narradores de Poe.

Os narradores de *Ligeia* e *Berenice* também são como esse pintor, visto que metaforicamente pintam um quadro, uma imagem idealizada e distorcida. Pode-se, talvez, pensar que de forma sobrenatural o retrato é que vai tirando a vida da mulher, já que mesmo um transeunte ao ver o retrato tem a impressão (numa noite escura) dele ser alguém vivo. Porém, é o pintor que submete a mulher a semanas privada de luz em um lugar provavelmente isolada do resto das pessoas, é o pintor também que tem descaso para com a verdadeira face da mulher, não percebendo nem mesmo que morria sem socorro. Ele a olha, mas não a vê, pois a brecha de luz iluminava somente a tela, janela da sua obsessão. E quem sabe uma metáfora para sua própria mente.

Como aponta Kevin Hayes, a vulnerabilidade da mulher é de tal forma idealizada que ele não só cita como tema na sua “Filosofia da Composição”, um modo de extrair um efeito melancólico, como realmente segue seus preceitos em seus contos. Porém, como cita

Hayes, personagens como “Morella” e “Ligeia” adquirem uma força para além da morte. Isso aparentemente contradiz essa vulnerabilidade idealizada, mas se pensarmos no fato de que mesmo com essa força sobre-humana dessas mulheres, na mente do narrador, elas voltam por devoção pura ao narrador, vemos que não é contraditório. A força é apenas mais um acessório da idealização, pois existe em função do narrador. As mulheres em Poe existem para servir os narradores, como diz Karen Weekes (2002, p. 148), “o traço mais significativo do seu ideal, entretanto, é seu papel como catalisadora emocional do parceiro. A mulher romantizada é muito mais significativa em seu impacto sobre os narradores de Poe do que sobre ela mesma.”²⁹ A morte das mulheres “amadas”, o tema mais poético do mundo segundo Poe, é repetida por vários contos ainda:

A mulher deve morrer a fim de ampliar a experiência do narrador, seu espectador. Poe favoreceu seu ‘tema mais poético do mundo’ repetindo essa ideia obsessivamente: Poemas com o tema incluem ‘Lenore,’ ‘To One in Paradise,’ ‘Sonnet – To Zante,’ ‘The Raven,’ ‘Deep in Earth,’ ‘Ulalume,’ e ‘Annabel Lee’; e contos incluem ‘Eleonora,’ ‘Ligeia,’ ‘The Oval Portrait,’ ‘Berenice,’ ‘Morella,’ ‘The Fall of the House of Usher,’ ‘The Murders in the Rue Morgue,’ ‘The Mystery of Marie Rogêt,’ ‘The Assignation,’ ‘The Oblong Box,’ e ‘The Premature Burial.’³⁰(WEEKES, 2002, p. 148-149)

Essa obsessão de Poe por mulheres adoecidas e mortas foi explicada com um viés, do qual eu procuro me distanciar na abordagem desse trabalho, psicológico e biográfico por vários teóricos, Marie Bonaparte entre eles. Hayes (WEEKES, p. 149) cita que Poe passou por momentos traumáticos de perda em sua vida:

Poe perdeu um número incomum de mulheres belas, relativamente jovens e que lhe cuidavam em sua vida: sua mãe, Eliza Poe; sua mãe adotiva, Fanny Allan; a mãe de um de seus amigos, Jane Stanard; e sua própria esposa, Virginia Clemm. Poe testemunhou a morte de sua mãe antes de completar três anos, e esse evento traumático o levou não apenas a procurar desesperadamente por cuidadoras substitutas, mas a reencenar esse luto em sua poesia e prosa.³¹ (WEEKES, 2002, p. 149)

²⁹ Tradução minha. Em inglês: “The most significant trait of his ideal, however, is her role as emotional catalyst for her partner. The romanticized woman is much more significant in her impact on Poe’s narrators than in her own right.”

³⁰ Tradução minha. Em inglês: “The woman must die in order to enlarge the experience of the narrator, her viewer. Poe indulged his ‘most poetical topic in the world’ by repeating this idea obsessively: poems on the subject include ‘Lenore,’ ‘To One in Paradise,’ ‘Sonnet – To Zante,’ ‘The Raven,’ ‘Deep in Earth,’ ‘Ulalume,’ and ‘Annabel Lee’; tales include ‘Eleonora,’ ‘Ligeia,’ ‘The Oval Portrait,’ ‘Berenice,’ ‘Morella,’ ‘The Fall of the House of Usher,’ ‘The Murders in the Rue Morgue,’ ‘The Mystery of Marie Rogêt,’ ‘The Assignation,’ ‘The Oblong Box,’ and ‘The Premature Burial.’”

³¹ Tradução minha. Em inglês: Poe lost an unusual number of beautiful, relatively young, nurturing females in his lifetime: his mother, Eliza Poe; his foster mother, Fanny Allan; the mother of one of his friends, Jane

Entretanto, não há como individualizar uma tendência tão universalizada como esta do tema de mulheres etéreas que definham. Isso acaba por tomar Poe como um de seus narradores e diminui o contexto da própria narrativa, acreditando sempre mais no eco da vida do autor sobre ela. É necessário voltar ao texto, mas não é isso que muitos críticos e biógrafos têm feito desde a morte de Poe. Kenneth Silverman, por exemplo, diz que Poe “nutriu-se da morte de uma mulher jovem, no sentido de que a arte era para ele uma forma de luto, uma revisitação do seu passado e do que ele tinha perdido, como se estivesse tentando endireitá-lo. Como nada poderia, ele retornava ao assunto da ‘primeira e única supremamente amada’ de novo e de novo”.³² Mesmo com todas as controvérsias e mitos que cercam a vida e a morte do autor, não há como conciliar a questão biográfica em Poe com a desintegração mental de indivíduos personagens, algo do seu anti-transcendentalismo que acreditava que o grotesco habitava na mente humana. Rowena, Berenice, Morella são objeto de desafeto dos narradores, alguns expressando aversão pelas personagens. Veremos que a objetificação da mulher e a obsessão com sua morte, seu estado de silêncio, tem mais a ver com toda uma cultura geral do que as experiências individuais e traumáticas de um só autor.

3.3 Berenice

“Berenice” foi publicado originalmente em março de 1835 no *Southern Literary Messenger*. Entretanto, a recepção do conto foi um pouco problemática. Houve certo protesto por parte dos leitores a respeito da violência retratada na história. Poe republicou com censura de algumas partes, porém discordou das reclamações feitas. Um mês depois ele disse ao editor Thomas White que muitas revistas como aquela se popularizaram com histórias similares.

O conto é realmente um dos mais violentos de Poe, porém ele representa a literatura gótica que fazia muito sucesso entre o público estadunidense, o que também explica a afirmação e contestação do escritor. A narrativa conta a história de um homem chamado Egeu e sua prima Berenice, com quem se propõe a casar. O narrador é ele mesmo, Egeu, e

Stanard; and his own wife, Virginia Clemm. Poe witnessed his mother's death before he turned three, and this traumatic event caused him not only to seek desperately for replacement caregivers but to re-enact this bereavement in his poetry and prose.”

³² Tradução minha. Em inglês: “nourished himself on a young woman's death, in the sense that art was for him a form of mourning, a revisitation of his past and of what he had lost, as if trying to make them right. Since nothing could, he returned to the subject of ‘the one and only supremely beloved’ again and again.”

somos apresentados às particularidades do funcionamento de sua mente, uma alegada “monomania” que culminará em um final estarrecedor e surpreendente.

Antes do conto temos uma epígrafe em latim do poeta Ebn Zaiat: “Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas.” (POE, 1845a, p. 217). A tradução seria: “Diziam meus companheiros que, se visitasse o túmulo da amiga, minhas inquietações seriam bastante suavizadas.” Esse trecho é o primeiro contato com o que poderia ser o tema central do conto: a relação do homem com a morte e suas consequências. Egeu é o narrador de sua história, de família abastada, fica claro que ele não tem a necessidade de se dedicar a nenhuma profissão e passa o tempo em uma inércia reflexiva.

“A amargura é multifária. O martírio terreno é multiforme.”³³ (POE, 1845a, p. 217) Assim começa a narrativa. E poderíamos pensar em inúmeras tragédias que acompanhariam o personagem principal de uma história com tal início. Entretanto, o infortúnio de que fala o narrador poderia se referir a perda de si próprio. Quando ele se torna escravo de seus próprios pensamentos e, ainda quando nos escreve este relato, tudo o que consegue recobrar com detalhes é sua obsessão pelos dentes de Berenice e o que eles representavam, obsessão nunca consumida e sempre efervescente. O próprio relato parece ser uma desculpa para que ainda reviva, para que ainda fale e sinta satisfação pelo desfecho final. A busca do narrador pelo objeto de desejo que até parece se concretizar pelo desfecho, mas a existência dessa confissão inquieta aponta que não.

Um narrador erudito que se apresenta por meio de metáforas e, aos poucos, nos revela sua duvidosa confiabilidade. Em “...mas, como na ética, o mal é consequência do bem, logo, pois, do riso a dor brota.”³⁴(POE, 1845a, p. 217) A forma como ele coloca isso pode estar intencionalmente insinuando que o mal existe em função do bem. Para um narrador que afirma ter sofrido um apagão mental sobre seu último ato é, no mínimo, conveniente que ele levante questões sobre essa dualidade bem/mal e que tudo se embace.

Não é incomum, na contística de Poe, um corpo autômato quando de um crime. O original é que temos uma entrevista com eles, somos colocados como leitores frente às suas respostas, seus relatos rebuscados e não somos esclarecidos de nada, senão confundidos em possibilidades que eles deixam escapar. A motivação ou gatilho serão fruto de especulação, mas a vítima não tem chance de expor seu ponto de vista.

³³ Tradução minha. Em inglês: “MISERY is manifold. The wretchedness of earth is multiform.”

³⁴ Tradução minha. Em inglês: “but as, in ethics, evil is a consequence of good, so, in fact, out of joy is sorrow born.”

No conto, o narrador tem nome de batismo Egeu, mas logo declara que não revelará o sobrenome. É bem possível, então, que Edgar tenha se inspirado para os nomes dos personagens. Berenice e Egeu são, muito provavelmente, uma alusão à tragédia clássica grega, como apontam Ana González-Rivas e Francisco García Jurado (2008):

Mais adiante, na história de “Berenice”, há dois aspectos relacionados ao mundo clássico que têm um aspecto importante no eixo da narrativa: o nome dos personagens e a citação latina que é atribuída ao escritor árabe medieval, Ebn Zaiat. Primeiramente, os nomes de Egeu e Berenice têm clara referência clássica. Egeu era o rei de Atenas que se jogou no mar ao acreditar que seu filho Teseu tinha sido morto pelo Minotauro. Berenice era a esposa de Ptolomeu, o Terceiro. Preocupada com a partida do marido para a Guerra na Síria, ela prometeu seu cabelo a Afrodite se ele voltasse vivo e seguro.³⁵ (GONZÁLEZ-RIVAS; JURADO, 2008, p. 2)

Talvez sua família apresente alguma peculiaridade conhecida da sociedade. Egeu fala que descende de uma linhagem de visionários. Isso tanto pode significar uma família que tem ideias inovadoras para o futuro ou que realmente tem visões. Uma ambiguidade intencional, provavelmente, visto que o narrador mesmo admite ter lembranças muito fortes e que nunca o deixam, algo que ele atribui a vidas passadas:

Há, entretanto, uma lembrança de formas aéreas – de olhos expressivos e espirituais – de sons melódiosos, mas tristes – uma lembrança que não se apagará; uma memória como uma sombra —vaga, volúvel, indefinida e inconstante; e como uma sombra também quanto à impossibilidade de me livrar dela enquanto a luz da minha lucidez existir.³⁶ (POE, 1845a, p. 217)

O narrador conta que sua mãe morreu e ele nasceu na biblioteca, cujo conteúdo ele manterá em segredo, talvez porque revelasse o tipo de visionário que tinha na sua família. Assim, entre livros e reflexões, ele cresce em aparente solidão, sem mencionar qualquer pessoa que o tenha acompanhado, a não ser sua prima, Berenice.

³⁵ Tradução minha. Em inglês: “Further, in the story of “Berenice” there are two aspects related to the classical world that play an important role in the axis of the narrative: the name of the characters and the Latin quotation attributed to a medieval Arab writer, Ebn Zaiat. Firstly, the names of Egaeus and Berenice have clear classical evocations. Egaeus was the king of Athens who threw himself into the sea when he believed that his son Theseus had been killed by the Minotaur. Berenice was the wife of Ptolemeus the Third. Worried about her husband’s leaving for war in Syria, she promised her hair to Aphrodite if he came back alive and safe.”

³⁶ Tradução minha. Em inglês: “There is, however, a remembrance of aerial forms --- of spiritual and meaning eyes --- of sounds, musical yet sad --- a remembrance which will not be excluded; a memory like a shadow --- vague, variable, indefinite, unsteady; and like a shadow, too, in the impossibility of my getting rid of it while the sunlight of my reason shall exist.”

Ele cresce envolto em sua imaginação e leituras e admite que raramente saía daqueles aposentos, mergulhado nas ideias e pensamentos daquelas leituras, das quais não nos será revelado muito. As consequências vieram em forma de doença, ao que ele chama de monomania: Além das visões e da falta de discernimento da realidade, ele tinha acessos de obsessão por objetos isolados. Nesse ponto, o próprio narrador confessa que via a realidade como visões e o mundo dos sonhos como o próprio componente de sua existência, tal profundo foi seu ensimesmamento:

...mas é surpreendente ter chegado a marcha da maturidade, e estar lá, imóvel – na mesma inércia que irrompeu sobre as primaveras de minha vida – incrível ainda a total inversão que se infiltrou em meu pensamento mais comum. A realidade do mundo me afetava como visões, e apenas visões, enquanto as ideias delirantes da terra dos sonhos se tornaram, não a substância da minha existência diária, mas a existência deveras, tão somente nela própria.³⁷ (POE, 1845a, p. 217)

Dessa forma, vemos que se esvai a já escassa confiabilidade do nosso narrador que só a retoma pela eloquência de seu relato que nos leva a identificar certa lucidez em sua análise de si, uma certa precisão com que nos fala de sua aparente doença e com que nos encaminha para o efeito final.

Egeu não cresceu completamente só, havia também sua prima Berenice. A princípio ele a descreve como ágil, graciosa e exuberante. O oposto dele, como diz. Sua descrição é tão entusiasmada que nos leva a acreditar que existia um certo fascínio por ela, como se ela fosse algo de angelical e etéreo como aquelas próprias visões as quais ele se refere no começo:

Berenice! – conjuro o seu nome – Berenice! - e das ruínas cinzentas da memória milhares de lembranças estremeçam ao som! Ah, viva é sua imagem diante de mim agora, como nos primórdios de sua leveza e alegria! Ó, beleza esplêndida e ainda fantástica! Ó, sílfide entre os arbustos de Arnheim! Ó, Náiade entre as nascentes! E então – então, tudo é mistério e terror, e um conto a não ser contado.³⁸ (POE, 1845a, p. 217)

³⁷ Tradução minha. Em inglês: "...but it *is* singular that as years rolled away, and the noon of manhood found me still in the mansion of my fathers --- it *is* wonderful what stagnation there fell upon the springs of my life --- wonderful how total an inversion took place in the character of my commonest thought. The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, not the material of my every-day existence, but in very deed that existence utterly and solely in itself."

³⁸ Tradução minha. Em inglês: "Berenice! --- I call upon her name --- Berenice! --- and from the gray ruins of memory a thousand tumultuous recollections are startled at the sound! Ah, vividly is her image before me now, as in the early days of her light-heartedness and joy! Oh, gorgeous yet fantastic beauty! Oh, sylph amid the shrubberies of Arnheim! Oh, Naiad among its fountains! And then --- then all is mystery and terror, and a tale which should not be told."

E assim ele invoca o nome de Berenice, como quem clama por uma espécie de deusa, assim como a descreve como uma náiade, ninfa dos rios. Porém, uma doença lhe acomete. A epilepsia causava transes catalépticos ao final de algumas crises em Berenice e isso lhe foi tirando o vigor e a vida. Ela perdeu, então, seus ares de deusa que para o narrador talvez fosse a única coisa que o mantivesse conectado ao mundo: Aquela doce, deslumbrante e vigorosa Berenice, que talvez estivesse acima de qualquer de suas idealizações. Mas a doença que lhe tirou o vigor e a beleza fez tanto mal a Egeu quanto a ela, a ele, por suas vãs idealizações. Egeu passou a ver em Berenice não um ser terreno, sua náiade dos rios, pois a doença ia aproximando sua prima da morte e nada mais humano do que a morte. A morte para Egeu, assim como muitos narradores de Poe, é como uma sombra assoladora com a qual não sabem lidar. Quando é perdido o símbolo de vida e juventude, a figura feminina em Berenice, Egeu passa a repugná-la e, dessa forma, surge um paradoxo, ou seja, ao mostrar-se mortal Berenice passe a ser desumanizada por Egeu. Conforme a doença de Berenice avançava, assim também evoluía a doença do narrador, referida por ele como monomania:

Essa monomania, se assim posso chamá-la, consistia em uma perturbação mórbida dessas propriedades da mente, nomeadas pela ciência metafísica de faculdades da atenção. É mais que provável que não me entendam; mas temo, de fato, que não há maneira possível de transmitir à mente do mero leitor comum, uma ideia razoável da tensa intensidade de interesse com a qual, em meu caso, os poderes da meditação (para não falar tecnicamente) se entretinham e entranhavam, na contemplação, inclusive, dos objetos mais triviais do universo.³⁹(POE, 1845a, p. 217)

Embora o foco deste trabalho não seja analisar os textos à luz da psicanálise, percebe-se que os narradores de Poe têm uma profunda aversão à morte que se apresenta assim que seu objeto de desejo e ilusão é posto à luz da realidade das coisas finitas. Esses personagens apresentam transtornos mentais que poderiam brotar dessa negação do finito, negação esta que mesmo sendo universal pode se manifestar de forma exacerbada na presença de alguma patologia. Poderia ser que o medo de encarar a própria mortalidade fosse um gatilho de um transtorno latente. A questão é que personagens, como Berenice e Ligeia, vão de objeto de desejo que representa a beleza e a juventude eterna a uma representação da própria mortalidade e vulnerabilidade humana.

³⁹ Tradução minha. Em inglês: “This monomania, if I must so term it, consisted in a morbid irritability of those properties of the mind in metaphysical science termed the *attentive*. It is more than probable that I am not understood; but I fear, indeed, that it is in no manner possible to convey to the mind of the merely general reader, an adequate idea of that nervous *intensity of interest* with which, in my case, the powers of meditation (not to speak technically) busied and buried themselves, in the contemplation of even the most ordinary objects of the universe.”

Egeu descreve sua doença com detalhes, diferenciando-a da “inclinação reflexiva tão comum à humanidade”, como se quisesse deixar claro se tratar de algo tão bizarro que nem mesmo ele poderia controlar. E, então, ele cita os livros que também tiveram parte no agravamento de seu transtorno, como por exemplo “De Amplitudine Beati Regni Dei;” de Celio Secondo Curione. Nessa obra, Curione argumenta no âmbito do Cristianismo da época que um número muito maior, a maior parte da humanidade, seria salva da condenação. Além disso, fez afirmações polêmicas como salvação pela observação da lei natural, sem necessariamente se converter ao Cristianismo. Na época, Curione foi denunciado como herege, mas conseguiu limpar seu nome antes de sofrer a condenação. É interessante que o narrador de Poe tenha citado obras como essa, isso poderia indicar uma preocupação com seu estado moral diante dessa doença, visto que seguindo essa linha de pensamento ele se salvaria mesmo cometendo um crime de forma consciente ou inconsciente. Ele cita também “De Civitate Dei;”, de Santo Agostinho, obra composta de 22 livros. No último livro ele fala de felicidade eterna para os santos e a ressurreição do corpo. Por último, “De Carne Christi” de Tertuliano, do qual uma frase lhe causou uma obsessão que durou semanas: “Mortuus est Dei filius; credible est quia ineptum est: et sepultus resurrexit; certum est quia impossibile est.” Em português: “O Filho de Deus morreu: é de imediato crível – porque é tolo. Ele foi enterrado, mas ressuscitou: É fato – pois é impossível.” E aqui é que o narrador parece entregar que sua obsessão não foi instantânea, sua fixação pelas crises catalépticas de Berenice e sua doença misteriosa foi se formando de muito antes. Ainda, há algo de premonitório nessa frase em relação aos acontecimentos finais.

Egeu, influenciado por devaneios e alucinações passa, então, a desumanizar Berenice e só a menciona novamente pelo nome em seus devaneios quando ele avista seus dentes. Os dentes de Berenice se tornam sua nova obsessão, talvez porque os dentes não se deterioram como o corpo. Os dentes eram a única coisa nela que, para ele, parecia não ter mudado desde os primórdios de sua idealização de Berenice. Egeu poderia pensar que aqueles dentes continham a resposta de suas inquietações, talvez suas respostas para o sentido da vida ou a salvação que não encontrou nos livros:

Como foi dito de Mademoiselle Sallé, “que tous ses pas etaient des sentiments,” e de Berenice eu acreditava convictamente que toutes ses dents etaient des idées. Des idées! – Eis aqui o pensamento estúpido que me destruiu! Des ideias! - e foi, portanto, que os desejava alucinadamente! Eu senti como se possuí-los poderia me restaurar à paz, me trazer de volta à razão.⁴⁰ (POE, 1845a, p. 218)

⁴⁰ Tradução minha. Em inglês: “Of Mademoiselle Salle it has been well said, “*Que tous ses pas etaient des sentiments,*” and of Berenice I more seriously believed *que toutes ses dents etaient des idées. Des idées!* --- ah

E Egeu arranca para si os dentes de Berenice como se aquilo fosse dar fim ao seu sofrimento. Contudo, ao arrancar os dentes do corpo enterrado vivo ele não recupera sua sanidade, pelo contrário, parece ter se afundado ainda mais em meditações patológicas, das quais o próprio relato da história parece fazer parte, como uma ruminância de tudo, um reviver. É interessante apontar que Egeu demonstra em sua narração ter tido um apagão mental, como se não fizesse ideia do que tinha feito. Entretanto, ao relatar os sintomas de sua “monomania”, seu distúrbio obsessivo, ele não falou sobre apagões mentais, o que pode ser uma tentativa consciente de culpabilizar o transtorno.

3.4 Ligeia

“Eu não consigo, nem por minha alma, me lembrar como, quando, ou ainda o exato local onde, eu a vi pela primeira vez, lady Ligeia.⁴¹” (POE, 1845b, p. 171) Assim começa o conto Ligeia, com o narrador afirmando que não se lembra onde a viu pela primeira vez, aquela que viria a ser sua amada. Pela paixão que ele nutre por ela, como ele descreverá depois, causa estranheza que não lembre um fato tão importante. Mas Poe não está jogando palavras ao vento e não é por acaso que o narrador posteriormente cogitará tê-la visto a primeira vez às margens do rio Reno, em uma cidade em ruínas. O narrador não somente faz alusão ao mito de uma sereia, mas o próprio nome Ligeia é o de uma sereia da mitologia grega.

Os mistérios em volta de Ligeia, então, ficam bastante difíceis de serem entendidos como sobrenaturais, pois o próprio autor utiliza a primeira linha para insinuá-la como parte de uma fantasia. Embora essa leitura do sobrenatural não possa ser descartada, é possível dizer que muito da perversidade que Poe parece ter construído em volta desse narrador se perde. É assim que tem sido feita a leitura de Ligeia e outros contos, com explicações para certos acontecimentos como vindo de um plano sobrenatural. Poe, porém, não parecia querer o sobrenatural nas suas histórias. Como crítico ferrenho do Transcendentalismo, Poe buscava o grotesco que pode habitar no homem, em contraste claro

here was the idiotic thought that destroyed me! *Des ideas!* --- ah *therefore* it was that I coveted them so madly! I felt that their possession could alone ever restore me to peace, in giving me back to reason.”

⁴¹ Tradução minha. Em inglês: “I CANNOT, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia.”

com o pensamento dos transcendentalistas da época. Ralph Waldo Emerson foi um dos principais representantes desse pensamento e foi criticado por Poe em diversas ocasiões. Em *Nature*, Emerson suscita que há um sublime intrínseco a ser despertado no homem:

Para entrar em solitude, um homem precisa se isolar tanto de seu quarto quanto da sociedade. Não estou solitário se eu leio e escrevo, embora ninguém esteja comigo. Contudo, se um homem está sozinho, deixe que ele olhe as estrelas... a atmosfera ficou transparente... para providenciar ao homem, nos corpos celestiais, a presença perpétua do sublime.⁴² (EMERSON, 2004)

Dessa forma, ele sugere que, ao se colocar em solidão e isolamento, o homem pode se conectar com a Natureza e com Deus, implicando o princípio transcendentalista de que o homem é nascido puro e a sociedade é que o corrompe por não permitir sua individualidade. Poe, então, aparece com narradores que se isolavam da sociedade, buscavam refletir sobre as coisas do universo, mantinham sua individualidade, pois eram homens abastados e, aparentemente, donos de suas vidas. Entretanto, o efeito parece ser o contrário: encontram o grotesco, não o sublime. Não se encontram, nem transcendem, apenas mergulham muito fundo e se deparam com o lado obscuro de sua psique.

Em “Ligeia”, temos um narrador que nos ajuda a descartar possibilidades sobrenaturais. Alguns muitos já tiveram essa mesma leitura pelo fato de o narrador utilizar entorpecentes à base de ópio. O ópio é, entretanto, apenas um agravante da já muito profundamente alienada mente do narrador. Assim, o que Poe parece querer é reconstruir os labirintos da mente humana no corpo presente, esses que tanto nos levam ao sublime, a um ser transcendental e divino como Ligeia, como nos levam ao outro lado de um rio transbordante de imagens que apontam para um desejo pelo irreal, uma profunda alienação capaz de banalizar tudo que se coloca como concreto e humano. Um paradoxo nosso, mesmo, que podemos, humanos que somos, desumanizar e barbarizar o outro a toda possibilidade. Conferir a esse texto um caráter sobrenatural parece fugir da intenção tanto do autor como do texto e retoma elucubrações simplistas de que a loucura e a inexplicável perversidade humana tenham origens exteriores ao corpo.

Uma frase do narrador do conto indica o caráter simbólico e imaginado de Ligeia: “Ela surgia e se dissipava tal uma sombra. Nunca percebia sua entrada em meu escritório, exceto pela doce melodia de sua voz amena e delicada, enquanto ela apoiava a mão nítida em

⁴² Tradução minha. Em inglês: “To go into solitude, a man needs to retire as much from his chamber as from society. I am not solitary whilst I read and write, though nobody is with me. But if a man would be alone, let him look at the stars...the atmosphere was made transparent...to give man, in the heavenly bodies, the perpetual presence of the sublime.”

meu ombro.⁴³” (POE, 1845b, p. 171) Assim, Ligeia vinha e partia como uma sombra, a passos leves e imperceptíveis, como se flutuasse. Isso nos remete à Berenice de Egeu com suas lembranças de formas aéreas, uma memória que para ele era como uma sombra da qual nunca se livrava, visões e delírios que lhe tomaram o controle, o que acontecerá também ao narrador de “Ligeia”.

“Ligeia” é, na verdade, a história de um crime do ponto de vista do próprio criminoso. O narrador, erudito como de costume, descreve essa mulher com tanta profundidade que se perde de vista que ele planta falsas pistas a respeito da natureza dela ao mesmo tempo que dá pistas certas de sua própria:

...lembro bem de um trecho do livro de Joseph Glanvill, que (talvez por sua estranheza – quem sabe) nunca deixou de me inspirar aquela sensação; “E a vontade que existe, esta não morre. Quem conhece os mistérios da vontade, com seu vigor? Pois que Deus é senão uma grande vontade que atravessa todas as coisas pela natureza de seu desígnio. O homem não se rende aos anjos, não até a morte absoluta, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade.”⁴⁴ (POE, 1845b, p. 172)

Joseph Glanvill foi um clérigo, filósofo e escritor do século XVII que escreveu contra o ceticismo a respeito de feitiçaria. De certa forma, ele tentou divulgar que feitiçaria existia. A citação, que é a mesma da epígrafe do conto, nunca foi encontrada na obra de Glanvill, mas verdadeira ou não, a escolha do nome não é gratuita. Não somente isso, ao fazer estas mesmas palavras serem proferidas por Ligeia em seus últimos suspiros de vida, segundo o narrador, Poe lhes imprime um caráter de feitiço. De acordo com a citação, o homem só morre se sua vontade se esvai, e seria essa a morte absoluta: o findar do desejo. Na cabeça do narrador, Ligeia não poderia morrer, mesmo que ele se rendesse às convencionalidades e se casasse com Rowena. Nada mais que uma grande vontade e essa vontade leva o narrador ao ápice de sua insanidade:

Foi então que percebi leves passadas sobre o tapete, e perto da cama; e no segundo seguinte, enquanto Rowena estava levava a taça aos lábios, eu vi, ou sonhei que vi, cair na taça, como que de uma fonte invisível, três ou quatro gotas de um líquido vermelho rubi brilhante. Se é que vi – Rowena não. Ela bebeu o vinho sem hesitar, e

⁴³ Tradução minha. Em inglês: “She came and departed as a shadow. I was never made aware of her entrance into my closed study save by the dear music of her low sweet voice, as she placed her marble hand upon my shoulder.”

⁴⁴ Tradução minha. Em inglês: “I well remember something in a volume of Joseph Glanvill, which (perhaps merely from its quaintness --- who shall say?) never failed to inspire me with the sentiment; --- "And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.”

eu me abstive de falar sobre a circunstância que devia, afinal, pensei, não passar do efeito de uma imaginação vívida, morbidamente instigada pelo terror da mulher, pelo ópio, e pela hora.⁴⁵ (POE, 1845b, p. 175)

Essas três ou quatro gotas caíram, como por mágica, no copo de Rowena e o narrador desconfia que possa ter imaginado por causa do ópio. A verdade, no entanto, é que só havia ele e sua mulher no quarto isolado, o que leva a crer que aquelas gotas não caíram por mágica e que se tratava de veneno. Isso nos remete à ocorrência peculiar da doença de Rowena: súbita e inexplicável. O desprezo que ele tinha por ela, por ser ela e não outra, tinha raiz na sua obsessão por aquele ser perfeito que ele nos descreve com as mais sublimes palavras, buscando exemplos nos clássicos gregos, apresentando toda sua erudição de homem recluso, meio alheio à sociedade como muitos narradores criados por Poe. E esse narrador que observa a si mesmo e busca a resposta de seu próprio mistério.

No próximo capítulo, apresento minha tradução dos contos escolhidos.

⁴⁵ Tradução minha. Em inglês: “It was then that I became distinctly aware of a gentle footfall upon the carpet, and near the couch; and in a second thereafter, as Rowena was in the act of raising the wine to her lips, I saw, or may have dreamed that I saw, fall within the goblet, as if from some invisible spring in the atmosphere of the room, three or four large drops of a brilliant and ruby colored fluid. If this I saw --- not so Rowena. She swallowed the wine unhesitatingly, and I forbore to speak to her of a circumstance which must, after all, I considered, have been but the suggestion of a vivid imagination, rendered morbidly active by the terror of the lady, by the opium, and by the hour.”

4 OS CONTOS TRADUZIDOS

4.1 Berenice

BERENICE	TRADUÇÃO
<p>Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicæ visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas. — <i>Ebn Zaiat</i>.</p> <p>1 MISERY is manifold. The wretchedness of earth is multiform. Overreaching the wide horizon as the rainbow, its hues are as various as the hues of that arch — as distinct too, yet as intimately blended. Overreaching the wide horizon as the rainbow! How is it that from beauty I have derived a type of unloveliness? — from the covenant of peace, a simile of sorrow? But as, in ethics, evil is a consequence of good, so, in fact, out of joy is sorrow born. Either the memory of past bliss is the anguish of to-day, or the agonies which <i>are</i>, have their origin in the ecstasies which <i>might have been</i>.</p>	<p>Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicæ visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas.⁴⁶ --- <i>Ebn Zaiat</i>.⁴⁷</p> <p>1 A amargura é multifária. O martírio terreno é multiforme. Transpondo o vasto horizonte como o arco-íris, suas nuances várias como as do arco – tão distintas quanto, porém intimamente fundidas. Transpondo o vasto horizonte como o arco-íris! Como posso extrair da beleza qualquer tipo de amargura? - de um emblema de paz, um símbolo de pesar? Mas, como na ética, o mal é consequência do bem, logo, pois, do riso a dor brota. Ou a lembrança do júbilo passado é o padecer de hoje, ou as agonias de <i>agora</i> têm origem nos êxtases que <i>poderiam ter sido</i>.</p>
<p>2 My baptismal name is Egæus; that of my family I will not mention. Yet there are no towers in the land more time-honored than my gloomy, gray, hereditary halls. Our line has been called a race of visionaries; and in many striking particulars — in the character of the family mansion — in the frescos of the chief saloon — in the tapestries of the dormitories — in the chiselling of some buttresses in the armory — but more especially in the gallery of antique paintings — in the fashion of the library chamber — and, lastly, in the very peculiar nature of the library's contents — there is more than sufficient evidence to warrant the belief.</p>	<p>2 Meu nome de batismo é Egeu; o de família não direi. Direi, porém, que não há torres por essas terras mais consagradas que meu tão sombrio, cinzento, solar herdado. Nossa linhagem é conhecida como uma raça de visionários; e em vários detalhes marcantes – na aparência da mansão – nos afrescos do salão principal – nas tapeçarias dos quartos – na cinzelagem de alguns pilares na armaria – mas sobretudo na galeria de pinturas antigas – no estilo da biblioteca – e, por fim, na natureza muito peculiar do conteúdo da biblioteca – as evidências são mais do que suficientes para confirmar a reputação.</p>

⁴⁶ Tradução minha a partir do inglês: “Meus companheiros me disseram, se eu visitasse o túmulo de minha amiga, eu poderia aliviar minhas preocupações de certa forma.” Em inglês: “My companions said to me, if I would visit the grave of my friend, I might somewhat alleviate my worries.” Em “The Works of Sir William Jones, Vol. 2”, Londres, 1799.

⁴⁷ Político e poeta árabe.

<p>3 The recollections of my earliest years are connected with that chamber, and with its volumes — of which latter I will say no more. Here died my mother. Herein was I born. But it is mere idleness to say that I had not lived before — that the soul has no previous existence. You deny it? — let us not argue the matter. Convinced myself, I seek not to convince. There is, however, a remembrance of aerial forms — of spiritual and meaning eyes — of sounds, musical yet sad — a remembrance which will not be excluded; a memory like a shadow — vague, variable, indefinite, unsteady; and like a shadow, too, in the impossibility of my getting rid of it while the sunlight of my reason shall exist.</p>	<p>3 As reminiscências dos meus primeiros anos rodeiam aquele quarto, e com suas obras... das quais não direi. Aqui morreu minha mãe. Aqui dentro nasci eu. Mas é mera tolice dizer que não vivi outrora — que a alma não tem existência prévia. Você nega? — Não vamos discutir o assunto. Convencido eu mesmo, procuro não convencer. Há, entretanto, uma lembrança de formas aéreas — de olhos expressivos e espirituais — de sons melódiosos, mas tristes — uma lembrança que não se apagará; uma memória como uma sombra —vaga, volúvel, indefinida e inconstante; e como uma sombra também quanto à impossibilidade de me livrar dela enquanto a luz da minha lucidez existir.</p>
<p>4 In that chamber was I born. Thus awaking from the long night of what seemed, but was not, nonentity, at once into the very regions of fairy land — into a palace of imagination — into the wild dominions of monastic thought and erudition — it is not singular that I gazed around me with a startled and ardent eye — that I loitered away my boyhood in books, and dissipated my youth in reverie; but it <i>is</i> singular that as years rolled away, and the noon of manhood found me still in the mansion of my fathers — it <i>is</i> wonderful what stagnation there fell upon the springs of my life — wonderful how total an inversion took place in the character of my commonest thought. The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, not the material of my every-day existence, but in very deed that existence utterly and solely in itself.</p>	<p>4 Naquele quarto nasci. Assim acordei da noite longa que parecia, mas creio que não, o nada, para o próprio país das fadas — para o palácio da imaginação — para os domínios solitários da erudição e do pensamento monástico; - não é surpresa que eu tenha contemplado a tudo com olhar aturdido e ardente — que eu tenha dissipado minha infância em livros e minha juventude em devaneios; mas <i>é</i> surpreendente ter chegado a marcha da maturidade, e estar lá, imóvel — na mesma inércia que irrompeu sobre as primaveras de minha vida — incrível ainda a total inversão que se infiltrou em meu pensamento mais comum. A realidade do mundo me afetava como visões, e apenas visões, enquanto as ideias delirantes da terra dos sonhos se tornaram, não a substância da minha existência diária, mas a existência deveras, tão somente nela própria.</p>
<p>5 Berenice and I were cousins, and we grew up together in my paternal halls. Yet differently we grew — I, ill of health, and buried in gloom — she, agile, graceful, and overflowing with energy; hers the ramble on the hill-side — mine</p>	<p>5 Berenice e eu éramos primos, e crescemos juntos no solar de meus pais. Mas crescemos diferentes — Eu, fraco de saúde, e afogado em melancolia — ela, viva, graciosa, e transbordando vigor; ela, em passeios à colina — eu, em dedicada</p>

<p>the studies of the cloister; I, living within my own heart, and addicted, body and soul, to the most intense and painful meditation — she, roaming carelessly through life, with no thought of the shadows in her path, or the silent flight of the raven-winged hours. Berenice! — I call upon her name — Berenice! — and from the gray ruins of memory a thousand tumultuous recollections are startled at the sound! Ah, vividly is her image before me now, as in the early days of her light-heartedness and joy! Oh, gorgeous yet fantastic beauty! Oh, sylph amid the shrubberies of Arnheim! Oh, Naiad among its fountains! And then — then all is mystery and terror, and a tale which should not be told. Disease — a fatal disease, fell like the simoom upon her frame; and, even while I gazed upon her, the spirit of change swept over her, pervading her mind, her habits, and her character, and, in a manner the most subtle and terrible, disturbing even the identity of her person! Alas! the destroyer came and went! — and the victim — where was she? I knew her not — or knew her no longer as Berenice!</p>	<p>clausura; Eu, no viver em mim adentro, e ardendo, corpo e alma, à mais intensa e penosa meditação — ela, no vagar despreocupado da vida, sem pensamento das sombras pelo caminho, ou o voo silente das horas corvo-aladas. Berenice! — conjuro o seu nome — Berenice! - e das ruínas cinzentas da memória milhares de lembranças estremecem ao som! Ah, viva é sua imagem diante de mim agora, como nos primórdios de sua leveza e alegria! Ó, beleza esplêndida e ainda fantástica! Ó, sílfide entre os arbustos de Arnheim! Ó, Náíade entre as nascentes! E então — então, tudo é mistério e terror, e um conto a não ser contado. Doença — uma doença fatal, invadiu como samiel a sua estrutura; e, mesmo quando eu a contemplava, o espírito da mudança lhe cobria, atravessava sua mente, seus hábitos, e seu caráter, e, de forma sutil e atroz, desordenando até mesmo sua identidade de pessoa! Ai! O destruidor fez e foi! - e a vítima — onde está? Eu não a conhecia — ou não mais a conhecia como Berenice.</p>
<p>6 Among the numerous train of maladies superinduced by that fatal and primary one which effected a revolution of so horrible a kind in the moral and physical being of my cousin, may be mentioned as the most distressing and obstinate in its nature, a species of epilepsy not unfrequently terminating in <i>trance</i> itself — <i>trance</i> very nearly resembling positive dissolution, and from which her manner of recovery was, in most instances, startlingly abrupt. In the mean time my own disease — for I have been told that I should call it by no other appellation — my own disease, then, grew rapidly upon me, and assumed finally a monomaniac character of a novel and extraordinary form — hourly and momentarily gaining vigor — and at length obtaining over me the most incomprehensible ascendancy. This monomania, if I must so term it,</p>	<p>6 Dentre a numerosa série de afecções consequentes daquela principal e fatal que causou uma revolução de tal forma horrenda no corpo físico e moral de minha prima, pode ser dita como a de natureza mais agonizante e obstinada, uma espécie de epilepsia que não poucas vezes a colocou em <i>transe</i> — um transe que mais parecia concreta dissolução, e ela despertava dele, na maioria das vezes, pavorosa e abruptamente. Entrementes, minha própria doença — pois me foi dito não lhe referenciar outra alcunha — a minha própria doença, cresceu-me depressa, e assumiu afinal um caráter monomaniaco inédito e bizarro — cada hora e cada momento a ganhar força — e, por fim, exercendo em mim o mais ilimitado predomínio. Essa monomania, se assim posso chamá-la, consistia em uma perturbação mórbida dessas</p>

<p>consisted in a morbid irritability of those properties of the mind in metaphysical science termed the <i>attentive</i>. It is more than probable that I am not understood; but I fear, indeed, that it is in no manner possible to convey to the mind of the merely general reader, an adequate idea of that nervous <i>intensity of interest</i> with which, in my case, the powers of meditation (not to speak technically) busied and buried themselves, in the contemplation of even the most ordinary objects of the universe.</p>	<p>propriedades da mente, nomeadas pela ciência metafísica de <i>faculdades da atenção</i>. É mais que provável que não me entendam; mas temo, de fato, que não há maneira possível de transmitir à mente do mero leitor comum, uma ideia razoável da tensa <i>intensidade de interesse</i> com a qual, em meu caso, os poderes da meditação (para não falar tecnicamente) se entretinham e entranhavam, na contemplação, inclusive, dos objetos mais triviais do universo.</p>
<p>7 To muse for long unwearied hours, with my attention riveted to some frivolous device on the margin, or in the typography of a book; to become absorbed, for the better part of a summer's day, in a quaint shadow falling aslant upon the tapestry or upon the floor; to lose myself, for an entire night, in watching the steady flame of a lamp, or the embers of a fire; to dream away whole days over the perfume of a flower; to repeat, monotonously, some common word, until the sound, by dint of frequent repetition, ceased to convey any idea whatever to the mind; to lose all sense of motion or physical existence, by means of absolute bodily quiescence long and obstinately persevered in: such were a few of the most common and least pernicious vagaries induced by a condition of the mental faculties, not, indeed, altogether unparalleled, but certainly bidding defiance to anything like analysis or explanation.</p>	<p>7 Meditar por longas e inesgotáveis horas, a atenção cravada em algum contorno da margem ou tipografia de um livro; Ficar, por quase um dia inteiro de verão, absorto em uma sombra pitoresca inclinando-se sobre a tapeçaria ou sobre o chão; perder-me, por toda uma noite, no assistir a chama sólida de uma lâmpada, ou as brasas de um fogo; gastar dias a sonhar o perfume de uma flor; repetir, tediosamente, alguma palavra comum, até que o som, pela massa da muita repetição, interrompe o fluxo de ideia qual seja para a mente; perder todo o senso de existência física ou movimento, em quiescência corpórea absoluta que obstinadamente perdurava: Assim eram algumas das ocorrências mais comuns e menos perniciosas causadas por uma condição mental, que não é extraordinária de todo, mas é certamente um desafio a qualquer que tente analisar ou explicar.</p>
<p>8 Yet let me not be misapprehended. The undue, earnest, and morbid attention thus excited by objects in their own nature frivolous, must not be confounded in character with that ruminating propensity common to all mankind, and more especially indulged in by persons of ardent imagination. It was not even, as might be at first supposed, an extreme condition, or exaggeration of such propensity, but primarily and essentially distinct and different. In the one instance, the dreamer, or enthusiast, being</p>	<p>8 Contudo, rogo não ser incompreendido. Essa atenção mórbida, crua e desmedida, então provocada por objetos frívolos, não deve ser confundida em essência com a inclinação reflexiva tão comum à humanidade, e em especial vivenciada pelas pessoas de imaginação ardente. Nem mesmo era, como poderiam a princípio supor, uma condição extrema, ou o exagero de tal inclinação, mas distinto de fato, diferente em sua essência. No caso do sonhador, ou entusiasta, ao se interessar por um objeto</p>

<p>interested by an object usually <i>not</i> frivolous, imperceptibly loses sight of this object in a wilderness of deductions and suggestions issuing therefrom, until, at the conclusion of a day-dream <i>often replete with luxury</i>, he finds the <i>incitamentum</i>, or first cause of his musings, entirely vanished and forgotten. In my case, the primary object was <i>invariably frivolous</i>, although assuming, through the medium of my distempered vision, a refracted and unreal importance. Few deductions, if any, were made; and those few pertinaciously returning in upon the original object as a centre. The meditations were <i>never</i> pleasurable; and, at the termination of the reverie, the first cause, so far from being out of sight, had attained that supernaturally exaggerated interest which was the prevailing feature of the disease. In a word, the powers of mind more particularly exercised were, with me, as I have said before, the <i>attentive</i>, and are, with the day-dreamer, the <i>speculative</i>.</p>	<p>em geral nada frívolo, perde de vista o objeto, sem que se aperceba, na imensidão de deduções e conexões irradiando dali, até que, ao final de um devaneio <i>não raro repleto de satisfação</i>, ele encontra o <i>incitamentum</i> e a primeira causa de suas contemplações, extinta e esquecida por completo. No meu caso, o objeto primário era <i>sempre frívolo</i>, embora assumindo, através da minha visão destemperada, uma importância distorcida e irreal. Fazia poucas deduções, quando alguma; mas todas perversidades voltavam ao objeto original como a um núcleo. As meditações <i>nunca</i> eram agradáveis; e, ao final do devaneio, a primeira causa, até então escondida, atingia o ápice de um interesse exagerado e sobrenatural, o traço predominante da doença. Em síntese, os poderes da mente, como eu disse antes, mais praticados em específico eram, em mim, os da <i>atenção</i>, e são, no sonhador, os da <i>especulação</i>.</p>
<p>9 My books, at this epoch, if they did not actually serve to irritate the disorder, partook, it will be perceived, largely, in their imaginative and inconsequential nature, of the characteristic qualities of the disorder itself. I well remember, among others, the treatise of the noble Italian, Cælius Secundus Curio, “<i>De Amplitudine Beati Regni Dei;</i>” St. Austin’s great work, the “City of God;” and Tertullian’s “<i>De Carne Christi;</i>” in which the paradoxical sentence “<i>Mortuus est Dei filius; credible est quia ineptum est: et sepultus resurrexit; certum est quia impossibile est;</i>” occupied my undivided time, for many weeks of laborious and fruitless investigation.</p>	<p>9 Meus livros, nessa época, se não incitaram o transtorno de fato, compartilharam, e isso se confirma, sobretudo, por sua natureza imaginativa e inconsequente, pelas propriedades características do transtorno em si. Eu bem me lembro, entre outros: o tratado do nobre italiano, Cælius Secundus Curio, “<i>De Amplitudine Beati Regni Dei;</i>” o grande trabalho de Santo Agostinho, o “<i>De Civitate Dei;</i>” e “<i>De Carne Christi;</i>” de Tertuliano, onde a frase paradoxal “<i>Mortuus est Dei filius; credible est quia ineptum est: et sepultus resurrexit; certum est quia impossibile est;</i>” ocupou meu tempo integral, por muitas semanas de investigação fatigante e infrutífera.</p>
<p>10 Thus it will appear that, shaken from its balance only by trivial things, my reason bore resemblance to that ocean-crag spoken of by Ptolemy Hephestion, which steadily resisting the attacks of</p>	<p>10 Assim pareceria, oscilando do equilíbrio apenas por coisas triviais, minha lucidez se assemelhava à rocha oceânica citada por Ptolomeu Hefestião, resiliente aos ataques da violência</p>

human violence, and the fiercer fury of the waters and the winds, trembled only to the touch of the flower called Asphodel. And although, to a careless thinker, it might appear a matter beyond doubt, that the alteration produced by her unhappy malady, in the *moral* condition of Berenice, would afford me many objects for the exercise of that intense and abnormal meditation whose nature I have been at some trouble in explaining, yet such was not in any degree the case. In the lucid intervals of my infirmity, her calamity, indeed, gave me pain, and, taking deeply to heart that total wreck of her fair and gentle life, I did not fail to ponder, frequently and bitterly, upon the wonder-working means by which so strange a revolution had been so suddenly brought to pass. But these reflections partook not of the idiosyncrasy of my disease, and were such as would have occurred, under similar circumstances, to the ordinary mass of mankind. True to its own character, my disorder revelled in the less important but more startling changes wrought in the *physical* frame of Berenice — in the singular and most appalling distortion of her personal identity.

11 During the brightest days of her unparalleled beauty, most surely I had never loved her. In the strange anomaly of my existence, feelings with me, *had never been* of the heart, and my passions *always were* of the mind. Through the gray of the early morning — among the trellised shadows of the forest at noonday — and in the silence of my library at night — she had flitted by my eyes, and I had seen her — not as the living and breathing Berenice, but as the Berenice of a dream; not as a being of the earth, earthy, but as the abstraction of such a being; not as a thing to admire, but to analyze; not as an object of love, but as the theme of the most abstruse although desultory speculation. And *now* — now I shuddered in her presence, and grew pale at her approach; yet, bitterly lamenting

humana e a fúria feroz das águas e ventanias, estremecia somente ao suave toque de uma flor: Asphodelus. E, embora para um pensador simplista pudesse parecer indubitável, que a alteração causada, pela infeliz doença, na condição *moral* de Berenice me traria múltiplos alvos para prática daquela intensa e anômala meditação, esse passou longe de ser o caso. Nos intervalos lúcidos de minha enfermidade, sua calamidade, de fato, me doeu, e, levando ao íntimo aquela total destruição de sua vida justa e amável, eu não deixei de ponderar, com frequência ou amargura, sobre a forma sortílega pela qual tão estranha revolução veio tão súbita a acontecer. Porém refleti, não pela idiosincrasia de minha doença, mas da mesma forma que, sob tais circunstâncias, também teria refletido a grande massa da humanidade. Fiel a sua própria essência, minha doença se agradou das mudanças menos importantes e mais assustadoras na forma *física* de Berenice — na distorção mais peculiar e apavorante de sua identidade.

11 Mesmo nos tempos áureos de sua beleza incomparável, é certo que nunca a amei. Na estranha anomalia de minha existência, sentimentos em mim *nunca foram* do coração, e minhas paixões *eram sempre* ancoradas na mente. Pela alvorada cinzenta — por entre as entrançadas sombras da floresta ao meio-dia — e pelo silêncio de minha biblioteca à noite — ela esvoaçou pelos meus olhos, e eu a vi — não como a viva e verdadeira Berenice, mas como a Berenice de um sonho; não como um ser da terra, terreno, mas uma abstração desse ser; Não como uma coisa para admirar, mas para analisar; Não como um objeto de amor, mas um tema da mais abstrusa, embora volúvel, especulação. E *agora* — agora eu estremecia em sua presença, e desbotava com sua aproximação; contudo, lamentei

<p>her fallen and desolate condition, I called to mind that she had loved me long, and, in an evil moment, I spoke to her of marriage.</p>	<p>amargamente sua condição abatida e desolada, e me veio à mente que ela me amou por muito tempo, assim, em um mau momento, eu lhe falei sobre casamento.</p>
<p>12 And at length the period of our nuptials was approaching, when, upon an afternoon in the winter of the year — one of those unseasonably warm, calm, and misty days which are the nurse of the beautiful Halcyon, — I sat, (and sat, as I thought, alone,) in the inner apartment of the library. But, uplifting my eyes, I saw that Berenice stood before me.</p>	<p>12 E, por fim, quando nossas núpcias estavam se avizinando, em uma tarde de inverno— um daqueles dias inesperadamente quentes, calmos e enevoados que são a acolhida da bela Alcíone, - Eu me sentei, (e me sentei, pensava, sozinho,) no compartimento interno da biblioteca. Mas, ao elevar os olhos, vi Berenice diante de mim.</p>
<p>13 Was it my own excited imagination — or the misty influence of the atmosphere — or the uncertain twilight of the chamber — or the gray draperies which fell around her figure — that caused in it so vacillating and indistinct an outline? I could not tell. She spoke no word; and I — not for worlds could I have uttered a syllable. An icy chill ran through my frame; a sense of insufferable anxiety oppressed me; a consuming curiosity pervaded my soul; and sinking back upon the chair, I remained for some time breathless and motionless, with my eyes riveted upon her person. Alas! its emaciation was excessive, and not one vestige of the former being lurked in any single line of the contour. My burning glances at length fell upon the face.</p>	<p>13 Era aquilo minha própria imaginação exaltada — ou o efeito nebuloso da atmosfera — ou a penumbra vacilante do aposento — ou as cortinas cinzentas lhe contornando a silhueta — que lhe causaram um semblante tão indistinto e indeciso? Não pude dizer. Ela não disse uma palavra; e eu — por nada deste mundo teria proferido uma sílaba. Um frio gélido correu pelo meu corpo; uma sensação de ansiedade insuportável me oprimia; uma curiosidade voraz atravessava minha alma; e afundando mais e mais em minha cadeira, fiquei, durante um período, sufocado e imóvel, com os olhos fixos nela. Seu definhamento era profundo, e não havia qualquer vestígio do antigo ser em nenhum traço sequer recôndito naquela silhueta. O ardor de meu olhar caiu-lhe, então, sobre o rosto.</p>
<p>14 The forehead was high, and very pale, and singularly placid; and the once jetty hair fell partially over it, and overshadowed the hollow temples with innumerable ringlets, now of a vivid yellow, and jarring discordantly, in their fantastic character, with the reigning melancholy of the countenance. The eyes were lifeless, and lustreless, and seemingly pupiless, and I shrank involuntarily from their glassy stare to the contemplation of the thin and shrunken lips. They parted; and in a smile</p>	<p>14 A testa era extensa, muito pálida, e tão plácida; alguns fios do cabelo outrora negro resvalaram sobre ela, e ofuscou as têmporas ocas com inúmeros cachos, agora de um amarelo vivo, e assaz discordante, em seu esplendor, do desalento reinante na fisionomia. Os olhos estavam deslustrados, e desfalecidos, e como se despupilados, aquele olhar vítreo me fez o corpo inteiro numa contração involuntária, então, parti à contemplação dos lábios finos e ressequidos. Eles se abriram; e em um</p>

<p>of peculiar meaning, <i>the teeth</i> of the changed Berenice disclosed themselves slowly to my view. Would to God that I had never beheld them, or that, having done so, I had died!</p>	<p>sorriso de tal modo peculiar, <i>os dentes</i> da nova Berenice foram se revelando lentamente para mim. Quisesse Deus que eu nunca os tivesse visto, ou que, tendo visto, tivesse logo morrido!</p>
<p>15 The shutting of a door disturbed me, and, looking up, I found that my cousin had departed from the chamber. But from the disordered chamber of my brain, had not, alas! departed, and would not be driven away, the white and ghastly <i>spectrum</i> of the teeth. Not a speck on their surface — not a shade on their enamel — not an indenture in their edges — but what that brief period of her smile had sufficed to brand in upon my memory. I saw them <i>now</i> even more unequivocally than I beheld them <i>then</i>. The teeth! — the teeth! — they were here, and there, and everywhere, and visibly and palpably before me; long, narrow, and excessively white, with the pale lips writhing about them, as in the very moment of their first terrible development. Then came the full fury of my <i>monomania</i>, and I struggled in vain against its strange and irresistible influence. In the multiplied objects of the external world I had no thoughts but for the teeth. For these I longed with a phrenzied desire. All other matters and all different interests became absorbed in their single contemplation. They — they alone were present to the mental eye, and they, in their sole individuality, became the essence of my mental life. I held them in every light. I turned them in every attitude. I surveyed their characteristics. I dwelt upon their peculiarities. I pondered upon their conformation. I mused upon the alteration in their nature. I shuddered as I assigned to them in imagination a sensitive and sentient power, and even when unassisted by the lips, a capability of moral expression. Of Mademoiselle Sallé it has been well said, “<i>Que tous ses pas etaient des sentiments,</i>” and of Berenice I more seriously believed <i>que tous ses dents etaient des idées. Des</i></p>	<p>15 A batida de uma porta me assustou e, olhando em volta, eu percebi que minha prima tinha saído do quarto. Mas do quarto caótico do meu cérebro, não saiu, não! Partiu, mas não seria afugentado, o <i>spectrum</i> branco e medonho dos dentes. Sequer um risco na superfície – sequer uma mancha em seu esmalte – sequer uma marca – mas que tempo bastou um segundo para aquele sorriso se fincar em minha memória. Eu os via <i>agora</i> ainda mais nítidos que os via <i>então</i>. Os dentes! - os dentes! - eles aqui, e lá, e em tudo, e visíveis, palpáveis diante de mim; longos, estreitos, e incrivelmente brancos, os lábios pálidos se contorcendo ao redor deles, como no exato momento de sua primeira revelação. Então, o pleno ímpeto de minha <i>monomania</i> disparou, e eu lutei em vão contra seu domínio estranho e irresistível. Por eles, eu nutria um desejo frenético. Todas as outras coisas e todos os diversos interesses foram tragados por uma única contemplação. Eles – eles somente existiam, e eles, em sua singularidade, se tornaram a essência de minha vida mental. Eu os segurava em cada luz. Eu os girava em cada intento. Eu inspecionava suas características. Eu estudava suas peculiaridades. Eu ponderava sobre sua estrutura. Eu contemplava a mudança em sua natureza. Eu me desestruturei quando, em minha imaginação, atribui a eles um poder consciente e sensível, e mesmo se desacompanhado dos lábios, capazes de expressão moral. Como foi dito de Mademoiselle Sallé, “<i>Que tous ses pas etaient des sentiments,</i>” e de Berenice eu acreditava convictamente <i>que toutes ses dents etaient des idées. Des idées!</i> – Eis aqui o pensamento estúpido que me destruiu! <i>Des idées!</i> - e foi, <i>portanto</i>, que</p>

<p><i>idées!</i> — ah here was the idiotic thought that destroyed me! <i>Des idées!</i> — ah <i>therefore</i> it was that I coveted them so madly! I felt that their possession could alone ever restore me to peace, in giving me back to reason.</p>	<p>os desejava alucinadamente! Eu senti como se possuí-los poderia me restaurar à paz, me trazer de volta à razão.</p>
<p>16 And the evening closed in upon me thus — and then the darkness came, and tarried, and went — and the day again dawned — and the mists of a second night were now gathering around — and still I sat motionless in that solitary room — and still I sat buried in meditation — and still the <i>phantasma</i> of the teeth maintained its terrible ascendancy, as, with the most vivid hideous distinctness, it floated about amid the changing lights and shadows of the chamber. At length there broke in upon my dreams a cry as of horror and dismay; and thereunto, after a pause, succeeded the sound of troubled voices, intermingled with many low moanings of sorrow or of pain. I arose from my seat, and, throwing open one of the doors of the library, saw standing out in the ante-chamber a servant maiden, all in tears, who told me that Berenice was — no more. She had been seized with epilepsy in the early morning, and now, at the closing in of the night, the grave was ready for its tenant, and all the preparations for the burial were completed.</p>	<p>16 E a noite me envolveu, então — e a escuridão veio, e tardou, e se foi — e o dia raiou mais uma vez — e as brumas de uma segunda noite agora se formavam — e eu ainda sentado inerte naquele quarto solitário — e eu ainda sentado afundando em meditação — e ainda o <i>fantasma</i> dos dentes em tremenda supremacia, como se, com nitidez das mais medonhas e vívidas, flutuasse por entre as sombras e as luzes vacilantes do aposento. Então, rompeu em meus sonhos um grito de horror e desalento; e além dele, depois de uma pausa, o som de vozes aflitas, embaralhadas entre muitos lamentos de dor e de pesar. Eu me levantei de minha poltrona e, ao abrir uma das portas da biblioteca, na antessala se destacava uma criada, envolta em lágrimas que me disse Berenice já não vivia — não mais! Tinha sido levada epilepsia de manhã cedo, e agora, no encerramento da noite, a sepultura já esperava sua inquilina e todas as preparações do enterro estavam prontas.</p>
<p>17 I found myself sitting in the library, and again sitting there alone. It seemed that I had newly awakened from a confused and exciting dream. I knew that it was now midnight, and I was well aware, that since the setting of the sun, Berenice had been interred. But of that dreary period which intervened I had no positive, at least no definite comprehension. Yet its memory was replete with horror — horror more horrible from being vague, and terror more terrible from ambiguity. It was a fearful page in the record of my existence, written all over with dim, and hideous, and unintelligible recollections. I strived to decypher them, but in vain;</p>	<p>17 Percebi-me de novo na biblioteca, e de novo sentado sozinho. Parecia ter acordado de um sonho confuso e emocionante, e muito recente. Eu sabia que era agora meia-noite e me lembrava que, desde o pôr do sol, Berenice estivera sepultada. Mas do momento sombrio que sobreveio eu não tinha compreensão certa, ou pelo menos não definida. Sua lembrança, porém, era repleta de horror — horror tão horrendo por ser vago, e terror tão terrível por sua ambiguidade. Era uma página pavorosa no livro de minha existência, escrito toda entre sombras, e horrendas, indecifráveis reminiscências. Eu me esforcei para decifrá-las, mas em vão; enquanto, repetidas vezes, tal um</p>

<p>while ever and anon, like the spirit of a departed sound, the shrill and piercing shriek of a female voice seemed to be ringing in my ears. I had done a deed — what was it? I asked myself the question aloud, and the whispering echoes of the chamber answered me, — “<i>what was it?</i>”</p>	<p>espírito de sonoridade passada, o estridente e perfurante bramido de uma voz feminina parecia badalar em meus ouvidos. Eu tinha feito algo – o que teria sido? Eu me perguntei em voz alta, e os ecos sussurrados do quarto rebateram, - “<i>o que teria sido?</i>”</p>
<p>18 On the table beside me burned a lamp, and near it lay a little box. It was of no remarkable character, and I had seen it frequently before, for it was the property of the family physician; but how came it <i>there</i>, upon my table, and why did I shudder in regarding it? These things were in no manner to be accounted for, and my eyes at length dropped to the open pages of a book, and to a sentence underscored therein. The words were the singular but simple ones of the poet Ebn Zaiat: — “<i>Dicebant mihi sodales si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas.</i>” Why then, as I perused them, did the hairs of my head erect themselves on end, and the blood of my body become congealed within my veins?</p>	<p>18 Na mesa ao meu lado, ardia uma lamparina, e perto dela uma pequena caixa. Não tinha nada de especial, e eu já a tinha visto várias vezes, pois pertenceu a um médico da família; mas como ela chegou <i>lá</i>, em minha mesa, e por que eu tremia de vê-la? Tais coisas estavam longe de serem elucidadas, e meus olhos, por fim, recaíram sobre as páginas de um livro e uma frase que ressaltava dele. As palavras eram as próprias, porém simples do poeta Ebn Zaiat: - “<i>Dicebant mihi sodales si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas.</i>” Por que, todavia, enquanto aslia, os cabelos de minha cabeça arrepiaram até o couro, e nas veias se condensou o sangue do meu corpo?</p>
<p>19 There came a light tap at the library door — and, pale as the tenant of a tomb, a menial entered upon tiptoe. His looks were wild with terror, and he spoke to me in a voice tremulous, husky, and very low. What said he? — some broken sentences I heard. He told of a wild cry disturbing the silence of the night — of the gathering together of the household — of a search in the direction of the sound; and then his tones grew thrillingly distinct as he whispered me of a violated grave — of a disfigured body enshrouded, yet still breathing — still palpitating — <i>still alive!</i></p>	<p>19 Ouvei leves batidas à porta – e, pálido como o morador de uma tumba, um criado entrou a passos lentos. Sua aparência expressava o mais tremendo pavor, e ele me falou com uma voz trêmula, rouca e desfalecida. O que disse ele? - Algumas palavras entrecortadas foi o que ouvi. Ele mencionou um grito estridente perfurando o silêncio da noite – da reunião das pessoas da casa – da busca pela origem do som; E, então, seu tom de voz foi se modificando e tomado de uma comoção distinta, enquanto ele me sussurrava de um túmulo violado – de um corpo disforme e amortalhado, mas ainda respirando – ainda pulsando – <i>ainda vivo!</i></p>
<p>20 He pointed to my garments; — they were muddy and clotted with gore. I spoke not, and he took me gently by the hand: it was indented with the impress of human nails. He directed my attention to</p>	<p>20 Ele apontou para minhas roupas; - havia lama e manchas de sangue. Eu nada disse, e ele gentilmente pegou uma de minhas mãos: estavam marcadas por unhas humanas. Ele chamou minha</p>

<p>some object against the wall. I looked at it for some minutes: it was a spade. With a shriek I bounded to the table, and grasped the box that lay upon it. But I could not force it open; and in my tremor, it slipped from my hands, and fell heavily, and burst into pieces; and from it, with a rattling sound, there rolled out some instruments of dental surgery, intermingled with thirty-two small, white and ivory-looking substances that were scattered to and fro about the floor.</p>	<p>atenção para um objeto encostado na parede. Eu o olhei por alguns minutos: era uma pá. Com um grito estridente saltei à mesa, e peguei a caixinha que descansava nela. Mas não consegui abri-la; e em minha agitação, ela escapou de minhas mãos, e caiu pesada, e se fez em pedaços; e dela, com um som chocalhado, rolaram alguns instrumentos de cirurgia dentária, mesclados com trinta e duas pequenas peças brancas e ebóreas, que se espalharam pelo soalho.</p>
---	--

4.2 Ligeia

LIGEIA	TRADUÇÃO
<p>AND the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.</p>	<p>E a vontade que existe, esta não morre. Quem conhece os mistérios da vontade, com seu vigor? Pois que Deus é senão uma grande vontade que atravessa todas as coisas pela natureza de seu desígnio. O homem não se rende aos anjos, não até a morte absoluta, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade.</p>
<p style="text-align: right;"><i>Joseph Glanvill.</i></p>	<p style="text-align: right;"><i>Joseph Glanvill.</i></p>
<p>1 I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia. Long years have since elapsed, and my memory is feeble through much suffering. Or, perhaps, I cannot <i>now</i> bring these points to mind, because, in truth, the character of my beloved, her rare learning, her singular yet placid cast of beauty, and the thrilling and enthralling eloquence of her low musical language, made their way into my heart by paces so steadily and stealthily progressive that they have been unnoticed and unknown. Yet I believe that I met her first and most frequently in some large, old, decaying city near the Rhine. Of her family — I have surely heard her speak. That it is of a remotely ancient date cannot be doubted. Ligeia!</p>	<p>1 Eu não consigo, nem por minha alma, me lembrar como, quando, ou ainda o exato local onde, eu a vi pela primeira vez, lady Ligeia. Muitos anos se passaram desde então, e minha memória é débil pelo tanto sofrimento. Ou, quem sabe, eu não posso <i>agora</i> trazer essas questões à mente, porque, em verdade, o caráter de minha amada, sua rara erudição, sua beleza única porém plácida, e a eloquência fascinante e fabulosa de seu dialeto leve e melodioso, adentraram o caminho do meu coração a passos tão frequente e furtivamente progressivos que não os atentei ou atinei. Acredito, porém, que a encontrei uma primeira e outras vezes em alguma cidade grande, antiga, em ruínas, nos arredores do Reno. De sua família tenho certeza de que a ouvi falar. Eram de tempos ancestrais,</p>

<p>Ligeia! Buried in studies of a nature more than all else adapted to deaden impressions of the outward world, it is by that sweet word alone — by Ligeia — that I bring before mine eyes in fancy the image of her who is no more. And now, while I write, a recollection flashes upon me that I have <i>never known</i> the paternal name of her who was my friend and my betrothed, and who became the partner of my studies, and finally the wife of my bosom. Was it a playful charge on the part of my Ligeia? or was it a test of my strength of affection, that I should institute no inquiries upon this point? or was it rather a caprice of my own — a wildly romantic offering on the shrine of the most passionate devotion? I but indistinctly recall the fact itself — what wonder that I have utterly forgotten the circumstances which originated or attended it? And, indeed, if ever that spirit which is entitled <i>Romance</i> — if ever she, the wan and the misty-winged <i>Ashtophet</i> of idolatrous Egypt, presided, as they tell, over marriages ill-omened, then most surely she presided over mine.</p>	<p>não há dúvida. Ligeia! Ligeia! Absorto em estudos que de tal natureza me anestesiaram para o mundo exterior, é unicamente pela doce palavra, Ligeia, que a coloco diante de mim, ela que já não está. E agora, enquanto escrevo, lembro que eu <i>nunca soube</i> o sobrenome da que foi minha amiga e minha noiva, e que se tornou minha companheira dos meus estudos e, por fim, a esposa de minha alma. Teria sido isso apenas um gracejo da parte de Ligeia? Ou teria sido um teste da força do meu afeto, e que eu não deveria lançar perguntas sobre o assunto? Ou seria, ao invés disso, um capricho meu, uma oferta demasiado romântica no santuário de minha tão ardente devoção? Eu, pois, recordo vagamente do fato em si — por qual feitiço teria eu esquecido por inteiro as circunstâncias que o originaram ou sucederam? E, de fato, se aquele espírito chamado <i>Romance</i>, se deveras, a alva e brumo-alada <i>Astorete</i> do Egito idólatra tiver regido, como eles dizem, os casamentos agourentados, então é bem certo que ela regeu o meu.</p>
<p>2 There is one dear topic, however, on which my memory fails me not. It is the <i>person</i> of Ligeia. In stature she was tall, somewhat slender, and, in her latter days, even emaciated. I would in vain attempt to portray the majesty, the quiet ease, of her demeanor, or the incomprehensible lightness and elasticity of her footfall. She came and departed as a shadow. I was never made aware of her entrance into my closed study save by the dear music of her low sweet voice, as she placed her marble hand upon my shoulder. In beauty of face no maiden ever equalled her. It was the radiance of an opium dream — an airy and spirit-lifting vision more wildly divine than the phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos. Yet her features were not of that regular mould which we have been</p>	<p>2 Há um ponto em especial, no entanto, onde minha memória a mim não falta. É na <i>pessoa</i> de Ligeia. Em estatura era alta, um tanto esguia, e, mas em seus últimos dias, esquelética. Seria vão tentar retratar a majestade, a serenidade de sua conduta, ou a inexplicável leveza e maciez de seus passos. Ela surgia e se dissipava tal uma sombra. Nunca percebia sua entrada em meu escritório, exceto pela doce melodia de sua voz amena e delicada, enquanto ela apoiava a mão nívea em meu ombro. A beleza de seu rosto, nenhuma mulher tinha igual. Era o resplendor de um sonho opiáceo, uma visão etérea e arrebatadora que é ainda mais puramente divina que a visão fantástica que revoava sobre as almas das filhas adormecidas de Delos. Contudo, seus traços não eram daquela forma comum que nos ensinaram, erroneamente, a venerar nos trabalhos</p>

falsely taught to worship in the classical labors of the heathen. "There is no exquisite beauty," says Bacon, Lord Verulam, speaking truly of all the forms and *genera* of beauty, "without some *strangeness* in the proportion." Yet, although I saw that the features of Ligeia were not of a classic regularity — although I perceived that her loveliness was indeed "exquisite," and felt that there was much of "strangeness" pervading it, yet I have tried in vain to detect the irregularity and to trace home my own perception of "the strange." I examined the contour of the lofty and pale forehead — it was faultless — how cold indeed that word when applied to a majesty so divine! — the skin rivalling the purest ivory, the commanding extent and repose, the gentle prominence of the regions above the temples; and then the raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses, setting forth the full force of the Homeric epithet, "hyacinthine!" I looked at the delicate outlines of the nose — and nowhere but in the graceful medallions of the Hebrews had I beheld a similar perfection. There were the same luxurious smoothness of surface, the same scarcely perceptible tendency to the aquiline, the same harmoniously curved nostrils speaking the free spirit. I regarded the sweet mouth. Here was indeed the triumph of all things heavenly — the magnificent turn of the short upper lip — the soft, voluptuous slumber of the under — the dimples which sported, and the color which spoke — the teeth glancing back, with a brilliancy almost startling, every ray of the holy light which fell upon them in her serene and placid, yet most exultingly radiant of all smiles. I scrutinized the formation of the chin — and here, too, I found the gentleness of breadth, the softness and the majesty, the fullness and the spirituality, of the Greek — the contour which the God Apollo revealed but in a dream, to Cleomenes, the son of the Athenian. And then I

clássicos dos pagãos. "Não existe beleza extraordinária," disse Bacon, Lord Verulam, falando em verdade de todas as formas e *genera* de beleza, "sem algo de *estranho* nas proporções." Ainda, embora eu soubesse que os traços de Ligeia não eram de simetria clássica, embora eu percebesse que seu charme era de fato "extraordinário," e sentisse que algum tanto "estranhamento" o transpassava, ainda assim tentei em vão encontrar a irregularidade e traçá-la por minha própria percepção de "estranho." Observei o contorno da testa altiva e pálida — imaculada — palavra tão fria quando retrata uma majestade tão divina! - A pele competindo com o mais puro mármore, a imponência da extensão e da placidez, a delicada proeminência acima das têmporas; e, então, as madeixas negras-corvos, acetinadas, exuberantes e naturalmente cacheadas, exalando toda a força do epíteto homérico, "flor de jacinto!" Olhei o delicado contorno do nariz — e apenas na elegância dos medalhões dos hebreus pude ver perfeição comparável. Ele tinha a mesma suavidade lustrosa na superfície, a mesma tendência sutil ao aquilino, as mesmas curvas harmoniosas das narinas como expressão do espírito livre. Reparei em sua doce boca. Nela reinava o triunfo de todas as coisas celestiais - o esplêndido traço do lábio superior — o repouso macio e voluptuoso do outro — as covinhas que brincavam, e as cores que falavam — os dentes que refletiam, com um brilho quase aterrador, cada raio de luz que caía sobre eles naquele sereno e plácido, contudo o mais jubiloso e radiante dos sorrisos. Examinei a forma do queixo — e aqui, também, estava a ternura da amplitude, a brandura e a magnificência, a plenitude e a espiritualidade, do Grego — o contorno que deus Apollo revelou, mas em sonho, ao Cleomenes, o filho de Atenas. E, então, sondei os grandes olhos de Ligeia.

<p>peered into the large eyes of Ligeia.</p>	
<p>3 For eyes we have no models in the remotely antique. It might have been, too, that in these eyes of my beloved lay the secret to which Lord Verulam alludes. They were, I must believe, far larger than the ordinary eyes of our own race. They were even fuller than the fullest of the gazelle eyes of the tribe of the valley of Nourjahad. Yet it was only at intervals — in moments of intense excitement — that this peculiarity became more than slightly noticeable in Ligeia. And at such moments was her beauty — in my heated fancy thus it appeared perhaps — the beauty of beings either above or apart from the earth — the beauty of the fabulous Hourí of the Turk. The hue of the orbs was the most brilliant of black, and, far over them, hung jetty lashes of great length. The brows, slightly irregular in outline, had the same tint. The “strangeness,” however, which I found in the eyes, was of a nature distinct from the formation, or the color, or the brilliancy of the features, and must, after all, be referred to the <i>expression</i>. Ah, word of no meaning! behind whose vast latitude of mere sound we intrench our ignorance of so much of the spiritual. The expression of the eyes of Ligeia! How for long hours have I pondered upon it! How have I, through the whole of a midsummer night, struggled to fathom it! What was it — that something more profound than the well of Democritus — which lay far within the pupils of my beloved? What <i>was</i> it? I was possessed with a passion to discover. Those eyes! those large, those shining, those divine orbs! they became to me twin stars of Leda, and I to them devoutest of astrologers.</p>	<p>3 E os olhos? não há nada igual, nem nos tempos mais remotos. É provável, também, que nos olhos de minha amada se escondesse o segredo de que Lord Verulam falava. Eles eram, acredito, bem maiores que o olho comum à nossa raça. Eles eram até maiores que o maior dos olhos de gazela da tribo do vale de Nourjahad. Contudo, apenas em certos momentos – os de intenso entusiasmo – esse traço se tornava mais perceptível em Ligeia. E, nesses momentos, sua beleza era – talvez segundo minha acalorada fantasia – a beleza dos seres extraterrestres – a beleza da fantástica húrri dos turcos. As pupilas eram do mais puro preto e, em harmonia, os cílios longos e igualmente negros. As sobrancelhas, um tanto irregulares, da mesma matiz. A “estranheza” em seus olhos, porém, não era da forma, da cor, nem da glória dos traços, mas devo, afinal, atribuí-la à própria <i>expressão</i>. Ah, palavra sem alcance! Sob cuja lonjura de mero ruído entrincheiramos nossa ignorância daquilo que é espiritual. A expressão dos olhos de Ligeia! Por quantas e tantas horas eu ponderei sobre ela! Como, e até por uma noite inteira de pleno verão, me empenhei em desvendá-la! O que era – aquilo de mais profundo que o poço de Demócrito – que habitava as profundezas das pupilas de minha amada? O que <i>era</i>? Eu estava tomado por uma avidez de descobrir. Os olhos! Aqueles olhos, colossos, que brilham, com seus divinos globos! Eles se tornaram, para mim, como as estrelas gêmeas de Leda, e eu para eles seu mais devoto astrólogo.</p>
<p>4 There is no point, among the many incomprehensible anomalies of the science of mind, more thrillingly exciting than the fact — never, I believe, noticed in the schools — that, in our endeavors to recall to memory something long</p>	<p>4 Não há nada, dentre todas essas anomalias obscuras da ciência da mente, mais emocionante que o fato – e nunca foi, creio eu, assunto das universidades – de que nosso empenho para recobrar uma memória há muito perdida, não raro nos</p>

forgotten, we often find ourselves *upon the very verge* of remembrance, without being able, in the end, to remember. And thus how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia's eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression — felt it approaching — yet not quite be mine — and so at length entirely depart! And (strange, oh strangest mystery of all!) I found, in the commonest objects of the universe, a circle of analogies to that expression. I mean to say that, subsequently to the period when Ligeia's beauty passed into my spirit, there dwelling as in a shrine, I derived, from many existences in the material world, a sentiment such as I felt always aroused within me by her large and luminous orbs. Yet not the more could I define that sentiment, or analyze, or even steadily view it. I recognized it, let me repeat, sometimes in the survey of a rapidly-growing vine — in the contemplation of a moth, a butterfly, a chrysalis, a stream of running water. I have felt it in the ocean; in the falling of a meteor. I have felt it in the glances of unusually aged people. And there are one or two stars in heaven — (one especially, a star of the sixth magnitude, double and changeable, to be found near the large star in Lyra) in a telescopic scrutiny of which I have been made aware of the feeling. I have been filled with it by certain sounds from stringed instruments, and not unfrequently by passages from books. Among innumerable other instances, I well remember something in a volume of Joseph Glanvill, which (perhaps merely from its quaintness — who shall say?) never failed to inspire me with the sentiment; — “And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.”

vemos *sobre o limbo* da lembrança, sem que, no fim, dela lembremos. E, então, quantas vezes, em minha intensa análise dos olhos de Ligeia, senti que se achegava a compreensão total daquela expressão — senti que se achegava — embora não chegando mesmo — e, afinal, sumia de vez! E (bizarro, oh o mais bizarro dos mistérios!) eu encontrava, nos objetos mais triviais do universo, um conjunto de analogias para tal expressão. O que quero dizer é que, após a beleza de Ligeia me atravessar o espírito, e residir em mim como em um templo, obtive, a partir das muitas existências do mundo físico, um sentimento tal de constante efervescência, dentro de mim, por aqueles orbes largos e lustrosos. Contudo, tampouco podia eu definir aquele sentimento, ou analisar, ou mesmo percebê-lo nitidamente. Mas eu o reconhecia, repito, por vezes na visão de uma videira em crescimento veloz — na contemplação de uma mariposa, uma borboleta, uma crisálida, um ribeiro de águas correntes. Já o senti no oceano; na queda de um meteoro. Até no olhar alguns raros centenários. E há uma ou duas estrelas no céu (uma em especial, uma estrela de sexta magnitude, dupla e variável, que fica perto da estrela principal em Lira) que me despertaram o sentimento ao vê-las de um telescópio. Ela me preencheu também no ouvir algumas melodias de instrumentos de corda, e, não raro, por fragmentos de livros. Entre inúmeros outros exemplos, lembro bem de um trecho do livro de Joseph Glanvill, que (talvez por sua estranheza — quem sabe) nunca deixou de me inspirar aquela sensação; “É a vontade que existe, esta não morre. Quem conhece os mistérios da vontade, com seu vigor? Pois que Deus é senão uma grande vontade que atravessa todas as coisas pela natureza de seu desígnio. O homem não se rende aos anjos, não até a morte absoluta, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade.”

<p>5 Length of years, and subsequent reflection, have enabled me to trace, indeed, some remote connection between this passage in the English moralist and a portion of the character of Ligeia. An <i>intensity</i> in thought, action, or speech, was possibly, in her, a result, or at least an index, of that gigantic volition which, during our long intercourse, failed to give other and more immediate evidence of its existence. Of all the women whom I have ever known, she, the outwardly calm, the ever-placid Ligeia, was the most violently a prey to the tumultuous vultures of stern passion. And of such passion I could form no estimate, save by the miraculous expansion of those eyes which at once so delighted and appalled me — by the almost magical melody, modulation, distinctness and placidity of her very low voice — and by the fierce energy (rendered doubly effective by contrast with her manner of utterance) of the wild words which she habitually uttered.</p>	<p>5 Com o passar dos anos, e de profunda reflexão, consegui traçar uma conexão, embora vaga, entre essa passagem do moralista inglês e parte do caráter de Ligeia. Uma <i>intensidade</i> de pensamento, atitude, ou discurso, era talvez, nela, o resultado, ou pelo menos um indício, daquela vontade colossal que, durante nosso convívio, não deu nenhuma outra evidência mais clara de sua existência. De todas as mulheres que conheci, ela, tão serena, a sempre plácida Ligeia, era presa cabal dos abutres vorazes da paixão severa. E de tal paixão eu não conhecia igual, senão pela inexplicável expansão daqueles olhos que tanto me encantavam como espantavam – pela melodia quase mágica, a entonação, a singularidade e placidez de sua voz tão suave – e pela a energia feroz (e duplamente eficaz pelo contraste com o caráter de sua fala) das palavras ferinas que ela proferia.</p>
<p>6 I have spoken of the learning of Ligeia: it was immense — such as I have never known in woman. In the classical tongues was she deeply proficient, and as far as my own acquaintance extended in regard to the modern dialects of Europe, I have never known her at fault. Indeed upon any theme of the most admired, because simply the most abstruse of the boasted erudition of the academy, have I ever found Ligeia at fault? How singularly — how thrillingly, this one point in the nature of my wife has forced itself, at this late period only, upon my attention! I said her knowledge was such as I have never known in woman — but where breathes the man who has traversed, and successfully, <i>all</i> the wide areas of moral, physical, and mathematical science? I saw not then what I now clearly perceive, that the acquisitions of Ligeia were gigantic, were astounding; yet I was sufficiently aware of her infinite supremacy to resign myself, with a child-like confidence, to</p>	<p>6 Já falei do conhecimento de Ligeia: Era imensurável – algo que nunca vi em uma mulher. Das línguas clássicas era ela uma afinada conhecedora, e até onde ia meu próprio conhecimento dos dialetos modernos da Europa, nunca a vi cometer um deslize. Na verdade, sobre qual tema dos mais contemplados, incluindo o mais abstruso da vaidosa erudição acadêmica, presenciei qualquer deslize de Ligeia? Quão inusitado - quão arrebatador, que esse aspecto da natureza dela tenha clamado, a essa altura, pela minha atenção! Eu disse nunca ter visto mulher com sua erudição, mas onde respira o homem que atravessou, e com sucesso, <i>todas</i> as vastas áreas da ciência moral, física e matemática? Não via eu, então, o que agora me é evidente, que o grau de instrução de Ligeia era gigantesco, era espantoso; Eu, porém, conhecia o suficiente sua infinita supremacia para me entregar, com a confiança de uma criança, à sua orientação pelo caótico mundo da investigação metafísica do</p>

<p>her guidance through the chaotic world of metaphysical investigation at which I was most busily occupied during the earlier years of our marriage. With how vast a triumph — with how vivid a delight — with how much of all that is ethereal in hope — did I <i>feel</i>, as she bent over me in studies but little sought — but less known — that delicious vista by slow degrees expanding before me, down whose long, gorgeous, and all untrodden path, I might at length pass onward to the goal of a wisdom too divinely precious not to be forbidden!</p>	<p>qual eu me ocupava com diligência nos primeiros anos de nosso casamento. Com tão vasto triunfo – Com tão um vivo encanto – com um tanto de tudo que é etéreo em esperança – <i>sentia-me</i> eu, quando ela se inclinava sobre mim durante os estudos, como uma miragem – jamais vista – aquela deliciosa paisagem se expandindo lentamente diante de mim, por cujo longo, suntuoso e todo inexplorado caminho, eu poderia finalmente dar um passo em direção à sabedoria deveras divina e preciosa para não ser proibida.</p>
<p>7 How poignant, then, must have been the grief with which, after some years, I beheld my well-grounded expectations take wings to themselves and fly away! Without Ligeia I was but as a child groping benighted. Her presence, her readings alone, rendered vividly luminous the many mysteries of the transcendentalism in which we were immersed. Wanting the radiant lustre of her eyes, letters, lambent and golden, grew duller than Saturnian lead. And now those eyes shone less and less frequently upon the pages over which I pored. Ligeia grew ill. The wild eyes blazed with a too — too glorious effulgence; the pale fingers became of the transparent waxen hue of the grave, and the blue veins upon the lofty forehead swelled and sank impetuously with the tides of the most gentle emotion. I saw that she must die — and I struggled desperately in spirit with the grim Azrael. And the struggles of the passionate wife were, to my astonishment, even more energetic than my own. There had been much in her stern nature to impress me with the belief that, to her, death would have come without its terrors; — but not so. Words are impotent to convey any just idea of the fierceness of resistance with which she wrestled with the Shadow. I groaned in anguish at the pitiable spectacle. I would have soothed — I would have reasoned; but, in the intensity</p>	<p>7 Quão excruciante, então, foi o luto com que, ao passado alguns anos, eu assisti minhas bem enraizadas esperanças, como fossem aladas, voarem! Sem Ligeia eu não era senão uma criança tateando a escuridão. Sua presença, suas leituras em solitude, dispunham à luminosa nitidez os muitos mistérios do transcendentalismo no qual imergíamos. Ávido do lustre radiante dos seus olhos, aquelas letras cintilantes e douradas se tornaram mais foscas que chumbo saturniano. E agora aqueles olhos reluziam menos e cada vez menos naquelas páginas que eu discorria. Ligeia ficou doente. Os enormes olhos resplandecendo com uma tal – tal refulgência gloriosa; Os dedos pálidos a transparecer como tom de cera do túmulo; e as veias azuladas, com furor, entufavam e encolhiam na testa vasta, conforme ondas de uma emoção sutil. Vi que morreria – e travei uma batalha desesperada com o impiedoso espírito de Azrael. E as batalhas de minha passional esposa foram, para minha surpresa, mais ainda impetuosas que a minha. Muito de sua natureza obstinada me fez acreditar que, nela, a morte pousaria sem pavores; - mas não. Palavras são incapazes de vislumbrar a bravura com que ela resistia e combatia a Sombra. Eu disparava em angústia por aquela cena lamentável. Eu a teria acalmado – teria usado de algum raciocínio; mas, na intensidade de seu desejo feroz por viver, - viver ainda – por</p>

<p>of her wild desire for life, — for life — <i>but</i> for life — solace and reason were alike the uttermost of folly. Yet not until the last instance, amid the most convulsive writhings of her fierce spirit, was shaken the external placidity of her demeanor. Her voice grew more gentle — grew more low — yet I would not wish to dwell upon the wild meaning of the quietly uttered words. My brain reeled as I hearkened entranced, to a melody more than mortal — to assumptions and aspirations which mortality had never before known.</p>	<p>viver apenas – consolo ou razão teria sido tolice sem tamanho. Todavia, não até o último minuto, em meio àquelas contorções convulsivas de seu espírito bravo, se abalou seu semblante sereno. Sua voz ainda mais suave – e cada vez se esvaindo – mas nem assim gostaria de lembrar o significado feroz das palavras que sussurrava. Meu cérebro oscilava enquanto eu ouvia e era atraído por aquela melodia mais que mortal – por aquelas afirmações e aspirações nunca conhecidas pela mortalidade.</p>
<p>8 That she loved me I should not have doubted; and I might have been easily aware that, in a bosom such as hers, love would have reigned no ordinary passion. But in death only, was I fully impressed with the strength of her affection. For long hours, detaining my hand, would she pour out before me the overflowing of a heart whose more than passionate devotion amounted to idolatry. How had I deserved to be so blessed by such confessions? — how had I deserved to be so cursed with the removal of my beloved in the hour of her making them? But upon this subject I cannot bear to dilate. Let me say only, that in Ligeia’s more than womanly abandonment to a love, alas! all unmerited, all unworthily bestowed, I at length recognized the principle of her longing with so wildly earnest a desire for the life which was now fleeing so rapidly away. It is this wild longing — it is this eager vehemence of desire for life — <i>but</i> for life — that I have no power to portray — no utterance capable of expressing.</p>	<p>8 Que ela me amava não devia ter duvidado; e eu devia logo saber que, em uma alma como a dela, o amor não trazia consigo paixão medíocre. Apenas na morte, porém, fiquei eu abismado pela potência de sua afeição. Por longas horas, retendo minha mão, ela derramava sobre mim um coração transbordante de uma devoção mais que apaixonada, tal qual uma idolatria. Como mereci a bênção de tais confissões? - Como mereci tamanha maldição de ter minha amada arrancada de mim no momento que as disse? Mas não suportaria me prolongar sobre isso. Apenas direi que a entrega feminina de Ligeia ao amor, e ora! – entregue ao total indigno, ao que não merece – que finalmente entendi o princípio de sua ânsia, seu desejo genuíno e brutal pela vida que tão ligeiro lhe escapava. É essa ânsia feroz – é esse ardente fervor do desejo pela vida – <i>tão somente</i> pela vida – que não tenho o poder de retratar – nenhuma fala capaz de explicá-la.</p>
<p>9 At high noon of the night in which she departed, beckoning me, peremptorily, to her side, she bade me repeat certain verses composed by herself not many days before. I obeyed her. — They were these: Lo! ’tis a gala night Within the lonesome latter years! An angel throng, bewinged, bedight In veils, and drowned in tears,</p>	<p>9 À meia-noite do dia que ela se foi, gesticulando, resoluto, que eu viesse ao seu lado, ela ordenou que eu repetisse alguns versos escritos por ela poucos dias antes. Eu a obedeci. E foram estes: - Vejam a noite mais aguardada Servir à solitude os últimos suspiros! Venha anjo alado, sua tropa em véus Vestida, e em lágrimas mergulhada,</p>

<p>Sit in a theatre, to see A play of hopes and fears, While the orchestra breathes fitfully The music of the spheres.</p> <p>Mimes, in the form of God on high, Mutter and mumble low, And hither and thither fly — Mere puppets they, who come and go At bidding of vast formless things That shift the scenery to and fro, Flapping from out their Condor wings Invisible Wo!</p> <p>That motley drama! — oh, be sure It shall not be forgot! With its Phantom chased forever more, By a crowd that seize it not, Through a circle that ever returneth in To the self-same spot, And much of Madness and more of Sin And Horror the soul of the plot.</p> <p>But see, amid the mimic rout, A crawling shape intrude! A blood-red thing that writhes from out The scenic solitude! It writhes! — it writhes! — with mortal pangs The mimes become its food, And the seraphs sob at vermin fangs In human gore imbued.</p> <p>Out — out are the lights — out all! And over each quivering form, The curtain, a funeral pall, Comes down with the rush of a storm, And the angels, all pallid and wan, Uprising, unveiling, affirm That the play is the tragedy, “Man,” And its hero the Conqueror Worm.</p>	<p>Nesta peça, neste seu lugar cativo, Dançar o medo e esperança de céus, Ao som da orquestra que encantada Toca a música preferida de Hades.</p> <p>Mímicos, conforme o Deus altivo, Sussurram e suspiram ao que dorme, No vai e vem das ondas do mar - Meros fantoches num voo efusivo Invocam todas as formas disformes Que movem o cenário pra lá e pra cá Exalando o martírio no frasco diluído No adejar atroz das asas aquilinas.</p> <p>O sórdido espetáculo! - para trás Jamais será deixado, nunca esquecido! E seu Fantasma perseguido - para sempre, Mas a multidão não o alcança jamais, Pois que o ciclo sempre retorna ao mito, Ao mesmo espelho de reflexo ausente, Onde um tanto de pecado e loucura faz, com um Horror crescente, a alma da história.</p> <p>Mas em meio àquela ensaiada rotina, Rasteja em vigor e sina, uma serpente! Contorce e ondula a cabeça escarlate Brilhando sangue na solidão cênica! Espiralando! - Espiralando! - a dor Para os mímicos não há mais resgate, E os serafins choram à maldita toxina Amálgama vil sobre todo sangue humano.</p> <p>Todas – todas as luzes se apagam – todas! E para cada um que treme e clama, A cortina cabal, uma mortalha fúnebre, Irrompe como a pressa voraz da tempestade, E os anjos, lívidos, ao assistir o drama, Despem-se do véu e em coro lúgubre: Em verdade, a peça é uma tragédia, “Homem,” E herói, verme vulgar, o Conquistador.</p>
<p>10 “O God!” half shrieked Ligeia, leaping to her feet and extending her arms aloft with a spasmodic movement,</p>	<p>10 “Ó, Deus!” gritou Ligeia, levantou-se e estendeu os braços para cima em um movimento espasmódico, quando eu</p>

<p>as I made an end of these lines — “O God! O Divine Father! — shall these things be undeviatingly so? — shall this Conqueror be not once conquered? Are we not part and parcel in Thee? Who — who knoweth the mysteries of the will with its vigor? Man doth not yield him to the angels, <i>nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.</i>”</p>	<p>terminei essas linhas - “Ó, Deus! Divino Pai! Serão estas coisas inevitáveis? Será este Vencedor nunca vencido? Não somos, então, parte de Ti? Quem - Quem conhece os mistérios da vontade com seu vigor? O homem não se rende aos anjos, <i>não até a morte absoluta, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade.</i>”</p>
<p>11 And now, as if exhausted with emotion, she suffered her white arms to fall, and returned solemnly to her bed of Death. And as she breathed her last sighs, there came mingled with them a low murmur from her lips. I bent to them my ear and distinguished, again, the concluding words of the passage in Glanvill — “<i>Man doth not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.</i>”</p>	<p>11 E agora, como se exaurida pela emoção, cedeu os braços alvos, e retornou solenemente para seu leito de morte. E enquanto ela dava seus últimos suspiros, eles se amalgamaram a um baixo murmúrio em seus lábios. Eu me curvei perante eles, e aos meus ouvidos, novamente, chegaram as palavras de Glanvill - “<i>O homem não se rende aos anjos, não até a morte absoluta, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade.</i>”</p>
<p>12 She died; — and I, crushed into the very dust with sorrow, could no longer endure the lonely desolation of my dwelling in the dim and decaying city by the Rhine. I had no lack of what the world calls wealth. Ligeia had brought me far more, very far more than ordinarily falls to the lot of mortals. After a few months, therefore, of weary and aimless wandering, I purchased, and put in some repair, an abbey, which I shall not name, in one of the wildest and least frequented portions of fair England. The gloomy and dreary grandeur of the building, the almost savage aspect of the domain, the many melancholy and time-honored memories connected with both, had much in unison with the feelings of utter abandonment which had driven me into that remote and unsocial region of the country. Yet although the external abbey, with its verdant decay hanging about it, suffered but little alteration, I gave way, with a child-like perversity, and perchance with a faint hope of alleviating my sorrows, to a display of more than regal magnificence within. — For such follies, even in childhood, I had</p>	<p>12 Ela morreu; - e eu, rebaixado à dor e pó, não podia mais suportar o tormento solitário de minha estância naquela cidade soturna e arruinada perto do Reno. A mim não faltava aquilo que o mundo chama riqueza. E Ligeia me trouxe mais, muito mais do que o normalmente é alcançável para muitos mortais. Após alguns meses, então, a vagar sem rota e sem meta, comprei, e fiz nela alguns reparos, uma abadia, que nem darei nome, em um dos lugares mais ermos e silvestres da Inglaterra. O esplendor sombrio e sorumbático da construção, o aspecto quase selvagem das terras, as memórias consagradas e melancólicas emanando delas, entoavam unísono com os sentimentos do meu total desamparo, o qual me levou àquela região remota e isolada do país. Porém, embora eu não tenha alterado a evidente degradação que sofria a parte externa da abadia, eu reformei as dependências - com um capricho infantil e, quem sabe, sob uma fraca esperança de aliviar minha aflição – para uma decoração com ares da realeza. Nutria um gosto por essas futilidades até na infância e agora tudo me voltava como</p>

<p>imbibed a taste and now they came back to me as if in the dotage of grief. Alas, I feel how much even of incipient madness might have been discovered in the gorgeous and fantastic draperies, in the solemn carvings of Egypt, in the wild cornices and furniture, in the Bedlam patterns of the carpets of tufted gold! I had become a bounden slave in the trammels of opium, and my labors and my orders had taken a coloring from my dreams. But these absurdities I must not pause to detail. Let me speak only of that one chamber, ever accursed, whither in a moment of mental alienation, I led from the altar as my bride — as the successor of the unforgotten Ligeia — the fair-haired and blue-eyed Lady Rowena Trevanion, of Tremaine.</p>	<p>se do desatino do luto. Ora, sinto que a mais sutil loucura seria evidenciada por aquelas cortinas deslumbrantes e luxuosas, por aquelas majestosas esculturas do Egito, por aquela mobília exótica, por aqueles tapetes psicodélicos que luziam ouro! Tornei-me mero escravo do ópio, e meus deveres desbotaram meus sonhos. Esses delírios nem devem ser detalhados. Devo falar, porém, daquele dito quarto, deveras amaldiçoado, para onde levei, em momento de completo desvario, trouxe do altar como minha noiva — como sucessora da inesquecível Ligeia — Lady Rowena Trevanion, de Tremaine, os olhos azuis e os cabelos dourados.</p>
<p>13 There is no individual portion of the architecture and decoration of that bridal chamber which is not now visibly before me. Where were the souls of the haughty family of the bride, when, through thirst of gold, they permitted to pass the threshold of an apartment <i>so</i> bedecked, a maiden and a daughter so beloved? I have said that I minutely remember the details of the chamber — yet I am sadly forgetful on topics of deep moment — and here there was no system, no keeping, in the fantastic display, to take hold upon the memory. The room lay in a high turret of the castellated abbey, was pentagonal in shape, and of capacious size. Occupying the whole southern face of the pentagon was the sole window — an immense sheet of unbroken glass from Venice — a single pane, and tinted of a leaden hue, so that the rays of either the sun or moon, passing through it, fell with a ghastly lustre on the objects within. Over the upper portion of this huge window, extended the trellice-work of an aged vine, which clambered up the massy walls of the turret. The ceiling, of gloomy-looking oak, was excessively lofty, vaulted, and elaborately fretted with the wildest and most grotesque specimens of a semi-Gothic, semi-</p>	<p>13 Não há qualquer detalhe da arquitetura ou decoração daquele quarto que não esteja agora projetado diante de mim. De que eram feitas as almas da gananciosa família da noiva que, sedentas por ouro, permitiram entrar naquele aposento ostentoso e excessivo, a filha donzela e tão amada? Mencionei que me recordo minuciosamente os detalhes do aposento — ainda que eu seja o maior dos relapsos em termos de momentos cruciais — e aqui não havia nenhuma estrutura, ou pertence, na fantástica ostentação, que fosse memorável. O quarto ficava na torre mais alta da abadia, era em formato pentagonal, e bastante espaçoso. Ocupando toda a parede ao sul do pentágono ficava uma única janela — composta de vidro veneziano inquebrável — uma só vidraça, e pintada de um tom de chumbo que, ao passarem por ela, os raios da lua ou sol espargiam um brilho sinistro sobre os objetos de dentro. Acima da enorme janela se estendia uma treliça de vinha antiga, que se arrastava parede acima. O teto, de um carvalho tenebroso, era alto em excesso, arqueado, e rebuscado no mais atormentador e grotesco da tendência semi-gótica e semi-druídica. No centro dessa melancolia em forma de arco, pendurava-se, por uma</p>

<p>Druidical device. From out the most central recess of this melancholy vaulting, depended, by a single chain of gold with long links, a huge censer of the same metal, Saracenic in pattern, and with many perforations so contrived that there writhed in and out of them, as if endued with a serpent vitality, a continual succession of parti-colored fires.</p>	<p>única corrente de longos elos em puro ouro, um enorme incensário também em ouro, de padrão Saracênico, e com tantas perfurações que nela se contorciam indo e voltando, com o suntuoso vigor de uma serpente, uma sucessão de chamas multicoloridas.</p>
<p>14 Some few ottomans and golden candelabra, of Eastern figure, were in various stations about — and there was the couch, too — the bridal couch — of an Indian model, and low, and sculptured of solid ebony, with a pall-like canopy above. In each of the angles of the chamber stood on end a gigantic sarcophagus of black granite, from the tombs of the kings over against Luxor, with their aged lids full of immemorial sculpture. But in the draping of the apartment lay, alas! the chief phantasy of all. The lofty walls, gigantic in height — even unproportionably so — were hung from summit to foot, in vast folds, with a heavy and massive-looking tapestry — tapestry of a material which was found alike as a carpet on the floor, as a covering for the ottomans and the ebony bed, as a canopy for the bed, and as the gorgeous volutes of the curtains which partially shaded the window. The material was the richest cloth of gold. It was spotted all over, at irregular intervals, with arabesque figures, about a foot in diameter, and wrought upon the cloth in patterns of the most jetty black. But these figures partook of the true character of the arabesque only when regarded from a single point of view. By a contrivance now common, and indeed traceable to a very remote period of antiquity, they were made changeable in aspect. To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and step by step, as the visiter moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of</p>	<p>14 Algumas poucas otomanas e candelabros dourados, de modelo oriental, se espalhavam pelo espaço – e havia também a cama – a cama nupcial – de modelo indiano, e baixa, esculpida em ébano sólido, com um dossel similar a uma mortalha lhe cobrindo. Em cada ângulo do pentágono ficava um sarcófago de granito negro, das tumbas dos reis derrotados por Luxor, suas tampas envelhecidas e revestidas de esculturas imemoriáveis. No cortinado do quarto ficava, todavia! O delírio principal. As paredes elevadas, gigantescas em altura - até mesmo desproporcionais - eram cobertas do cume ao chão, em vastas dobras, com uma tapeçaria pesada e maciça – tapeçaria que era também encontrada como tapete no assoalho, como cobertura das otomanas e da cama de ébano, como dossel para a cama, e das as vistosas volutas das cortinas que sombreavam parte da janela. O material era do mais caro tecido de ouro. Estava todo marcado, em intervalos irregulares, com traços de arabescos, de uns trinta centímetros em diâmetro, que se destacavam sobre o tecido em padrões do preto mais absoluto. Mas essas figuras só revelavam a verdadeira face do arabesque quando vistas de um ângulo específico. Por um artifício que agora é comum, mas que, de fato, é rastreável de um período deveras remoto da antiguidade, eles eram mutáveis em aparência. Para quem entrava, eles se mostravam meras monstruosidades; mas seria avançar um tanto que iam se transmutando gradualmente; e enquanto se explorava o quarto, figuras medonhas irrompiam naquelas formas, aquelas da superstição</p>

<p>the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk. The phantasmagoric effect was vastly heightened by the artificial introduction of a strong continual current of wind behind the draperies — giving a hideous and uneasy animation to the whole.</p>	<p>normanda ou até mesmo do torpor transgressor dos monges. O efeito fantasmagórico era assaz acentuado pelo ranger do vento por detrás das cortinas — criando uma vivacidade horripilante e aterradora para o cenário.</p>
<p>15 In halls such as these — in a bridal chamber such as this — I passed, with the Lady of Tremaine, the unhallowed hours of the first month of our marriage — passed them with but little disquietude. That my wife dreaded the fierce moodiness of my temper — that she shunned me and loved me but little — I could not help perceiving; but it gave me rather pleasure than otherwise. I loathed her with a hatred belonging more to demon than to man. My memory flew back, (oh, with what intensity of regret!) to Ligeia, the beloved, the august, the beautiful, the entombed. I revelled in recollections of her purity, of her wisdom, of her lofty, her ethereal nature, of her passionate, her idolatrous love. Now, then, did my spirit fully and freely burn with more than all the fires of her own. In the excitement of my opium dreams (for I was habitually fettered in the shackles of the drug) I would call aloud upon her name, during the silence of the night, or among the sheltered recesses of the glens by day, as if, through the wild eagerness, the solemn passion, the consuming ardor of my longing for the departed, I could restore her to the pathway she had abandoned — ah, <i>could</i> it be forever? — upon the earth.</p>	<p>15 Em salões como estes – em um quarto nupcial como este – eu passei, com Lady de Tremaine, as horas amaldiçoadas do nosso primeiro mês de casamento – que nada despertaram em mim para além da inquietude. Que minha esposa temia a feroz alternância de meu temperamento – que me evitava e amava, mas pouco – eu percebia sem esforço; mas isso em nada me incomodava, pelo contrário. Eu a desprezava com um desprezo mais demoníaco que humano. Minha memória só sabia flutuar (ah, com que arrependimento atroz!) para Ligeia, a amada, a augusta, a bela, a sepultada. Eu me banhava nas lembranças de sua pureza, de sua sabedoria, de sua graça, sua natureza etérea, de seu amor idólatra e passional. Agora, então, é que meu espírito ardia livre e integralmente com as chamas que também nela arderam. Na emoção de meus sonhos opiáceos (pois que eu estava acorrentado pela droga,) eu clamava seu nome, no silêncio escuro da noite, e até nos intervalos delirantes do dia, como se, pelo voraz desejo, pela paixão solene, o exaustivo fervor de minha ânsia pela que se foi, eu pudesse restaurá-la ao caminho que abandonou – ah, <i>poderia</i> ser para sempre? - Nesta terra.</p>
<p>16 About the commencement of the second month of the marriage, the Lady Rowena was attacked with sudden illness, from which her recovery was slow. The fever which consumed her rendered her nights uneasy; and in her perturbed state of half-slumber, she spoke of sounds, and of motions, in and about the chamber of the turret, which I concluded had no origin save in the</p>	<p>16 Sobre o início do segundo mês de casamento, Lady Rowena foi acometida de doença repentina, da qual se recuperava muito lentamente. A febre lhe consumia, assim como suas noites de sono; e em seu estado perturbado e delirante de semiacordada, ela citou sons, e movimentos, dentro e fora do quarto da torre, e disso conclui que a origem só poderia ser do tumulto de sua condição</p>

<p>distemper of her fancy, or perhaps in the phantasmagoric influences of the chamber itself. She became at length convalescent — finally well. Yet but a brief period elapsed, ere a second more violent disorder again threw her upon a bed of suffering; and from this attack her frame, at all times feeble, never altogether recovered. Her illnesses were, after this epoch, of alarming character, and of more alarming recurrence, defying alike the knowledge and the great exertions of her physicians. With the increase of the chronic disease which had thus, apparently, taken too sure hold upon her constitution to be eradicated by human means, I could not fail to observe a similar increase in the nervous irritation of her temperament, and in her excitability by trivial causes of fear. She spoke again, and now more frequently and pertinaciously, of the sounds — of the slight sounds — and of the unusual motions among the tapestries, to which she had formerly alluded.</p>	<p>ou, quem sabe, das próprias influências fantasmagóricas do quarto em si. Ela finalmente se recuperou — afinal saudável. Contudo, não decorreu mais que um breve período para que de novo caísse doente, uma enfermidade ainda mais violenta; desse segundo ataque seu corpo, sempre frágil, nunca se recuperou totalmente. Suas doenças foram, depois desse dia, de caráter perturbador, e mais perturbador ainda sua frequência, que desafiava até o conhecimento e grande empenho de seus médicos. Com o progresso da doença crônica que tinha lhe possuído de tal forma que não podia ser erradicada por métodos humanos, não deixei de observar que também progredia de forma similar uma irritação nervosa em seu temperamento, e sua agitação por medo de coisas triviais. Ela voltou a falar, de forma mais frequente e enfática, dos sons — ou até dos sons sutis — e movimentações estranhas na tapeçaria, da qual ela já havia falado.</p>
<p>17 One night, near the closing in of September, she pressed this distressing subject with more than usual emphasis upon my attention. She had just awakened from an unquiet slumber, and I had been watching, with feelings half of anxiety, half of vague terror, the workings of her emaciated countenance. I sat by the side of her ebony bed, upon one of the ottomans of India. She partly arose, and spoke, in an earnest low whisper, of sounds which she <i>then</i> heard, but which I could not hear — of motions which she <i>then</i> saw, but which I could not perceive. The wind was rushing hurriedly behind the tapestries, and I wished to show her (what, let me confess it, I could not <i>all</i> believe) that those almost inarticulate breathings, and those very gentle variations of the figures upon the wall, were but the natural effects of that customary rushing of the wind. But a deadly pallor, overspreading her face, had proved to me that my exertions to reassure her would be fruitless. She</p>	<p>17 Uma noite, ao fim de setembro, ela voltou a tratar comigo do assunto com ênfase incomum. Ela há pouco tinha acordado de um sono inquieto, e eu a observava, com uma mistura de ansiedade e vago terror, a expressão de seu semblante esquelético. Eu estava sentado ao lado de sua cama, sobre uma das otomanas da Índia. Ela se ergueu um tanto, e falou, em um sincero sussurro, dos sons que ela <i>então</i> ouviu, mas que eu não poderia ouvir — e movimentos que ela <i>então</i> viu, mas que eu não poderia ver. O vento corria apressado por detrás das cortinas, e eu queria convencê-la (algo que, confesso, eu mesmo não acreditava <i>de todo</i>) que aquela respiração inarticulada, e aquelas sutis variações das figuras na parede eram apenas efeitos naturais do tecido quando tocado pelo vento. Mas uma palidez macabra, cobrindo-lhe o rosto, provou-me que meus esforços para tranquilizá-la seriam em vão. Ela parecia à beira de um desmaio, e não havia criados por perto.</p>

<p>appeared to be fainting, and no attendants were within call. I remembered where was deposited a decanter of light wine which had been ordered by her physicians, and hastened across the chamber to procure it. But, as I stepped beneath the light of the censer, two circumstances of a startling nature attracted my attention. I had felt that some palpable although invisible object had passed lightly by my person; and I saw that there lay upon the golden carpet, in the very middle of the rich lustre thrown from the censer, a shadow — a faint, indefinite shadow of angelic aspect — such as might be fancied for the shadow of a shade. But I was wild with the excitement of an immoderate dose of opium, and heeded these things but little, nor spoke of them to Rowena. Having found the wine, I recrossed the chamber, and poured out a goblet-ful, which I held to the lips of the fainting lady. She had now partially recovered, however, and took the vessel herself, while I sank upon an ottoman near me, with my eyes fastened upon her person. It was then that I became distinctly aware of a gentle foot-fall upon the carpet, and near the couch; and in a second thereafter, as Rowena was in the act of raising the wine to her lips, I saw, or may have dreamed that I saw, fall within the goblet, as if from some invisible spring in the atmosphere of the room, three or four large drops of a brilliant and ruby colored fluid. If this I saw — not so Rowena. She swallowed the wine unhesitatingly, and I forbore to speak to her of a circumstance which must, after all, I considered, have been but the suggestion of a vivid imagination, rendered morbidly active by the terror of the lady, by the opium, and by the hour.</p>	<p>Lembrei-me de onde ficava a garrafa de vinho leve receitado por seus médicos, e me apressei pelo quarto para pegá-la. Mas, quando passei por baixo do incensário, duas circunstâncias aterradoras prenderam minha atenção. Eu tinha sentido um objeto palpável, embora invisível, passar levemente pela minha pessoa; e vi que sobre o tapete dourado, bem no meio da fumaça propagada pelo incensário, estava uma sombra – fraca e indefinida, uma sombra de aspecto angelical – tudo o que se possa esperar da sombra de uma sombra. Mas eu estava sob efeito de uma dose imoderada de ópio, e guardei pouco dessas impressões, e nada falei para Rowena. Quando achei o vinho, atravessei o quarto, e enchi uma taça, que segurei aos lábios da mulher que desmaiava. Ela melhorou em parte, porém, e segurou a taça ela mesma, enquanto eu afundei na otomana do meu lado, com meus olhos fixos nela. Foi então que percebi leves passadas sobre o tapete, e perto da cama; e no segundo seguinte, enquanto Rowena estava levando a taça aos lábios, eu vi, ou sonhei que vi, cair na taça, como que de uma fonte invisível, três ou quatro gotas de um líquido vermelho rubi brilhante. Se é que vi – Rowena não. Ela bebeu o vinho sem hesitar, e eu me absteve de falar sobre a circunstância que devia, afinal, pensei, não passar do efeito de uma imaginação vívida, morbidamente instigada pelo terror da mulher, pelo ópio, e pela hora.</p>
<p>18 Yet I cannot conceal it from my own perception that, immediately subsequent to the fall of the ruby-drops, a rapid change for the worse took place in the disorder of my wife; so that, on the third subsequent night, the hands of her</p>	<p>18 Porém, não poderia esconder de minha própria percepção que, imediatamente depois das gotas rubi caírem, uma súbita mudança para pior tomou conta da doença de minha esposa; E tanto que, na terceira noite que se</p>

<p>menials prepared her for the tomb, and on the fourth, I sat alone, with her shrouded body, in that fantastic chamber which had received her as my bride. — Wild visions, opium-engendered, flitted, shadow-like, before me. I gazed with unquiet eye upon the sarcophagi in the angles of the room, upon the varying figures of the drapery, and upon the writhing of the parti-colored fires in the censer overhead. My eyes then fell, as I called to mind the circumstances of a former night, to the spot beneath the glare of the censer where I had seen the faint traces of the shadow. It was there, however, no longer; and breathing with greater freedom, I turned my glances to the pallid and rigid figure upon the bed. Then rushed upon me a thousand memories of Ligeia — and then came back upon my heart, with the turbulent violence of a flood, the whole of that unutterable wo with which I had regarded <i>her</i> thus enshrouded. The night waned; and still, with a bosom full of bitter thoughts of the one only and supremely beloved, I remained gazing upon the body of Rowena.</p>	<p>seguiu, os criados já a preparavam para o túmulo, e na quarta, estava eu só, com seu corpo amortalhado, naquele quarto assombroso no qual a recebi como minha noiva. - Visões delirantes, pelo ópio engenhadas, esvoaçavam como sombras diante de mim. Eu demorei o olho inquieto sobre os sarcófagos, sobre as várias figuras da tapeçaria, e sobre a dançante fumaça do incensário. Meus olhos, então, se voltaram, enquanto eu lembrava das circunstâncias de uma das noites anteriores, para o ponto abaixo do incensário, onde eu tinha visto os traços sutis de uma sombra. Lá, porém, não estava mais; e respirando com maior liberdade, voltei o olhar para a figura pálida e rígida sobre a cama. Fui, então, invadido por inúmeras memórias de Ligeia – e com a turbulência de um dilúvio, inexprimível pesar inundou meu coração, de quando eu a vi, então, amortalhada. A noite expirou; e eu, o coração cheio de pensamentos amargos de minha única e última amada, fiquei observando o corpo de Rowena.</p>
<p>19 It might have been midnight, or perhaps earlier, or later, for I had taken no note of time, when a sob, low, gentle, but very distinct, startled me from my reverie. — I <i>felt</i> that it came from the bed of ebony — the bed of death. I listened in an agony of superstitious terror — but there was no repetition of the sound. I strained my vision to detect any motion in the corpse — but there was not the slightest perceptible. Yet I could not have been deceived. I <i>had</i> heard the noise, however faint, and my soul was awakened within me. I resolutely and perseveringly kept my attention riveted upon the body. Many minutes elapsed before any circumstance occurred tending to throw light upon the mystery. At length it became evident that a slight, a very feeble, and barely noticeable tinge of color had flushed up within the cheeks,</p>	<p>19 Talvez fosse meia-noite, ou quem sabe mais cedo, ou mais tarde, pois que eu tinha perdido a noção do tempo, quando um choro, baixo, suave, mas muito distinto, me acordou de meu devaneio. Senti que vinha da cama de ébano – a cama da morte. Apurei meus sentidos com uma agonia de terror supersticioso – mas o som não se repetiu. Observei com atenção o cadáver para que lhe detectasse o mínimo movimento – mas não havia nada minimamente perceptível. Estava certo do que ouvira, porém. Eu <i>tinha</i> ouvido o barulho, mesmo fraco, e minha alma despertou dentro de mim. Eu persistia resolute em minha atenção voltada para o corpo. Muitos minutos decorreram sem que qualquer coisa elucidasse o mistério. Até que, por fim, uma leve coloração, quase totalmente apagada, enrubesceu as</p>

and along the sunken small veins of the eyelids. Through a species of unutterable horror and awe, for which the language of mortality has no sufficiently energetic expression, I felt my heart cease to beat, my limbs grow rigid where I sat. Yet a sense of duty finally operated to restore my self-possession. I could no longer doubt that we had been precipitate in our preparations — that Rowena still lived. It was necessary that some immediate exertion be made; yet the turret was altogether apart from the portion of the abbey tenanted by the servants — there were none within call — I had no means of summoning them to my aid without leaving the room for many minutes — and this I could not venture to do. I therefore struggled alone in my endeavors to call back the spirit still hovering. In a short period it was certain, however, that a relapse had taken place; the color disappeared from both eyelid and cheek, leaving a wanness even more than that of marble; the lips became doubly shrivelled and pinched up in the ghastly expression of death; a repulsive clamminess and coldness overspread rapidly the surface of the body; and all the usual rigorous stiffness immediately supervened. I fell back with a shudder upon the couch from which I had been so startlingly aroused, and again gave myself up to passionate waking visions of Ligeia.

20 An hour thus elapsed when (could it be possible?) I was a second time aware of some vague sound issuing from the region of the bed. I listened — in extremity of horror. The sound came again — it was a sigh. Rushing to the corpse, I saw — distinctly saw — a tremor upon the lips. In a minute afterward they relaxed, disclosing a bright line of the pearly teeth. Amazement now struggled in my bosom with the profound awe which had hitherto reigned there alone. I felt that my vision grew dim, that my reason wandered; and it was only by a violent effort that I at

bochechas, assim como as veias pequenas e murchas de suas pálpebras. Com uma espécie de inexprimível pavor e surpresa, para a qual a língua mortal não possui expressão enérgica o suficiente, senti meu coração cessar as batidas, e meus membros enrijecerem. Contudo, um senso de dever restaurou meu autodomínio afinal. Eu já não poderia duvidar que tínhamos sido precipitados nas preparações — Rowena estava ainda viva. Era necessário um esforço imediato para ajudá-la; mas a torre era afastada da parte da abadia onde ficavam os criados — nenhum estava ao alcance — eu não tinha como chamá-los sem me ausentar do quarto por vários minutos — e isso eu não poderia arriscar. Então, lutei sozinho em meus esforços para trazer de volta o espírito que ainda pairava. Em pouco tempo, porém, ficou claro que recaíra; a cor desapareceu das pálpebras e bochechas, deixando uma palidez maior ainda que a do mármore; os lábios em dobro se contraíram murchos numa expressão pavorosa da morte; o corpo se tornou rapidamente frio e pegajoso; e toda a rigidez habitual lhe sobreveio. Caí trêmulo sobre o assento de onde eu tinha levantado tão súbito, e novamente me entreguei às alucinações apaixonadas de Ligeia.

20 Uma hora se passou até que (aquilo era real?) eu ouvisse um vago som vindo da região da cama. Ouvia — em extremo estado de horror. O som se repetiu — era um suspiro. Fui até o corpo, e vi — nítido que vi — um tremor em seus lábios. Em um minuto relaxaram, revelando uma fileira dos dentes perolados. O espanto agora reinava em meu peito com o profundo horror que antes reinava por lá sozinho. Senti que minha visão escurecia, que minha lucidez se esvaia; e só por um esforço colossal eu finalmente me rearranjei para cumprir meu dever. Agora havia um leve brilho na testa e na

<p>length succeeded in nerving myself to the task which duty thus once more had pointed out. There was now a partial glow upon the forehead and upon the cheek and throat; a perceptible warmth pervaded the whole frame; there was even a slight pulsation at the heart. The lady <i>lived</i>; and with redoubled ardor I betook myself to the task of restoration. I chafed and bathed the temples and the hands, and used every exertion which experience, and no little medical reading, could suggest. But in vain. Suddenly, the color fled, the pulsation ceased, the lips resumed the expression of the dead, and, in an instant afterward, the whole body took upon itself the icy chilliness, the livid hue, the intense rigidity, the sunken outline, and all the loathsome peculiarities of that which has been, for many days, a tenant of the tomb.</p>	<p>bochecha e garganta; um calor permeou o corpo inteiro; houve até algumas suaves batidas no coração. A mulher <i>vivia</i>; e com empenho redobrado eu me dedicava à tarefa de restauração. Esfreguei e lavei as têmporas e mãos, e usei tudo o que a experiência, e as vastas leituras de medicina, sugeriam. Mas em vão. De súbito, a cor se foi, o pulso pausou, os lábios se voltaram à morte, e, um momento depois, o frio horripilante se apossou do corpo, a matiz lívida, a rigidez intensa, o contorno ressequido, e todas as peculiaridades repugnantes de alguém que foi, por muitos dias, sepultado.</p>
<p>21 And again I sunk into visions of Ligeia — and again, (what marvel that I shudder while I write?) <i>again</i> there reached my ears a low sob from the region of the ebony bed. But why shall I minutely detail the unspeakable horrors of that night? Why shall I pause to relate how, time after time, until near the period of the gray dawn, this hideous drama of revivification was repeated; how each terrific relapse was only into a sterner and apparently more irredeemable death; how each agony wore the aspect of a struggle with some invisible foe; and how each struggle was succeeded by I know not what of wild change in the personal appearance of the corpse? Let me hurry to a conclusion.</p>	<p>21 E de novo mergulhei em minhas visões de Ligeia – e de novo, (estranho que eu estremeça enquanto escrevo) <i>de novo</i> me veio aquele choro suave vindo da cama de ébano. Mas por que eu detalharia minuciosamente os indizíveis horrores daquela noite? Por que parar para dizer que, tantas vezes, até o acinzentar da manhã, esse drama hediondo de revivificação se repetiu; como em cada recaída a morte em sua aparência cada vez mais irremediável se revelava; como a agonia se dilatava a cada luta com aquela ameaça invisível; e como cada luta era seguida por aquilo que eu mesmo nem sei acometia o cadáver e sua aparência? Permita-me seguir para o fim.</p>
<p>22 The greater part of the fearful night had worn away, and she who had been dead, once again stirred — and now more vigorously than hitherto, although arousing from a dissolution more appalling in its utter hopelessness than any. I had long ceased to struggle or to move, and remained sitting rigidly upon the ottoman, a helpless prey to a whirl of</p>	<p>22 A maior parte da noite se foi, e ela que também tinha ido, morta, novamente se moveu – e agora com novo vigor que antes, embora saindo de um estado de decomposição avançado. Eu, que já tinha parado de me mover ou tentar, permaneci sentado na cadeira, como uma presa capturada por um inexorável turbilhão de emoções violentas, e delas o pavor</p>

<p>violent emotions, of which extreme awe was perhaps the least terrible, the least consuming. The corpse, I repeat, stirred, and now more vigorously than before. The hues of life flushed up with unwonted energy into the countenance — the limbs relaxed — and, save that the eyelids were yet pressed heavily together, and that the bandages and draperies of the grave still imparted their charnel character to the figure, I might have dreamed that Rowena had indeed shaken off, utterly, the fetters of Death. But if this idea was not, even then, altogether adopted, I could at least doubt no longer, when, arising from the bed, tottering, with feeble steps, with closed eyes, and with the manner of one bewildered in a dream, the thing that was enshrouded advanced bodily and palpably into the middle of the apartment.</p>	<p>extremo fosse talvez o menor, o menos destrutivo. O cadáver, repito, se mexeu, e com mais vigor que antes. As cores da vida logo lhe preencheram o semblante — os membros relaxaram — e, não fosse os olhos bem fechados, e a mortalha que a envolvia ainda lhe estampando o mórbido, eu poderia ter sonhado que Rowena, finalmente, tinha se desvencilhado das correntes da Morte. Mas se essa ideia não era, até ali, plausível de todo, eu não pude mais duvidar, quando, levantando da cama, cambaleante, com pequenos passos, olhos fechados, e o jeito desnordeado dos sonâmbulos, a coisa amortalhada avançava em corpo e em cores para o meio do quarto.</p>
<p>23 I trembled not — I stirred not — for a crowd of unutterable fancies connected with the air, the stature, the demeanor of the figure, rushing hurriedly through my brain, had paralyzed — had chilled me into stone. I stirred not — but gazed upon the apparition. There was a mad disorder in my thoughts — a tumult unappeasable. Could it, indeed, be the <i>living</i> Rowena who confronted me? Could it indeed be Rowena <i>at all</i> — the fair-haired, the blue-eyed Lady Rowena Trevanion of Tremaine? Why, <i>why</i> should I doubt it? The bandage lay heavily about the mouth — but then might it not be the mouth of the breathing Lady of Tremaine? And the cheeks — there were the roses as in her noon of life — yes, these might indeed be the fair cheeks of the living Lady of Tremaine. And the chin, with its dimples, as in health, might it not be hers? — but <i>had she then grown taller since her malady</i>? What inexpressible madness seized me with that thought? One bound, and I had reached her feet! Shrinking from my touch, she let fall from her head the ghastly cerements which had confined it, and there streamed forth, into the rushing atmosphere of the chamber,</p>	<p>23 Eu não me mexia — sequer tremia — pois uma infinidade de imagens esboçadas pelo aspecto, a estatura, o comportamento daquela figura, em fluxo incessante pela minha mente, me paralisou — fiquei como pedra. Eu não me movia — mas contemplava a aparição. Meus pensamentos estavam em furiosa perturbação — um tumulto implacável. Poderia ser, de fato, Rowena <i>viva</i> diante de mim? Poderia ser Rowena viva ou morta — a loira, olhos azuis, Lady Rowena Trevanion de Tremaine? Por que, <i>por que</i> eu duvidaria? A mortalha envolvia sua boca — mas aquela era a boca de uma mulher ainda com vida? E as bochechas — rosadas como na aurora de sua vida — sim, talvez fossem mesmo as bochechas de Lady Rowena viva. E o queixo, com a covinha de quando era saudável, não seria dela? — mas <i>teria ela ficado mais alta desde a doença</i>? Que loucura inexplicável me plantou esse pensamento? Um instante, e eu estava diante dela! Encolhendo ao meu toque, ela deixou cair da cabeça, desatadas, as faixas mórbidas que a envolviam, libertando na densa atmosfera do quarto cabelos longos e despenteados, <i>negros</i></p>

huge masses of long and dishevelled hair; *it was blacker than the wings of the midnight!* And now slowly opened *the eyes* of the figure which stood before me. “Here then, at least,” I shrieked aloud, “can I never — can I never be mistaken — these are the full, and the black, and the wild eyes — of my lost love — of the lady — of the LADY LIGEIA!”

como asas de corvo da madrugada! E agora ela abriu *os olhos* lentamente. “Aqui, afinal,” bravejei, “como poderia — como poderia eu confundir — estes são os olhos rasgados, os negros, os bizarros olhos — de meu amor perdido — da minha mulher — de LADY LIGEIA.

5 COMENTÁRIOS DA TRADUÇÃO

Neste capítulo será discutido alguns apontamentos a respeito das escolhas tradutórias procurando ter como base o estilo do autor.

5.1 Fundamentação teórica

Para refletir sobre o fazer tradutório, serão discutidos alguns aspectos teorizados por Berman, Hans Vermeer e Paulo Henriques Britto. Segundo Berman (2007, p. 18), em “Albergue do longínquo”, a tradução é uma experiência que se encontra na reflexão e cita Heidegger sobre a experiência com “o que quer que seja”: “Fazer uma experiência com o que quer que seja (...) quer dizer: deixá-lo vir sobre nós, que nos atinja, que caia sobre nós, nos derrube e nos torne outro.” O fragmento citado é crucial, pois está no núcleo de minha abordagem, a perspectiva de que traduzir como qualquer outro fazer artístico é um processo de criação/transformação.

O ato de traduzir evoca uma questão de alteridade. Tudo o que pensamos e somos, inclusive como artistas, foi sendo construído e atravessado pelo *outro*, este que procuramos distinguir do *eu* tão avidamente na busca pela identidade, tornando-nos quase desapercibidos da troca, das ramificações, da complexidade. Complexidade esta que devoramos conforme somos devorados por ela. Seria, portanto, a tradução do texto poético/literário uma recriação ou criação paralela, uma cocriação.

Temos a perspectiva do tradutor que não é invisível, mas que já possui sua subjetividade atravessada de diversos discursos:

Em um extremo o mundo se apresenta para nós como uma coleção de heterogeneidades; no outro, como uma superposição de textos, cada um ligeiramente distinto do anterior: traduções de traduções de traduções. Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único. (PAZ, 2009, p. 14-15)

A tradução, então, jamais poderá ser a simples reprodução do original e sim uma nova criação. Walter Benjamin ao dar exemplos de más traduções cita uma das características

dessas como sendo a tradução “comprometida a servir o leitor”. (2008, p. 26) Parto do pressuposto, portanto, que uma tradução não visa servir tão somente o leitor ou o autor, mas procura promover, como fala Adail Sobral, “o encontro transcultural entre autor e leitor”. (2019, p. 2) Esse encontro se faz por meio da traduzibilidade do texto, a qual, segundo Benjamin, mantém “com o original uma estreita conexão”. É nesse sentido que ele fala de uma relação vital entre o original e a tradução:

E esta conexão é tanto mais estreita e íntima por não afetar o original, podendo ser denominada como conexão natural, ou mesmo, num sentido mais rigoroso, como relação vital. Do mesmo modo que as exteriorizações vitais se mantêm intimamente relacionadas com os seres vivos, sem, todavia, os afetar, a tradução nasce também do original, procedendo neste caso não tanto da vida como antes da “sobrevivência” da obra. Isto porque a tradução é posterior ao original, e, como os tradutores predestinados nunca as encontram na época da sua formação e nascimento, a tradução indica, no caso das obras importantes, a fase em que se prolonga e continua a vida destas. (BENJAMIN, 2008, p.27)

Levando isso em consideração, é possível fazer algumas observações sobre o ato tradutório: Primeiro que ao traduzir se cria e que é impossível separar criação de tradução. Além disso, o tradutor já está atravessado de seus próprios textos e discursos, assim como o autor ao escrever a obra, pois não é possível se criar algo a partir do nada. Dessa forma, ambos os textos são originais e isso explica, em grande parte, o fato de alguns autores escolherem não usar essa nomenclatura, como afirma Paulo Henriques Britto:

Assim, alguns teóricos passaram a afirmar que a distinção entre original e tradução não passa de um preconceito: se é impossível determinar o sentido estável de um original e é impossível que uma tradução diga a mesma coisa que ele, segue-se que original e tradução são textos diferentes, e não há por que hierarquizá-los, colocando o original acima da tradução por ser mais autônomo. Além disso, prossegue o argumento, todo autor se insere numa tradição literária e constrói sua obra a partir de obras anteriores. (BRITTO, 2012, p. 8)

Na pesquisa, parto da perspectiva desse tradutor que não é invisível, mas que possui subjetividades já atravessadas de diversos discursos. O próprio ato de comentar a tradução é em si algo que dá visibilidade ao lugar do tradutor em seu papel de leitor/criador e contribui para a desmistificação de alguns equívocos comuns a respeito do ato de traduzir. Britto reitera:

Como a visão de senso comum a respeito do que seja o trabalho de tradução é profundamente equivocada, toda vez que um tradutor empreende a tarefa de dar ao público uma ideia do seu ofício ele é obrigado a começar por corrigir esses mal-

entendidos. É preciso sempre afirmar o caráter não trivial do trabalho de tradução, elucidar a verdadeira natureza da atividade, enfatizar as dificuldades e o que há de criativo e intelectualmente instigante nessa profissão, e negar os velhos clichês preconceituosos. Traduzir — principalmente traduzir um texto de valor literário — nada tem de mecânico: é um trabalho criativo. (BRITO, 2012, p. 6)

Dessa forma, a tradução é, acredito, uma apropriação consciente onde o tradutor negocia as possibilidades entre duas línguas e culturas diferentes, uma forma de leitura crítica.

A Teoria do *Skopos* criada por Hans Vermeer foi importante para estabelecer um propósito que se relacionasse ao meu projeto tradutório. Para Vermeer (2014), a ação de tradução não é uma transferência apenas linguística, ela também envolve uma transferência cultural. Ainda segundo ele, “culturas e linguagens constituem sistemas independentes nos quais o valor de cada elemento é definido pela relação com os outros elementos no mesmo sistema.”⁴⁸ (VERMEER, 2014, p. 93) Seria, então, inevitável que o valor de um elemento quando transferido de um sistema a outro mude, tornando impossível que um texto fonte fosse igual a um texto de partida.

Uma ação, para Vermeer (2014, p. 88), pode ser bem-sucedida se ela é interpretada como adequada em determinada situação. “Como já afirmamos, essa interpretação é primeiramente requerida por um agente (produtor): ele deve estabelecer qual foi sua ‘intenção’.”⁴⁹ (VERMEER, 2014, p. 88) De acordo com essa linha de pensamento, “toda ação pode ter um valor atribuído do qual o produtor depende em sua intenção (função intencionada) e para o receptor em sua interpretação (função interpretativa).”⁵⁰ (VERMEER, 2014, p. 88) Nesse sentido, uma ação poderia ser considerada bem-sucedida para os dois lados caso os valores atribuídos por ambos os lados sejam aproximados: “Em outras palavras, cada ação, e sua interpretação, pressupõe uma ‘teoria’ sobre a ação e suas condições. Uma ação pode ser vista como bem-sucedida se a teoria do produtor sobre a ação e a teoria do receptor sobre a interpretação não diverjam significativamente.”⁵¹ (VERMEER, 2014, p. 89)

Pensando o ato tradutório como uma ação e o texto de chegada como seu produto, uma forma de garantir que seja bem-sucedida seria definir bem o projeto tradutório, a

⁴⁸ Tradução minha. Em inglês: “Cultures and languages constitute independent systems in which the value of each element is defined by its relationship with the other elements of the same system.”

⁴⁹ Tradução minha. Em inglês: “As we have already stated, this interpretation is first required of the agent (producer) himself: he must state what his ‘intention’ was.”

⁵⁰ Tradução minha. Em inglês: “Every action can be assigned a value which for the producer depends on its intention (intended function) and for the recipient on its interpretation (interpreted function).”

⁵¹ Tradução minha. Em inglês: “In other words, each action, and its interpretation, presupposes a ‘theory’ about the action and its conditions. An action can be regarded as successful if the producer’s theory about the action and the recipient’s theory about the interpretation do not differ significantly.”

intenção da ação, para que o horizonte de expectativa do leitor siga o caminho de determinado projeto. Vermeer diz, para resumir, que “o *skopos* da ação precede o modo da ação, i.e., o propósito determina se, como e o que é feito”. (VERMEER, 2014, p. 89) Ele dá um exemplo prático disso:

Por exemplo: vamos supor que o *skopos* é ‘Traduzir Genesis 1 como um texto mágico’ (cf. Buber and Rosenzweig 1954; 3.1.; Exemplo 1). Neste caso, é mais importante reproduzir o som das palavras o mais próximo possível do que devolver seus significados. Se o *skopos* é ‘Traduzir Genesis 1 como um texto estético’, é mais importante a estética do texto alinhada com os padrões da cultura alvo (!) que preservar a expressão do texto fonte. Se o *skopos* é *Traduzir a Bíblia como um texto informativo*, é importante transferir o significado do texto (tanto quanto possível), seja para teólogos ou para o público geral etc. (cf. Kassühlke 1983). Não existe ‘a’ tradução de um texto; os resultados do processo tradutório irão variar de acordo com seu *skopos*.⁵² (VERMEER, 2014, p. 89-90)

Vermeer (2014, p. 90), então, explica dentro dessa teoria de ação translacional, conhecida como teoria do *skopos*, duas regras: a regra do *skopos*, que é ação sendo determinada pela função do propósito; e a regra sociológica, na qual o público que seria um subconjunto do *skopos*. O *skopos* do meu projeto tradutório será abordado mais adiante nos comentários.

5.2 Dos comentários

Ao propor uma tradução de um autor já muito traduzido, houve uma vontade de querer ler e analisar outras traduções, antes de partir para o ato da tradução em si. Foi necessário compreender que, claramente, absorvemos aquilo que lemos das mais diversas formas e, inconscientemente, eu poderia transparecer influências das escolhas de outros autores. A proposta era de se deixar influenciar somente pelo autor, Edgar Allan Poe. Embora, todas as teorias tenham servido para que refletisse o ato tradutório, ela veio depois do ato em si, no momento de revisão e análise. Nesse sentido, também, apesar de existirem várias traduções importantes de Poe no sistema literário brasileiro, elas não serão discutidas aqui ou

⁵² Tradução minha. Em inglês: “For example: let us assume that the *skopos* is ‘Translate Genesis 1 as a magical text’ (cf. Buber and Rosenzweig 1954; □ 3.1., Example 1). In this case, it is more important to reproduce the sound of the words as closely as possible than to render their meanings. If the *skopos* is ‘Translate Genesis 1 as an aesthetic text’, it is more important to achieve the aesthetics of the text in line with the standards of the target culture (!) than to preserve the wording of the source text. If the *skopos* is *Translate the Bible as an informative text*, it is important to convey the meaning of the text (as far as this is possible), either for theologians or for a general audience, etc. (cf. Kassühlke 1983). There is no such thing as ‘the’ translation of a text; the results of the translation process will vary according to their *skopos*.”

utilizadas para comparação, pois procurei me distanciar dessa influência em meu processo tradutório. Porém, friso a relevância delas para a apreciação de Poe no Brasil.

Tentando aliar o pensamento de Berman às reflexões propostas (2008, p. 26), e busquei uma tradução *ética, poética e pensante*. Segundo Berman (2008, p. 26), esse lugar é alcançado quando a essência etnocêntrica, hipertextual e platônica é superada através da análise, de lançar um olhar crítico a esse pensamento tradicional sobre tradução. Como afirma Berman, é necessário destruir:

Para alcançar esta dimensão, é necessário operar uma *destruição* (retomo o conceito de Heidegger) da tradição etnocêntrica, hipertextual e platônica da tradução. Em suas linhas gerais, este trabalho de destruição é, além disso, idêntico à "destruição" heideggeriana, ela mesma seguida, na trajetória deste pensador, por um imenso trabalho de "tradução". Entretanto, esta destruição - se ela não quiser ser uma simples operação ideológica ou teórica - deve ser precedida de uma *análise* do que há por destruir. (BERMAN, 2008, p. 26)

De acordo com Berman (2008, p. 27): “À tradução etnocêntrica se opõe a tradução ética.” Para o teórico: “Etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela — o Estrangeiro— como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura.” (BERMAN, 2008, p. 27) Nessa tradução etnocêntrica, parte de toda uma tradição, existe uma preocupação com uma naturalização do “texto”, para uma fluidez que vai apagando as marcas do texto original e do autor para que ele possa ser lido sem o sentimento de se tratar de uma tradução.

É o que faz a diferença entre o Shakespeare traduzido por Jouve e o Shakespeare traduzido por Leyris ou Bonnefoy. No primeiro caso, tem-se o arbítrio caprichoso de um poeta que anexa tudo que toca; no segundo caso, o projeto poético está ligado ao projeto ético da tradução: levar às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza, sacrificando deliberadamente sua "poética" própria. (BERMAN, 2008, p. 39)

Decidi por tentar evitar uma tradução que procura assimilar, adaptar ou simplificar o estrangeiro. Esse “sacrifício deliberado de sua própria poética” não parece condizer com uma tradução literária, seja ela ética e atenta aos estranhamentos da obra em língua estrangeira ou não, uma vez que, o tradutor tem de negociar sua poética com a poética do autor. O tradutor não precisa adaptar o texto segundo a própria inventividade, porém, é pela sua poética e processo criador que parece ser possível compreender e assimilar a poética

do autor. É um processo de transformação cuidadoso e, de certa forma, consciente, além de que, visto que é leitura do outro.

O *skopos* principal das minhas retraduições foi buscar manter certa fidelidade com o autor. Acredito no “contrato fundamental que une uma tradução a seu original”. (BERMAN, 2008, p. 38) Contudo, compreendo que não há tradução que não seja intertextual e, ainda assim, não precisa perder de vista o texto de partida. Afinal, a tradução não parece ser livre inspiração, nem mesmo gatilho criador de outra coisa que se perca, que escape ao autor e ao texto. Isso não significa, porém, que as escolhas feitas não tenham buscado alguma liberdade de criação. A tradução literária idealmente apresenta uma criação. Procuo reforçar, então, a ideia de que traduzir jamais será reproduzir.

Os contos Poe, em geral, especialmente se o gênero é apreciado, causam um certo efeito, um estranhamento, se pudermos ir um pouco além. Em alguns dos contos de Poe, “Ligeia” e “Berenice” inclusive, é como se o leitor tivesse acesso à mente do narrador. Sensações comuns em Poe, como tensão, obsessão, deslumbramento para citar algumas, são forjadas por meio de uma linguagem afetada, às vezes poética, às vezes experimental.

A biografia do autor não foi usada como fundamento para nenhuma interpretação, apesar de sabermos que um escritor escreve com suas marcas das mais diversas categorias, essas marcas se tornam como universais quando derramadas ao texto, quando desconstruídas para uma intenção, quando lapidadas com tantos outros processos conscientes na criação de uma obra de arte.

Percebemos, ao longo das leituras e análises, algumas estratégias comuns não apenas aos contos aqui traduzidos, como também a outros⁵³: a presença de um narrador com transtorno mental, uma mulher etérea e um uso de língua afetado que cria certa atmosfera e efeito. Dessa forma, priorizei, e acredito que poderia chamar de *skopos* secundário, a subjetividade desse narrador e não perder o efeito tão primado por Poe. Nesse sentido, procurei mostrar algumas escolhas tradutórias, especialmente no que diz respeito a estratégias que Poe utilizou para a construção dos narradores-personagens.

A seguir discuto as principais estratégias estilísticas de Poe nos dois contos em análise. Visto que foi meu propósito manter o máximo de proximidade com o texto de Poe e buscar uma tradução *ética, poética e pensante*, as tendências deformadoras instituídas por Berman (2008) se encaixam, de certa forma, para uma análise diagnóstica, uma autocrítica. Essas tendências deformadoras que são como “*forças* que desviam a tradução de seu

⁵³ Morella (1839), The Fall of the House of Usher (1839), The Oval Portrait (1842), The Black Cat (1843), The Tell-Tale Heart (1843), entre outros.

verdadeiro objetivo”, portanto, são tendências a serem evitadas, mas elas acabam estando presentes mesmo que em um grau mínimo. Aponto como algumas delas foram evitadas.

5.2.1 Aliterações e assonâncias

Nessa seção abordarei algumas escolhas de tradução no âmbito das aliterações e assonâncias, expediente muito usado nos contos. A abordagem foi, em grande parte, manter esses traços estilísticos tão conscientemente colocados por Poe em sua prosa. Em grande parte, procurei manter esse aspecto linguístico que há em Poe.

Parágrafo 1 – Exemplo 1 - Berenice	Tradução
Misery is manifold. The wretchedness of earth is multiform.	A amargura é multifária. O martírio terreno é multiforme.

No exemplo 1 do parágrafo 1 de Berenice, temos os finais das duas primeiras orações, *manifold* e *multiform*. Além da aliteração do início das palavras, temos a aliteração do meio da palavra com a consoante *f* que forma uma rima imperfeita. O significado delas é muito parecido e Poe costuma repetir palavras de significado aproximado para dar mais profundidade à intenção do narrador e tal repetição ocorre sobretudo com adjetivos. Não há no português prefixos ou falsos prefixos começando com *m* com a mesma função de *multi*. Poderia ser utilizado a palavra *pluriforme* de mesmo significado, porém isso aniquilaria a aliteração proposital do início. Optei, então, por *multifária* e *multiforme*. Ainda que sacrificando a rima imperfeita, mantive as aliterações das consoantes iniciais e do meio. *Multifária* é também um adjetivo pouco comum e, portanto, pode ser bem atribuído a um narrador de Poe já que seu linguajar é rebuscado e inusitado, por vezes, mesmo para a época do autor.

Ainda no exemplo 1, temos a aliteração das consoantes *m* na oração “misery is manifold”. Traduzi, como demonstra a tabela, para “A amargura é multifária”. Foi importante manter, de certa forma, essa aliteração, mas adicionei uma assonância com a vogal *a* que se tornou possível no português, embora não esteja no texto de partida, ela, de certa forma, tenta compensar o efeito sonoro onde não foi possível na tradução. De certa forma, a sonoridade foi

compensada por meios que não destoam do estilo do autor. A aliteração também foi ampliada na tradução de *wretchedness* para *martírio*. As palavras das duas orações exemplificadas na tradução são todas paroxítonas, isso também é uso de certa liberdade criativa que não comprometa a intenção do texto. Devo mencionar que aliterações e assonâncias são dispositivos que se repetem na escrita de Poe. Como explicita Zimmerman:

“Como Melville, Poe é conhecido entre seus leitores e acadêmicos devotos como um escritor que tem um bom ouvido para as qualidades sonoras da prosa. Nesse contexto, ver também onomatopoeia e assonância. Para a própria definição de Poe e discussão da aliteração, ver “The Rationale of Verse” (14:228-9). Ele acreditava, entretanto, que se poderia fazer uso excessivo desse dispositivo: em sua resenha de *The Coming of the Mammoth*, Poe cita uma estrofe que termina com esses versos “Dark was the desolate desert before us, but darker the depth of our shame,” então, comenta: “Aqui a aliteração é muito óbvia – bastante excessiva – e é um exemplo do hiperismo ao qual aludimos no início de nossa nota.”⁵⁴(ZIMMERMAN, 2005, p. 117)

Parágrafo 2 – Exemplo 1 - Berenice	Tradução
Yet there are no towers in the land more time-honored than my gloomy, gray, hereditary halls.	Direi, porém, não há torres por essas terras mais consagradas que meu tão sombrio, cinzento, solar herdado.
Parágrafo 3 – Exemplo 1 - Berenice	Tradução
...a memory like a shadow – vague, variable, indefinite, unsteady;	...é tal uma sombra – vaga, volúvel, indefinida e inconstante;

No exemplo 1 do parágrafo 2, como consta no exemplo acima, há duas aliterações das quais é mantida apenas uma. Temos nesse exemplo com a conjunção *yet*: “Yet there are no towers in the land more time-honored than my gloomy, gray, hereditary halls.” Neste caso, por questões de ritmo, ao invés de uma opção mais literal da ordem das palavras, optei por intercalar a conjunção com repetição do verbo usado na frase anterior. No que resultou em: “Direi, porém, que não há torres por essas terras mais consagradas que meu tão sombrio, cinzento, solar herdado.” Os adjetivos dispostos dessa forma, com vírgula separando o solar descrito foi mantido. Este é mais um exemplo de Poe utilizando adjetivos justapostos de significado aproximado para descrever algo, no caso do exemplo 1 do parágrafo 2, *sombrio* e

⁵⁴ Tradução minha. Em inglês: “Like Melville, Poe is known among his readers and scholarly devotees as a writer who had a good ear for the auditory qualities of prose. In this context, see also *onomatopoeia and assonance*. For Poe's own definition and discussion of alliteration, see “The Rationale of Verse” (14: 228-9). He did believe that one could do too much with this device, however: in his review of *The Coming of the Mammoth*, Poe quotes a stanza ending with the line “Dark was the desolate desert before us, but darker the depth of our shame,” then comments: “Here the alliteration is too obvious - quite overdone, - and is an instance of the hyperism to which we alluded in the beginning of our notice.”

cinzento. No caso do exemplo 1 do parágrafo 3, a tradução que mantém a dupla aliteração com *vaga, volúvel, indefinida e inconstante*. Nesse grupo de adjetivos fica ainda mais claro que estão no mesmo campo semântico. É um recurso estilístico que amplifica a linguagem afetada e deslumbrada de seus narradores. Lanham (1991) chamará esse recurso retórico de *amplificatio*: “... a amplificação colabora com o acaso, introduzindo um sinônimo próximo ao dividir e particularizar uma afirmação, criando assim um conjunto expandido de palavras pelas quais, por sua vez, o público pode inventar um senso expandido de realidade.”⁵⁵(Lanham, 1991, p. 27)

Por essa razão, também considere que o advérbio *tão* acrescentaria à ênfase.

Parágrafo 4 – Exemplo 1 - Berenice	Tradução
“...it is not singular that I gazed around me with a startled and ardent eye – that I loitered away my boyhood in books , and dissipated my youth in reverie; but it <i>is</i> singular that as years rolled away, and the noon of manhood found me...”	“...não é surpresa que eu tenha contemplado a tudo com olhar aturdido e ardente – que eu tenha dissipado minha meninice em livros e minha juventude em devaneios; mas é surpreendente ter chegado à marcha da maturidade... ”

O efeito da aliteração e assonância em *boyhood in books* foi, acredito, alcançado com “minha meninice”. A tradução para *noon of manhood*, em que há assonância, foi traduzida por “marcha da maturidade”, em que há tanto assonância quanto aliteração. Dessa maneira, foi possível não apenas manter a questão sonora, como também intensificá-la com aliteração em m: minha, meninice, marcha, maturidade. Em “a startled and ardent eye”, além do jogo sonoro com as consoantes *t* e *d*, Poe cria uma assonância com as vogais ‘*a*’ e ‘*e*’. Com vistas a manter sonoridade proposta por Poe, a tradução apresenta “olhar aturdido e ardente”, onde há um jogo sonoro com os sons consonantais *t*, *d* e *r*, e uma assonância com a letra *a*. no começo dos adjetivos e no final do substantivo “olhar”.

Parágrafo 6 – Berenice	Tradução
“...but I fear, indeed, that it is in no manner possible to convey to the mind of the merely general reader, an adequate idea of that nervous intensity of interest	...mas temo, de fato, que não há maneira possível de transmitir à mente do mero leitor comum, uma ideia razoável da tensa intensidade de interesse com a

⁵⁵ Tradução minha. Em inglês: “As a formal rhetorical technique, amplification collaborates with chance, introducing a seeming synonymy by dividing and particularizing an assertion, creating thereby an expanded set of words for which, in turn, the audience can invent an expanded sense of reality.”

with which , in my case, the powers of meditation (not to speak technically) busied and buried themselves, in the contemplation of even the most ordinary objects of the universe.”	qual , em meu caso, os poderes da meditação (para não falar tecnicamente) se entretinham e entranhavam , na contemplação, inclusive, dos objetos mais triviais do universo.
---	---

Em dados trechos é possível não apenas manter a aliteração como esticar a expressividade possível dela através da tradução. Isso acontece no trecho do parágrafo 6 retratado logo acima com o jogo sonoro com as palavras “nervous intensity of interest” e que foi traduzida para “tensa intensidade de interesse”, mantendo tanto a assonância quanto a consonância. No caso da aliteração e rima de “busied and buried” pela assonância e aliteração de “entretinham e entranhavam.”

Parágrafo 1 – Ligeia	Tradução
“...and the thrilling and enthralling eloquence of her low musical language, made their way into my heart by paces so steadily and stealthily progressive that they have been unnoticed and unknown. ”	“...e a eloquência fascinante e fabulosa de seu dialeto leve e melodioso, adentraram o caminho do meu coração a passos tão frequente e furtivamente progressivos que não os atentei ou atinei... ”
Parágrafo 4 – Ligeia	Tradução
“...I derived, from many existences in the material world, a sentiment such as I felt always aroused, within me by her large and luminous orbs.”	“...obtive, a partir das muitas existências do mundo físico, um sentimento tal de constante efervescência, dentro de mim, aqueles orbes largos e lustrosos. ”
Parágrafo 7 – Ligeia	Tradução
“...and the blue veins upon the lofty forehead swelled and sank impetuously with the tides of the most gentle emotion.”	“...e as veias azuladas, com furor, entufavam e encolhiam na testa vasta, conforme ondas de uma emoção sutil.”
Parágrafo 18 – Ligeia	Tradução
“I turned my glances to the pallid and rigid figure upon the bed.”	“voltei o olhar para a figura pálida e rígida sobre a cama.”

Poe utiliza com bastante frequência aliterações em duplas de palavras ligadas por conjunção. Em geral, a dupla é da mesma classe de palavras. No parágrafo 1, temos uma dupla de adjetivos, uma dupla de advérbios e uma dupla de adjetivos, respectivamente. No parágrafo 1, além do jogo sonoro de aliteração e assonância, os dois adjetivos estão no mesmo campo semântico. A aliteração da dupla de adjetivos na tradução foi levada ao começo das

palavras “fascinante e fabulosa”. A aliteração com o som da consoante *l* também foi mantida parte, pois no texto de partida ela era continuação da dupla de adjetivos. Ainda no parágrafo 1, na segunda dupla de palavras a aliteração e a rima de “steadily and stealthily” foram substituídas por uma aliteração com a letra *f* e também por uma rima nos advérbios “frequente e furtivamente”. Já na última dupla de palavras do parágrafo 1, a aliteração foi mantida, mas os adjetivos foram substituídos por verbos. Isso porque a opção mais literal “despercebidos e desconhecidos” parece enfraquecer o ritmo pelo tamanho dessas palavras, sendo assim, optei por “atentei ou atinei”.

No parágrafo 4, a aliteração do começo da dupla de palavras com o som da consoante *l* foi mantida. Na tradução da dupla de verbos do parágrafo 7, a aliteração foi substituída por uma assonância. Já no parágrafo 18, a tradução dos cognatos ocorreu de forma literal, portanto o jogo sonoro foi mantido. Acredito, portanto, que na questão das aliterações e assonâncias não houve grande *empobrecimento qualitativo*, pois a maioria das aliterações e assonâncias foram substituídas por outras ou por diferentes jogos sonoros sem grandes prejuízos à semântica. Dentro das tendências deformadoras de Berman (2008), empobrecimento qualitativo “remete à substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do original por termos, expressões, modos de dizer, que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significativa”. (BERMAN, 2008, p. 53)

5.2.2 Neologismos

Pupiless - Parágrafo 13 - Berenice	Tradução
“The eyes were lifeless, and lustreless, and seemingly pupiless... ”	Os olhos estavam deslustrados, e desfalecidos, e como se despupilados...

A palavra *pupiless*, Segundo Lexico.com (2021), foi vista a primeira vez na obra de Edgar Allan Poe⁵⁶. Ele cria uma consonância pela repetição do sufixo *less* e termina por cunhar o novo termo por sufixação. Poderia se pensar que o novo termo nasceu ali de uma necessidade de se manter a harmonia da consonância e isso, por consequência, cria uma necessidade também na tradução. A correta opção *sem pupilas*, mais literal, destoaria do efeito do prefixo “des”. Além disso, no texto de partida há uma assonância com a vogal *e* praticamente na frase inteira, algo que foi mantido com exceção de “Os olhos”. Optei pelo

⁵⁶ <https://www.lexico.com/definition/pupiless>. Acessado em 18 de janeiro de 2021.

uso do termo pouco comum, *despupilados*. É uma palavra ainda não integrada ao dicionário, mas que foi usada por Millör Fernandes em *Poeminha cá-ótico em terra de cego*. Dessa forma, a aliteração com sufixo virou aliteração com prefixo e o neologismo no texto foi traduzida por um item lexical não dicionarizado.

Raven-winged – Parágrafo 5 - Berenice	Tradução
“...she, roaming carelessly through life, with no thought of the shadows in her path, or the silent flight of the raven-winged hours.”	...ela, no vagar despreocupado da vida, sem pensamento das sombras pelo caminho, ou o voo silente das horas corvo-aladas .

Aqui Poe cria uma palavra por justaposição que funciona como adjetivo. Optei pelo estranhamento em uma tradução literal da palavra e, por consequência, criando um termo no processo. Poderia, como pensei a princípio, ter usado algo parecido com “horas como asas de corvo”, mas acredito que teria ocorrido um empobrecimento qualitativo que segundo Berman (2008):

Ele remete à substituição dos termos, expressões, modos de dizer etc. do original por termos, expressões, modos de dizer, que não têm nem sua riqueza sonora, nem sua riqueza significante ou - melhor - *kônica*. É icônico o termo que em relação ao seu referente, "cria imagem", produz uma consciência de semelhança. (BERMAN, 2008, p. 53)

A palavra *raven-winged*, um neologismo estilístico, foi criada no intuito de expressar algo que um outro termo provavelmente não poderia. A criação de palavras compostas com substantivo e particípio ligados por hífen está prevista na língua inglesa, contudo, a combinação idiossincrática diz respeito ao “raven-winged hours”. Ela dá uma textura ao tempo que passa, às horas, que sendo *corvo-aladas* remete, possivelmente, a um agouro silencioso, já que, na cultura, popular aves como o corvo são ligadas ao mau presságio. O fragmento possivelmente indica que Berenice não tem a perturbação mental e constante que teria o narrador, já que nesse trecho ele compara sua experiência na vida com a dela.

Misty-winged – Parágrafo 1 - Ligeia	Tradução
“...if ever she, the wan and the misty-winged Ashtophet of idolatrous Egypt,	“se deveras, a alva e brumo-alada Astorete do Egito idólatra tiver regido,

presided, as they tell, over marriages ill-omened, then most surely she presided over mine.”	como eles dizem, os casamentos agourentados, então é bem certo que ela regeu o meu.”
--	--

Também chamada de Astarte em sua forma helenizada, Astoreth (Poe provavelmente errou a grafia) é uma deusa semita do amor, da fertilidade e da guerra. Ela pode ser representada, como afirma Wilkinson (2003, p. 139), por uma esfinge, além de outras formas. Isso explica que Poe ter falado em asas, mas a questão da névoa parece suscitar um aspecto mágico, sobrenatural. Como se ele tivesse sido enfeitiçado pela deusa para não perceber que nem mesmo sabia a respeito da família de sua noiva Ligeia.

Dessa forma, a tradução seguiu a mesma estrutura do neologismo criado pelo autor, mas a palavra *bruma* teve sua última vogal substituída pela vogal *o* para evitar cacofonia, além de que *bruma* é um substantivo que na mudança passou a funcionar como adjetivo assim como *misty*. Há a opção de se traduzir o termo para *asas enevoadas* que sonoramente é agradável, porém, *misty* se refere a Astoreth e ao se conectar ao *winged* passa a modificá-lo complexificando o adjetivo.

Nos exemplos dessa seção de neologismos, portanto, acredito que não houve *clarificação* dos termos traduzidos. Dentro das tendências deformadoras, clarificação se trata “de um corolário da racionalização mas que concerne particularmente ao nível de "clareza" sensível das palavras ou de seus sentidos”. (BERMAN, 2008, p. 50) Berman (2008, p. 51) afirma que a passagem da polissemia à monossemia é um exemplo, além da tradução parafrásica.

5.2.3 Hipérbatos e (des)ordem

Parágrafo 3 - Berenice	Tradução
“Here died my mother. Herein was I born.”	Aqui morreu minha mãe. Aqui mesmo nasci eu.

A ordem desses acontecimentos e a ordem das palavras suscita algumas possibilidades, além de demonstrarem a escolha cuidadosa e consciente de Poe. O fato de ser citada primeiro a morte da mãe e só depois o nascimento do filho deixa a impressão de que a mãe possa ter tido uma morte prematura, talvez mesmo durante ou logo após o parto. “Aqui

morreu minha mãe. Aqui dentro nasci eu.” Há também uma inversão na ordem convencional das frases. Esse tipo de inversão é definido por Lanham (1991) como “A generic figure of various forms of departure from ordinary word order”, ao que ele chama de *hyperbaton*, em português hipérbato. Zimmerman (2005) exemplifica esse dispositivo expressivo em Poe, em trechos do conto “The Tell-Tale Heart”:

“Object there was none. Passion there was none.”(‘The Tell-Tale Heart,’ 5: 88) Essa ordem de palavras permite ao narrador enfatizar os motivos comuns para crime (object, passion) e a frisar que estavam completamente ausentes através da repetição da palavra none (epístrofe). Além disso, sua sintaxe é mais enfática e chamativa que ‘I had no motive, such as passion, for committing the crime.’ As palavras-chave motive e passion se perdem no meio da sentença e são apagadas ao invés de realçadas. O narrador louco, então, segue com mais um exemplo de hipérbato, ‘For his gold I had no desire,’ ao invés de ‘I had no desire for his gold.’ O Hipérbato pode ser usado como um outro dispositivo de veemência.”⁵⁷(ZIMMERMAN, 2005, p. 230)

A inversão também suscita uma espécie de pergunta, “was I born?”, no sentido que o narrador não consegue ver princípio, meio ou fim em sua existência. Poe utiliza esse tipo inversão da ordem comum das frases em seus narradores ainda em outros contos, inclusive em Ligeia, como veremos mais adiante nessa dissertação. Entretanto, como aponta Zimmerman (2005), ele mostra desaprovação por esse dispositivo na resenha da obra de Amelia Welby: “the more prosaic the construction of verse, the better. Inversions should be dismissed. The most forcible lines are the most direct. Mrs. Welby owes three-fourths of her power (so far as style is concerned), to her freedom from these vulgar and particularly English errors.” Ao que parece, ou Poe tinha uma opinião diferente quando se tratava de prosa, ou ele estava bem consciente da natureza singular desse tipo de linguagem pouco comum, algo que combina com narradores tão singulares como os que criou. Por essa razão, procurei manter as inversões tanto quanto possível, para que o estranhamento da linguagem desses personagens não se perdesse, embora em português o hipérbato seja comum.

⁵⁷ Tradução minha. Em inglês: “‘Object there was none. Passion there was none.’ (‘The Tell-Tale Heart,’ 5: 88) This word order allows the narrator to emphasize the usual motives for crime (object, passion) and to stress that they were completely absent through the repetition of the word *none* (*epistrophe*). Moreover, his syntax is more emphatic and attention-grabbing than “I had no motive, such as passion, for committing the crime.” The important words *motive* and *passion* get lost in the middle of this sentence and so are deemphasized rather than emphasized. The mad narrator then follows with another instance of *hyperbaton*, “For his gold I had no desire,” instead of “I had no desire for his gold.” *Hyperbaton* can be used as another figure of vehemence.”

Parágrafo 4 - Berenice	Tradução
“ In that chamber was I born. Thus awaking from the long night of what seemed, but was not, nonentity , at once into the very regions of fairy land...”	Naquele quarto nasci. Assim acordei da noite longa que parecia, mas não era, o nada, para o próprio país das fadas...

Nessa frase de abertura do parágrafo 4, ele repete a ambiguidade da inversão do parágrafo anterior. Na tradução, seguimos a mesma estrutura como na tradução do hipérbato do parágrafo 3. Na frase, ele repete a inversão que parece suscitar uma pergunta: “Eu nasci?” É, então, que ele explica no texto que acordou de uma noite longa do que parecia ser o “nada” para o país das fadas, fortalecendo a hipótese de que ele não possuía um sentimento de concretude de existir, de fato, para o mundo. Ele procura explicar suas visões e memórias nebulosas como uma própria existência anterior da alma, uma noção de eternidade que ele parece tecer vendo a si mesmo como transcendente.

Parágrafo 7 - Ligeia	Tradução
Yet not until the last instance, amid the most convulsive writhings of her fierce spirit, was shaken the external placidity of her demeanor.	Todavia, não até o último minuto, em meio àquelas contorções convulsivas de seu espírito impetuoso, se abalou seu semblante sereno.

Parágrafo 6 - Ligeia	Tradução
“In the classical tongues was she deeply proficient...”	“Das línguas clássicas era ela uma afinada conhecedora...”

No parágrafo 6, temos também essa inversão da ordem convencional do sujeito e do verbo que optei por manter de forma literal. Considerei importante manter essas pequenas peculiaridades, pois Poe parecia querer acordar o leitor para a singularidade dos seus narradores com a frequência do uso desses dispositivos. Sttauffer (1987) argumenta que ele aumenta essa frequência à medida que se lembra mais de “Ligeia”:

“Em sua recordação de Ligeia ele foi rapsódico, transmitindo ao leitor o estado mental no qual a memória dela o coloca; agora, na segunda metade do conto, à medida que se lembra da sequência de eventos que culminaram com o reaparecimento de Ligeia, ele tenta controlar suas emoções e a si mesmo à medida que reconta a história inicial de Rowena desapaixonadamente e com aparente desapego. (...) Ele reporta os fatos tanto quanto consegue lembrar deles. Contudo, à medida que ele vai se aproximando da memória do aparecimento de Ligeia, ele fica mais e irracionalmente afetado por aquela memória, e o último parágrafo difere grandemente em estilo daqueles que o precedem. Inversões, repetições, perguntas, exclamações, travessões, itálicos, letras maiúsculas estão todas lá, terminando com um discurso selvagem do próprio narrador com o uso calculado de Poe da repetição e paralelismo para um efeito emocional máximo: 'can I never - can I never be mistaken - these are the full, and the black, and the wild eyes - of my lost love - of the lady - of the LADY LIGEIA.'” (STAUFFER, 1965, p. 322).⁵⁸

Acredito que nessa seção não ocorreu grande *racionalização*, visto que foram mantidas boa parte das inversões. Dentro das tendências deformadoras de Berman (2008): “A racionalização recompõe as frases e sequências de frases de maneira a arrumá-las conforme uma certa ideia da *ordem* de um discurso.” (BERMAN, 2008, p. 48)

5.2.4 A representação do feminino na linguagem hiperbólica

Parágrafo 3 – Ligeia	Tradução
I examined the contour of the lofty and pale forehead - it was faultless - how cold indeed that word when applied to a majesty so divine! - the skin rivalling the purest ivory , the commanding extent and repose, the gentle prominence of the regions above the temples ; and then the	Observei o contorno da testa ativa e pálida – imaculada – palavra tão fria quando retrata uma majestade tão divina! - A pele competindo com o mais puro mármore , a imponência da extensão e da placidez, a delicada proeminência acima das têmporas ; e, então, as madeixas

⁵⁸ Tradução minha. Em inglês: “In his recollections of Ligeia he has been rhapsodic, conveying to the reader the frame of mind into which the memory of her puts him; now, in the second half of the tale, as he recalls the sequence of events leading up to the reappearance of Ligeia, he attempts to get a grip on himself and his emotions as he recounts the early history of Rowena dispassionately and with apparent detachment. (...) He reports the facts as nearly as he can remember them. But as he draws nearer in memory to the appearance of Ligeia, he becomes more and irrationally affected by that memory, and the last paragraph differs markedly in style from those preceding it. Inversions, repetitions, questions, exclamations, dashes, italics, capitals are all there, ending with the wild speech of the narrator himself with Poe's calculated use of repetition and parallelism for a maximum of emotional effect: 'can I never - can I never be mistaken - these are the full, and the black, and the wild eyes - of my lost love - of the lady - of the LADY LIGEIA'.”

<p>raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses, setting forth the full force of the Homeric epithet, "hyacinthine!" I looked at the delicate outlines of the nose - and nowhere but in the graceful medallions of the Hebrews had I beheld a similar perfection.</p>	<p>negras-corvos, acetinadas, exuberantes e naturalmente cacheadas, exalando toda a força do epíteto homérico, “flor de jacinto!” Olhei o delicado contorno do nariz – e apenas na elegância dos medalhões dos hebreus pude ver perfeição comparável.</p>
--	--

O conto de Ligeia começa com uma epígrafe atribuída a Joseph Glanvill. Nela, o autor fala que “Deus é senão uma grande vontade.” Nesse aspecto, encontramos um pouco a mentalidade do narrador, que cria na imagem de Ligeia, uma deusa. Sua vontade de que ela exista é tão grande que o resultado aparente é que a loucura do narrador culmina em um crime. O foco recai, a princípio, sobre uma descrição exagerada do seu objeto de desejo, sua obsessão muito provavelmente imaginada. Depois da morte de Ligeia, o narrador fala de si mesmo sucumbindo a uma tristeza, fala de suas extravagâncias e de seu vício em ópio. Poe parece ter trabalhado mais na ambiguidade desse conto que carrega um teor satírico mais a florado e uma tensão ainda maior, pois o narrador não se desliga de sua ideia fixa em Ligeia.

Em “Ligeia”, o narrador é capaz de se perder em devaneios poéticos, na sua idealização quase assustadora de sua musa. Cabe notar que ele, ao descrever os atributos físicos dela, vai separando parte por parte do corpo dela fazendo uso de metáforas hiperbólicas, aliteraões e assonâncias. Pode-se associar esse tipo de descrição ao *blazon*, ou seja, um catálogo, ou lista, de atributos físicos de alguém, em geral, mulheres. O *blazon* foi popularizado por Petrarca e foi abundantemente usado na Renascença inglesa⁵⁹.

No parágrafo 3 de “Ligeia”, disposto acima, apresento algumas escolhas de tradução. Na frase destacada em vermelho, há uma aliteração com *forehead* e *faultless*, além do som das consoantes iniciais, o som vocálico das sílabas das duas palavras se aproximam. A solução para manter o jogo de sons foi a escolha da palavra *imaculada* cujo final se aproxima de *pálida*, criando uma rima imperfeita. Na frase, há uma quebra de ritmo na frase intercalada com o travessão. Mantive a quebra e, apesar de não se tratar de leitura de poesia, o próprio texto pede um ritmo sobretudo por estar se calcando pelos moldes poéticos, fazendo uso do *blazon*. Então, a palavra *imaculada* ficou sozinha, tanto ecoando levemente o final do adjetivo

⁵⁹ Ver, por exemplo, o soneto 130 de William Shakespeare.

pálida, como espelhando a quantidade de sons da intercalada entre travessões, “it was faultless”. Na frase destacada em lilás, há uma aliteração com o som do *d* e uma rima imperfeita que se forma entre *applied* e *divine*. Não foi possível manter a aliteração, mas construímos uma assonância com a vogal *a*. Fizemos uso da rima imperfeita entre *palavra* e *retrata*. O autor ainda “brinca” com a assonância entre *gentle* e *temple*, destacados em azul. A aliteração encontrada no trecho destacado em laranja não pôde ser mantida e a tradução da frase ficou mais adaptada. Outra coisa que escolhemos ocultar foi o pronome *I* que em português não é necessário repetir, visto que existe a indicação da pessoa pela desinência. É possível perceber pela linguagem e a disposição sonora que o narrador, ao vagar pelas idealizações de sua consciência, mais uma vez confirma o tom poético em que se aplica.

Parágrafo 5 - Berenice	Tradução
<p>Berenice! - I call upon her name - Berenice! - and from the gray ruins of memory a thousand tumultuous recollections are startled at the sound! Ah, vividly is her image before me now, as in the early days of her light-heartedness and joy! Oh, gorgeous yet fantastic beauty! Oh, sylph amid the shrubberies of Arnheim! Oh, Naiad among its fountains! And then --- then all is mystery and terror, and a tale which should not be told. Disease --- a fatal disease, fell like the simoon upon her frame; and, even while I gazed upon her, the spirit of change swept over her, pervading her mind, her habits, and her character, and, in a manner the most subtle and terrible, disturbing even the identity of her person! Alas! the destroyer came and went! - and the victim - where is she? I knew her not - or knew her no longer as Berenice.</p>	<p>Berenice! – conjuro o seu nome – Berenice! - e das ruínas cinzentas da memória milhares de lembranças estremecem ao som! Ah, viva é sua imagem diante de mim agora, como nos primórdios de sua leveza e alegria! Ó, beleza esplêndida e ainda fantástica! Ó, sílfide entre os arbustos de Arnheim! Ó, Náiade entre as nascentes! E então – então, tudo é mistério e terror, e um conto a não ser contado. Doença – uma doença fatal, invadiu como samiel a sua estrutura; e, mesmo quando eu a contemplava, o espírito da mudança lhe cobria, atravessava sua mente, seus hábitos, e seu caráter, e, de forma sutil e atroz, desordenando até mesmo sua identidade de pessoa! Ai! O destruidor fez e foi! - e a vítima – onde está? Eu não a conhecia – ou não mais a conhecia como Berenice.</p>

A linguagem hiperbólica para representar uma figura feminina está bem presente em “Ligeia” e “Berenice”. No primeiro conto, o autor irá utilizar o blazon e metáforas que se aproximem da grandeza de Ligeia, em uma homenagem afetada, onde, mesmo em seu leito de morte, ela permanece angelical. Em “Berenice”, ele irá engrandecer de forma exagerada para

impressionar o leitor com o declínio da mulher e como ela perdeu sua identidade para a doença, por sinal, é conveniente que o narrador, nada confiável, o faça.

No trecho do parágrafo 5 disposto acima é o momento em que Berenice entra em cena. Nesse ponto, a idealização exacerbada do narrador em relação a Berenice que traz um pouco do romantismo, mas ao mesmo tempo parece ter um caráter sutilmente satírico, um humor muito característico em Poe que se agarra a uma densidade própria do horror⁶⁰. Essa característica dele pode também estar ligada a uma ironia presente em alguns autores do Romantismo Alemão. Muitos associaram Poe ao Romantismo Alemão e ele mesmo se defendeu disso dos que lhe associaram a isso quando ele estava vivo, no prefácio de *Tales of the Grotesque and Arabesque*:

Menciono aqui essas coisas porque sou levado a pensar que foi esse predomínio do ‘arabesco’ em meus contos sérios que induziu um ou dois críticos a me tacharem, com toda a amizade, daquilo que lhes agrada chamar de ‘germanismo’ e soturnez. A pecha é de mau gosto, e as razões da acusação não foram suficientemente examinadas. Admitamos por um momento que as ‘peças de fantasia’ aqui apresentadas sejam mesmo germânicas, ou o que for. Neste caso, o germanismo seria ‘o estado de espírito’ de agora. Amanhã posso ser tudo exceto germânico, tal como ontem fui qualquer outra coisa. Ainda assim, estes vários contos formam um livro. Meus amigos teriam igual razão em censurar um astrônomo por excesso de astronomia ou um autor ético por tratar demasiado de moral. Mas a verdade é que, salvo uma única exceção, em nenhuma destas histórias o estudioso reconhecerá as características próprias daquela espécie de pseudo-horror que aprendemos a chamar de germânico, sem outra razão melhor a não ser que alguns dos nomes secundários da literatura alemã passaram a ser identificados com seus disparates. Se o terror é a tese em muitas criações minhas, afirmo que o terror não é da Alemanha, e sim da alma – deduzi este terror apenas de suas fontes legítimas e o levei apenas a suas legítimas consequências. (POE, 2011, p. 111)

Poe dá uma profundidade ao seu tipo de terror, afirmando que ele se baseia pela alma, pelo espírito e não apenas terror pelo terror. Entretanto, embora tenha tentado se desvencilhar dessa conexão que fizeram de sua obra ao Romantismo Alemão, Thompson (1973) argumenta que há um aspecto que é raramente observado dessa categoria que tem certa relação com a escrita de Poe:

O que é raramente observado sobre o Romantismo Alemão, e sobre escritores como Hoffmann e Tieck, é que um de seus aspectos particulares foi o desenvolvimento da perspectiva cômica, eventualmente refletida em Coleridge, Carlyle, e Hazlitt, os quais Poe leu, juntamente com as últimas traduções das obras alemãs assim que ficaram disponíveis na América. Essa captura do cômico, do irônico, e do absurdo em um mundo melancólico e até sinistro pode ser chamado, um tanto vagamente, de ironia romântica.⁶¹ (THOMPSON, 1973, p. 20)

⁶⁰ Para uma análise mais detalhada da sátira em Poe, ver, por exemplo, SILVA, Ana Maria Zanoni da. *Humor e sátira: a outra face de Edgar Allan Poe*. 2007. 178 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

⁶¹ Tradução minha. Em inglês: “What is rarely observed about German Romanticism, and about such writers as

Esse teor cômico e irônico aproxima Poe um pouco mais dessas influências de leitura, apesar de não as confirmar inteiramente. Para Thompson (1973, p. 21), o significado dessa “Ironia Romântica” se relaciona com o dispositivo de zombar ou mesmo destruir a ilusão dramática na ficção e peças teatrais, e está presente em alguns autores alemães do final do século XVIII ao início do século XIX. Essa quebra dramática causada por certo teor satírico é encontrada em Poe, mas não de forma brusca ou tão alheia a ponto de confundir o leitor, o que acontece é a complexificação da experiência, talvez um convite a uma cumplicidade autor-leitor.

No trecho do parágrafo 5, o narrador clama pelo nome de Berenice na parte destacada em azul. Aqui em seu relato, ele já tinha arrancado os dentes com ela ainda viva e ela provavelmente não sobreviveu muito tempo depois disso, uma hipótese reforçada pelo próprio narrador ao se referir a ela dessa forma. Ele clama por seu nome, como clama um fiel a uma divindade. Chega, inclusive, a fazer referências a náiades e sílfides. As interjeições destacadas em vermelho servem a esse exagero e optei pelo uso do “Ó” ao invés do “Oh”, pois de acordo com o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*⁶² a interjeição “ó” é usada “para chamar ou invocar” enquanto a interjeição “oh” é usada como expressão de “alegria, dor, admiração, espanto, etc.” No inglês, “oh” serve para os dois. Acredito que o narrador estava, de certa forma, continuando sua invocação ao nome de Berenice. A quebra dramática parece ocorrer quando o narrador, no trecho destacado em lilás, adquire um tom de certa forma brincante tanto na repetição da palavra “then” como na aliteração da consoante “t”, um efeito poético que remete a uma narração em voz alta, assim como na repetição de “doença.” A grandiosidade da existência de Berenice, também náiade e sílfide aos olhos do narrador, em contraste com o terror e o dito mistério que o narrador descreve em seguida parece satirizar a própria imagem feminina que ele eleva, sobretudo pelo fato dele ter consciência de tudo que ocorreu a ela. Há uma diferença, por exemplo, na forma como os narradores de Ligeia e Berenice descrevem as personagens. Em Ligeia, o narrador descreve o seu objeto de obsessão de forma idealizada a todo momento, pois nem na morte ela perdeu sua serenidade e força descomunal. Para o narrador de Ligeia não existe a perversidade velada em relação a ela, pois

Hoffmann and Tieck, is that one of its distinctive features was the development of a comic perspective, eventually reflected in Coleridge, Carlyle, and Hazlitt, whom Poe read, along with the latest translations of German works as they became available in America. This apprehension of the comic, the ironic, and the absurd in an otherwise melancholy and even sinister world has come to be called, rather loosely, Romantic Irony.”

⁶² <https://dicionario.priberam.org/> Acesso em 26 de janeiro de 2021.

ela é provável fruto da sua mente. Em Berenice, no parágrafo 14, ele a descreve como se ela fosse uma espécie de aparição ou cadáver.

A linguagem catastrófica parece forçada até para um narrador desajustado e vemos que ele continua no mesmo tom da quebra dramática ao falar bruscamente no trecho destacado em rosa. Nesse trecho, mantive a repetição da palavra “doença” e a quebra de ritmo proposta no início da frase. Outro exemplo de uma frase mais adaptada é a destacada em verde onde fizemos uso de uma aliteração que não está no texto de partida. Essa estratégia foi adotada de forma consciente para compensar quando o efeito pretendido em outros fragmentos não foi alcançado no texto de chegada. Acredito, como dito anteriormente, que parte do fazer tradutório se insere na criação e negociação com o texto de partida e o autor, seu estilo, sua intenção e com a leitura que fazemos.

5.2.5 Pontuação

Parágrafo 11 - Berenice	Tradução
<p>And at length the period of our nuptials was approaching, when, upon an afternoon in the winter of the year - one of those unseasonably warm, calm, and misty days which are the nurse of the beautiful Halcyon, - I sat, (and sat, as I thought, alone) in the inner apartment of the library. But, uplifting my eyes, I saw that Berenice stood before me. Was it my own excited imagination - or the misty influence of the atmosphere - or the uncertain twilight of the chamber - or the gray draperies which fell around her figure - that caused in it so vacillating and indistinct an outline? I could not tell. She spoke no word; and I - not for worlds could I have uttered a syllable. An icy chill ran through my frame; a</p>	<p>E, por fim, quando nossas núpcias estavam se avizinando, em uma tarde de inverno— um daqueles dias inesperadamente quentes, calmos e enevoados que são a acolhida da bela Alcíone, - Eu me sentei, (e me sentei, pensava, sozinho,) no compartimento interno da biblioteca. Mas, ao elevar os olhos, vi Berenice diante de mim. Era aquilo minha própria imaginação exaltada – ou o efeito nebuloso da atmosfera – ou a penumbra vacilante do aposento – ou as cortinas cinzentas lhe contornando a silhueta – que lhe causaram um semblante tão indistinto e indeciso? Não pude dizer. Ela não disse uma palavra; e eu – por nada neste mundo teria proferido uma sílaba. Um frio gélido correu pelo meu</p>

<p>sense of insufferable anxiety oppressed me; a consuming curiosity pervaded my soul; and sinking back upon the chair, I remained for some time breathless and motionless, with my eyes riveted upon her person.</p>	<p>corpo; uma sensação de ansiedade insuportável me oprimia; uma curiosidade voraz atravessava minha alma; e afundando mais e mais em minha cadeira, fiquei, durante um período, sufocado e imóvel, com os olhos fixos nela.</p>
---	--

Uma das singularidades do estilo de Poe é a pontuação. Como foi visto, ele já demonstrava um caráter um tanto experimental na ordem das sentenças e na escolha lexical. Nos seus contos há uma grande quantidade de pontos de exclamação, parênteses, travessões, vírgulas e ponto e vírgulas. Essa pontuação é usada amplamente em seus períodos longos com orações intercaladas. Ele costura essa complexidade através da pontuação, encadeando a estrutura da fala do narrador que, por vezes, parece expressar um fluxo de pensamento interno, um diálogo consigo mesmo.

No trecho do parágrafo 11, no quadro 3, temos alguns exemplos do seu estilo de pontuação. Na parte destacada em lilás, o narrador adiciona uma informação entre parênteses com orações intercaladas. Na parte destacada em vermelho, temos o uso dos travessões para separar e dar ênfase às diversas possibilidades da lista em uma só pergunta, dando ênfase necessária para cada uma delas. Talvez o uso das vírgulas não transparecesse tanto esse efeito unificado da pergunta e ao mesmo tempo de ênfase dos itens. O autor irá utilizar os travessões para listas também em outros trechos. A pontuação é primordial para que Poe construa esse dispositivo poético do qual falarei a seguir. Como quando ele enumera um conjunto de detalhes que, segundo ele, contribuem para a reputação da família como visionários: “...e em vários detalhes marcantes – na aparência da mansão – nos afrescos do salão principal – nas tapeçarias dos quartos – na cinzelagem de alguns pilares na armaria – mas sobretudo na galeria de pinturas antigas – no estilo da biblioteca – e, por fim, na natureza muito peculiar do conteúdo da biblioteca...”⁶³ (POE, 1845a, p. 217)

Ele não chega a descrever em detalhe, apenas enumera uma série de objetos e deixa para o leitor imaginar que havia realmente algo de diferente neles. Essa lista acaba dando força para o discurso do narrador, apesar de ela ser pouco esclarecedora em si. Pode ser

⁶³ Tradução minha. Em inglês: “...and in many striking particulars --- in the character of the family mansion --- in the frescos of the chief saloon --- in the tapestries of the dormitories --- in the chiselling of some buttresses in the armory --- but more especially in the gallery of antique paintings --- in the fashion of the library chamber --- and, lastly, in the very peculiar nature of the library's contents.”

um objetivo do narrador envolver o leitor nessas enumerações e fazê-lo com que acredite por um instante nesse narrador que é pouco confiável, os seus esforços para parecer lúcido irá transparecer também pelo uso de outros dispositivos de linguagem. Umberto Eco explica que esse recurso de lista é conhecido como *enumeratio*:

Os vários tipos de lista se compõem com frequência de acúmulos – ou seja, sequências ou justaposições de termos linguísticos pertencentes ao mesmo campo conceitual. Um tipo de acúmulo como esse é conhecido como *enumeratio*, que em geral surge na literatura medieval. Às vezes parece que os termos da sequência carecem de coerência ou homogeneidade, porque seu objetivo era definir as propriedades de Deus – e Deus, segundo Pseudo-Dionísio, o Areopagita, só pode ser descrito por meio de imagens dessemelhantes. (ECO, 2013, p. 79)

A lista também mantém a ambiguidade do uso da palavra *visionary* que é usada para se referir à família de Egeu, uma vez que ambas as acepções, aquele que tem visões ou um idealista, são aceitáveis no contexto. O fato de ele não descrever através de sua enumeração nenhum dos objetos reforça a ambiguidade. Eram pessoas que tinham visões, como suscita a história clássica à qual alude o nome Egeu⁶⁴, ou apenas pessoas de visão? É na dúvida que Poe costura o mistério, apesar de dar pistas através da linguagem do estado mental do personagem principal. O narrador termina a lista citando a biblioteca: “and, lastly, in the very peculiar nature of the library's contents” (POE, 1845a, p. 217) Mesmo que ele dê a impressão de ter terminado, a verdade é que a lista continua infinitamente, uma vez que assim é visto geralmente o conteúdo de uma biblioteca vasta com sua infinidade de possíveis leituras, em diferentes épocas, por diferentes pessoas. Umberto Eco opina sobre essa questão da enumeração infinita, característica de listas poéticas:

Ao contrário, as listas poéticas são abertas e, de certo modo, pressupõem um et cetera final. Há dois motivos pelos quais elas pretendem sugerir uma infinidade de pessoas, objetos e eventos: (1) o autor está ciente de que a quantidade de itens é vasta demais para ser registrada; (2) o escritor tem prazer – por vezes um puro prazer auditivo – na enumeração infinita. (ECO, 2013, p. 78)

Parágrafo 5 – “Ligeia”	Tradução
And thus how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia's eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression - felt it approaching - yet not	E, então, quantas vezes, em minha intensa análise dos olhos de Ligeia, senti que se achegava a compreensão total daquela expressão – senti que se

⁶⁴ Egeu na mitologia grega: pai de Teseu e rei de Atenas.

quite be mine- and so at length entirely depart! And (strange, oh strangest mystery of all!) I found, in the commonest objects of the universe, a circle of analogies to that expression.	achegava – embora não chegando mesmo – e, afinal, sumia de vez! E (bizarro, oh o mais bizarro dos mistérios!) eu encontrava, nos objetos mais triviais do universo, um conjunto de analogias para tal expressão.
---	--

A pontuação em “Ligeia” mantém o padrão estilístico de Poe em “Berenice”. A conversa ensimesmada dos narradores precisa ser convincente ao outro e a si mesmo. Portanto, a pontuação vem servir a todas as informações adicionais que acompanham sua narrativa que tanto procura convencer como também demonstrar a hesitação do narrador em ir direto ao ponto, seus rodeios são como para ter certeza que o outro acreditará em sua versão dos fatos. Poe chegou a falar sobre a questão da pontuação em uma de suas notas de *Marginalia*:

Que a pontuação é importante todos concordamos; porém, são poucos os que compreendem o tamanho dessa importância! O escritor que negligencia a pontuação, ou pontua errado, está sujeito a ser mal interpretado – e isso, de acordo com a ideia popular, é a soma dos males brotando da negligência ou da ignorância. Parece não ser divulgado que, mesmo onde o sentido está perfeitamente claro, uma frase pode ser privada de metade de sua força, seu espírito, seu objetivo, por pontuação inadequada. Pela ausência de uma mera vírgula, é frequente um axioma parecer um paradoxo, ou um sarcasmo ser convertido em um sermão. (POE, 1874a, p. 433-434)⁶⁵

Poe fala de uma forma incisiva sobre como a pontuação negligenciada pode tirar a força de uma frase. Como vemos, mesmo uma vírgula pode mudar os significados da frase. Sem falar na quebra do ritmo intencionado no parágrafo no texto. Aqui Poe fala a respeito do autor do texto na cultura fonte, mas a importância é a mesma quando se traduz. Dentro das tendências deformadoras citadas por Berman (2008), acredito que não houve racionalização em virtude de pontuação: “A racionalização diz respeito em primeiro lugar às estruturas sintáticas do original, bem como a este elemento delicado do texto em prosa que é a pontuação. (...)A racionalização conduz violentamente o original de sua arborescência à linearidade.” (BERMAN, 2008, p. 48)

⁶⁵ That punctuation is important all agree; but how few comprehend the extent of its importance! The writer who neglects punctuation, or mix-punctuates, is liable to be misunderstood — this, according to the popular idea, is the sum of the evils arising from heedlessness or ignorance. It does not seem to be known that, even where the sense is perfectly clear, a sentence may be deprived of half its force, its spirit, its point, by improper punctuation. For the want of merely a comma, it often occurs that an axiom appears a paradox, or that a sarcasm is converted into a sermonoid

Esse tipo de intervenção, de tentar achar aquilo que parecer ser o ritmo mais “natural” da frase, pode acabar por desviar da pulsação intrínseca ao texto. No caso dos contos de Poe, a proposta que se volta a um efeito pode ser perdida. Portanto, como no exemplo do parágrafo cinco de “Ligeia”, tentei manter a pontuação em grande parte do texto. Poe dava tanta importância à pontuação que ainda nessa nota sobre a questão, ele evoca a necessidade de um tratado a respeito. Ele fala, inclusive, que pensava em escrever um ensaio da *Filosofia do Ponto*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa teve como objetivo principal fazer uma tradução comentada de dois contos de Edgar Allan Poe. O conto “Berenice” que possui personagem com o mesmo nome foi a primeira das mulheres etéreas escritas por Poe. “Ligeia”, personagem do conto que ele considerava o seu melhor. Houve o desejo de investigação crítica desses contos, mas para além disso, um mergulho tão profundo quanto o da tradução.

Traduzir um autor como Poe é um desafio não somente por sua linguagem, mas por ser um autor já bastante traduzido. Entretanto, cada projeto tradutório é um mundo novo e pode servir ao seu propósito. No meu caso, traduzir para comentar, para rebuscar um pouco do autor novamente. Para isso, passei por uma investigação de sua teoria estético-literária, embora seja apenas um recorte diante de toda a extensa contribuição de Poe para a literatura no geral.

Fiz uma análise dos contos escolhidos, passando por uma investigação estilística e temática. Creio que, como elemento metodológico, é interessante destrinchar o autor a ser traduzido. Tradução é uma leitura crítica. Portanto, acumular-se de informações sobre o autor para resenhar a si mesmo enquanto lê, traduz e revisa pode ser um caminho que, se já não comum, parece recomendável em tradução comentada. Não fui por um viés biográfico de investigação, pelo menos não no sentido de trazer a vida do autor para a análise de sua escrita.

O processo tradutório, como já dito, foi mais orientado para uma investigação da estilística do autor. Desse modo, seria mais fluido comentar as escolhas feitas nas traduções, pois teriam sido feitas nesse terreno de investigação mais fechado para o propósito de “trazer” o autor. Não ignoro o paradoxo, dado o fenômeno da intertextualidade.

Em termos de teoria, discuti alguns apontamentos do que foi postulado por Hans Vermeer (2014), sobre a teoria do *skopos*, a qual foi muito importante para a compreensão de que cada tradução tem um seu propósito e deve ser avaliada em termos de adequação levando-o em conta. Busquei também nos escritos teóricos de Berman (2008), elementos para discussão, investigação e análise. Além disso, sua reflexão a respeito da tradução ética, poética e pensante me ajudou a situar melhor o meu *skopos*. A respeito dos comentários, o que levei em consideração foram os dispositivos literários que, acredito, eram particulares de Poe para compor a personalidade transtornada do narrador.

Edgar Allan Poe é um nome essencial na literatura universal não somente por ele mesmo, mas por todos os escritores que foram influenciados por ele. Poe é um caso especial,

pois foi pela tradução que seu nome alcançou o cânone literário. Tradução literária é uma tarefa cheia de encadeamentos e é uma discussão válida à abertura de todo, mesmo alcançando apenas parte, esse processo complexo.

A tradução comentada, gênero desse trabalho, aborda tanto a crítica como a criação. Esse trabalho é uma pequena contribuição em meio a tantas outras pesquisas feitas a respeito de Poe e tantas outras do gênero de tradução comentada. Entretanto, espero que a pesquisa contribua para alguma discussão para a literatura poeana e no âmbito dos Estudos da Tradução.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. Prefácio: Outras anotações sobre Edgar Poe. *In*: POE, Edgar Allan. **Contos de imaginação e mistério**. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012. p. 7-24.
- BECKER, Ernest. **A negação da morte**. 2. ed. Tradução de Luiz Carlos Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Fernando Camacho. *In*: BRANCO, Lúcia Castello (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Fale: UFMG, 2008. p. 25-49.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Mauri Furlan, Marie-Hélène Catherine Torres e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras: PGET, 2007
- BERMAN, Antoine; MARINI, Clarissa Prado; TORRES, Marie-Hélène C. A retradução como espaço da tradução. **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 261-268, Aug. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2017v37n2p261>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-79682017000200261&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 fev. 2021.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BONAPARTE, Marie. **The life and works of Edgar Allan Poe: A psycho-analytic interpretation**. [1949]. Trad. John Rodker. London: The Hogarth Press, 1972.
- BOTTING, Fred. **Gothic: The new critical idiom**. London: Routledge, 1996.
- BOTTMANN, Denise. Alguns aspectos da presença de Edgar Allan Poe no Brasil. **Tradução em Revista**, São Paulo, v. 8, p. 1-19, 2010. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/15900/15900.PDF> Acesso em: 10 fev. 2021.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CAMPBELL, Killis. **The mind of poe and other studies**. Cambridge: Harvard University Press, 1933.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Tradução Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

EMERSON, Ralph Waldo. Nature. *In*: MCMICHAEL, George *et al.* (ed.). **Anthology of American literature**. 8th ed. Upper Saddle River: Pearson Prentice, 2004. v. 1, p. 821-848.

ESPLIN, Emron. Borges's Philosophy of Poe's composition. **Comparative Literature Studies**, Pennsylvania, v. 50, n. 3, p. 458-489, 2013.

ESPLIN, Emron; GATO, Margarida Vale de (ed.). **Translated Poe**. Maryland: Lehigh University Press, 2014.

GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana; JURADO, Francisco García. Death and Love in Poe's and Schwob's readings of the classics. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, West Lafayette, v. 10, número 4, 2008. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1393>.

HAMMOND, J. R. **An Edgar Allan Poe Companion**. Londres: Macmillan, 1981.

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

HOFFMAN, Daniel. **Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe**. New York: Doubleday, 1972.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

LANHAM, Richard A. **A handlist of rhetorical terms**. 2nd ed. Berkeley: University of California Press 199

LISPECTOR, Clarice. **Histórias extraordinárias de Allan Poe**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

MAY, Keith. M. **Characters of women in narrative literature**. London: Macmillan Press, 1981.

MONTEIRO, George. Fernando Pessoa spiritualizes Poe. *In*: ESPLIN, Emron; GATO, Margarida Vale de (ed.). **Translated Poe**. Maryland: Lehigh University Press, 2014, p. 283-288.

OATES, Joyce Carol. **Haunted: tales of the grotesque**. New York: Dutton, 1994.

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Edição bilíngue. Tradução Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALÉ: UFMG, 2009.

PHILIPPOV, R. A chapter of suggestions, fifty suggestions, marginalia, marginal notes: fractais da teoria estética de Poe? **Revista Letras**, Curitiba, v. 79, p. 93-104, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/15888/13559>. Acesso em: 10 nov. 2020.

PHILIPPOV, R. Poe in Brazil: The case of "The fall of the house of Usher". *In*: ESPLIN,

Enron; GATO, Margarida Vale de (ed.). **Translated Poe**. Maryland: Lehigh University Press, 2014. p. 241-250.

POE, Edgar Allan. **Berenice**. New York: Broadway Journal, 1845a. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/tales/berniced.htm>. Acesso em: 20 mar. 2019.

POE, Edgar Allan. **Essays and reviews**. New York: Literary Classics of the United States, 1984. p. 568-588.

POE, Edgar Allan. **Ligeia**. New York: Broadway Journal, 1845b. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/tales/ligeiaf.htm>. Acesso em: 20 mar. 2019.

POE, Edgar Allan. Marginalia. *In*: INGRAM, John H. (ed.). **The Works of Edgar Allan Poe**. Edinburgh: Adam and Charles Black, 1875. v. 3.

POE, Edgar Allan. Memoir and Tales. *In*: INGRAM, John H. (ed.). **The works of Edgar Allan Poe**. Edinburgh: Adam and Charles Black, 1874a. v. 1.

POE, Edgar Allan. O prefácio a contos do grotesco e do arabesco. Trad. Denise Bottmann. **Revista Literária em Tradução**, Ilha do Desterro, Florianópolis, ano 2, n. 3, p. 108-112, set. 2011.

POE, Edgar Allan. Poems and essays. *In*: INGRAM, John H. (ed.). **The works of Edgar Allan Poe**. Edinburgh: Adam and Charles Black, 1875. v. 3.

POE, Edgar Allan. Tales. *In*: INGRAM, John H. (ed.). **The works of Edgar Allan Poe**. Edinburgh: Adam and Charles Black, 1874b. v. 2.

POE, Edgar Allan. To Thomas W. White. *In*: OSTROM, John Ward (ed.). **The letters of Edgar Allan Poe**. New York: The Guardian Press, 1966. v. 2.

POLONSKI, Rachel. Poe's Aesthetic Theory. *In*: HAYES, Kevin J. (ed.). **The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. Cambridge University Press, 2002. p. 41-56.

ROZSAS, Jeanette. **O mago do terror**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SILVERMAN, Kenneth. Introduction. *In*: SILVERMAN, Kenneth (ed.). **New essays on Poe's Major Tales**. Londres: Cambridge University Press, 1993. p. 21.

SOBRAL, Adail. Da valoração intralinguística à transposição tradutória: uma perspectiva Bakhtiana. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, p. 2-9, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdetraducao/article/view/98461/54987>. Acesso em: 11 nov. 2020.

STAUFFER, Donald Barlow. Style and Meaning in Ligeia and William Wilson. **Studies in Short Fiction**, Newberry, v. 2, n. 4/65, p. 316-330, 1965.

THOMPSON, G. R. **Poe's fiction: romantic irony in the gothic tales**. Madison: U. of Wisconsin Press, 1973.

TODOROV, Tzvetta. **Introduction à la littérature fantastique**, Paris: Seuil, 1970.

TORRES, Marie-Hélène C. **Método de análise e crítica de tradução de Antoine Berman**: Auto resenha do seu livro *Por uma crítica da tradução: John Donne*. [S. l.], 2021. No prelo.

VERMEER, Hans J. Theoretical groundwork. In: REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. **Towards a general theory of translational action**: skopos theory explained. Tradução de Christiane Nord. Londres: Routledge, 2014. Part 1.

VINES, Lois David (ed.). **Poe abroad**: influence, reputation, affinities. Iowa: University of Iowa, 1999.

WEEKES, Karen. Poe's feminine ideal. In: HAYES, Kevin J. (ed.). **Cambridge Companion to Edgar Allan Poe**. Londres: Cambridge University Press, 2002. p. 152.

WILKINSON, Richard H. **The complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt**. Londres: Thames & Hudson, 2003.

ZIMMERMAN, Brett. **Edgar Allan Poe**: rhetoric and style. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005.