UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
BACHARELADO EM LETRAS — TRADUÇÃO

As trevas e o medo em "The Raven": uma análise da tradução de Machado de Assis

Por
Eduardo Lisovski Schmidt

Juiz de Fora - 2023

As trevas e o medo em "The Raven": uma análise da tradução de Machado de Assis

Por

Eduardo Lisovski Schmidt

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como parte dos requisitos para obtenção do grau de Bacharel em Letras: Tradução — Ênfase em inglês, elaborado sob orientação do Prof. Ph.D. Luiz Carlos Moreira da Rocha.

Juiz de Fora - 2023

As trevas e o medo em "The Raven": uma análise da tradução de Machado de Assis

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como parte dos requisitos para obtenção do grau de Bacharel em Letras: Tradução — Ênfase em inglês, elaborado sob orientação do Prof. Ph.D. Luiz Carlos Moreira da Rocha.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Ph.D. Luiz Carlos Moreira da Rocha – orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Prof. Ph.D. Rogério de Souza Sérgio Ferreira

Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Profa. Ph.D. Sandra Aparecida Faria de Almeida

Universidade Federal de Juiz de Fora

Data da defesa: 25/10/2023

Nota:_____

RESUMO: Sabe-se que o processo tradutório perpassa a maioria das experiências humanas de intercâmbio. Assim sendo, a arte da tradução participa também da formação das identidades nacionais através da transposição literária que engendra. Com base nessas altercações, a tradução do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe, para *O Corvo*, por Machado de Assis, será o cerne desta monografia, elaborada em diálogo com a Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar e com os estudos acerca da recriação no campo da tradução de Haroldo de Campos. Portanto, este trabalho parte do pressuposto de que a tradução elaborada por Machado de Assis se caracteriza como uma recriação poética cuja feição é marcada pelo processo tradutório.

Palavras-chave: O Corvo; Tradução; Edgar Allan Poe; Machado de Assis; Recriação.

ABSTRACT: It is known that the process of translation perpasses the most of the human experiences of interchange. Consequently, the act of translation also shares the formation of national identities through the literary transposition that it engenders. Based upon these arguments, the translation of *The Raven*, by Edgar Allan Poe, por *O Corvo*, by Machado de Assis, will be the focus of this monograph, which was elaborated following a dialogue between the Polysystem Theory, by Itamar Even-Zohar, and with studies regarding recreation within the field of translation, by Haroldo de Campos. Therefore, this work starts from the assumption that the translation made up by Machado de Assis characterizes itself as a poetical recreation whose feature is shaped by the process of translation.

Keywords: The Raven; Translation; Edgar Allan Poe; Machado de Assis; Recreation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 6
2 APORTE TEÓRICO 7
3 CONTEXTO HISTÓRICO E GÓTICO AMERICANO 9
4 EDGAR ALLAN POE, *THE RAVEN*, *THE PHILOSOPHY OF COMPOSITION* E A INSERÇÃO DO POEMA NA LITERATURA GÓTICA 13
5 MACHADO DE ASSIS COMO TRADUTOR 18
6 O CORVO, UMA TRADUÇÃO DE MACHADO DE ASSIS 20
7 *THE RAVEN* E O CORVO: IMAGEM E SEMELHANÇA 22
8 CONCLUSÕES 31
9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 33

1 INTRODUÇÃO

The Raven é um poema escrito por Edgar Allan Poe, poeta, crítico literário e prosador inserido no contexto do Romantismo Americano. O encontro de um protagonista enlutado pelo falecimento de sua amante, Lenore, com um terrível corvo é contado em cento e oito versos metodicamente compostos em um processo de criação discorrido pelo próprio Poe em um ensaio publicado um ano depois do lançamento do poema. *The Philosophy of Composition* elucida o leitor, certamente curioso acerca do pássaro e do porquê de ele repetir justamente a palavra *nevermore*. A respeito das decisões tomadas pelo poeta no momento da escrita dos versos, a singularidade de *The Raven* reside não somente na rigidez da forma, mas também nas repetições, nas aliterações, e, principalmente, na unidade de efeito.

O poema conquistou leitores desde o momento de sua publicação e foi traduzido para línguas de todo o mundo, incluindo para o português brasileiro. Machado de Assis foi o responsável por trazer o poema gótico *The Raven* ao Brasil pela primeira vez, e, sob o título de *O Corvo*, a ave de Poe sobrevoou o país grasnando *nunca mais*. Tendo em vista as particularidades do original e as dessa tradução em específico, delimita-se, portanto, o *corpus* desta pesquisa: O Corvo como tradução recriativa de *The Raven*, por Machado de Assis.

Para que fosse possível estreitar o amplo horizonte de discussões suscitadas pela leitura comparativa da versão de Machado e da original de Poe, foram delimitados os traços inerentes à Literatura Gótica, corrente inserida no contexto do Romantismo Americano, dentre os quais é possível listar: o medo, a supersticiosidade, a presença aterradora do desconhecido e a ambientação enriquecida pelas trevas. Buscou-se, então, comparar o original e a tradução, observando de que maneira as características intrinsecamente góticas foram transpostas para a versão brasileira.

As semelhanças e as disparidades foram evidenciadas em diálogo com a Teoria dos Polissistemas, postulada por Itamar Even-Zohar na década de 1970. Sua aplicação no campo dos Estudos da Tradução, bem como da Literatura Comparada, tornou viável escolhê-la como embasamento para a análise discorrida.

Espera-se que a presente pesquisa se configure como uma contribuição para os estudos relacionados aos campos da tradução e da literatura, bem como àqueles relacionados a Machado de Assis e sua ocupação de tradutor.

2 APORTE TEÓRICO

A Teoria dos Polissistemas, desenvolvida por Itamar Even-Zohar em 1972, é uma abordagem de grande importância para o campo dos Estudos da Tradução que busca compreender de que forma as obras literárias são traduzidas e circulam em diferentes sistemas literários e culturais. A teoria se centra em analisar as interações entre diversos sistemas literários e como esses sistemas afetam a tradução e a disseminação de obras literárias, bem como suas recepções. A Teoria dos Polissistemas também aborda questões de poder, mas, principalmente, de hierarquia nos sistemas literários, destacando como algumas obras são mais valorizadas e amplamente traduzidas do que outras — dada a posição, periférica ou central, em que se situam os polissistemas envolvidos no processo tradutório.

A teoria parte do pressuposto de que cada cultura e, por conseguinte, cada língua possui seu próprio sistema literário com características específicas. Esses sistemas literários não existem isoladamente, mas estão interconectados em um complexo "polissistema" (ZOHAR, 1990, p. 28 apud ZHANG, 2014, p. 138). Como exemplo, tem-se o polissistema literário brasileiro, composto por sistemas menores, dos quais se pode destacar a literatura nacional e a literatura traduzida. A relação de dominância existente entre esses sistemas é determinada segundo os conceitos de "polissistemas periféricos" e "polissistemas centrais". Essas noções são usadas para descrever a posição relativa de diferentes sistemas literários no contexto do polissistema literário global e estão relacionadas ao modo como as diferentes culturas e línguas são valorizadas, por exemplo.

Polissistemas centrais referem-se aos sistemas literários que têm uma posição dominante e influente no cenário literário global. Geralmente, esses são os sistemas literários de países ou culturas com grande poder econômico, político e cultural, como é o caso do polissistema literário estadunidense, onde se encaixa *The Raven*, o poema em torno do qual será discorrida a análise deste trabalho. A noção de polissistemas periféricos, por sua vez, refere-se a sistemas literários que têm uma posição menos influente na hierarquia. Por conta disso, são frequentemente submetidos às normas e aos padrões oriundos dos polissistemas centrais, o que afeta a produção literária dos polissistemas periféricos e as escolhas de tradução. Todavia, é importante notar que a categorização de um sistema literário como central ou periférico não é imutável, mas pode se transformar ao longo do tempo, a depender de fatores como mudanças políticas, econômicas e culturais.

Dentro do contexto em que será realizada a análise contida neste trabalho, o polissistema literário brasileiro é considerado periférico, principalmente por conta de seu pouco tempo de história literária até o momento da tradução de *The Raven* feita por Machado de Assis. Por sua vez, o polissistema literário estadunidense, onde se encaixa o poema em torno do qual será discorrida a análise proposta neste trabalho, *The Raven*, é visto como central em relação ao polissistema brasileiro.

Conforme disserta Zhang (2014, p. 139) ao explicitar a relação da Teoria dos Polissistemas com a tradução, a posição do sistema da literatura traduzida em dado polissistema ditará de que maneira o tradutor deverá agir perante a tradução de um texto estrangeiro para a sua própria língua. Caso a literatura traduzida esteja no centro, isto é, exerça maior dominância sobre a literatura nacional, quanto mais o tradutor aproximar o texto da língua de partida, mais sua tradução será considerada adequada — independentemente de haver quebra de convenções linguísticas, por exemplo. Por outro lado, quanto mais o tradutor se distanciar do texto original em sua tradução, mais o produto será visto como "inadequado", dada a posição de desvantagem da literatura nacional frente à literatura traduzida (ZHANG, 2014, p. 139).

Essa questão pode ser explicada por Zohar por meio do conceito de "patronagem", que se refere ao domínio que uma língua tem sobre a outra. A língua patrona muitas vezes é associada ao poder político, econômico ou colonial, e, no caso da análise contida neste trabalho, o inglês exerce domínio sobre o português brasileiro, ditando principalmente as direções tomadas pelos tradutores de determinados textos. A patronagem não se limita apenas à tradução e se estende a outros campos, como a educação, a mídia, a cultura etc., mas devido ao foco deste trabalho, apenas este ponto foi abordado nesta seção. Por fim, é importante notar que a questão da patronagem pode variar em diferentes contextos culturais e linguísticos, além de mudar ao longo do tempo, assim como as dinâmicas existentes entre polissistemas, conforme citado anteriormente.

Tendo em vista os pontos apresentados, tanto os aspectos que aproximam *The Raven* de sua contraparte traduzida, *O Corvo*, quanto aqueles em que divergem serão esmiuçados segundo o diálogo estabelecido entre a análise contida neste trabalho e a Teoria dos Polissistemas.

3 CONTEXTO HISTÓRICO E GÓTICO AMERICANO

O Romantismo Americano, que compreende o período de 1800 a 1865, se desenhou no contexto de uma nação jovem com menos de um século de história literária. A maioria de seus autores trazia consigo uma bagagem cultural bastante influenciada pelos padrões culturais europeus que, além de serem muito dominantes no cenário artístico da época, ditavam os parâmetros estéticos nos quais as criações artísticas deveriam se encaixar. Até o começo do século XIX, o que se tinha como literatura estadunidense eram as produções voltadas para o âmbito político — uma forma de consolidar o patriotismo como um valor de importância — e para o âmbito religioso — uma maneira de elevar o puritanismo, religião trazida às terras americanas pelos ingleses. A criação de uma identidade para os Estados Unidos, quase sem obras representativas que trouxessem à luz a identidade americana em sua essência, teve início em um período marcado por conflitos e intensas transformações culturais.

O domínio inglês sobre as terras de sua antiga colônia havia terminado: a Doutrina Monroe sublinhava a independência da jovem república, que acabava de expulsar do país os colonizadores, de uma vez por todas, em uma segunda guerra pelo seu reconhecimento como nação. O Oeste, para onde os americanos marchavam segundo a filosofia do Destino Manifesto, era rapidamente ocupado e importantes ferrovias eram construídas, costurando terras de onde, mais tarde, seria extraído ouro e rasgando ao meio os resquícios de um país outrora selvagem, povoado por nativos que foram quase todos exterminados. O embate com o México expandiu ainda mais os domínios dos Estados Unidos que, após a vitória, anexou os territórios da Califórnia, do Texas e do Novo México, entre outros. Enquanto a Revolução Industrial transformava o Norte, o Sul continuava agrário e bastante dependente da mão-de-obra escrava. Mais tarde, o país se dividiria na Guerra de Secessão, um confronto armado que ditaria o fim da política escravagista americana. A morte do presidente Abraham Lincoln é o acontecimento que encerra o Romantismo Americano, conforme demarcado por Crawford, Kern e Needleman em *American Literature: A Complete History, with Biographical Data, Literary Trends, and Criticism* (p. 48).

As obras produzidas dentro desse intervalo de sessenta e cinco anos, em que se inserem os eventos listados acima, evidenciam as finalidades beletrísticas com as quais se produzia arte, principalmente literatura, no século dezenove. Os romances históricos e extravagantes faziam o

uso do passado colonial para construir seus cenários; eram refinados e elegantes segundo as intensas preocupações de seus autores com o decoro (CRAWFORD; KERN; NEEDLEMAN, 1953, p. 49), justificadas pelo complexo de inferioridade que ainda se tinha diante das obras produzidas e vendidas na Europa, o polo linguístico e cultural hegemônico da época. Sob essa influência, importavam-se também moldes e temáticas recorrentes no Romantismo Americano, e dar-se-á especial atenção para a Literatura Gótica.

O termo "gótico" tem suas origens na arquitetura: corresponde a uma tendência observada pela primeira vez em castelos medievais datados dos séculos XI a XII ao redor da Europa. As principais características do modelo, revivido no século XIV na construção de catedrais espalhadas pela França e pela Inglaterra, são os inconfundíveis arcos ogivais, os longos vitrais e os interiores iluminados pela rosácea. Essas estruturas tão distintas inspiraram Horace Walpole (1717–1797), escritor do século XVIII, a não somente construir seu próprio castelo gótico em Strawberry Hill, mas também, quinze anos depois, a escrever *The Castle of Otranto* (1764), a primeira obra gótica. Walpole traz os elementos dessa tendência arquitetônica para seu romance e os utiliza como localização para contar a história que se desenvolve a partir da morte do personagem Conrad. O autor tece uma trama misteriosa e sobrenatural, apoiada em superstições e maus presságios.

O leque de lugares comuns da Literatura Gótica apresentados em *The Castle of Otranto* e expande com a publicação de *Vathek* (1786), uma novela escrita por William Thomas Beckford (1760–1844). Dentro dos limites do gênero novelesco, o autor explora as curvas da imoralidade do califa Vathek, cuja trajetória sombria em busca de poderes místicos começa no momento em que ele abandona sua religião para seguir uma profecia misteriosa. A presença do misticismo e do sobrenatural, bem como seu *setting* semelhante àquele em *The Castle of Otranto*, são fatores que não apenas separaram e distinguiram *Vathek* das demais obras românticas publicadas no período, como também contribuíram para moldar os parâmetros para o gênero inaugurado por Walpole.

Antes que nomes de grande importância para a Literatura Gótica pudessem surgir nos Estados Unidos, o gênero tomou forma com Charles Brockden Brown (1771–1810), o primeiro a importar o estilo para o país. Nascido na Filadélfia, o maior centro urbano e cultural estadunidense da época, Charles escutava os ecos do Iluminismo e as reverberações das tendências literárias que emergiam na Europa. Sob a luz de transformações sociais e de reviravoltas intelectuais que lentamente moldavam a Europa pós-Absolutismo, o escritor

publicou romances que certamente influenciaram Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe, dois prolíficos escritores estadunidenses com especial importância não somente para o Romantismo, mas também para a construção e o posterior refinamento do gótico americano. Além do destaque ao plano psicológico e a métodos emergentes da época, como a hipnose, Charles Brockden Brown apresenta, em seu romance *Wieland* (1789), conflitos morais nos quais se envolvem seus personagens, assombrados por suas próprias condutas distorcidas e mentes obscuras. Brown, contudo, ao realocar o estilo de Walpole em solo americano, transforma os castelos opulentos e assombrados em grandes casarões igualmente sinistros.

Ainda que a fundação de qualquer obra gótica seja o local (RAILO, 1927, p. 171), a mudança de cenário, bastante pertinente ao contexto em que se erguia a nação dos Estados Unidos — em cujo território nunca se ergueram castelos tais quais os europeus, ainda mais em estilo gótico —, não implica em uma mudança no efeito de terror que se tem ao trocar um castelo por uma mansão, por exemplo. O centro do mistério e do suspense reside no artefato que remete ao passado (RAILO, 1927, p. 7) e às suas sombras; à linha tênue entre o que se sabe e o que não se sabe sobre aquele lugar; ao sobrenatural que se esconde atrás das cortinas e o real que se desenha diante dos olhos dos personagens. Em seu ensaio *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism*, Eino Railo sublinha a importância da ambientação das obras góticas para a criação do efeito de terror, de suspense e de mistério, ainda que esta ambientação se transforme, conforme a passagem do tempo, em estruturas mais próximas contemporaneamente dos leitores, mas que, no entanto, não deixem de evocar tempos anteriores à escrita da obra.

O resgate do passado para ambientar as narrativas, assim como Charles Brockden Brown e Horace Walpole o fizeram, também é feito por Nathaniel Hawthorne (1804–1864), famoso por escrever *The Scarlet Letter* (1850), um dos romances mais notórios do período romântico americano. Nascido em Salem, Massachussetts, Hawthorne recolore na obra os *witch trials* do século anterior numa trama apoiada no sentimento irreparável de culpa que domina os personagens centrais. Da mesma forma que Brown troca os castelos pelos casarões, Hawthorne os substitui pelas casas da cidade de Salem e recorre à natureza para construir a carga sombria de seu primoroso romance. Finalmente, em *The Scarlet Letter*, Hawthorne toma emprestados os lugares comuns vistos em Brown e os funde às suas próprias crenças puritanas para tecer, com refinamento e delicadeza, uma obra de grande valor para o gótico americano.

O nome sobre o qual se pretende discutir adiante é o de Edgar Allan Poe, escritor cuja importância não só para o polissistema da Literatura Americana, mas também para o da Literatura Mundial, motivou a escolha do tema deste trabalho. No próximo subcapítulo, os lugares comuns da Literatura Gótica apontados serão estudados com mais cautela, uma vez que serão de grande relevância para o poema para o qual se pretende dar foco: *The Raven*.

4 EDGAR ALLAN POE, *THE RAVEN*, *THE PHILOSOPHY OF COMPOSITION* E A INSERÇÃO DO POEMA NA LITERATURA GÓTICA

Edgar Allan Poe (1809–1849) foi crítico literário, contista e poeta. Muito se pode falar sobre o Poe prosador, que criou o gênero de ficção policial e expandiu os limites da obstinação, da loucura e da obscuridade para além da mente em contos mundialmente conhecidos — ainda que, se comparado a Hawthorne, traga pouca profundidade nos dilemas éticos pelos quais passam seus personagens (CRAWFORD; KERN; NEEDLEMAN, 1953, p. 61). Também se pode dissertar sobre o Poe crítico literário, cujos ideais e princípios são refletidos em suas próprias criações. Entretanto, se falará do Poe como poeta, que é igualmente frutuoso.

A poesia de Edgar Allan Poe traz para o contexto da literatura dos Estados Unidos, até então centrada em produções patrióticas e ainda contaminadas pelo puritanismo inglês, composições voltadas principalmente para a apreciação da beleza — tinha-se, em Poe, a arte pela arte. Os cenários evocados pelos versos, sempre muito musicais, rítmicos e sonoros, deveriam, segundo seus ideais como crítico, mirar o que era belo: a aspiração pela beleza sobrenatural deveria ser o cerne da razão pela qual se compunha poesia. Conforme descrito por Crawford, Kern e Needleman em *American Literature: A Complete Essay in Literary Criticism*:

> Um poema (1) não deve ser didático, (2) deve ser curto, (3) deve ser uma criação rítmica de beleza, (4) deve ter como ideal o belo e a elevação da alma, (5) deve ser melancólico e melancolicamente belo e (6) deve ter uma bela mulher como sua melhor temática (CRAWFORD; KERN; NEEDLEMAN, 1953, p.61, tradução nossa[1]).

Ainda que seja possível observar em outras produções de Poe o cumprimento de suas próprias prescrições, é em *The Raven* (1845) que a metodologia de composição é seguida à risca, como explicado em seu ensaio *The Philosophy of Composition* (1846), publicado um ano após o poema.

Segundo Poe, primeiramente foi decidido o tamanho que a composição deveria ter para, desta maneira, atingir uma unidade de efeito ao ser lida uma única vez (POE, 1846, p. 3).

[1] A poem: (1) should not be didactic, (2) should be short, (3) should be a rhythmical creation of beauty, (4) should make the ideal beautiful, (5) should be melancholic in its beauty, and (6) should have a beautiful woman as its best subject.

Portanto, cento e oito versos foram determinados como o espaço em que caberia a criação poética.

A preocupação seguinte foi descrita como "a impressão ou efeito a ser transmitido [...], [com] a intenção de torná-lo *universalmente apreciado*" (Idem, 1846). Então, ao delimitar que a esfera em que se pretendia trabalhar era a da contemplação da beleza pelo puro prazer de se contemplar o belo, Poe, em sua próxima decisão, elabora que o tom de tristeza é aquele que melhor se conecta com a intensidade do prazer que se tem ao estar diante de grandes manifestações de beleza (*Ibid*, p. 3).

Delimitados a esfera, o tom e o tamanho, o refrão se torna o próximo ponto de interesse e se desenha inteiramente ao redor do som. Em meio à busca por palavras marcantes, Poe encontrou na monotonia de uma única construção, *nevermore*, as sonoridades marcantes da vogal /*o*/ e da consoante /r/ (*Ibid*, p. 4). Como um pretexto para sua repetição pouco variada, a escolha de um animal irracional que entoasse a palavra escolhida se deu na família das aves. Ainda que o papagaio tenha sido considerado, o corvo, ave que deu título ao poema, combinava melhor, segundo Poe, com o tom que havia sido determinado. Tinha-se, finalmente, o esboço de uma criação poética, cujo tema seria construído a partir da combinação do tom — melancólico — com a esfera — beleza —, e, segundo o poeta[2]:

> A morte de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo, e, da mesma feita, não restam dúvidas de que os lábios mais apropriados para evocá-lo [...] sejam o do amante enlutado por um amor (*Ibid*, p. 5).[3]

Em seguida, ao discorrer sobre as possibilidades de construção das estrofes a partir da repetição da palavra *nevermore*, Poe pontua a crença supersticiosa do personagem que, embora cético à primeira vista, aos poucos acredita na existência de uma sabedoria obscura trazida pela voz do pássaro. Ainda que, segundo o poeta, a resposta do corvo fosse esperada e que o protagonista tivesse a plena ciência de que *nevermore* era apenas uma palavra qualquer que o animal aprendera a repetir, o narrador é, primariamente, movido pela superstição e, em igual medida, pelo desespero da intolerável tristeza — e, num ato de autoflagelo, formula perguntas e mais perguntas, apenas para ser respondido pela monotonia sem sentido de um pássaro falante.

---

[2] Os trechos citados de "*The Philosophy of Composition*" serão traduções nossas.

[3] […] the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.

Tem-se, então, a primeira e mais evidente amostra de um dos topos da Literatura Gótica mencionados no capítulo anterior: uma mente supersticiosa que sucumbe à loucura.

Poe, adiante, apresenta a forma como se estruturaria a métrica do poema, uma vez que o ritmo pouco se pode variar nas composições poéticas, de modo geral. A métrica e a versificação, entretanto, podem ser combinadas de inúmeras maneiras diferentes (*Ibid*, p. 6). Tendo em mente o efeito de originalidade ao qual se almejava, o poeta elabora uma configuração, segundo ele, nunca antes vista, que, juntamente de elementos novelescos e de princípios de rima e de aliterações, elevariam ainda mais a qualidade de inédito do poema. Deste modo, Poe caracteriza:

> O ritmo é trocaico, a métrica, um octâmetro acatalético, alternando entre um heptâmetro catalético repetido no refrão do quinto verso, e terminando com um tetrâmetro catalético. Menos pedantemente, os pés utilizados em todo o texto (troqueus) consistem em uma sílaba longa seguida por uma curta, o primeiro verso da estrofe consiste em oito desses pés, o segundo em sete e meio (deste modo, dois terços), o terceiro em oito, o quarto em sete e meio, o quinto também, o sexto em seis e meio (*Ibid*, p. 6).[4]

Por fim, lugar decidido como o centro físico da ação planejada até o momento foi uma *chamber* — um cômodo, quarto ou sala — onde o protagonista, em luto pela morte de sua amada Lenore, revive, inquieto, as memórias dela, a antiga frequentadora do lugar agora coberto por sombras.

A escuridão persiste ao longo do poema, como se pode observar nos versos "Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing," — no qual o medo da escuridão profunda captura a atenção do personagem principal, que, apesar de temê-la, continua a fitá-la — e em "And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;" — no qual a sombra do corvo é projetada e suprime a luz da lâmpada, a única além das brasas quase extintas. Junto à escuridão, que não se dissipa ao longo de todo o curso do poema, as crenças vazias da mente delirante do protagonista e a figura latente do desconhecido capaz de conjurar nele o terror — como se pode observar em "Thrilled me, filled me with fantastict errors never felt before;", verso no qual o som das cortinas é o suficiente para assustá-lo — constroem a atmosfera densa

[4] The former is trochaic- the latter is octametre acatalectic, alternating with heptametre catalectic repeated in the refrain of the fifth verse, and terminating with tetrametre catalectic. Less pedantically the feet employed throughout (trochees) consist of a long syllable followed by a short, the first line of the stanza consists of eight of these feet, the second of seven and a half (in effect two-thirds), the third of eight, the fourth of seven and a half, the fifth the same, the sixth three and a half.

em que se insere o poema. Explicitadas no capítulo anterior as características que discernem as obras góticas das demais e, agora, apontados os traços singulares de *The Raven*, é, portanto, evidente que a composição pertença ao gênero gótico.

Uma vez pronto este poema de Poe encontrou os olhos do público pela primeira vez em 29 de janeiro de 1845 ao ser publicado no jornal *The New York Evening Mirror*, recebendo em troca, a partir desta data, amplo reconhecimento — ainda que o retorno financeiro não tenha sido significativo (KRUTCH, 1926, p. 155). Grande parte da crítica o aclamou, assim como de autores contemporâneos a Poe, como Miss Barrett, poetisa de língua inglesa, que escreveu a ele uma carta a respeito do impacto do corvo americano nas terras europeias. Por outro lado, o transcendentalista Ralph Waldo Emerson se mostrou pouco impressionado por *The Raven*. Segundo ele, as rimas de Poe eram óbvias, e sua percepção de sentido era muito limitada ao som (CRAWFORD; KERN; NEEDLEMAN, 1953, p.63). De qualquer forma, o sucesso estelar do poema fez com que viajasse para além das fronteiras dos Estados Unidos, pousando em terras inglesas e, mais tarde, francesas. Por lá, foi traduzido para o francês por Charles Baudelaire e Stepháne Mallarmé, em 1853 e em 1874 respectivamente, e ilustrado por Gustave Doré em 1883. O centro cultural mais importante do mundo até então finalmente conhecia em sua língua o corvo de que tanto se falava nos últimos quarenta anos.

O corvo de Poe desceu pelo continente americano e encontrou países de língua espanhola: Argentina, Chile, Colômbia, Costa Rica, Equador, México e Uruguai, nações que, ao final do século XIX, já eram independentes politicamente da Espanha. Lá, a poesia do autor era muito mais conhecida do que sua prosa (SALINAS, 1941, p.26), e assim como outros poemas, tais como *Ulalume*, *To Helen* e *Annabel Lee*, *The Raven* foi amplamente traduzido e, por consequência, divulgado. A admiração pela versificação francesa e a busca por um espelho para que a construção de uma identidade poética nacional para a América Espanhola foram as razões pelas quais as traduções de poesia, estas importadas da França, circulassem pelo território com enorme facilidade (SALINAS, 1941, p. 27). Dessa forma, em concomitância com as experiências supracitadas, esperava-se estabelecer uma base nacional para a literatura brasileira, esta ainda em desenvolvimento, desprendida da colônia e completamente independente dela.

Num contexto semelhante ao que se inseriam os países citados anteriormente, o Brasil recebeu *The Raven* também por meio de traduções, e quem o fez pela primeira vez foi Machado de Assis em 1883. Ainda que se diga que Machado se valeu de uma tradução preexistente para

confeccionar a sua, a de Charles Baudelaire (ABRAMO, 1999, p. 111), não se pode descartar a relevância desta produção do autor brasileiro tanto para os estudos da tradução quanto para os estudos literários.

5 MACHADO DE ASSIS COMO TRADUTOR

O Brasil ainda não havia se tornado uma república no momento da chegada de *The Raven* às terras nacionais, uma vez que a Proclamação ocorreu apenas em 1889, oito anos após o início do movimento Realista brasileiro. Ao mesmo tempo em que essa corrente artística tomava forma, outras duas surgiam, mas possuindo enfoques e características diferentes. O Parnasianismo e o Naturalismo, enquanto correntes literárias, abarcam nomes como o de Olavo Bilac e o de Aluísio de Azevedo, sendo o primeiro um representante da poesia e o segundo, da prosa. O Parnasianismo trazia na fôrma poética o ideal do belo, o trabalho contínuo da busca pela perfeição e o fruto do labor na composição de versos. O Naturalismo, por sua vez, iluminava as quinas da natureza humana, escancarava às raízes animalescas e tensionava a linha entre homem e besta.

Os questionamentos acerca da condição humana estavam em alta por conta de importantes eventos históricos que se davam no período. A Guerra do Paraguai (1864–1870) havia acabado de nocautear a economia de um Brasil ainda dependente da escravidão, que foi abolida apenas em 1888. Um ano depois, o país se tornou uma república, mas muito antes, em meio a esse turbilhão de acontecimentos e tendências artísticas, o Realismo literário brasileiro surge para trazer o olhar da sociedade do Brasil para cima de si mesma. O fortalecimento da burguesia reestruturava a sociedade, dava lugar a novos dramas e colocava contra a parede a percepção da condição humana que se tinha até então.

Machado de Assis (1839–1908) foi o grande prosador desse período: ele o inaugurou com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obra publicada pela primeira vez em 1881. Nela e nos demais romances, como *Esaú e Jacó* (1904) e *Dom Casmurro* (1899), as mazelas humanas são apresentadas no formato de personagens singulares e complexos, inseridos em narrativas cujo plano de fundo principal é a cidade do Rio de Janeiro. Além de escritor, também foi crítico literário, jornalista e tradutor, e, segundo Lourdes Sette (2013, p. 85), que cita Massa[5], ele começou a exercer a atividade tradutória aos dezoito anos, ainda que não exista um consenso claro se ele o fazia apenas por "passatempo" ou se considerava a prática como fundamental para a vivência como escritor.

[5] MASSA, Jean-Michel. *Machado de Assis tradutor*. Tradução: Oséias Silas Ferraz. Belo Horizonte:Crisálida, 2008.

O teatro foi o campo mais contemplado pelo trabalho de Machado como tradutor. Das quarenta e seis traduções existentes, ao menos quinze são peças, mas somente duas foram publicadas (GUERINI; FERREIRA; COSTA, 2012, p. 45). A ópera estrangeira também encontrou espaço nos palcos brasileiros por meio da tradução feita pelo autor, que trouxe ao público *A ópera das janelas*, *Pipelet* e *As bodas de Joaninha* em um curto período de quatro anos (1857, 1859 e 1861, respectivamente). Por mais que sua preferência por esses gêneros fosse bastante clara, e as intenções por trás da ampla divulgação de títulos estrangeiros, mais ainda — ao promover peças e óperas vindas do epicentro cultural da época, a Europa, esses gêneros finalmente floresceriam no Brasil —, Machado também se propôs a trabalhar com a poesia e a prosa. Para fins de interesse deste trabalho, será dado maior enfoque à poesia traduzida pelo autor no intervalo entre os anos de 1856 e 1894 (MASSA, 2008, p. 19).

De Shakespeare, Machado traduziu o monólogo de Hamlet, *To be or not to be*; de Dante Alighieri, o *Canto XXV* de *La Divina Commedia*; de La Fontaine, *Les Animaux Malades De La Peste*e, dentre outros, o poema *The Raven*, de Poe — do qual se irá falar mais adiante.

Conforme apontado por Sette, Massa coloca a dificuldade em classificar a tradução de autoria de Machado de Assis como tradução ou como adaptação devido ao número de omissões e alterações (**SETTE, 2013, p. 87**). Um contraponto relevante a essa proposição pode ser construído com base no que se encontra no segundo capítulo de *Metalinguagem e outras metas* (1992), denominado "Da tradução como criação e crítica", de Haroldo de Campos. Apoiando-se em Paulo Rónai, Campos propõe que "a tradução de textos criativos será sempre *recriação*" (1992, p. 34), uma vez que a esfera artística de um texto arquitetada pelas informações estéticas sempre será diferente. Tomando como exemplo *The Raven* e sua tradução, *O Corvo* — pois se trata do centro deste trabalho —, o processo de recriação é evidente, mas não configura erro, uma vez que a composição de poesia é um processo criativo e artístico, independentemente do quão metódico ele seja.

6 O CORVO, UMA TRADUÇÃO DE MACHADO DE ASSIS

O Corvo é como se chama a tradução de *The Raven* realizada por Machado de Assis em 1883, o primeiro a trazer o insólito encontro com a ave plutoniana para o português brasileiro.

Há, contudo, dúvidas a respeito de qual texto foi utilizado pelo escritor para a tradução de *The Raven*, ou seja, se de fato Machado dominava o inglês suficientemente (MASSA, 2008, p. 37) para confeccionar uma tradução "direta" ou se a consulta à outra tradução foi mais intensa de modo que o idioma original tenha permanecido em segundo plano. Ainda que não seja possível atestar o nível de proficiência das línguas trabalhadas por Machado enquanto tradutor, não há como sustentar a hipótese da falta de conhecimento do inglês, por exemplo. Como mencionado no subcapítulo anterior, o processo de tradução, especialmente de poesia, envolve recriação, o que não configura erro e, tampouco, amostra de lacuna no campo da linguagem.

Por outro lado, sob a luz do ensaio de Cláudio Abramo, "Uma infelicidade machadiana" (1999), há estreitas, porém poucas, similaridades existentes entre a tradução de Charles Baudelaire, *Le Corbeau* (1853) — em francês —, e a do brasileiro. Ainda segundo Abramo, foi dela que Machado se serviu para compor a sua, em português, e, por meio de duas breves análises, é possível que confirmemos essa hipótese.

O primeiro verso da nona estrofe — "Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourses so plainly" (Muito maravilhado por essa ave disforme ter entendido minha fala tão bem; tradução nossa[6]) — traz uma caracterização mais precisa do corvo ao atribuir a ele a expressão "ave disforme"; no original, "ungainly fowl", sendo "fowl" um uso arcaico da palavra, de acordo com a definição do Dicionário Collins. Tanto a versão de Baudelaire quanto a de Machado transformam "ungainly" em "feio", atribuindo ao pássaro o valor da feiura, como se pode observar em: "Je fus émerveillé que ce disgracieux volatile entendît si facilement la parole" (Muito maravilhado por esta ave feia entender tão facilmente a língua), para a versão em francês, sendo "disgracieux" a expressão correspondente à aparência do animal, e em "Diante da ave feia e escura / Naquela rigida postura[7]", para a versão em português. "Disgracieux", em acordo com o

[6] Neste capítulo, todas as traduções entre parênteses do texto original em inglês serão nossas. Isso foi feito para facilitar a comparação entre as duas traduções: a de Baudelaire e a de Machado, tendo a nossa tradução como uma terceira via responsável por ilustrar o significado dos versos isoladamente.

[7] A caracterização da ave como "feia", na versão de Machado de Assis, aparece uma estrofe antes, ou seja, na oitava estrofe.

dicionário, está mais próxima, semanticamente, de “disforme”. Contudo, tem como sinônima a palavra “laid” — em português, “feio”.

A décima quinta estrofe do poema, em seu idioma original, traz, no segundo verso, uma fala do narrador para o pássaro: “Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore” (Seja um enviado do Tentador, ou da tempestade, que lhe lançou à praia[8]). A palavra “ashore” é usada por Poe, neste contexto, para retomar tanto um aspecto do cenário — o da praia próxima à residência do narrador — quanto para nomear o lugar onde o corvo poderia ter sido lançado pela tempestade. Em *Le Corbeau* e em *O Corvo*, nota-se o uso de palavras próximas semanticamente, “naufragé”, em francês, no verso “que tu sois un envoyé du Tentateur, ou que la tempête t’ait simplement échoué, naufragé”, e “náufrago”, em português, no verso “Ou simplesmente náufrago escapado / Venhas do temporal que te há lançado”. A figura de um naufrágio, mais presente na versão de Baudelaire, e a de um náufrago, na versão de Machado, foram adições ao sentido original do verso.

Apesar de as duas versões compartilharem similaridades pontuais entre si, como as mencionadas acima, *O Corvo* será visto como a tradução de Machado de Assis do poema *The Raven*, de Poe, pois ambos compartilham mais semelhanças do que diferenças, tratando-se de texto-meta e texto-fonte, respectivamente.

[8] Assim como no parênteses anterior, esta tradução é nossa pelos motivos supracitados.

7 *THE RAVEN* E O CORVO: IMAGEM E SEMELHANÇA

Conforme mencionado no capítulo 2, *The Raven* foi tecido por Poe em versos octâmetros acataléticos, heptâmetros — repetidos a cada quinto verso, como refrão — e tetrâmetros cataléticos, todos seguindo o ritmo trocaico[9]. A combinação métrica incomum antepõe-se como um dos primeiros desafios quando se tem em mente uma tradução do poema para um idioma que não comporta tal esquema — neste caso, o português. Mattoso Câmara Jr. argumenta ser impraticável a adoção da métrica inglesa no contexto de uma tradução de *The Raven* para o idioma, pois "o verso se desenvolve em qualquer língua na base dos grupos melódicos, naturais, da frase; e nenhum poeta pode forçar violentamente esses grupos melódicos para deles extrair tipos novos de versos" (CÂMARA JR., 1962, p. 115). Isto é, a métrica em português é dependente de uma cadência menos simétrica, mais irregular e relacionada à posição variável da sílaba tônica. Logo, não pode ser lida e tampouco organizada da mesma forma que a métrica em língua inglesa.

Partindo desse princípio, Machado de Assis reformulou as estrofes de *The Raven* em sua tradução, dividindo os versos mais longos, ou seja, os octâmetros, de dezesseis sílabas e oito pés, em dois versos de oito sílabas. Esses são seguidos por alexandrinos — ou seja, de doze sílabas — , que, por sua vez, alternam-se entre versos de dez sílabas. Dessa maneira, os seis versos por estrofe de Poe foram recriados por Machado em dez versos por estrofe. Câmara Jr. aponta a perda das rimas internas do texto original, mas sublinha a compensação existente no emprego de rimas próximas a cada fim de verso, que seguem o padrão aabbccdede.

A fim de analisarmos de que modo a tradução de Machado contempla os requintes góticos do original de Poe, quatro (4) quadros serão construídos a seguir. Nas colunas, estarão transcritas as estrofes em seus respectivos idiomas: à esquerda, em inglês, e à direita, em português. Os grifos existentes (sublinhado) serão nossos.

[9] O ritmo trocaico se configura com o encadeamento de uma sílaba forte, seguida por uma sílaba fraca, formando o que se chama de "pé". Partindo deste princípio, para fins ilustrativos, o primeiro verso da quinta estrofe original está transcrito a seguir com as marcações (expressas pelo sinal "|") correspondentes aos pés, e com as marcações (expressas em negrito) correspondentes às sílabas fortes; as fracas estarão sem formatação. Assim sendo, tem-se: "**Deep** in|**to** that| **dark**ness |**pee**ring|, **long** I |**stood** there,| **won**dering| **fea**ring".

Quadro 1 — comparação quinta estrofe

“The Raven”, Edgar Allan Poe	**“O Corvo”, Machado de Assis**
Deep into that darkness peering, long I stood [there wondering, fearing, Doubting, dreaming dreams no mortal ever [dared to dream before; But the silence was unbroken, and the [stillness gave no token, And the only word there spoken was the [whispered word, “Lenore?” This I whispered, and an echo murmured [back the word, “Lenore!”— Merely this and nothing more.	Com longo olhar escruto a sombra, Que me amedronta, que me assombra, E sonho o que nenhum mortal há já [sonhado, Mas o silêncio amplo e calado, Calado fica; a quietação quieta; Só tu, palavra única e dileta, Lenora, tu, como um suspiro escasso, Da minha triste boca sais; E o eco, que te ouviu, murmurou-te no [espaço; Foi isso apenas, nada mais.

Fonte: elaboração própria

O encadeamento dos verbos *peering, wondering, fearing, doubting, dreaming* sugere uma gradação que parte do ato de fitar o breu do corredor, imaginar o que se esconderia nas trevas — neste momento do poema, quem estaria batendo à porta do cômodo —, temer o desconhecido que se embrenharia na escuridão, questionar-se a respeito de quem batia à porta e, por fim, sonhar o que nenhum homem ousou sonhar antes. Dada a atmosfera e o tom dos versos à essa altura do poema, pode-se pressupor o uso de “dreaming” em um sentido mais amplo da palavra, como, por exemplo, o de “fantasia” ou, ainda, de “pesadelo”. Embora a leitura de “dreaming” como “pesadelo” seja possível, o sentido da forma verbal é contemplado de melhor forma pelo ato de fantasiar, pois o narrador demonstra trazer consigo uma natureza supersticiosa, permitindo-se vaguear pelas incertezas da vastidão do escuro diante si. Dessa maneira, apoiando-nos nas características pertinentes ao gênero gótico, mas mais especificamente neste caso aos seus personagens, é apropriado aproximar “dreaming” a “fantasiar” ou, como optou Machado de Assis, pela forma do particípio do verbo sonhar, isto é, “sonhado”.

Ainda que esta escolha em particular tenha suprido as necessidades implícitas contidas em “dreaming”, o termo pelo qual o brasileiro optou se encontra inserido entre dois versos com cargas negativas, “Que me amedronta, que me assombra,” e “Mas o silêncio amplo e calado,”. De um lado, tem-se o medo causado pela sombra, de cuja redução se irá falar mais adiante, e o silêncio absoluto. Tanto o medo quanto o silêncio ganham uma relevância muito maior em

comparação ao original; o primeiro é reforçado por “amedronta” e “assombra”, sem oferecer ao leitor nenhuma alternativa além do terror sentido pelo protagonista, tornando o medo muito mais absoluto e controlador; o segundo, por sua vez, é personificado e exerce a função de calar não apenas o corredor, mas também o sonho, já que a palavra imediata que se recupera ao ouvir “sonhado” é “calado”.

Ademais, a organização sintática do termo “fearing”, situado entre “wondering” e “doubting”, vista em nosso grifo, ilustra o medo escondido atrás do véu da fantasia. Sendo a última palavra do segundo verso, a última rima, dessa vez, interna, é “dreaming”, que sugere a aproximação do medo com o ato de fantasiar, um traço visto em obras góticas.

A retirada da cadeia de verbos responsável por entregar ao narrador uma característica do personagem principal omitiu um traço intrínseco ao narrador: o de ser uma pessoa supersticiosa, crente do sobrenatural e dos horrores do desconhecido. A versão de Machado impõe limites ao medo do narrador ao mesmo tempo em que o torna mais opressor, pois não o deixa caminhar por entre as possibilidades expressas em “wondering” e “doubting” e o reduz a um medo mais relacionado ao escuro do que ao desconhecido propriamente. Contudo, o medo na tradução brasileira é mais tangível devido ao emprego de “sombra”, o que implica a existência de um corpo — necessariamente material e físico — no corredor, uma vez que seres, vivos ou não, contanto que possuidores de forma, massa e dimensões projetam sombras. Em diálogo com a Teoria dos Polissistemas, essa escolha pode ser vista através da lente cultural da época em que Poe compôs o seu poema e na que Machado produziu sua tradução.

Conforme abordado em capítulos anteriores, *The Raven* se insere no contexto do Romantismo Gótico estadunidense, época em que as apreensões individuais, plausíveis ou não, eram nutridas pelas incertezas do desconhecido e pelo medo da morte e alimentadas por superstições individuais. Havia sobretudo espaço para o fluxo da imaginação do protagonista de uma obra ditar o tom que ela assumiria ao longo de seu curso — a realidade em sua forma palpável era entremeada por frutos de mentes muitas vezes perturbadas. Machado de Assis traduziu o poema trinta e oito anos depois, quando o Brasil vivia as consequências da Guerra do Paraguai e experimentava uma mudança no modo de vida da sociedade, como mostrado em capítulos passados. Temer frutos da imaginação não se encaixa no Brasil do século XIX, onde os problemas dos personagens literários eram concretos tais quais o que se precisa ter para se projetar uma sombra.

O quadro seguinte será diagramado da mesma forma que o anterior, mas contendo a sétima estrofe tanto do poema original quanto do poema traduzido. O aspecto ao qual se dá atenção é a caracterização física do corvo em ambas as versões, e o grifo existente (marcado em sublinhado) será nosso.

Quadro 2 — comparação sétima estrofe

“The Raven”, Edgar Allan Poe	**“O Corvo”, Machado de Assis**
Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter, In there stepped a stately Raven of the [saintly days of yore; Not the least obeisance made he; not a [minute stopped or stayed he; But, with mien of lord or lady, perched [above my chamber door— Perched upon a bust of Pallas just [above my chamber door— Perched, and sat, and nothing more.	Abro a janela, e de repente, Vejo tumultuosamente Um nobre corvo entrar, digno de antigos [dias. Não despendeu em cortesias Um minuto, um instante. Tinha o aspecto De um lord ou de uma lady. E pronto e reto <u>Movendo no ar as suas negras alas</u>, Acima voa dos portais, Trepa, no alto da porta, em um busto de [Pallas; Trepado fica, e nada mais.

Fonte: elaboração própria

O *jumpscare* cinematográfico da estrofe transcrita acima introduz o corvo, a ave cuja descrição física Poe dispensa, por ora. Há maior foco na aparente nobreza do animal — vista na comparação de seus maneirismos com os de um lorde ou os de uma senhora — que pousa acima da porta do quarto.

Machado mantém a caracterização do decoro com o qual o pássaro se empoleira sobre o busto de Palas com as mesmas palavras empregadas por Poe: “lord” e “lady”. Contudo, o tradutor toma espaço para atribuir às asas do animal uma característica física, a de possuir “negras alas”, um detalhe ausente, porém implícito no original por se tratar de um corvo.

No Brasil, a família *Corvidae* compreende subespécies de gralhas (GWYNNE et. al, 2010, p. 255), dentre as quais não está aquela à qual o pássaro de Poe pertence (*Corvus corax*). Dessa maneira, Machado fornece grande destaque para as asas pretas do pássaro, dedicando às “negras alas” do corvo um verso inteiro, provavelmente unindo a necessidade de explicitar o fenótipo do animal desconhecido pela maioria dos brasileiros à carga contida em “negra”. A

palavra foi empregada, neste contexto literário e poético, tanto para indicar a cor preta da ave quanto para fazer uma alusão indireta às trevas da noite a que se assemelha o tom de sua plumagem.

Ainda que a cor do pássaro seja reiterada no original, como na oitava estrofe, “this ebony bird” e “grim”, e na décima sétima estrofe, “Leave no black plume”, a tonalidade das penas do animal não participa da construção da atmosfera sombria ou do tom de medo do poema. Poe se apoia muito mais na crença popular que ronda o corvo — a de um emissário de maus presságios, por exemplo — para caracterizar a ave em seus versos do que em palavras que denotem tanto a cor quanto a escuridão propriamente dita.

O quadro abaixo terá a mesma diagramação dos anteriores, seguindo: original na coluna à esquerda e traduzido na coluna à direta. Adiante, serão retomadas as análises acerca da presença da escuridão e das trevas contidas em vocábulos específicos da oitava estrofe. Além disso, serão perscrutadas as referências ao Mundo Inferior e seu alinhamento ao inferno cristão, fundamental para os dois textos.

Quadro 3 — comparação oitava estrofe

“The Raven”, Edgar Allan Poe	**“O Corvo”, Machado de Assis**
Then this ebony bird beguiling my sad fancy [into smiling, By the grave and stern decorum of the [countenance it wore, “Though thy crest be shorn and shaven, [thou,” I said, “art sure no craven, Ghastly grim and ancient Raven wandering [from the Nightly shore— Tell me what thy lordly name is on the [Night’s Plutonian shore!” Quoth the Raven “Nevermore.”	Diante da ave feia e escura, Naquela rígida postura, Com o gesto severo, — o triste pensamento Sorriu-me ali por um momento, E eu disse: “Ó tu que das noturnas [plagas Vens, embora a cabeça nua tragas, Sem topete, não és ave medrosa, Dize as teus nomes senhoriais; Como te chamas tu na grande noite [umbrosa?”. E o corvo disse; “Nunca mais”.

Fonte: elaboração própria

Conforme dissertado nos parágrafos referentes ao quadro anterior, há nesta estrofe transcrita o destaque para a cor do pássaro, contido em “ebony”, um termo que se relaciona a ébano, uma árvore cuja madeira é preta. Por meio de uma metáfora, Poe alinha as penas da ave à cor do tronco da planta. Mais adiante, no quarto verso do original, os adjetivos “ghastly”, lido no

sentido de “terrível” sendo um modificador, e “grim”, lido tanto no sentido de “sinistro” quanto no de “preto”, são atribuídos ao corvo. “Grim” tem um papel semelhante ao “negras” contido na estrofe anteriormente analisada, pois oferece uma possibilidade mais ampla de leitura, isto é, faz a conexão entre a característica física do pássaro e a aura sinistra que o permeia.

Machado, nesta estrofe, faz o uso da percepção de cor de uma maneira menos precisa ao escrever, no primeiro verso, que a ave é “feia e escura”. O adjetivo “feia” atribui ao corvo um traço relacionado à falta de beleza ou à incapacidade de provocar prazer estético a quem a observa, não ao desconforto relacionado à sua presença maligna que “ghastly” consegue abarcar. “Escura” associa-se à plumagem do pássaro, mas sem remeter ao valor terrível carregado pelo adjetivo “grim”. Mais adiante na tradução, contudo, essa lacuna deixada pela escolha pouco afortunada de “feia” e “escura” será preenchida, assim como aquela criada na caracterização da noite.

“Nightly shore” pinta a imagem de uma costa, uma “shore”, envolvida pela noite, “Nightly”, por onde o pássaro vagava até adentrar os aposentos do narrador. No verso seguinte, a praia recebe o adjetivo “Plutonian”, ou seja, “plutoniana”, uma associação direta às trevas do Mundo Inferior grego, o mundo dos mortos onde reina o deus Plutão. A costa, então, passa a pertencer à noite — nota-se pelo uso do caso possessivo em “Night’s Plutonian shore” — e, simultaneamente, adquire a carga de ser tão escura quanto o Mundo Inferior.

“Noturnas plagas” foi o termo optado por Machado para satisfazer “Nightly shore”, sendo “plaga” uma palavra empregada para remeter a um lugar físico, como uma porção de terra. Ao não mencionar que o lugar se trata de uma praia, mas ao caracterizá-lo com um substantivo mais vago como “plagas”, o tradutor fornece ao leitor a possibilidade de uma localização indeterminadamente longínqua. Poe, ao apresentar “shore” como a possível origem do pássaro, a reação imediata do leitor é recuperar a praia próxima onde estava a casa do narrador. Entretanto, o emprego de “plagas” na tradução transforma o lugar de onde a ave veio em um confim desconhecido, uma plaga qualquer, um espaço irrecuperável.

Contudo, a preferência por “umbrosa”, no sentido de “sombria” mais do que “tenebrosa”, suprimiu, neste momento, a característica “infernal” de onde a ave veio — e que ela própria detém, de acordo com o narrador, em estrofes seguintes. O adjetivo “Plutonian” foi deixado de lado por Machado, que optou por uma caracterização da noite menos como um ser de posses —

como ocorre no original, pois a noite tem a posse da praia plutoniana — e mais como uma força grande e repleta de sombras.

O último quadro traz a transcrição da décima quinta estrofe, seguindo a mesma diagramação dos anteriores. Abaixo, os comentários acerca dos traços infernais da ave serão retomados mais profundamente. Da mesma forma, serão vistos termos específicos e suas cargas, bem como o efeito causado por eles na tradução de Machado e de que maneira espelham os traços do original.

Quadro 4 — comparação décima quinta estrofe

“The Raven”, Edgar Allan Poe	**“O Corvo”, Machado de Assis**
“Prophet!” said I, “thing of evil!—prophet [still, if bird or devil!— Whether Tempter sent, or whether tempest [tossed thee here ashore, Desolate yet all undaunted, on this desert [land enchanted— On this home by Horror haunted—tell me [truly, I implore— Is there—is there balm in Gilead?—tell [me—tell me, I implore!” Quoth the Raven “Nevermore.”	“Profeta, ou o que quer que sejas! Ave ou demônio que negrejas! Profeta sempre, escuta: Ou venhas tu [do [inferno Onde reside o mal eterno, Ou simplesmente náufrago escapado Venhas do temporal que te há lançado Nesta casa onde o Horror, o Horror [profundo Tem os seus lares triunfais, Dize-me: existe acaso um bálsamo no [mundo?”. E o corvo disse: “Nunca mais”.

Fonte: elaboração própria

Os traços infernais vindos da ave mencionados pela primeira vez em “Night's Plutonian shore” reaparecem na estrofe original transcrita acima — na tradução, por sua vez, emergem neste ponto, uma vez que a característica foi omitida conforme visto anteriormente. O narrador, fervorosamente, afirma, ainda que com certa dúvida, vista pela repetição da conjunção “or”, que o pássaro seria ou um enviado do Tentador, ou seja, do Diabo cristão, em “Whether Tempter sent”, ou um demônio lançado à praia pela tempestade, “whether tempest tossed thee here ashore”. A crença popular de mau agouro trazido pelo corvo é unida ao mal religioso para intensificar uma figura diabólica, responsável por provocar grande apreensão no protagonista.

O Diabo, com o nome de “Tentador”, desaparece na tradução para dar lugar a uma modulação — isto é, a mudança da estrutura semântica, mas com a manutenção do significado —

, em que a característica de o pássaro ser enviado pelo nomeado ser infernal passa a ser uma denotação da origem. Dessa forma, o mal contido na figura do Tentador é evidenciado e, por meio da rima, é diretamente recuperado pelo leitor, em "Ou venhas tu do inferno / Onde reside o mal eterno". A ave ser um náufrago, entretanto, é uma adição do tradutor, pois em nenhum momento do poema original o narrador apresenta o pássaro como uma vítima de naufrágio, mas, sim, apenas como um ser lançado à costa pela força da tempestade. O corvo ser um "náufrago escapado" no texto traduzido pode ser lido como um ser vindo dos confins do mar, que é elemento desconhecido não apenas para as narrativas brasileiras, como também para as expedições e as atividades pesqueiras, estas pouco desenvolvidas para além da costa nacional. A imensidão do mar, associada à imagem de um náufrago, no contexto do poema, evoca um espectro daquilo que não se conhece, envolto pelas sombras dos mistérios presenciados por um viajante do desconhecido.

"Negrejas" não se insere na tradução tal qual o faz "negras alas". Ao invés de expressar cor, é uma forma verbal de "negrejar" conjugada na segunda pessoa do singular. Há a possibilidade de ser lida de duas maneiras[10] igualmente plausíveis: "transmitir pavor" e "lançar escuridão ou sombra sobre". Devido à carga do medo no poema até o momento, "negrejas" atribui ao corvo o adjetivo "ghastly" — empregado por Poe no sentido de "terrível" como um modificador — que o uso de "escura" da parte de Machado não foi capaz de contemplar na estrofe analisada anteriormente. Por outro lado, a forma verbal também pode ser lida como "lançar escuridão ou sombra sobre" devido ao papel recorrente da sombra na tradução para o português, visto em "sombra", na primeira estrofe examinada e em "noite umbrosa", na terceira estrofe examinada, por exemplo.

Sob o olhar do que postula Even-Zohar, a escolha preferida ser "sombra" ao invés de "escuridão" soa inadequada, partindo do princípio que o sistema literário brasileiro era periférico, isto é, ainda era considerado "jovem" em comparação a outros sistemas, especialmente os europeus. Neste sentido, quanto mais o texto traduzido se aproximasse do texto original, mais aceitável a tradução seria considerada. Isso se observa no uso de "sombra", uma forma reduzida e distante da "escuridão" contida em "darkness", configurando, portanto, um desvio em relação ao sentido do original. Entretanto, ela evidencia uma marca do período em que a tradução foi realizada — uma época em que a tangibilidade dos problemas não residia no desconhecido de

[10] Em acordo com a definição do Dicionário Caldas Aulete, disponível em < https://www.aulete.com.br>

uma massa de trevas abstrata —, além de conferir ao poema em português uma nova dimensão para o medo do protagonista.

Em *The Raven*, não há grande necessidade de relembrar ao leitor a aparência de um corvo por meio de versos que evidenciem a cor de suas penas explicitamente. Os leitores estadunidenses e europeus estão familiarizados com o animal, por ser uma espécie que ocorre em regiões do hemisfério norte, e com toda a crença popular que o envolve, por ser um pássaro com hábitos alimentares saprófagos[11]. A tradução de Machado dedica à ave um verso inteiro para entregar ao leitor brasileiro tanto uma característica física do animal, o fato de ter penas pretas, quanto uma aura negativa, que acende medo no narrador — o tradutor o faz por meio da palavra "negras", conforme visto. Embora a adição tenha efeito de elucidar o leitor brasileiro e de fazer presente o elemento das trevas nas penas do pássaro, suprindo, portanto, a possível falta de conhecimento do leitor brasileiro acerca da natureza agourenta da ave, não é um recurso visto com bons olhos segundo a teoria de Zohar, pois nesse ponto a tradução está muito distante do original.

A praia plutoniana da noite desaparece no poema traduzido, uma omissão muito clara que poderia comprometer a caracterização não somente do lugar de onde o pássaro viria como também o próprio animal, um enviado do Diabo, segundo o narrador. A construção que toma o lugar de "Night's Plutonian shore" e, portanto, elimina a associação do corvo ao Mundo Inferior nesta estrofe é "Noturnas plagas". Conforme visto, ao indeterminar o espaço de onde a ave viria, Machado evoca a imprecisão — no contexto do poema, uma imprecisão aterradora — do desconhecido, num alinhamento muito coerente aos traços góticos. Contudo, pelo fato de o sistema literário brasileiro da época ser periférico, a tradução para esses versos também seria inadequada.

A relação do corvo com o Reino de Plutão é retomada pelo tradutor na décima quinta estrofe, onde finalmente a alusão ao Mundo Inferior, ainda que na forma do inferno cristão, é feita. A marca demoníaca do "Tempter", contido em Poe, e do "inferno onde reside o mal eterno", contido em Machado, dialogam bem entre si por conta da modulação empregada. Tendo em mente a proximidade maior entre os versos traduzidos e os originais, nesta estrofe, é possível enxergar através da lente da Teoria dos Polissistemas uma adequação maior da tradução.

[11] Os corvos (*Corvus corax*) têm uma dieta variada, porém podem ser vistos na natureza consumindo matéria em decomposição, uma das razões pelas quais é associado à morte.

8 CONCLUSÕES

Em *The Raven*, o medo, o pavor e o terror fazem parte da construção do poema, além de refletirem os principais traços do Gótico Americano. A sensação de temor que assola o protagonista de *The Raven* transmuta-se dentro da escuridão aterradora que engolfa os cômodos da casa e as margens da praia; transforma-se seguindo o vaguear da mente supersticiosa e fantasiosa do protagonista. O pássaro empoleirado sobre o busto de Palas age não somente como um arauto dos maus presságios, mas também como o detentor de toda erudição que é possível caber em uma única palavra, *nevermore*, repetida ao longo da forma rígida e metodicamente construída por Poe.

Machado traduz *The Raven* para o português brasileiro em acordo com a configuração das sílabas poéticas da língua. A mudança na versificação e na combinação da métrica é, neste caso, crucial e necessária, pois conforme visto no capítulo anterior as diferenças entre as duas línguas, inglês e português, tornam impraticável manter a mesma estrutura do original na tradução.

Os elementos destacados — o medo, as trevas, a sombra, a cor e o pássaro —, por outro lado, foram moldados segundo a lente cultural. Machado transpõe o medo para sua própria época, fornecendo à escuridão sem tamanho do original uma forma definida. O medo do desconhecido que habita o breu absoluto de uma casa vazia e silenciosa é traduzido em *O Corvo* para uma forma fixa e tangível, com dimensões limitadas. O medo também é delimitado com a supressão da sequência de verbos *wondering*, *fearing*, *doubting* e *dreaming* do original, o que não fornece ao protagonista da tradução o caráter imaginativo do narrador original.

A praia plutoniana da noite perde suas dimensões no texto de Machado, onde se torna as noturnas plagas, tão umbrosas quanto o Mundo Inferior, mas assombradas pelo espectro de um náufrago escapado. Além de redesenhar os traços infernais do corvo, transpondo-os para o imaginário cristão, é conferido ao pássaro o destaque de que ele precisa para fazer sentido para o leitor brasileiro. As asas negras do animal recebem um verso apenas para elas na tradução de Machado, em que a cor preta e a carga negativa do animal preenchem a eventual lacuna de conhecimento acerca do que de fato é um corvo, tanto como animal, quanto como um símbolo do mau agouro.

Ainda que seja considerada uma tradução pouco adequada segundo o que postula a dinâmica dos polissistemas, o corvo que sobrevoou o Brasil em 1883 continua infernal, maligno, terrivelmente negro, mas moderadamente gótico.

9 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Cláudio Weber. **O corvo*:*** *gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Hedra, 2011.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. vol. 2.São Paulo: Nova Aguilar, ed. 2015.

BARRET, Elizabeth Barrett. [**Correspondência**]. Destinatário: Edgar Allan Poe. Wimpole Street, Londres, abr. 1846. Disponível em: <https://www.eapoe.org/misc/letters/t4604000.htm>. Acesso em: 31 mai. de 2023.

CRAWFORD, Bartholow; KERN, Alexander; NEEDLEMAN, Morris. **American Literature:** *A Complete History, with Biographical Data, Literary Trends, and Criticism.* Nova York: Barnes & Noble, Inc., ed. 1966.

GWYNNE, John A. *et. al.* **Aves do Brasil.** *Pantanal e Cerrado.*vol. 1.Editora Horizonte, 2010.

EVEN-ZOHAR, Itamar. "Polysystem Theory and Culture Research". *In:* **Papers in Culture Research**. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University, 2010.

.

_____. Bibliography to Polysystem Studies. vol. 11. *In*: **Poetics Today**. 1990.

FARIA, João Roberto (org.). **Teatro de Machado de Assis.** *Coleção 'Dramaturgos do Brasil'*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KRUTCH, Joseph Wood. **Edgar Allan Poe:** *A Study in Genius.* New York: Alfred A. Knopf, 1926.

MASSA, Jean-Michel. **Machado de Assis tradutor**. 1ª ed., Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. 1846. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~Hyper/POE/composition.html>. Acesso em: 28 mai. de 2023.

_____. The Raven. 1845. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/48860/the-raven>. Acesso em: 28 de mai. de 2023.

RAILO, Eino. **The Haunted Castle**: A Study of the Elements of English Romanticism.Whitefish: Literary Licensing, LLC, 2013.

SALINAS, Pedro. "Poe In Spain and Spanish America". *In:* **POE IN FOREIGN LANDS AND TONGUES: A SYMPOSIUM AT THE NINETEENTH ANNUAL COMMEMORATION OF THE EDGAR ALLAN POE SOCIETY OF BALTIMORE IN WESTMINSTER CHURCH**, 1941, Baltimore. Conferência. [...] Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1941. p. 25 – 31. Disponível em: <https://www.eapoe.org/papers/psblctrs/pl19411.htm#spain>. Acesso em: 31 mai. de 2023.

SETTE, Lourdes. **Machado Tradutor de Assis:** A Construção da Identidade de Tradutor no Século XIX. *In:* Scientia Traductionis, n.14, 2013. p. 84-92.

ZHANG, Xizhi. Application of Polysystem Theory in the Field of Translation, In: *Comparative Literature: East & West*, 2014, 20ª ed., vol. 1. p. 138 – 143.