



O CORVO multilíngue

Gratuito para fins educacionais

O CORVO multilíngue

Organização

Daniel Serravalle de Sá

Florianópolis

DLLE | CCE | UFSC

2025

FICHA TÉCNICA

Conselho Editorial

Andrea Santurbano
Beatriz Stephanie Ribeiro
Cláudia Borges de Fáveri
Elaine Cristina Roschel Nunes
George Alexandre Ayres de Menezes Mousinho
Luciana Wrege Rassier
Marcio Markendorf
Markus Johannes Weininger
Martha Lucía Pulido Correa
Matias Corbett Garcez
Meritxell Hernando Marsal
Sergio Romanelli

Design Editorial

Emilene Lubianco de Sá

Capa

Beatriz Rocha

Organização

Daniel Serravalle de Sá

Núcleo Interdisciplinar de Estudos Góticos

Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Bloco B. Sala 120.
Campus Universitário – Trindade
Florianópolis – Santa Catarina
88010-970

✉ d.serravalle@ufsc.br

☎ +55 (48) 3721- 9455

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina

C832 O Corvo : multilíngue / organização Daniel Serravalle de Sá. —
2. ed. atual. e ampl. — Florianópolis : DLLE/CCE/UFSC, 2025. 84 p.

Obra multilíngue: inglês, francês, alemão, espanhol, italiano e
português. Tradução de: The Raven
ISBN 978-85-8328-395-9.

1. Poesia americana – Traduções. 2. Literatura americana –
tradução e interpretação. 3. Poe, Edgar Allan, 1809-1849 – Crítica
e interpretação. I. Sá, Daniel Serravalle de.

CDU: 820(73)-1

ÍNDICE

Textos críticos

“The Raven”, a história do poema e de suas traduções	7
As muitas vidas de Edgar Allan Poe: uma historiografia da crítica literária ..	19
Caminhos da leitura: Edgar Allan Poe.....	33

Inglês

The Raven — Edgar Allan Poe, 1845	43
The Raven — Edgar Allan Poe, 1849	47

Francês

Le Corbeau — tradução de Charles Baudelaire, 1856	51
Le Corbeau — tradução de Stéphane Mallarmé, 1875.....	55

Alemão

Der Rabe — tradução de Carl Theodor Eben, 1869.....	59
---	----

Espanhol

El Cuervo — tradução de Juan Antonio Pérez Bonalde, 1887.....	63
---	----

Italiano

Il Corvo — tradução de Ernesto Ragazzoni, 1896	67
--	----

Português

O Corvo — tradução de Machado de Assis, 1883	71
O Corvo — tradução de Fernando Pessoa, 1924.....	77
O Corvo — tradução de Milton Amado, 1943	81

“The Raven”, a história do poema e de suas traduções

Daniel Serravalle de Sá

“The Raven”, sem dúvidas o mais célebre poema de Edgar Allan Poe e um dos mais famosos poemas já escritos, teve diferentes versões e foi traduzido para diversas línguas. Mesmo quem nunca o leu tem alguma noção a seu respeito, devido ao fato de que suas imagens literárias e versos foram incorporados pela cultura popular e disseminados em músicas, filmes, desenhos animados, seriados de TV, uma gama de produtos culturais que faz referências diretas ou indiretas ao poema.¹

Publicado pela primeira vez em 29 de janeiro de 1845, no semanário *New York Evening Mirror*, o poema narra um encontro insólito entre um homem que lamenta a perda de sua amada e um corvo que, ao ser indagado sobre os assuntos que afligem o sujeito, responde: *never more* (nunca mais). Nesse poema relativamente curto, com dezoito estrofes e cento e oito versos, predomina um cenário lúgubre e uma atmosfera gótica, elementos recorrentes na obra de Poe. A narrativa, que remete a um conto de terror, provocou uma reação imediata no público da época e, desde então, “The Raven” tem sido amplamente discutido, reproduzido, adaptado, parodiado e traduzido para muitos idiomas. Completando 180 anos de publicação em 2025, o poema se tornou uma referência no imaginário popular.

Mas qual é o segredo desse sucesso? Essa é uma questão que não dá para ser explicada de modo único ou respondida de forma definitiva. Entretanto, é possível começar a entender o prestígio e o estranho fascínio que o poema exerce sobre os leitores isolando algumas de suas características principais: 1) a lírica evocativa de medos e mistérios, configurada de modo que o espaço físico exterior espelha a emoção interior do personagem-narrador; 2) a métrica infalível e a musicalidade do poema, o balanço quase hipnótico do verso trocaico (*trochaic meter*), que se fixa na memória como uma canção; 3) a estrutura simples que contém descrições e metáforas elaboradas, pois o texto combina uma narrativa linear com detalhes cuidadosamente escolhidos; 4) o simbolismo arquetípico e as poderosas imagens literárias, o corvo preto pousado sobre o busto

¹ Os álbuns *Tales of Mystery and Imagination: Edgar Allan Poe* (1976), de Alan Parsons, e *The Raven* (2003), de Lou Reed; o episódio intitulado *The Raven (Treehouse of Horror I)*, do seriado *Os Simpsons*; o episódio *A Tale of Poe and Fire*, do seriado *Gilmore Girls*; o corvo chamado Matthew nos quadrinhos *The Sandman* (1989), de Neil Gaiman; o seriado *The Following* (2013), do canal Fox; a série “A queda da Casa de Usher” (2023), lançada na Netflix e dirigida por Mike Flanagan e Michael Fimognari, são apenas alguns exemplos da proliferação do poema na cultura popular.

marmóreo da deusa Palas Atena, como uma sombra ofuscando a sabedoria e racionalidade do personagem.

A partir do refrão, tudo que o corvo fala se encaixa perfeitamente com os fatos externos e com as circunstâncias da morte da mulher amada e, de repente, a aparição do corvo não parece mais ser apenas uma mera coincidência. O pássaro fala de maneira profética e, cada vez mais, Poe convence o leitor, por meio da linguagem, da métrica exata e dos jogos fonéticos, de que uma explicação puramente racional não é suficiente. Prostrado em sua biblioteca, o narrador do poema é um intelectual sugestionável, cujas capacidades mentais não fornecem proteção contra a tragédia do seu destino. Embora nenhum desses elementos literários possa ser dito “original” para a época, pois já figuravam na literatura gótica inglesa do século anterior, é na idiossincrasia da linguagem e na combinação singular de imagens e recursos narrativos que “The Raven” se faz cativante, e isso até seus críticos mais ferrenhos precisam admitir.²

Poe: um gênio atormentado?

Exultante com a aclamação de “The Raven” na Europa, Edgar Allan Poe publica, em abril de 1846, o ensaio teórico “A filosofia da composição”, um relato sobre a gênese do poema, no qual argumenta que a inspiração ou o acaso não desempenharam um papel significativo na sua criação poética. De acordo com o autor, “The Raven” seria fruto de um processo estritamente intelectual, deliberado e consciente, no qual a composição obedece a precisão de um problema matemático. Na época, talvez, pode ser que a proposta tivesse recebido algum crédito, entretanto, atualmente, quase ninguém toma pelo valor de face essa visão tão rígida do trabalho intelectual que envolve a composição poética.

Vertentes críticas de orientação psicanalítica passaram a ver nos argumentos de Poe um caso clássico de compensação: o poeta obsessivo e emocionalmente instável que preferiu se apresentar no seu ensaio teórico como alguém controlado e lógico.³ O pressuposto aqui é que apenas um autor cheio de emoções turbulentas insistiria na necessidade de um controle artístico completo sobre a sua obra. Essas interpretações que associam a vida e a obra do autor contribuíram para desenhar uma quase “mitologia” em

² Apesar da recepção positiva que o poema obteve na Europa, Poe recebeu críticas de seus conterrâneos. O editor T. W. White, o escritor Rufus W. Griswold e outros renomados críticos da época consideravam o estilo “gótico” de Poe algo ultrapassado (Ingram, p. 117). Após a morte de Poe, a polêmica sobre o seu talento continuou acesa, pois, para escritores consagrados como James Russell Lowell, Henry James, William Butler Yeats, T. S. Eliot e Aldous Huxley, Poe não foi um grande escritor. Para esses críticos, ele era um autor “exagerado”, “imaturo”, “vulgar”, “insincero” ou simplesmente de “mau gosto” (Amper, p. 45-46).

³ No ensaio “On Edgar Allan Poe’s ‘The Raven’” (1998), Dana Gioia faz uma defesa ponderada e convincente do método psicanalítico.

torno de Edgar Allan Poe, alimentando a imagem de um gênio atormentado do período romântico, um homem para quem arte, violência e insanidade eram inseparáveis.

Rufus Griswold, seu rival literário, é um dos principais responsáveis pela proliferação dessa imagem do poeta. Em outubro de 1849, Griswold publica no *New York Tribune* um obituário calunioso sobre Poe, em uma tentativa de se vingar de palavras ofensivas que o poeta havia escrito sobre ele. Griswold não para por aí, no ano seguinte, ele publica o livro *Memoir of the Author*, no qual retrata Poe como um homem sem escrúpulos, alcóolatra, atormentado e sem amigos. No entanto, os ataques de Griswold tiveram o efeito contrário e despertaram a curiosidade do público em relação a Poe, elevando as vendas de seus livros a patamares que ele jamais havia atingido em vida. Por um revés do destino, o trabalho de Griswold como escritor caiu no esquecimento. Nos dias de hoje ele é lembrado (se é) apenas como o primeiro biógrafo de Poe.

Entre as décadas de 1920 e 1940, uma parte significativa da crítica ajudou a perpetuar essa visão distorcida do poeta.⁴ Apesar desses trabalhos terem dado contribuições importantes para o estudo do simbolismo contido nas imagens literárias de Poe, a centralização na figura do autor gerou pontos sujeitos à questionamentos como, por exemplo, atribuir a narração em primeira pessoa que aparece em muitos dos textos de Poe à personalidade do autor. O narrador é um personagem e os seus conflitos não devem ser confundidos com a trajetória pessoal ou com o inconsciente do autor. Ainda que seja perfeitamente possível pensar que a obra de arte revela alternativas que estavam desconhecidas ou negadas pelo sujeito do discurso, pode acontecer de uma vida cheia de dores e sofrimentos gerar uma obra cheia de bom humor e ironia. Assim como uma vida pacata e confortável pode gerar uma obra cheia de angústias e dilemas. As histórias de Poe são, de fato, ricas na representação de lutas simbólicas, mas essas lutas podem ser concebidas de diferentes maneiras.

Charles Baudelaire, que consagrou em definitivo a imagem de Poe como um gênio atormentado, interpretava tais contradições em termos de “temperamento artístico”, às vezes em conflito consigo mesmo, às vezes em oposição às forças externas. No prefácio de *Histoires extraordinaires*, publicado em 1856, Baudelaire caracteriza Poe como um *maudit* (maldito), um escritor cuja “sensibilidade artística” ia de encontro ao modelo pragmático e capitalista da sociedade norte-americana.

⁴ Entre alguns exemplos de leituras críticas que destacam essa suposta psicopatologia do autor temos: “A Psychoanalytic Study of Edgar Allan Poe” (1920), de Lorine Pruette; *Edgar A. Poe: A Psychopathic Study* (1923), de John Robertson; *Edgar Allan Poe: A Study in Genius* (1923), de Joseph Wood Krutch; e *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psycho-analytic Interpretation* (1949), de Marie Bonaparte. Apenas na segunda metade do século XX tais perspectivas começam a ser relativizadas.

Quando lemos “The Raven”, vemos que o narrador do poema não foge ao drama da sua existência, que é o vazio deixado pela perda da pessoa amada. Ele tenta agir de modo racional, diante de uma situação na qual a racionalidade não oferece defesa, e enfrenta o seu algoz, chamando-o de “agente do mal” (*thing of evil*), “profeta” (*prophet*), “pássaro ou demônio” (*bird or devil*). Não há saídas para o protagonista, ele nos diz que o bico do corvo feriu seu coração (*take thy beak from out my heart*) e que sua alma jaz na sombra projetada no chão, para sempre condenada a aguentar os limites do sofrimento psicológico (*and my soul from out that shadow that lies floating on the floor shall be lifted — nevermore!*). Se o próprio Poe partilhava dessas agonias não podemos dizer. O crítico literário lida com perspectivas que, naturalmente, mudam com o passar dos tempos e compreender as transformações dos paradigmas permite novas formas e possibilidades de leitura.

Roberto Da Matta (1973) entende Poe como um *bricoleur*, um escritor que manipula um conjunto de símbolos e imagens literárias, fazendo e refazendo suas combinações. Apesar de possuir um repertório restrito, por meio da imaginação, o autor consegue reorganizar seus conjuntos de diferentes maneiras, criando diferentes arranjos e extraindo novos significados a partir dos mesmos elementos com os quais trabalha. Fórmulas linguísticas, lugares, situações, cores e objetos são usados repetidamente nos textos, mas as recombinações fazem com que adquiram diferentes conotações, permitindo uma variedade de interpretações e mensagens.

Da Matta afirma que, ainda que essa *bricolage* — construção de modelos, reduzir a fim de compreender — desagrade alguns críticos, os quais acusam Poe de ser um autor de textos repletos de lugares comuns, esse tipo de estudo (estruturalista) revela o funcionamento de certas operações fundamentais daquilo que se convencionou chamar de “criação artística”. Para Da Matta, a *bricolage* dá à obra de Poe uma força comprovada por duas marcas: será sempre lida, pois trabalha com polarizações e oposições básicas do espírito humano; e será sempre apreciada por diferentes tipos de público, pois transcendem sua época e seus limites socioculturais.

Quando os críticos começaram a analisar o conjunto da obra de Poe, observando como seus textos são construídos ou estruturados, uma mudança fundamental começou a operar. Percebeu-se que uma parte significativa da sua obra contém elementos ligados ao pastiche, à paródia e ao cômico (e não apenas ao mistério e ao terror). Enquanto alguns dos seus textos podem ser lidos como horripilantes ensaios metafísicos, outros se

assemelham à literatura popularesca encontrada em folhetins. Diante disso, alguns críticos desenvolveram trabalhos que tentam explicar tais contradições.

Michael Allen (1969) interpreta Poe a partir do contexto do mercado literário do século XIX, argumentando que ele escreveu suas histórias pensando em agradar públicos distintos, e nisto estaria o seu principal feito como escritor: equilibrar estilos antagônicos. Apesar de ter sido um escritor bastante conhecido em sua época, Poe não era famoso a ponto de ser considerado um expoente literário ou “estrela”. Embora a crítica de hoje valorize principalmente seus contos, no seu tempo, ele era mais conhecido como poeta, crítico literário e, talvez, ainda mais conhecido como editor de revistas.

Segundo Allen, para entender a obra de Poe em sua totalidade (e não apenas seus contos mais famosos), é preciso olhar para a revista literária de maior sucesso na época: *Blackwood's Magazine*.⁵ Qualquer editor de revistas como Poe teria passado bastante tempo analisando as estratégias editoriais de periódicos de sucesso da época, e estudar as táticas de comunicação do *Blackwood's Magazine* seria fundamental. Essa revista de variedades tinha a capacidade de atrair, ao mesmo tempo, leitores das classes populares com textos de cunho sensacionalista, fofocas, casos extraordinários, histórias de crime e violência, ficção de mistério e terror, e leitores elitizados com textos de crítica literária, política, ficção sofisticada, ciência, espiritualismo e referências à cultura clássica, em um tom penetrante de superioridade. Poe teria compreendido e parodiado essa estratégia da revista em sua própria obra, combinando todos esses diferentes elementos dentro de um único texto. Inclusive, ele compôs um conto humorístico intitulado “Como escrever um artigo à moda Blackwood”, no qual o narrador, Dr. Money Penny, discorre sobre métodos de escrita e diferentes tipos de “tons” literários. A análise de Allen dá conta de explicar as contradições ou irregularidades que existem no conjunto da obra de Poe, principalmente quando saímos do universo dos seus contos mais conhecidos.

Ao longo dos anos, diferentes vertentes críticas produziram explicações sobre a obra de Poe sem que haja um consenso sobre o seu significado. As obras literárias e suas explicações não estão congeladas no tempo, mas coexistem com as leituras atuais. Conhecer tal variedade de interpretações sobre uma determinada obra nos aproxima do âmago da experiência literária. Uma coisa é certa, poucos escritores tocam os leitores tão profundamente como Edgar Allan Poe, e que isso seja para os jovens estudantes de hoje e amanhã um convite à sua leitura e ao estudo desse autor enigmático.

⁵ Revista britânica fundada por William Blackwood, em 1817, e que continuou sendo publicada até 1980.

Sobre a origem dessa coletânea

A ideia inicial para esse volume surgiu no segundo semestre de 2014, na disciplina *Introdução ao Estudo do Texto Poético e Dramático*, quando usei o poema para exemplificar um caso de metrificação e escanção. Havia na sala de aula alunos dos diferentes cursos de graduação em Letras Estrangeiras e, por querer apresentar para esse grupo tão heterogêneo algo mais específico da língua que cada um estava estudando, comecei a pesquisar traduções do poema “The Raven” para diferentes idiomas. O estudo da tradução nunca havia sido um dos meus eixos de trabalho, mas o assunto despertou meu interesse na medida em que a pesquisa aumentou minha compreensão sobre a história do poema e de suas traduções. Uma primeira versão deste livro foi publicada em 2015 e, desde então, dediquei-me ao estudo contínuo e à expansão do arcabouço crítico, culminando nesta edição revista e ampliada que oferece uma experiência de leitura ainda mais abrangente e analiticamente densa.

O resultado é essa coletânea que contém duas versões do poema “The Raven” e oito de suas traduções para as línguas que são ensinadas no âmbito do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE). As diferentes traduções que integram a edição foram selecionadas por motivos históricos, levando-se em consideração o impacto que tiveram ao serem publicadas e sua capacidade de permanecer em evidência ao longo dos anos. Os autores escolhidos para compor a coletânea e as datas de publicação de suas respectivas traduções são: Charles Baudelaire (1856), Carl Theodor Eben (1869), Stéphane Mallarmé (1875), Machado de Assis (1883), Juan Antonio Pérez Bonalde (1887), Ernesto Ragazzoni (1896), Fernando Pessoa (1924) e Milton Amado (1943).

Agradeço a preciosa colaboração dos colegas Andrea Santurbano, Beatriz Stephanie Ribeiro, Cláudia Borges de Fáveri, Elaine Cristina Roschel Nunes, George Alexandre Ayres de Menezes Mousinho, Luciana Wrege Rassier, Marcio Markendorf, Markus Johannes Weininger, Martha Lucía Pulido Correa, Matias Corbett Garcez, Meritxell Hernando Marsal, Sergio Romanelli, que gentilmente ajudaram a revisar as traduções para as diferentes línguas.

Os textos foram organizados em blocos: no primeiro, temos as duas versões do poema em inglês e, nos blocos seguintes, as versões para as línguas estrangeiras organizadas pela data de publicação. As traduções em português aparecem juntas no bloco final e também estão ordenadas cronologicamente. Cada uma dessas traduções é tão representativa da criatividade de Poe como da criatividade de cada um dos escritores que se aventurou a traduzir o poema.

Sobre a história do poema e de suas traduções

Nos quatro anos seguintes à primeira publicação de “The Raven” no semanário *New York Evening Mirror* (1845), o poema foi reproduzido em diferentes periódicos a exemplo de *American Review*, *New York Tribune*, *Broadway Journal*, *Literary Messenger*, *London Critic*, *Literary Emporium*, *Saturday Courier*, entre outros. Nenhum desses textos é idêntico, as diferenças são pequenas, porém significativas, evidenciando a dedicação do autor à palavra escrita. O poema que aparece na revista *Richmond Semi-Weekly Examiner*, publicado em 25 de setembro de 1849, é tido como a versão final de Poe e se tornou o texto encontrado na maioria das fontes atuais.

Ao comparar a primeira publicação com aquela que é considerada a última versão, observamos as seguintes diferenças: a principal é a palavra *Raven*, que na versão final do autor passa a ser escrita com letra maiúscula onde quer que ocorra, sugerindo que este Corvo não é um pássaro comum, mas uma verdadeira entidade. Outras alterações podem ser observadas nos versos V, VII, XI, XII e XIV, as palavras *darkness*, *instant*, *wondering*, *sad soul* e *angel* são substituídas por *stillness*, *minute*, *startled*, *sad fancy* e *seraphim*, respectivamente. No verso VI o autor inverte a ordem das palavras na frase e “*soon I heard again*” passa a ser “*soon again I heard*”. Ocorre também a capitulação das palavras *Other* e *Hopes* no verso X e *Horror* no verso XVI. Essas revisões e mudanças ortográficas são demonstrativas do esmero de Poe em busca da exatidão na linguagem. Além disso, ao longo de todo o texto, Poe trocou pontos de interrogação por pontos de exclamação, alterando a entonação da leitura. As mudanças na pontuação conferem outro ritmo de leitura ao poema, criando novas pausas e inflexões, alterando o tom e o modo como deve ser lido. Poe se mostra um revisor cuidadoso da sua própria obra e tal apreço pelos detalhes sugerem que a sua arte não era de todo imanente de sua psique.

Em 1852, três anos após o falecimento de Poe, Baudelaire descobre a obra do escritor americano e começa a traduzir seus textos e a escrever prefácios sobre ele. A tradução “Le Corbeau” aparece pela primeira vez no livro *Histoires extraordinaires* (Paris: Michel Lévy Frères, 1856) como uma inserção de Baudelaire no texto “La gênese d’un poème”, sua tradução de “A filosofia da composição”. Em outras palavras, o poema aparece como uma interpolação feita pelo tradutor, um preâmbulo ao ensaio teórico. Quanto à estratégia de tradução, ao invés de manter a estrutura versificada do poema, Baudelaire escolhe abordar o poema por meio de uma prosa poética, pois achava que o francês não poderia recriar a “magia” verbal do texto-fonte (ele abre mão da forma em função do conteúdo).

Sobre a ligação entre Poe e Baudelaire, a crítica Leyla Perrone-Moisés (2000) argumenta que os dois escritores trocam valores, cada um dá o que tem e recebe do outro o que não tem. Poe dá a Baudelaire um sistema de novos pensamentos: a compreensão do moderno, uma filosofia da composição, uma teoria do artificial, a importância do sobrenatural e da atitude mística na arte. Em troca, Baudelaire dá extensão aos pensamentos de Poe e coloca sua obra no futuro, pois são os seus prefácios que tiram Poe da obscuridade. Note-se aqui como o ato da tradução está no cerne dessa profícua relação literária.

Baudelaire influenciou intensamente a próxima geração de poetas franceses, transmitindo inclusive a sua admiração por Poe. Um dos principais poetas dessa nova geração foi Stéphane Mallarmé, que acreditava que o papel da arte era dar expressão à confusão selvagem da mente poética. Mallarmé levou o simbolismo ao extremo num esforço para esgotar as formas poéticas tradicionais, deleitando-se com a linguagem simbólica e com o artifício literário. Devido a essa concepção de arte, sua tradução “Le Corbeau” é grandiloquente, repleta de linguagem figurativa, efeitos e abstrações literárias. A tradução de Mallarmé foi publicada em 1875, em Paris, pelo editor Richard Lesclide e ilustrada pelo pintor impressionista Édouard Manet.

A primeira tradução de “The Raven” para outro idioma não é a de Baudelaire, como se costuma acreditar e, às vezes, até divulgar por aí. Antes do poeta francês, o poema já havia sido traduzido para o alemão por Elise von Hohenhausen, tendo sido publicado em 11 de junho de 1853 no *Magazin für die Literatur des Auslandes*, uma importante revista alemã do século XIX dedicada à recepção de literatura estrangeira. A poesia de Poe parece ter ecoado veementemente no imaginário germânico devido ao grande número de traduções que podem ser encontradas para o alemão, a exemplo das traduções de Alexander Neidhardt (1856), Luise von Ploennies (1857), Friederich Spielhagen (1859) e Adolf Strodtmann (1862), todas intituladas “Der Rabe”. A versão que aparece nessa coletânea é a prestigiosa tradução feita por Carl Theodor Eben, ilustrada por David Scattergood e publicada em 1869, pela Barclan & Co., na Filadélfia, Pensilvânia.

A primeira tradução do poema para o espanhol da qual se tem conhecimento é “El Cuervo”, feita pelo mexicano Ignacio Mariscal, e publicada no semanário *El Renacimiento*, em 1867. A tradução de Mariscal foi reproduzida em diferentes periódicos hispânicos a exemplo de *La Patria* (Bogotá, 1880), *La Juventud Literaria*

(Cidade do México, 1887), e *Ateneo* (Madri, 1907).⁶ Outros tradutores do poema para o castelhano são o peruano Felipe G. Cazeneuve (1885) e o mexicano Ricardo Gómez Robelo (1904). O tradutor e poeta brasileiro Ivo Barroso menciona a existência de uma tradução de “The Raven” feita por Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares. A tradução que escolhemos para essa edição foi feita pelo venezuelano Juan Antonio Pérez Bonalde, publicada pela primeira vez em 1887, em Nova Iorque, pela editora La America.

Apesar de manter a estrutura básica do poema (número de versos e rimas internas), a estratégia de tradução de Bonalde pode ser dita “criativa”, pois ele reposiciona frases e muda as metáforas, alterando palavras e pontuação para ajustar a rima. A preservação da linguagem do final do século XIX e o uso de adaptações culturais se evidenciam por meio de expressões religiosas oriundas da cultura ibero-americana e da tradição católica. O texto do venezuelano é antes um exercício de originalidade, uma vez que, ao ler o texto de Bonalde, imagina-se que “The Raven” foi escrito originalmente em castelhano.

Uma das primeiras traduções de “The Raven” para o italiano apareceu em uma seleção de poesias e prosa intitulada *Edgar Allan Poe*, publicada em Turim, pela Roux Frassati e Co. editori, em 1896. A tradução do poema foi feita por Ernesto Ragazzoni, mas o livro também leva o nome de Federico Garrone, que traduziu alguns contos presentes na edição. Cajumi Arrigo, editor de uma coleção *post-mortem* de poemas e traduções feitas por Ragazzoni, afirma que as versões que o tradutor italiano fez para o poema de Poe são, muitas vezes, pouco literais, no entanto, em termos de ritmo são incomparáveis e poeticamente muito sintonizadas com o ritmo de Poe. Além das habilidades rítmicas, Arrigo afirma que a tradução de Ragazzoni muitas vezes acompanha o verso trocaico do original. A tradução italiana se destaca pelo uso de aliteração, uma característica da poesia anglo-saxã e escandinava. Quem desejar expandir a leitura sobre as traduções de “The Raven” para o italiano pode pesquisar a tradução feita pelo ilustre crítico Mario Praz, ainda não disponível em domínio público.

Em português há duas traduções muito difundidas e que seriam famosas mesmo que fossem péssimas (mas não são), pois foram feitas por Machado de Assis e Fernando Pessoa. O escritor brasileiro utilizou o poema de Baudelaire para sua tradução, enquanto o poeta português traduziu a partir do original em inglês. Os resultados são objeto de

⁶ Para maiores informações sobre as traduções de “The Raven” para o espanhol ver: Rafael Olea Franco & Pamela Vicenteño Bravo. “Encountering the melancholy Swan: Edgar Allan Poe in nineteenth-century Mexican culture”. In: Emron Esplin & Margarida Vale de Gato (org.). *Translated Poe*. Lanham: Rowan & Littlefield, 2014, p. 141-150.

diferentes comentários críticos. Sobre a tradução de Machado, o crítico John Gledson afirma que:

Em muitas das suas traduções, Machado muda o talhe do verso original para se dar mais liberdade. Em *The Raven*, inventa um outro, muito diferente do original, tão rígido quanto, e que, sobretudo, consegue usar de maneira a permitir um ritmo natural e suficientemente variado.

(Gledson, 1998, p. 10).

Gledson destaca o “ritmo natural” e variado do verso machadiano, que resulta em “liberdade” em relação ao original (entretanto, é “tão rígido quanto” o de Poe). A relação entre liberdade nacional e liberdade linguística – a tese de que a nossa verdadeira pátria é a língua que falamos – é uma associação crítica que permeia o estudo da Literatura Brasileira. O argumento aqui é que, ao desviar-se do texto-fonte, Machado estaria adaptando “The Raven” ao contexto nacional, criando uma base para a formação de uma identidade literária brasileira.⁷

A tradução de Fernando Pessoa busca preservar o sentido, a cadência e os componentes rítmicos presentes no poema em inglês, mantendo ainda o mesmo número de versos e estrofes do original. Em suas escolhas, o tradutor português decidiu omitir do seu texto o nome da musa Lenore (“Essa cujo nome sabem as hostes celestiais, mas sem nome aqui jamais!”) e se vale de uma profusão de rimas com “ais” para dar vasão às lamúrias do narrador.

Nessa coletânea temos ainda a tradução de Milton Amado, publicada no livro *Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia & ensaios*, impresso pela Editora Aguilar em 1965. Tal volume contém ilustrações, bibliografia, ensaios críticos e se tornou um livro de referência dentre as obras sobre traduções de Poe para o português. O livro foi organizado por Oscar Mendes (1902-1982), que traduziu os contos, enquanto Milton Amado (1913-1974) verteu a poesia.

De modo geral, a obra do escritor e poeta norte-americano tem se perpetuado muito bem em português. Clarice Lispector (1925-1977) reescreveu onze contos de Poe para o público infantojuvenil. Em 1976, o poeta, tradutor e semioticista Haroldo de Campos (1929-2003) nos deu o “Transcorvo”, sua versão concretista do poema. Em 1995, o poeta paraibano José Lira lança uma proposta de tradução marcada por traços da

⁷ Bellei argumenta que os escritores brasileiros do século XIX se deparavam com o problema da “originalidade”, dada a inegável relação de dependência com a cultura estrangeira. A tradução de Machado seria parte de uma proposta de construção de uma literatura nacional no país (Bellei, 1987, p. 49).

literatura de cordel. Novas traduções e adaptações da obra de Poe continuam a surgir em português.

As oito traduções desse volume – e todas as outras traduções já feitas para “The Raven”, todas elas diferentes entre si – sugerem que não há duas leituras iguais: quem lê o faz segundo a sua experiência e sensibilidade. Além de desfrutar da deliciosa tarefa de ler o poema, comparando versões, procurando palavras desconhecidas em línguas que talvez não domine, observando as particularidades no uso das pontuações e sinais gráficos nos diferentes idiomas, analisando as opções e soluções encontradas pelos tradutores para tentar capturar a essência do misterioso corvo, o leitor pode apreciar no trabalho desses diversos tradutores as complexidades e os desafios da tradução.

Referências

- ABRAMO, Cláudio Weber. *O corvo: gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Hedra, 2011.
- ALLEN, Michael. *Poe and the British Magazine Tradition*. New York: Oxford University Press, 1969.
- ALVES, Vinícius (org.). *O corvo, corvos e outro corvo*. Florianópolis: Edufsc/Bernúncia, 2000.
- AMPER, Susan. Introduction to Poe Criticism. In: FRYE, S. *Critical insights: tales of Edgar Allan Poe*. Pasadena: Salem Press, 2010. p. 36-53.
- BARROSO, Ivo (org.). *O Corvo e suas traduções*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BELLEI, Sérgio. The Raven, by Machado de Assis. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 1, n. 17, p. 47-62, 1º semestre 1987.
- BONAPARTE, Marie. *The life and works of Edgar Allan Poe: a psycho-analytic interpretation*. [1949]. Trad. John Rodker. London: The Hogarth Press, 1972.
- DAGHLIAN, Carlos. A recepção de Poe na Literatura Brasileira. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 1, n. 17, p. 7-14, jul./dez. 1999.
- DA MATTA, Roberto. Edgar Allan Poe, o ‘bricoleur’: um exercício em análise simbólica. In: DA MATTA, R. et al. *Arte e Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 9-28.
- FRANCO, Rafael Olea; BRAVO, Pamela Vicenteño. Encountering the melancholy Swan: Edgar Allan Poe in nineteenth-century Mexican culture. In: ESPLIN, E.; GATO, M. V. (org.). *Translated Poe*. Lanham: Rowan & Littlefield, 2014, p. 141-150.
- GIOIA, Dana. On Edgar Allan Poe’s ‘The Raven’. In: NAPIERKOWSKI, M. R.; RUBY, M. (ed.) *Poetry for Students*, vol. 1. Detroit: Gale, 1998.
- GLEDSOON, John. De Lamartine a La Fontaine. As traduções poéticas de Machado de Assis. In: *Machado de Assis & Confrades de versos*. São Paulo: Minden, 1998.
- INGRAM, John. *Edgar Allan Poe: his life, letters, and opinions*. London: John Hogg, 1880. Online.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: ficção completa, poesias & ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.
- SCHULTZ, Erica Foerthmann. Qual é seu corvo predileto? *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 36-39, abr./jun. 2009.
- MAFRA, Adriano; SCHRULL, Munique H. Análise de quatro traduções do poema The Raven, de Edgar Allan Poe. *Cenários*, Porto Alegre, v. 1, n. 3, p. 10-23, 1º semestre 2011.

As muitas vidas de Edgar Allan Poe: uma historiografia da crítica literária¹

Daniel Serravalle de Sá

As muitas lacunas em relação à vida de Edgar Allan Poe contribuíram para a criação de um verdadeiro misticismo em torno do autor, que frequentemente tem sido reproduzido no âmbito acadêmico. A proposta aqui é delinear uma história do pensamento crítico sobre Poe, resistindo à tendência de sensacionalizar os pontos mais enigmáticos de sua vida e projetar tais aspectos em sua obra. Em outras palavras, o que se pretende mostrar é como sua ficção impactou conceitos da teoria e da crítica literária e cultural. A sucessão de abordagens e possibilidades interpretativas ao longo dos séculos demonstram que há muito mais para ser dito sobre o escritor do que os conhecidos clichês de mistério e terror. Ao examinar em torno de 175 anos de historiografia crítica sobre Poe, uma das conclusões possíveis é que sua obra é de fato enigmática, não por causa das muitas lacunas na biografia do autor ou devido às circunstâncias misteriosas de sua morte, mas sim porque sua obra contém um emaranhado de contradições.

Poe nasceu em Boston, Massachussets, em 19 de janeiro de 1809, falecendo prematuramente em Baltimore, Maryland, no dia 7 de outubro de 1849, aos 40 anos. Por ter crescido na cidade de Richmond, na Virgínia, alguns críticos o consideraram um escritor sulista (Link, 1896), mas sua vida profissional e intelectual foi nos estados do nordeste, em cidades como Filadélfia (Pensilvânia) e Nova York, denominada a Costa Leste dos Estados Unidos. Ele era um escritor bastante conhecido em sua época, mas não figurava entre os grandes nomes. Embora a crítica literária atual privilegie seus contos, principalmente seus chamados contos de terror, como “A queda da casa de Usher” (1939), “O gato preto” (1843) e “O barril de amontillado” (1846),² durante sua vida ele foi mais conhecido como poeta e, provavelmente, ainda mais conhecido como editor de revista, revisor e crítico literário, cujo gosto por polêmicas lhe rendeu o apelido de *tomahawk man* — em referência ao machado de guerra indígena (Zimmerman, 2005). Poe foi um dos primeiros escritores profissionais dos Estados Unidos, uma atividade relativamente nova no país que, em parte, foi criada por ele: o autor profissional. Ele não

¹ Versão revisada e ampliada do artigo publicado no volume nº 41 do periódico *Interdisciplinar — Revista de Estudos em Língua e Literatura*, da Universidade Federal de Sergipe.

² Os títulos e as datas de publicação dos contos aqui citados são provenientes da edição de Oscar Mendes e Milton Amado (1997).

tinha fortuna de família e também não contava com nenhum mecenas que o patrocinasse, isso significa que muito pouco dinheiro passou pelas suas mãos.

Em 1845, ele publica “O corvo”, que foi muito bem recebido e se tornou um poema extremamente popular, inclusive com diversas traduções para línguas europeias (Sá, 2015). Todavia, quando Henry Longfellow (1846) publica *The Waif: a collection of poems*, sua famosa antologia poética de escritores estadunidenses, Poe não estava entre os selecionados. Parece que a sua reputação era suficiente para que ele pudesse reivindicar reconhecimento, mas não era tão alta a ponto de os editores se sentirem obrigados a abrir espaço para seus versos.

Naquele momento histórico, o conto literário, tal como o conhecemos hoje, ainda estava prestes a ser inventado e Poe é creditado, talvez mais do que qualquer outro escritor, com a criação e a definição desse gênero narrativo. Seu texto “A filosofia da composição” (1846), no qual explica o conceito de “unidade de efeito”, ainda é muito lido e discutido nos cursos de Letras para debater o gênero conto. No entanto, em sua própria época, os contos de Poe não eram muito apreciados, pois o Realismo já despontava na literatura, e uma crítica recorrente à sua prosa era que ele se limitava a reproduzir o discurso gótico que havia vigorado na Inglaterra cem anos antes. Nos Estados Unidos, os contos de Poe eram frequentemente associados ao *Sturm und Drang*, uma vertente do Romantismo alemão (Ingram, 1886). Em 1839, o periódico *Southern Literary Messenger* rejeitou o conto “A queda da casa de Usher”, hoje considerado uma de suas obras-primas. Um parecerista, escrevendo em nome do editor-chefe, T. W. White, justificou a recusa em uma carta endereçada a Poe:

Ele [T. W. White] duvida que os leitores do Messenger tenham muito gosto por contos da Escola Alemã, embora escritos com grande poder e habilidade e, nesse caso, confesso francamente a você que estou muito inclinado a concordar. Duvido muito que contos de natureza selvagem, improvável e terrível possam ser permanentemente populares neste país.³
(Harrison, 1902, p. 48).

O tempo provou que tanto o editor quanto o parecerista estavam enganados em suas estimativas sobre as preferências literárias dos estadunidenses. As narrativas de terror e horror, que têm origem no gótico, nunca desapareceram completamente e se tornaram

³ No original: “He doubts whether the readers of the Messenger have much relish for tales of the German School although written with great power and ability, and in this opinion, I confess to you frankly, I am strongly inclined to concur. I doubt very much whether tales of the wild, improbable and terrible class, can ever be permanently popular in this country.”

talvez a forma de expressão mais consistente e popular da atualidade. A valorização da obra de Poe ocorreu de modo gradativo e se deve muito ao trabalho de pesquisadores como Samuel Albert Link, John Henry Ingram, James Albert Harrison, que começaram a resgatar sua obra no final do século XIX. O paradoxo é que os elementos textuais (linguagem simbólica, artifícios literários) que o editor do *Southern Literary Messenger* havia descartado como retrógrados, seriam considerados pela crítica acadêmica do futuro como precursores da escrita modernista.

Nesse longo processo de reconhecimento, em 1900, quando o Hall of Fame for Great Americans foi criado, com o objetivo de proclamar a liderança dos Estados Unidos no contexto global, escritores como Ralph Emerson, Nathaniel Hawthorne e Henry Longfellow foram incluídos, mas não Poe. Nos anos seguintes algumas figuras literárias a exemplo de George Bernard Shaw (1909), William Carlos Williams (1925) e D. H. Lawrence (1971) criticaram tal omissão, sugerindo que a falta de consideração por Poe nos Estados Unidos era mais um defeito do público do que dos méritos literários do escritor. Embora Poe não seja uma unanimidade entre os críticos, do início do século XX até os dias atuais sua posição no cânone literário se consolidou.

Os primórdios da crítica literária sobre Edgar Allan Poe

Pode se dizer que a história da crítica sobre Edgar Allan Poe tem início logo após sua morte, devido a um obituário publicado no jornal *New York Tribune*, escrito pelo poeta Rufus Griswold, seu rival literário. Escondendo-se sob um pseudônimo, Griswold publicou, dois dias após a morte de Poe, uma “homenagem póstuma” afirmando que seu falecimento causaria um grande pesar em todos que admiravam seu gênio, mas que poucos sentiriam sua falta por causa do tipo de pessoa que Poe era: sem escrúpulos, sem amigos, alcóolatra, que morreu pobre e sozinho (Carlson, 1966). Em parte, esse obituário definiu uma longa tradição interpretativa da obra de Poe, na qual sua obra seria um reflexo dos seus tormentos psicológicos. Depois Griswold (1850) ainda viria a escrever uma biografia sobre o autor, intitulada *Memoir of the author*, que por muito tempo foi um texto de referência. É claro que as numerosas infâmias dessa biografia foram contestadas na época pelas pessoas que conheciam Poe, mas o apelo sensacionalista prevaleceu e a interpretação de Poe como um escritor à beira da loucura tornou-se amplamente aceita por muitas décadas. Tais leituras críticas que associam a vida e a obra do autor foram e ainda são muito populares, contribuindo para projetar uma quase mitologia em torno de Edgar Allan Poe, alimentando a imagem de um gênio atormentado

do período romântico, um homem para quem arte, violência e insanidade eram inseparáveis.

Nas décadas seguintes, uma parte significativa da crítica literária ajudou a perpetuar essa visão sobre Edgar Allan Poe, mas isso aconteceu de diferentes maneiras, por exemplo, Charles Baudelaire, que traduziu obras de Poe para o francês, consagrou em definitivo sua imagem de gênio atormentado. Contudo, Baudelaire interpretava tais contradições em termos de temperamento artístico, às vezes em conflito consigo mesmo, às vezes lutando contra forças externas. No prefácio de *Histoires extraordinaires*, Baudelaire (1856) caracteriza Poe como um poeta *maudit* (maldito), um escritor cuja sensibilidade artística ia contra o modelo pragmático e capitalista da sociedade estadunidense. O próprio Baudelaire morreu falido e não reconhecido, mas sua obra impactou profundamente a geração seguinte de poetas franceses, que apoiaram sua apreciação e entusiasmo por Poe. Um dos principais nomes dessa nova geração foi o poeta simbolista Stéphane Mallarmé, que defendia que o papel da arte era dar expressão à liberdade da mente poética, a qual deveria revelar-se na linguagem simbólica, abstrata e figurativa dos artifícios literários.

Sobre a ligação entre Poe e Baudelaire, Leyla Perrone-Moisés (2000) argumenta que os dois escritores trocam valores, cada um dá o que tem e recebe do outro o que não tem. Poe dá a Baudelaire um sistema de novos pensamentos: a compreensão do moderno, uma filosofia da composição, uma teoria do artificial, a importância do sobrenatural e da atitude mística na arte. Em troca, Baudelaire dá extensão aos pensamentos de Poe e coloca sua obra no futuro, pois são os seus prefácios que tiram Poe da obscuridade. Note-se aqui como o ato da tradução está no cerne dessa profícua relação literária.

Poe e a Crítica Psicanalítica

Entre as décadas de 1920 e 1940, houve uma associação muito importante entre a Literatura e a Psicanálise, e a obra de Poe ganhou destaque devido às suas supostas psicopatologias. Entre alguns exemplos de estudos que adotaram abertamente essa interpretação de Poe temos: “A psycho-analytical study of Edgar Allan Poe”, de Lorine Pruette (1920); *Edgar A. Poe: a psychopathic study*, de John W. Robertson (1923); *Edgar Allan Poe: a study in genius* (1926), de Joseph Wood Krutch; *The life and works of Edgar Allan Poe: a psycho-analytic interpretation* (1949), de Marie Bonaparte. Apesar de esses trabalhos terem dado contribuições importantes para o estudo do simbolismo contido nas imagens literárias de Poe, a centralização na figura do autor gerou pontos

sujeitos a questionamentos, como atribuir a narração em primeira pessoa que aparece recorrentemente em textos de Poe à personalidade do próprio autor.

Por exemplo, nos contos “A marca de nascença” (1843) e “A filha de Rappaccini” (1844), Nathaniel Hawthorne escreve sobre homens que acabam matando mulheres. No entanto, poucos críticos ou leitores consideram tais contos como uma expressão da psicologia individual de Hawthorne. Em vez disso, Hawthorne é geralmente visto como um autor que projeta em seus contos uma crítica à violência de gênero e feminicídio, expondo essas questões à visão dos leitores (Regan, 1970). Uma possível explicação para essa diferença de tratamento seria o uso da terceira pessoa nas narrativas de Hawthorne, que favorece o distanciamento crítico, ao passo que os narradores em primeira pessoa de Poe conferem às suas narrativas um caráter mais confessional e dramático, obliterando a diferença entre autor e narrador.

O narrador é um personagem e seus conflitos não devem ser confundidos com a trajetória pessoal ou com o inconsciente do escritor. Ainda que seja perfeitamente possível pensar que a obra de arte revela alternativas que estavam desconhecidas ou negadas pelo sujeito do discurso, pode acontecer de uma vida cheia de dores e sofrimentos gerar uma obra cheia de bom humor e ironia. Assim como uma vida pacata e confortável pode gerar uma obra cheia de angústias e dilemas. As histórias de Poe são, de fato, ricas na representação de lutas simbólicas, mas essas lutas podem ser concebidas de diferentes maneiras — Baudelaire via a questão em termos de temperamento artístico. Se sonhos são o produto do inconsciente do sonhador, um conto é uma criação feita a partir do consciente, ou seja, houve uma intelectualização do material literário. Poe pensou em como criar seu personagem, em que cenário o colocar, o que aconteceria com ele e quais frases que ele diria. Em termos de teoria e crítica, a ficção literária é reveladora do que o autor está tentando dizer sobre o mundo, e não necessariamente sobre ele. A heteronímia de Fernando Pessoa (1995, p. 235) assinala que no âmbito da expressão artística: “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.”

As leituras psicanalíticas deram contribuições inestimáveis no que diz respeito à percepção de imagens simbólicas em Poe, as quais também podem ser lidas como exposições das inseguranças, dos tormentos e da desintegração da psique humana, em geral. Se examinarmos os principais contos de terror de Poe, veremos que seus personagens estão, de alguma forma, ligados a conflitos artísticos. Por exemplo, Roderick Usher é um intelectual e musicista; Ligeia é uma filósofa e poetiza, ou seja, são

representações de indivíduos que expressam dilemas por meio da arte. Nesse sentido, o que temos aqui são interpretações psicanalíticas que se formam a partir de uma base biográfica, às vezes entendida como expressões da personalidade do próprio Poe e às vezes como manifestações (metaficcionais) de um posicionamento estético e artístico. Entretanto, na segunda metade do século XX, essa perspectiva crítica começa a mudar.

Novas abordagens: aspectos textuais e formais da linguagem

Ao tentar explicar o simbolismo de Poe, as abordagens do final do século XIX e início do século XX, desenvolveram interpretações nas quais a ficção seria um meio de expressar ideias sobre um assunto ou tema. Todavia, no decorrer do século XX, isso mudou, e dizer que um determinado conto ou poema significa uma certa coisa foi gradualmente sendo visto como uma interpretação simplista, pois resume e limita a experiência de leitura ao significado, perdendo-se assim os elementos (linguísticos, retóricos, imagéticos) que fazem da literatura uma arte.

O Formalismo Russo, que surge em 1920, mas só fica conhecido na Europa décadas depois, foi crucial para essa mudança de paradigma à medida que busca analisar o texto em si, prestando especial atenção às suas propriedades linguísticas, em oposição às condições históricas ou culturais em que foram criadas. Posteriormente, o *New Criticism*, que emergiu na Inglaterra e nos Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1950, assemelhou-se ao Formalismo ao colocar o foco da leitura no próprio texto e não no contexto. Essas vertentes críticas tendem a abordar o texto poético e literário como unidades independentes, expondo como são construídas e destacando seus elementos constitutivos. Com o tempo, o *New Criticism* deu lugar à chamada crítica Estruturalista, que além de estudar os aspectos formais da linguagem, voltou a dar ênfase na transmissão de significados.

Descobertas surpreendentes ocorreram quando os contos de Poe passaram a ser lidos e analisados por meio dessas novas ferramentas críticas. Essa inspeção minuciosa dos aspectos formais revelou como a construção textual dos contos de Poe contém uma pluralidade de discursos e significados. Até seus contos de terror-gótico contêm diferentes níveis discursivos, dividindo-se em trechos horripilantes, eruditos, misteriosos, metafísicos e inclusive cômicos.

O argumento aqui é que a crítica literária não é uma atividade coesa e claramente definível, a literatura trabalha com diferentes suposições, perspectivas e objetivos, variando de crítico para crítico e mudando de curso ao passar dos anos. Chamar esse

processo de evolução da crítica literária talvez não seja apropriado, já que a palavra implica uma progressão para um estado mais avançado. No entanto, se reconhece atualmente que as narrativas e os seus significados não estão congelados no tempo, há uma existência simultânea de modos de se interpretar a literatura. Dos anos 1950 em diante, estudiosos da obra de Poe buscaram trabalhar as complexidades e explicar as contradições da experiência de leitura dos seus textos.

Nesse sentido, um divisor de águas foi o artigo de James Gargano, “The question of Poe’s narrators” (1963), no qual o crítico destaca que os narradores, participantes ou observadores dos contos de Poe se pronunciam na primeira pessoa; no entanto, o que as histórias revelam é bem diferente do que os narradores dizem. Segundo Gargano, os contos de Poe apresentam o ponto de vista dos narradores, mas, de certa forma, permitem que o leitor veja muito mais, inclusive as parcialidades e falhas. Por exemplo, o narrador de “William Wilson” (1839) está abismado e, por isso, é incapaz de compreender o que está acontecendo com ele, mas o leitor entende que o personagem está em negação. O jovem de “O coração delator” (1843) convence a si próprio de que é são, porque planejou racionalmente o assassinato do velho, mas os leitores compreendem que a obsessão, o medo e a culpa o deixaram louco. Em “O barril de amontillado” (1846), Montresór acredita que se vingou de uma maneira muito inteligente da ofensa contra sua honra; todavia, vemos que infligiu uma lesão muito maior a si mesmo. Para Gargano, os contos de Poe retratam um universo moral. Os narradores cometem crimes e muitas vezes saem impunes; no entanto, mesmo aqueles que escapam da lei, não conseguem fugir da ordem moral que, no fim das contas, atormenta seus espíritos.

Gary R. Thompson, em seu livro *Poe’s fiction: Romantic irony in the Gothic tales* (1973), concorda que os contos de Poe apontam para os limites da compreensão dos narradores em relação ao que acontece com eles. Assim como outros críticos, Thompson entende Poe como um escritor que se coloca no contexto da tradição romântica, seus contos zombam do racionalismo, demonstrando que ter confiança excessiva na razão é loucura. Além disso, Thompson observa que os elementos de autoparódia presentes nos seus contos de terror supostamente sérios são exemplos de uma postura irônica do autor. A fortuna crítica sobre Poe continuou crescendo nos anos seguintes, produzindo um *corpus* de crítica literária que é muito variado e que buscou analisar seus contos específicos em termos das disparidades entre o que se diz no texto e o que as interpretações dos leitores podem alcançar. Enquanto críticos como Gary Thompson viram ironia, outros viram um potencial lúdico e paródico. Richard Benton (1944), Clark

Griffith (1954) e Robert Regan (1970) argumentam que a maioria das histórias de terror que os leitores levam a sério são, na verdade, paródias, zombarias ou embustes (*hoaxes*).

Para entusiastas do gênero de terror e para os fãs de Poe, a ideia de que por trás da atmosfera aparentemente sombria e horripilante dos seus contos tem humor e brincadeira pode não ser muito fácil de aceitar. Sobre essa questão, os críticos fazem a seguinte pergunta: se Poe é um escritor tão bom, por que suas histórias são tão cheias de passagens exageradas, de clichês ou simplesmente de bobagens? Para alguns a resposta é que Poe não é realmente um grande escritor. O escritor Aldous Huxley (1930, p. 27) considerava Poe exagerado e cafona, nas palavras dele, a escrita de Poe é como “usar um anel de diamante em cada dedo”.⁴ Já os defensores de Poe, muitas vezes, tendem a minimizar suas falhas. O crítico Allen Tate (1957) até admite que os contos de Poe podem ser ostentosos, mas isso seria porque, como escritor profissional, sua renda dependia do volume de escrita, de modo que a qualidade do trabalho está sujeita à variação. Contudo, muitos estudiosos não estão dispostos a aceitar que a escrita de Poe possa ter defeitos e ser excessiva algumas vezes. Em vez disso, eles procuram explicar tais características como parte de um projeto deliberado.

Roberto Da Matta (1973) entende Poe como um *bricoleur*, um escritor que manipula um conjunto de símbolos e imagens literárias, fazendo e refazendo suas combinações. Apesar de possuir um repertório restrito, por meio da imaginação, o autor consegue reorganizar seus conjuntos de diferentes maneiras, criando diferentes arranjos e extraindo novos significados a partir dos mesmos elementos com os quais trabalha. Fórmulas linguísticas, cenários, situações, cores e objetos são usados repetidamente nos textos, mas as recombinações fazem com que adquiram diferentes conotações, permitindo uma variedade de mensagens e interpretações.

No livro *Poe and the British Magazine Tradition*, Michael Allen (1969) discute a obra de Poe a partir do contexto do mercado literário do século XIX, argumentando que suas histórias têm como objetivo agradar públicos distintos, e nisto estaria o seu principal feito como escritor: equilibrar discursos antagônicos. Segundo Allen, qualquer editor de revistas como Poe teria passado bastante tempo analisando as estratégias editoriais dos periódicos de sucesso da época, de modo que, para entender a obra em sua totalidade (e não apenas seus contos mais famosos), é preciso olhar para a principal revista literária da época: a *Blackwood's Magazine*.⁵ Essa revista de variedades tinha a capacidade de atrair,

⁴ No original: “the wearing of a diamond ring on every finger”.

⁵ Fundada por William Blackwood e publicada entre 1817 e 1980.

ao mesmo tempo, leitores das classes populares com textos de cunho sensacionalista, fofocas, casos extraordinários, histórias de crime e violência, ficção de mistério e terror, e, também, leitores elitizados com textos de crítica literária, política, ficção erudita, ciência, espiritualismo e referências à cultura clássica. Poe teria compreendido e parodiado a estratégia da revista em sua própria obra, combinando todos esses diferentes elementos dentro de um único texto.

Esse tipo de análise explicaria as contradições ou irregularidades que existem no conjunto da obra de Poe, principalmente quando saímos do universo dos seus contos mais conhecidos. Ele teria incorporado a tática editorial em seu próprio trabalho, e o resultado são narrativas que apelam simultaneamente para públicos diferentes. Se Poe é um bom escritor, mas se os leitores considerarem algumas partes de suas histórias como vulgares, então, cabe aos críticos explicar essas reações em termos de produção artística. Desse modo, a análise de Allen explica as inconsistências ou as desigualdades que alguns críticos apontam na obra de Poe. A interpretação de seus contos como paródias, farsas ou brincadeiras literárias é uma maneira de responder a essas manifestações.

Tal chave de leitura inspirou outros críticos, como Jonathan Elmer (2001), a investigar Poe e o mercado literário da sua época. Entretanto, essas explicações não foram suficientes para convencer alguns críticos sobre o mérito de Poe como escritor, pois os defeitos em seus textos permanecem defeitos. As partes de um conto devem conduzir a um desfecho do pensamento (e não apenas a um intuito comercial) — o próprio Poe defendeu essa ideia, que ele chama de “unidade de efeito”.

Um segundo fator que predispõe muitos estudiosos a ver o humor onde outros veem terror é a visão do conjunto da obra de Poe. A maioria dos leitores conhecem apenas alguns de seus contos, de modo que é uma surpresa saber que dos mais de sessenta contos que Poe escreveu, cerca da metade são explicitamente cômicos. O conto “Metzengerstein” (1832) foi originalmente concebido como uma paródia, mas muitos leitores da época o consideraram um relato genuíno de eventos sobrenaturais. Poe ainda fez mais uma tentativa de avisar aos seus leitores que se tratava de uma brincadeira ao republicar o texto, em 1836, acrescentando o subtítulo “uma imitação de conto alemão” (Thompson, 1970). Todavia, quando os leitores persistiram em levar a história a sério, ele removeu o subtítulo nas publicações subsequentes e até excluiu as passagens mais exageradas.

Talvez a prova mais cabal de que os contos de terror-gótico de Poe podem ser lidos como paródias é “Como escrever um artigo à moda de Blackwood” (1838), um conto cujo

tom zombeteiro é difícil de negar. Nessa narrativa, uma mulher que se chama Psyche Zenobia, buscando elevar seu *status* social e literário, pede conselhos ao editor da conceituada revista literária britânica. Ele responde fornecendo uma lista de regras para a construção de histórias repletas de terror, sentimento, metafísica e erudição. A segunda parte do texto, que às vezes é impressa separadamente sob o título “A Signora Zenobia”, apresenta a personagem tentando dar uma forma ficcional aos conselhos que recebeu. Ao visitar uma catedral, a mulher consegue ficar com a cabeça presa entre os ponteiros do enorme relógio da torre. O conto é claramente burlesco, muitas vezes beirando o ridículo de uma situação, mas há quem lhe atribua o mesmo tom e atmosfera de terror dos contos “sérios” de Poe.

Nas diversas abordagens críticas possíveis, a maioria dos críticos e pesquisadores acadêmicos da atualidade estão abertos ou inclinados a enxergar humor na produção de Poe. Nesse sentido, a questão do cômico se tornou central para a teoria e crítica literária que se dedica ao estudo ao autor, não apenas porque a leitura na chave do humor ajuda a explicar as supostas falhas e o problema de qualidade na escrita, mas, mais do que isso, porque a comicidade constitui a própria essência de sua obra. Muitos dos ensaios críticos presentes na coletânea *The American face of Edgar Allan Poe*, organizada por Shawn Rosenheim e Stephen Rachman (1995), apontam, precisamente, para o que os editores chamam de charlatanismo do autor.

A Desconstrução derridiana e Poe

À medida que o entendimento crítico sobre questões de paródia, comicidade e embuste na obra de Poe crescia, surgiam novos desenvolvimentos na teoria literária. O Pós-Estruturalismo e a Desconstrução podem ser compreendidos como uma invectiva à noção de que a Literatura apenas transmite ideias. Em 1920, o Formalismo Russo propôs que não se deve meramente pensar sobre o que uma determinada narrativa significa, mas sim observar como ela é construída e como atinge os efeitos almejados. Já os desconstrucionistas, na década de 1960, se propuseram a observar como as narrativas evitam dizer o que significam. Onde se vê unidade e coerência em uma obra, o olhar desconstrucionista busca no texto os elementos que (des)qualificam, enfraquecem ou contradizem o conjunto “coerente”. Tais elementos não são erros ou descuidos e sim parte essencial do empreendimento literário. Buscando textos literários para demonstrar tal metodologia de leitura, os desconstrucionistas encontraram em Poe um caso exemplar. Além das paródias e dos elementos cômicos já discutidos, as narrativas de Poe exibiam

uma tentativa deliberada de confundir os leitores, fazendo do boato, da fraude e da enganação o seu tema principal. Em outras palavras, o texto que parece ser significativo, mas não teria nenhum sentido, trata-se de um discurso feito de propósito para não ser entendido (anfiguri).

Os desconstrucionistas se interessaram pelos contos “O escaravelho de ouro” (1843), com sua escrita criptografada, e “A carta roubada” (1844), no qual uma carta é escondida à vista de todos — sendo que o último conto foi o assunto de um famoso artigo de Jacques Lacan ([1956] 1988), que provocou a resposta de Jacques Derrida ([1975] 1988), dois ensaios críticos que desencadearam uma série de outras respostas acadêmicas. Essas duas narrativas discorrem sobre textos que estão ocultos, disfarçados dentro do próprio texto, pondo em dúvida se o que está escrito ali pode ser entendido ou se é uma mensagem incompleta e constantemente adiada dentro do próprio texto.

A narrativa de *Arthur Gordon Pym* (1838), o único romance de Poe, também interessou os desconstrucionistas, por ser um texto cheio de lapsos narrativos, contradições, indeterminações e referências explícitas à natureza problemática da palavra escrita. Há ainda o conto “O homem da multidão” (1840), no qual um narrador, olhando através da vidraça de uma cafeteria, diz saber coisas a respeito das pessoas que caminham na rua, narrando seus segredos e seu caráter. Quando um homem intrigante chama sua atenção e ele passa a segui-lo a noite toda até o amanhecer do dia seguinte, concluindo enfim que ele nunca vai entender aquilo que quer saber, o narrador termina como começou: citando um comentário a respeito de um livro que não se permite ser lido.

Em vez de analisar o texto em termos de temas e elementos literários tradicionais, a abordagem desconstrucionista considera o que as obras revelam sobre a própria Literatura. A Desconstrução é, portanto, um modelo crítico fortemente autorreferencial, frustrando leitores que buscam por análises literárias que discutem o texto e o contexto de forma mais tangencial. Ao mesmo tempo, o método da Desconstrução parece ser muito adequado para discutir a obra de Poe, a qual desafia nossas suposições basilares de que a literatura envolve uma tentativa de o escritor comunicar algo. Se o objetivo é comunicar, então por que Poe desenvolve uma escrita que parece destinada a mistificar?

Considerações finais

As perspectivas, os objetivos e as ideias do que chamamos de teoria e crítica literária já mudaram de curso muitas vezes ao longo das décadas. Em relação a Edgar Allan Poe, em particular, esse entendimento já percorreu um longo caminho. Pesquisas acadêmicas

demonstram que há muito mais para ser dito sobre o escritor do que os conhecidos clichês de mistério e terror. A fim de entender historicamente a sucessão de abordagens e possibilidades interpretativas, este texto investigou o inabalável e constante interesse crítico pela obra de Edgar Allan Poe, a qual foi essencial no desenvolvimento da teoria e crítica literária e cultural contemporânea.

Debateu-se aqui como sua escrita se prestou a um diálogo com uma pluralidade de metodologias e abordagens teóricas que surgiram nos últimos 175 anos, inclusive o Formalismo, a Psicanálise e a Desconstrução, argumentando que a obra de Poe foi central para o estabelecimento de entendimentos contemporâneos acerca de discurso literário, teorias do texto e teorias do leitor.

No decorrer do artigo foram apresentadas as principais correntes teóricas, assim como os principais críticos que produziram conhecimento sobre Edgar Allan Poe. Elementos textuais como a linguagem simbólica e o artifício literário, o lugar do escritor e a natureza do inconsciente, os aspectos e as propriedades formais da linguagem, o problema da transmissão de significados, a postura irônica e a comicidade do autor, os silêncios e as ausências que contradizem a possibilidade de uma narrativa realmente comunicar algo, são leituras que a obra de Poe suscitou.

As diferentes abordagens foram interpretadas a partir de sua historiografia e comparadas entre si a fim de identificar as principais características, as semelhanças e as diferenças no entendimento sobre a obra do autor estadunidense. A partir desses aspectos conclui-se que Poe foi e tem sido um escritor fundamental para os entendimentos contemporâneos sobre práticas literárias, e a organização de tais aspectos históricos facilitam a compreensão do impacto da obra de Poe na atualidade.

Referências

- ALLEN, Michael. *Poe and the British Magazine Tradition*. New York: Oxford University Press, 1969.
- BENTON, Richard P. The Interpretation of 'Ligeia'. *College English*, v. 1, n. 5, p. 363-372, 1944.
- BAUDELAIRE, Charles. Notes nouvelles sur Edgar Poe. In: POE, Edgar Allan. *Histoires extraordinaires* [1856]. Trad. Charles Baudelaire. Paris: Livre de Poche, 1972. p. I-XIX.
- BONAPARTE, Marie. *The life and works of Edgar Allan Poe: a psycho-analytic interpretation* [1949]. Trad. John Rodker. London: The Hogarth Press, 1972.
- CARLSON, Eric (org.). *The recognition of Edgar Allan Poe*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966.
- DA MATTA, Roberto. Edgar Allan Poe, o 'bricoleur': um exercício em análise simbólica. In: DA MATTA, R. et al. (org.). *Arte e Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 9-28.
- DERRIDA, Jacques. The purveyor of truth. Trad. Alan Bass. In: MULLER, John P.; RICHARDSON, William J. (org.). *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and psychoanalytic reading*. Baltimore: Johns Hopkins, 1988. p. 173-212.

- ELMER, Jonathan. Literary capitalism: a material rereading of Poe. *Poe Studies*, v. 34, n. 1, p. 65-70, 2001. Disponível em: <https://www.muse.jhu.edu/article/508891>. Acesso em: 2 jul. 2024.
- GARGANO, James. The question of Poe's narrators. *College English*, v. 1, n. 25, p. 177-181, 1963.
- GRIFFITH, Clark. Poe's 'Ligeia' and the English Romantics. *University of Toronto Quarterly*, v. 1, n. 24, p. 8-25, 1954.
- GRISWOLD, Rufus. *Memoir of the Author*. Boston: B. B. Mussey & Co., 1850. [Digitalizado por Edgar Allan Poe Society of Baltimore]. Disponível em: <https://www.eapoe.org/papers/misc1827/18500003.htm>. Acesso em: 2 jul. 2025.
- HARRISON, James A. (org.). *Complete Works of Edgar Allan Poe*. New York: G. P. Putnam, 1902. [Digitalizado por Edgar Allan Poe Society of Baltimore]. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/harrison/jahinfo.htm>. Acesso em: 2 jul. 2025.
- HUXLEY, Aldous. *Vulgarity in Literature: digressions from a theme*. London: Chatto & Windus, 1930.
- INGRAM, John H. *Edgar Allan Poe: his life, letters, and opinions*. London: W. H. Allen & Co., 1886. [Digitalizado por Internet Archive]. Disponível em: <https://archive.org/details/dli.ministry.01819>. Acesso em: 2 jul. 2025.
- KRUTCH, Joseph Wood. *Edgar Allan Poe: a study in genius*. New York: Penguin, 1971.
- LACAN, Jacques. Seminar on 'The Purloined Letter.' Trad. Jeffrey Mehlman. In: MULLER, John P.; RICHARDSON, William J. (org.). *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and psychoanalytic reading*. Baltimore: Johns Hopkins, 1988. p. 28-54.
- LAWRENCE, David. Hebert. *Studies in Classic American Literature* [1923]. New York, Penguin, 1971.
- LINK, Samuel Albert. *Pioneers of Southern Literature*. Nashville, Tenn: Barbee & Smith, 1896. v. 1. [Digitalizado por Library of Congress]. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/tmp92007331/>. Acesso em: 2 jul. 2024.
- LONGFELLOW, Henry. *The Waif: a collection of poems*. Boston: William D. Ticknor, 1846. [Digitalizado por Library of Congress]. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/07005532/>. Acesso em: 2 jul. 2024.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PESSOA, Fernando. Autopsicografia. *Poesia* [1942]. Lisboa: Ática, 1995. p. 235.
- POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: ficção completa, poesias & ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997.
- PRUETTE, Lorine. A psycho-analytical study of Edgar Allan Poe. *American Journal of Psychology*, v. 1, n. 31, p. 370-402, 1920.
- REGAN, Robert. Hawthorne's 'Plagiary': Poe's Duplicity. *Nineteenth-Century Fiction*, v. 1, n. 25, p. 281-298, 1970.
- ROBERTSON, John. *Edgar A. Poe: a psychopathic study*. New York: Putnam, 1923.
- ROSENHEIM, Shawn; RACHMAN, Stephen (org.). *The American face of Edgar Allan Poe*. Baltimore: Johns Hopkins, 1995.
- SÁ, Daniel Serravalle de. *O Corvo multilíngue*. Florianópolis: DLLE/UFSC, 2015.
- SHAW, George Bernard. Edgar Allan Poe. *The Nation*, v. 4, n. 6, p. 601-602, 1909.
- TATE, Allen. Our Cousin, Mr. Poe. In: TATE, Allen (org.). *The Man of Letters in the Modern World: selected essays, 1928-1955*. London: Meridian Books, 1957. p. 132-145.
- THOMPSON, Gary R. Poe's 'flawed' Gothic: absurdist techniques in 'Metzengerstein' and the Courier Satires. *ESQ*, v. 1, n. 60, p. 38-58, 1970.
- THOMPSON, Gary R. *Poe's fiction: Romantic irony in the Gothic tales*. Madison: University of Wisconsin Press, 1973.
- WILLIAMS, William Carlos. *In the American Grain*. New York, 1925.
- ZIMMERMAN, Bret. The Linguistic Weaponry of the "Tomahawk Man": Poe's Critical Reviews. In: ZIMMERMAN, Bret. *Edgar Allan Poe: rhetoric and style*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005. p. 85-106.

Caminhos da leitura: Edgar Allan Poe

A Rádio Ponto UFSC, webemissora do curso de Jornalismo da UFSC, que está no ar há 20 anos, funciona como projeto de extensão que se articula com o ensino e a pesquisa. Para o episódio piloto do programa *Pontuando*,¹ entrevistamos o Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá, especialista em literaturas de língua inglesa, a respeito do grupo Caminhos da Leitura, dedicado ao estudo da obra de Edgar Allan Poe, uma ação de extensão vinculada às atividades de ensino e pesquisa do professor. Discute-se aqui o olhar extensionista como processo educativo, cultural e científico, as características centrais dos contos de Poe e os impactos do escritor estadunidense na literatura.

A entrevista a seguir é um relato de experiência centrado no desenvolvimento e nos resultados do projeto de leitura do grupo Caminhos da Leitura: Edgar Allan Poe. Vinculado ao Departamento de Língua e Literaturas Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina, o projeto integrou atividades de ensino, pesquisa e extensão ao promover encontros quinzenais para analisar e discutir os contos de terror do autor estadunidense. A escolha de Poe como foco do estudo deve-se à relevância cultural e literária do escritor, além de sua popularidade na cultura contemporânea. O formato privilegiou o debate como modelo de interação e integração entre as pessoas, evitando as formas tradicionais de aula. O grupo contou com participantes de diversos cursos (Letras Português, Letras Inglês, Letras Alemão, Jornalismo e Psicologia), criando um ambiente enriquecido por múltiplas perspectivas. No que tange à metodologia, foram utilizados textos traduzidos para o português, os quais foram comparados com os originais em inglês, proporcionando um exercício de análise textual, interpretação e leitura comparativa. A abordagem consistiu em encontros regulares para leitura, análise e discussão coletiva de textos literários, com ênfase na interpretação crítica e no debate de ideias. Tal método permitiu que os participantes interagissem de maneira reflexiva e interdisciplinar, vinculando o estudo sistemático da literatura às teorias literárias e às vivências acadêmicas de diferentes áreas. A iniciativa foi fundamentada em princípios extensionistas, visando não apenas à formação acadêmica, mas também ao diálogo com a cultura e à ampliação do conhecimento de maneira prática e interativa.

¹ A entrevista foi conduzida por Ana Luiza Muniz, Maria Fernanda Honório e Marcelo E.V. F. Pedrozo, estudantes do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina. Uma versão desse texto foi publicada em 2025, no volume 9, número 2, da *Revista Extensão*, da Universidade Estadual do Tocantins (UNITINS).

Entrevista

Rádio Ponto UFSC: Pode nos falar um pouco sobre a criação do grupo Caminhos da Leitura como projeto de extensão?

Prof. Daniel Serravalle de Sá: Sim, com prazer. Por meio do estudo da obra de Edgar Allan Poe, esse projeto de leitura buscou integrar atividades desenvolvidas em dois grupos de pesquisa registrados no CNPq, uma disciplina ofertada na pós-graduação e um grupo de leitura como atividades de extensão, ou seja, a intenção foi integrar pesquisa, ensino e extensão. O projeto aconteceu ao longo do segundo semestre de 2022 e se destinou, principalmente, a aprimorar a formação dos estudantes de graduação. A proposta foi reunir um grupo interessado no estudo sistemático da obra de Edgar Allan Poe, sua poesia, sua prosa e seus textos crítico-teóricos. Mas, não se tratava de aulas e sim de exercitar a interpretação, a argumentação e o debate de ideias, agregando a comunidade acadêmica e contribuindo para a formação dos participantes por meio do estudo da literatura e de suas teorias. Realizamos encontros quinzenais, nos quais analisamos e discutimos textos previamente selecionados, traduzidos para o português, mas também comparando com o original em inglês. A escolha de Edgar Allan Poe deve-se ao fato da popularidade que o escritor desfrutava na nossa cultura contemporânea. Ele ficou mundialmente conhecido por suas narrativas de terror e mistério, nas quais explora o lado mais obscuro da mente, os desejos inconfessáveis e os tormentos da alma. Poe também exerceu uma forte influência sobre a narrativa policial, na forma como a conhecemos hoje, sendo considerado o inventor do gênero. Mesmo quem nunca o leu tem alguma noção a respeito de sua obra, devido ao fato de que seus versos e imagens literárias foram incorporados pela cultura popular e disseminados em músicas, filmes, desenhos animados, seriados de TV, uma gama de produtos culturais que faz referências diretas ou indiretas aos seus textos. O grupo de leitura teve 29 participantes oriundos de diferentes cursos, um comparecimento excelente para uma primeira edição, atraindo estudantes de Letras Português (9), Letras Inglês (16), Letras Alemão (2), Jornalismo (1) e Psicologia (1). Agora o grupo não está mais ativo, mas espero que os debates gerados pelas leituras tenham contribuído para a formação intelectual e profissional dos integrantes, com potencial de gerar futuras publicações acadêmicas e ampliar os horizontes acadêmicos e pessoais dos estudantes.

Rádio Ponto UFSC: Qual é a nomenclatura correta para o gênero dos contos macabros de Allan Poe — terror, horror ou gótico?

Prof. Daniel Serravalle de Sá: Essa pergunta sobre gênero literário é difícil de responder. Falar sobre o gênero de um texto literário é uma discussão tão complicada quanto falar sobre identidade, até mesmo porque, desde a Grécia, não existem mais gêneros puros. Mas, vou tentar responder explicando a diferença entre terror e horror a partir do ponto de vista de uma escritora gótica, chamada Ann Radcliffe. No ensaio “On the Supernatural in Poetry” (1826), ela faz uma distinção entre terror e horror com o objetivo de estabelecer uma divisão na literatura gótica inglesa produzida no início do século XIX. Radcliffe diz o seguinte: “Terror e Horror são opostos diametrais, o primeiro expande a alma e desperta as faculdades para um grau mais alto da vida; o outro contrai, congela e quase as aniquila” (Sá, 2018, p. 103). Mais adiante nesse texto, ela argumenta que o terror se caracteriza pela indeterminação e pela obscuridade no tratamento de eventos, e que essas condições de incerteza e indeterminação têm o poder de elevar a alma. Em contraste, temos o horror, que está relacionado à descrição de atrocidades que congelam o espírito e quase que aniquilam a capacidade de reagir do leitor. Então, diante da definição dessa romancista gótica, podemos interpretar que o terror seria algo psicológico, ligado à indeterminação, ao monstro que vai aparecer, mas que não se revela, o suspense e a incerteza deixam todo mundo aterrorizado. Por outro lado, o horror estaria mais ligado a cenas grotescas, de destruição do corpo, isso que chamamos hoje em dia de *gore*, ou sangue e tripas, em português. Na etimologia, a palavra horripilante quer dizer “de cabelo em pé”. O intuito de Radcliffe com esse ensaio foi marcar suas escolhas literárias (pois ela preferia o terror) e, ao mesmo tempo, ela queria contestar cenas de horror retratadas no romance *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, que de certa forma foi seu rival literário. E essa discussão aconteceu sob o termo guarda-chuva que é o gótico literário, o qual pode abarcar diversos gêneros e subgêneros. Edgar Allan Poe escreve das duas formas, horror e terror, a depender do conto. Então, essa nomenclatura (terror, horror e também macabro, fantástico, insólito) são termos que, para mim, fazem mais sentido quando são discutidos em textos e contextos específicos.

Rádio Ponto UFSC: Qual é a influência dos trabalhos do Edgar Allan Poe para a literatura de terror ocidental? Como essa influência se manifesta atualmente?

Prof. Daniel Serravalle de Sá: A influência de Poe sobre a literatura de terror é enorme, de forma direta ou indireta, e essa influência está presente em autores como o estadunidense Stephen King, mas também na escritora argentina Mariana Enriquez, na mexicana Amparo Dávila, no brasileiro André Vianco e no japonês Edogawa Ranpo (o nome é uma homenagem) e essa influência se estende até em escritores que não consideramos, necessariamente, ligados ao terror, como Machado de Assis e Jorge Luis Borges. Mas, cabe dizer que, em sua própria época, Poe não figurava entre os grandes nomes, ele era bastante conhecido, mas bem longe de ser essa estrela, essa sumidade literária que é hoje. É preciso dizer também que, embora a crítica literária atual privilegie seus contos de terror, durante sua vida ele foi mais conhecido como poeta e, provavelmente, ainda mais conhecido como editor de revistas, revisor de textos e crítico literário. Para se ter uma ideia de como ele era em sua época, digamos assim, um escritor de segundo escalão, em 1839, o periódico *Southern Literary Messenger* rejeitou o conto “A queda da casa de Usher”, hoje considerado uma das obras-primas de Poe. Seu reconhecimento como um grande escritor foi um processo que levou tempo, e que aconteceu primeiro na Europa (por intermédio de Baudelaire) e só depois repercutiu nos Estados Unidos. Hoje em dia, a crítica literária entende que essa falta de reconhecimento nos Estados Unidos era mais um defeito do público leitor do que dos méritos literários do escritor. Ao longo dos séculos XX e XXI, o prestígio de Poe só tem aumentado e pode-se dizer que sua posição no cânone literário está consolidada. De forma direta ou indireta, todo escritor de terror contemporâneo é influenciado, em maior ou menor grau, pelo simbolismo, pelos personagens, pelas situações, pelas ambientações que Poe criou.

Rádio Ponto UFSC: Quais são os principais elementos do terror de Allan Poe?

Prof. Daniel Serravalle de Sá: Poe tem uma estratégia muito original para construir seus contos, geralmente ele inicia com um tipo de discurso que remete à racionalidade, à lógica científica e, em seguida, apresenta uma situação que desafia esse mundo da racionalidade, levando o leitor a crer que o acontecimento só pode ser algo sobrenatural. No conto “O caso do sr. Valdemar”, por exemplo, um grupo de médicos hipnotiza um homem, o sr. Valdemar, exatamente na hora da sua morte, de modo que, ele não apresenta mais os sinais vitais, mas também não se decompõe, fica em estado de suspensão, morto e vivo ao mesmo tempo. A junta médica passa meses fazendo testes e perguntas para o sr. Valdemar, inclusive sobre como é o “outro lado”. Somente ao

perceberem que ele está em grande sofrimento, os médicos resolvem tirá-lo do transe, quando ele se decompõe totalmente diante dos olhos de todos. A cena é grotesca e a descrição nojenta. Então, tudo nesse conto é muito plausível, pois a construção narrativa está revestida de um discurso científico, lógico, racional. Tudo menos o sr. Valdemar e a sua situação incrível, inverossímil e sobrenatural. Esse conto foi escrito em 1845 e muitas pessoas acreditaram que era, de fato, uma crônica médica que descrevia uma situação extraordinária, e isso se deve a essa técnica que Poe desenvolveu. Um outro escritor que conhecia muito bem o trabalho de Poe e que usou esse mesmo método para escrever foi H. P. Lovecraft. Em seus contos, Lovecraft vai gradualmente minando o poder social de instituições como a polícia, a religião, a ciência, e, depois, para desqualificar essas autoridades, ele entra com o elemento sobrenatural. É um método que ele aprendeu com Poe. Então, estou falando aqui de técnicas narrativas, mas, para responder sobre os *elementos* de terror em Poe, ele é um escritor que manipula muito bem um conjunto de símbolos e imagens literárias, fazendo e refazendo suas combinações. Por exemplo, muitos dos seus contos têm situações de emparedamento, de enterrar a pessoa ainda viva, ocorrências de catalepsia, doenças inexplicáveis, e no que diz respeito aos objetos e à espacialidade temos relógios, casas antigas e suntuosas, mas decadentes. Na realidade, seu repertório pode até ser considerado restrito, mas, por meio da imaginação, ele consegue reorganizar esses elementos de diferentes maneiras, criando novos arranjos que permitem uma variedade de interpretações e significados.

Rádio Ponto UFSC: Os contos de Allan Poe são marcados por uma primeira pessoa com tom bem particular, que entra em diálogo com o leitor em alguns momentos. Como essa narração colabora para a imersividade da leitura? Ela ajuda a construir o tom macabro, de mistério?

Prof. Daniel Serravalle de Sá: Ajuda totalmente na imersividade e na construção do tom, pois usar o “eu” (a primeira pessoa) na literatura confere um caráter mais pessoal e, por consequência, mais dramático. Nós lemos o texto como se fosse o depoimento vivencial de alguém, mas, na verdade, sabemos que é apenas um personagem-narrador. Inclusive, muito do que foi escrito sobre Poe entre as décadas de 1920 até 1940 teve como foco suas supostas psicopatologias, narradas em primeira pessoa: Lorine Pruette, Joseph Krutch e Maria Bonaparte são exemplos de críticos que desenvolveram estudos de base psicanalítica e biográfica. Por causa da narrativa em primeira pessoa, esses críticos trataram Poe como paciente, examinando sua vida e seus textos em busca de pistas para

os conflitos internos de sua psique, assim como os psicanalistas analisariam os sonhos de um paciente. Esses trabalhos foram muito importantes, pois eles fomentaram interesse acadêmico pela obra de Poe, e também apontaram a riqueza simbólica dos textos. Mas, o fato de escrever na primeira pessoa, não quer dizer que ele está abrindo a alma em seus textos, e essa é a diferença entre autor e narrador. Na literatura, entendemos que há uma intelectualização do material literário, ou seja, antes de escrever, Poe pensou em como criar seu personagem, em que cenário colocá-lo, o que aconteceria com ele, quais frases ele diria. Em termos de teoria e crítica literária, a ficção é reveladora do que o autor está tentando dizer sobre o mundo, e não sobre ele. De qualquer forma, isso demonstra como a escrita em primeira pessoa é poderosa. Um outro exemplo: nos contos “The Birthmark” (a marca de nascença) e “Rappacini’s Daughter” (a filha da Rapaccini), Nathaniel Hawthorne escreve sobre homens que acabam matando mulheres. No entanto, poucos críticos ou leitores consideram tais contos como uma expressão da psicologia individual de Hawthorne. Ao contrário, Hawthorne é geralmente visto como um autor que projeta em seus contos uma crítica à violência de gênero e ao feminicídio, expondo essas questões à visão dos leitores. E uma explicação para essa diferença de tratamento é que Hawthorne usa a terceira pessoa nesses contos, favorecendo o distanciamento entre autor e narrador. Então, em resumo, os narradores em primeira pessoa de Poe conferem às narrativas esse caráter mais “confessional”, justapondo autor e narrador. Em parte, a genialidade de Poe está nessas brincadeiras com verdades e mentiras, nos jogos de palavras, na escrita que transita entre o ficcional e o supostamente autoficcional. Como leitores modernos que somos, devemos ler Poe na chave da ironia.

Rádio Ponto UFSC: Apesar de macabros, os contos de Poe são marcados pelo tom romântico. Como é feita a união do romântico e do assustador em suas obras?

Prof. Daniel Serravalle de Sá: Uma pergunta muito interessante, o movimento Romântico acontece depois do Gótico. O crítico Victor Sage (1990) afirma que o Romantismo é uma especialização do Gótico literário, ou seja, os escritores românticos adotaram algumas temáticas, imagens e situações dos romances góticos e dispensaram outros, mas, a noite, a Lua, as emoções intensas, a morte são elementos presentes nos dois movimentos, e é assim que essa união entre o romântico e o assustador acontece. Veja só, nós já comentamos que, em sua própria época, os contos de Poe não eram muito apreciados, pois o Realismo já despontava na literatura estadunidense, e os leitores

preferiam o estilo mais tangível e referencial de escritores como Mark Twain e Charles Dickens. Uma crítica recorrente que os textos de Poe recebiam era que eles se limitavam a reproduzir o sensacionalismo gótico, que havia vigorado na Inglaterra 50 anos antes. Muitas histórias de Poe falam sobre uma das temáticas centrais do Romantismo que é “a morte de uma linda mulher”, alguém que morre no auge da juventude, e há beleza nessa juventude, levada antes do tempo por alguma tragédia ou enfermidade. Lenora, Madeline Usher, Lady Ligeia, Annabel Lee são apenas alguns exemplos de como ele revisitou esse lugar-comum do Romantismo em diversas de suas obras. Nós também sabemos que ele perdeu a esposa, Virginia Clemm, prematuramente, de modo que há uma sobreposição entre sua experiência pessoal e o fazer poético. Mas, ela morre em 1847 (e ele morre dois anos depois), então, ele já tinha escrito sobre a temática antes da morte da esposa, até mesmo antes de se casar com ela. Perder alguém para a tuberculose era algo relativamente comum naquela época. Porém, no caso de Poe, isso cria um efeito de justaposição entre arte e vida, e poucas vezes nós vemos na literatura tamanha sincronia entre um tópico de natureza universal e um traço da condição individual. Isso é algo realmente incrível em Poe, ele produz uma obra na qual o fingimento poético se disfarça com perfeição na sinceridade emocional, transmitindo ao leitor a impressão de autenticidade expressiva.

Rádio Ponto UFSC: Como Poe usa elementos místicos para a construção do terror em “O gato preto”?

Prof. Daniel Serravalle de Sá: Então, Poe se vale daquela técnica sobre a qual falamos, de desacreditar as explicações racionais e científicas, e, à medida que ele desmonta as bases da racionalidade, sobre as quais a realidade se sustenta, o que sobra é o sobrenatural. No conto “O gato preto” isso acontece logo no início, já no primeiro parágrafo quando o narrador-personagem diz o seguinte: “Para a muito estranha embora muito familiar narrativa que estou a escrever, não espero nem solicito crédito / Mais tarde, talvez, alguma inteligência se encontre que reduza o meu fantasma a um lugar comum, alguma inteligência mais calma, mais lógica e bem menos excitável do que a minha e que perceberá nas circunstâncias que pormenorizo com terror apenas a vulgar sucessão de causas e efeitos, bastante naturais” (Poe, 2021, p. 263). O que acontece a seguir é uma série de coincidências misteriosas que vão conferir a atmosfera mística e sobrenatural da narrativa e que acontecem a partir da aparição do segundo gato. A imagem da força no peito do gato, e que reaparece na parede da casa queimada, é um

prelúdio do que vai acontecer com o narrador. Ele vai ser enforcado por ter matado a esposa; na verdade, ele conta essa história da prisão, o leitor atento vai observar que ele diz “amanhã eu morro”. Será que devemos acreditar nesse narrador? Ou é uma mentira para justificar o seu crime hediondo? Lembrando também que ele é alcoólatra, sujeito a ter alucinações, paranoia, ficar agressivo quando confrontado, e pode estar culpando o gato por um crime que cometeu. Novamente aqui vemos o poder na narração em primeira pessoa, mas uma questão importante em Poe é que o leitor sabe mais sobre o personagem narrador do que ele próprio sabe sobre si. Da mesma forma que entendemos que estamos diante de um depoimento de um alcoólatra que assassinou a esposa, em “O coração delator” temos um personagem narrador que jura não estar louco, pois se estivesse não seria capaz de elaborar um plano tão ardiloso para assassinar um homem idoso. Todavia, nós, os leitores, vemos que é uma figura completamente transtornada e obsessiva, que repete as mesmas frases e que está em um estado de compulsividade de psicose. O simbolismo das imagens literárias e a própria linguagem são os elementos que Poe usa para construir suas narrativas de terror.

Rádio Ponto UFSC: O senhor acredita que fatos da vida de Poe influenciam diretamente na produção dos contos dele? Isso é comum para autores do gênero terror?

Prof. Daniel Serravalle de Sá: Os processos criativos variam muito de escritor para escritor, mas acho que as criações artísticas combinam elementos de ordem pessoal com elementos fictícios. Então, os artistas trabalham criativamente um material que é próprio, mas também coisas que podem ter ouvido de outras pessoas, ou lido em um jornal, ouvido no rádio. No caso de Poe, essa questão se torna particularmente interessante, pois, comumente, ele é visto como um “gênio atormentado” e, aparentemente, há várias coincidências entre a sua vida e a sua obra. Nesse sentido, gostaria de pontuar algumas coisas: há um texto do próprio Poe, chamado “A filosofia da composição”, no qual ele argumenta que a inspiração ou o acaso não desempenharam um papel significativo na sua criação poética. Nesse texto, que tem o formato de um ensaio, ele explica o processo de composição do poema “O corvo”, que tinha ganhado uma certa fama, e, nesse relato sobre a gênese do poema, ele argumenta que “O corvo” seria fruto de um processo estritamente intelectual, deliberado e consciente, no qual a composição obedece a precisão de um problema matemático. É claro que a gente não precisa acreditar nele, ainda mais sabendo que Poe gostava de se divertir às custas dos leitores, mas, o que ele está dizendo é que a

composição poética dele é um trabalho intelectual. Algumas vertentes críticas de orientação psicanalítica passaram a ver nos argumentos de Poe um caso clássico de compensação: o poeta obsessivo e emocionalmente instável que preferiu se apresentar no seu ensaio teórico como alguém controlado e lógico. Então, o pressuposto aqui é que apenas um autor cheio de emoções turbulentas insistiria na necessidade de afirmar um controle artístico completo sobre a sua obra. Do ponto de vista da crítica e da teoria literária, o aspecto mais interessante sobre essas interpretações que associam a vida e a obra do autor, é que elas contribuíram para desenhar uma quase “mitologia” em torno de Edgar Allan Poe, alimentando a imagem de um gênio atormentado do período romântico, um homem para quem arte, violência e insanidade eram inseparáveis.

Rádio Ponto UFSC: Em tanto “O gato preto” quanto em “O poço e o pêndulo”, aspectos psicológicos dos personagens são importantes. De que modo o terror psicológico se manifesta na escrita de Poe?

Prof. Daniel Serravalle de Sá: Terror psicológico são duas palavras que vão muito bem juntas, especialmente se pensarmos na definição de Ann Radcliffe, que o terror está ligado à obscuridade e à indeterminação. Nesse sentido, como um escritor que se coloca no contexto da tradição gótico-romântica, muitos contos de Poe usam o aspecto psicológico para zombar do racionalismo, apontando que a confiança excessiva na razão é, de modo paradoxal, uma loucura. Em termo de construção literária, para criar efeitos de terror psicológico, ele se vale bastante de sinestesias, um recurso estilístico que usa palavras e expressões associadas às sensações (visão, audição, olfato, paladar e tato) para gerar um efeito discursivo que apela para a materialidade corpórea. Em outro nível, gostaria de apontar que por trás do discurso aparentemente sombrio e horripilante de Poe, há também a possibilidade de que tais contos possam ser lidos como lúdicos e engraçados, todavia, para os entusiastas das narrativas de terror, essa proposta de leitura pode não ser fácil de aceitar. Quando os críticos começaram a analisar o conjunto da obra de Poe, observando como seus textos são construídos ou estruturados, percebeu-se que uma parte significativa da sua obra contém elementos ligados ao pastiche, à paródia e ao cômico (e não apenas ao mistério e ao terror). A maioria das pessoas conhece apenas alguns contos de Poe, de modo que, é uma surpresa para esses leitores saber que dos mais de sessenta contos que ele escreveu, cerca da metade são explicitamente cômicos. Então, dentre as diversas interpretações e abordagens críticas possíveis, a questão do cômico em Poe também se tornou central para a teoria e crítica literária.

Referências

- BARROSO, Ivo (org.). *O Corvo e suas traduções*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BONAPARTE, Marie. *The life and works of Edgar Allan Poe: a psycho-analytic interpretation*. Trad. John Rodker. London: The Hogarth Press, 1972.
- CARLSON, Eric. *The recognition of Edgar Allan Poe*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966.
- DAGHLIAN, Carlos. A recepção de Poe na Literatura Brasileira. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 1, n. 17, p. 7-14, jul./dez. 1999.
- DA MATTA, Roberto. Edgar Allan Poe, o 'bricoleur': um exercício em análise simbólica. In: DA MATTA, R. et al (org.) *Arte e linguagem*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 9-28.
- DERRIDA, Jacques. The Purveyor of Truth. Trans. Alan Bass. In: MULLER, J. P.; RICHARDSON, W. J. (org.). *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and psychoanalytic reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987. p. 173-212.
- FRANCO, Rafael Olea; BRAVO, Pamela Vicenteño. Encountering the melancholy Swan: Edgar Allan Poe in nineteenth-century Mexican culture. In: ESPLIN, E.; GATO, M. V. (org.). *Translated Poe*. Lanham: Rowan & Littlefield, 2014. p. 141-150.
- LACAN, Jacques. Seminar on 'The Purloined Letter.' Trans. Jeffrey Mehlman. In: MULLER, J. P.; RICHARDSON, W. J. (org.). *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and psychoanalytic reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987. p. 28-54.
- PAHL, Dennis. *Architects of the abyss: the indeterminate fictions of Poe, Hawthorne, and Melville*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.
- POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: ficção completa, poesias & ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Nova Aguilar, 2021.
- PRUETTE, Lorine. A psycho-analytical study of Edgar Allan Poe. *American Journal of Psychology*, [s. l.], v. 1. n. 31, p. 370-402, 1920.
- ROSENHEIM, Shawn; RACHMAN, Stephen (org.). *Introduction to the American face of Edgar Allan Poe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- SÁ, Daniel Serravalle de. Walter Hugo Khouri e José Mojica Marins: terror e horror no cinema brasileiro. In: ROSSI, C; ZANINI, C. (org.). *Vertigo: vertentes do gótico no cinema*. Rio: Bonecker, 2018. p. 103-118.
- SAGE, Victor. *The Gothic novel: a selection of critical essays*. London: Red Globe Press, 1990.
- THOMPSON, G. R. *Poe's fiction: Romantic irony in the Gothic tales*. Madison: University of Wisconsin Press, 1973.

THE RAVEN

Edgar Allan Poe, 1845

I

ONCE upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
"Tis some visiter," I muttered, "tapping at my chamber door —
Only this, and nothing more."

II

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; — vainly I had tried to borrow
From my books surcease of sorrow — sorrow for the lost Lenore —
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore —
Nameless here for evermore.

III

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me — filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating
"Tis some visiter entreating entrance at my chamber door —
Some late visiter entreating entrance at my chamber door; —
This it is, and nothing more."

IV

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

V

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 darkness 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.

VI

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

VII

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 an instant 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.

VIII

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.”

IX

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning — little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no sublunary being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door —
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as “Nevermore.”

X

But the raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing farther then he uttered — not a feather then he fluttered —
Till I scarcely more than muttered, “Other friends have flown before —
On the morrow *he* will leave me, as my hopes have flown before.”
Quoth the raven, “Nevermore.”

XI

Wondering at the stillness broken by reply so aptly spoken,
“Doubtless,” said I, “what it utters is its only stock and store,
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster
Followed fast and followed faster — so, when Hope he would adjure,
Stern Despair returned, instead of the sweet Hope he dared adjure —
That sad answer, “Nevermore!”

XII

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

XIII

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

XIV

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
 Swung by angels whose faint foot-falls tinkled on the tufted floor.
 "Wretch," I cried, "thy God hath lent thee — by these angels he hath sent thee
 Respite — respite and Nepenthe from thy memories of Lenore!
 Let me quaff this kind Nepenthe and forget this lost Lenore!"
 Quoth the raven, "Nevermore."

XV

"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."

XVI

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

XVII

"Be that word our sign of parting, bird or fiend!" I shrieked, upstarting —
 "Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!
 Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
 Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door!
 Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!"
 Quoth the raven, "Nevermore."

XVIII

And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
 And his eyes have all the seeming of a demon that is dreaming,
 And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted — nevermore!



THE RAVEN

Edgar Allan Poe, 1849

I

ONCE upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore —
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“’Tis some visiter,” I muttered, “tapping at my chamber door —
Only this and nothing more.”

II

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; — vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow — sorrow for the lost Lenore —
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore —
Nameless here for evermore.

III

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me — filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating
“’Tis some visiter entreating entrance at my chamber door —
Some late visiter entreating entrance at my chamber door; —
This it is and nothing more.”

IV

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

V

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.

VI

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

VII

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.

VIII

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.”

IX

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning — little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door —
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as “Nevermore.”

X

But the raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing farther then he uttered — not a feather then he fluttered —
Till I scarcely more than muttered “Other friends have flown before —
On the morrow *he* will leave me, as my Hopes have flown before.”
Then the bird said “Nevermore.”

XI

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,
“Doubtless,” said I, “what it utters is its only stock and store
Caught from some unhappy master whom unmerciful disaster
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore —
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore
Of “Never — nevermore.”

XII

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

XIII

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

XIV

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer
 Swung by seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.
 "Wretch," I cried, "thy God hath lent thee — by these angels he hath sent thee
 Respite — respite and nepenthe, from thy memories of Lenore!
 Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!"
 Quoth the raven "Nevermore."

XV

"Prophet!" said I, "thing of evil! — prophet still, if bird or devil! —
 Whether tempter sent, or whether tempest toss'd 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."

XVI

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

XVII

"Be that word our sign in parting, bird or fiend!" I shrieked, upstarting —
 "Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!
 Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
 Leave my loneliness unbroken! — quit the bust above my door!
 Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!"
 Quoth the raven "Nevermore."

XVIII

And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
 And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
 And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted — nevermore!



LE CORBEAU

Trad. Charles Baudelaire, 1856

I

UNE fois, sur le minuit lugubre, pendant que je méditais, faible et fatigué, sur maint précieux et curieux volume d'une doctrine oubliée, pendant que je donnais de la tête, presque assoupi, soudain il se fit un tapotement, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre. « C'est quelque visiteur, — murmurai-je, — qui frappe à la porte de ma chambre ; ce n'est que cela, et rien de plus. »

II

Ah ! distinctement je me souviens que c'était dans le glacial décembre, et chaque tison brodait à son tour le plancher du reflet de son agonie. Ardemment je désirais le matin ; en vain m'étais-je efforcé de tirer de mes livres un sursis à ma tristesse, ma tristesse pour ma Lénore perdue, pour la précieuse et rayonnante fille que les anges nomment Lénore, — et qu'ici on ne nommera jamais plus.

III

Et le soyeux, triste et vague bruissement des rideaux pourprés me pénétrait, me remplissait de terreurs fantastiques, inconnues pour moi jusqu'à ce jour ; si bien qu'enfin, pour apaiser le battement de mon cœur, je me dressai, répétant : « C'est quelque visiteur qui sollicite l'entrée à la porte de ma chambre, quelque visiteur attardé sollicitant l'entrée à la porte de ma chambre ; — c'est cela même, et rien de plus. »

IV

Mon âme en ce moment se sentit plus forte. N'hésitant donc pas plus longtemps : « Monsieur, — dis-je, — ou madame, en vérité, j'implore votre pardon ; mais le fait est que je sommeillais, et vous êtes venu frapper si doucement, si faiblement vous êtes venu taper à la porte de ma chambre, qu'à peine étais-je certain de vous avoir entendu. » Et alors j'ouvris la porte toute grande ; — les ténèbres, et rien de plus !

V

Scrutant profondément ces ténèbres, je me tins longtemps plein d'étonnements, de crainte, de doute, rêvant des rêves qu'aucun mortel n'a jamais osé rêver ; mais le silence ne fut pas troublé, et l'immobilité ne donna aucun signe, et le seul mot proféré fut un nom chuchoté : « Lénore ! » — C'était moi qui le chuchotais, et un écho à sontour murmura ce mot : « Lénore ! » Purement cela, et rien de plus.

VI

Rentrant dans ma chambre, et sentant en moi toute mon âme incendiée, j'entendis bientôt un coup un peu plus fort que le premier. « Sûrement, dis-je, sûrement il y a quelque chose aux jalousies de ma fenêtre ; voyons donc ce que c'est, et explorons ce mystère. Laissons mon cœur se calmer un instant, et explorons ce mystère ; c'est le vent, et rien de plus. »

VII

Je poussais alors le volet, et, avec un tumultueux battement d'ailes, entra un majestueux corbeau digne des anciens jours. Il ne fit pas la moindre révérence, il ne s'arrêta pas, il n'hésita pas une minute ; mais, avec la mine d'un lord ou d'une lady, il se percha au-

dessus de la porte de ma chambre ; il se percha sur un buste de Pallas juste au-dessus de la porte de ma chambre ; — il se percha, s'installa, et rien de plus.

VIII

Alors cet oiseau d'ébène, par la gravité de son maintien et la sévérité de sa physionomie, induisant ma triste imagination à sourire : « Bien que la tête, — lui dis-je, — soit sans huppe et sans cimier, tu n'es certes pas un poltron, lugubre et ancien corbeau, voyageur parti des rivages de la nuit. Dis-moi quel est ton nom seigneurial aux rivages de la nuit plutonienne ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

IX

Je fus émerveillé que ce disgracieux volatile entendît si facilement la parole, bien que sa réponse n'eût pas un bien grand sens et ne me fit pas d'un grand secours ; car nous devons convenir que jamais il ne fut donné à un homme vivant de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre, un oiseau ou une bête sur un buste sculpté au-dessus de la porte de sa chambre, se nommant d'un nom tel que — *Jamais plus* !

X

Mais le corbeau, perché solitairement sur le buste placide, ne proféra que ce mot unique, comme si dans ce mot unique il répandait toute son âme. Il ne prononça rien de plus ; il ne remua pas une plume, — jusqu'à ce que je me prisse à murmurer faiblement : « D'autres amis se sont déjà envolés loin de moi ; vers le matin, lui aussi, il me quittera comme mes anciennes espérances déjà envolées. » L'oiseau dit alors : « Jamais plus ! »

XI

Tressaillant au bruit de cette réponse jetée avec tant d'à-propos : « Sans doute, — dis-je, — ce qu'il prononce est tout son bagage de savoir, qu'il a pris chez quelque maître infortuné que le Malheur impitoyable a poursuivi ardemment, sans répit, jusqu'à ce que ses chansons n'eussent plus qu'un seul refrain, jusqu'à ce que le *De profundis* de son Espérance eût pris ce mélancolique refrain : Jamais, jamais plus ! »

XII

Mais, le corbeau induisant encore toute ma triste âme à sourire, je roulai tout de suite un siège à coussins en face de l'oiseau et du buste et de la porte ; alors, m'enfonçant dans le velours, je m'appliquai à enchaîner les idées aux idées, cherchant ce que cet augural oiseau des anciens jours, ce que ce triste, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau des anciens jours voulait faire entendre en croassant son — *Jamais plus* !

XIII

Je me tenais ainsi, rêvant, conjecturant, mais n'adressant plus une syllabe à l'oiseau, dont les yeux ardents me brûlaient maintenant jusqu'au fond du cœur ; je cherchai à deviner cela, et plus encore, ma tête reposant à l'aise sur le velours du coussin que caressait la lumière de la lampe, ce velours violet caressé par la lumière de la lampe que sa tête, à Elle, ne pressera plus, — ah ! jamais plus !

XIV

Alors, il me sembla que l'air s'épaississait, parfumé par un encensoir invisible que balançaient des séraphins dont les pas frôlaient le tapis de la chambre. « Infortuné ! — m'écriai-je, — ton Dieu t'a donné par ses anges, il t'a envoyé du répit, du répit et du népenthès dans tes ressouvenirs de Lénore ! Bois, oh ! bois ce bon népenthès, et oublie cette Lénore perdue ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

XV

« Prophète ! — dis-je, — être de malheur ! oiseau ou démon, mais toujours prophète ! que tu sois un envoyé du Tentateur, ou que la tempête t'ait simplement échoué, naufragé, mais encore intrépide, sur cette terre déserte, ensorcelée, dans ce logis par l'Horreur hanté, — dis-moi sincèrement, je t'en supplie, existe-t-il, existe-t-il ici un baume de Judée ! Dis, dis, je t'en supplie ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

XVI

« Prophète ! — dis-je, — être de malheur ! oiseau ou démon ! Toujours prophète ! par ce ciel tendu sur nos têtes, par ce Dieu que tous deux nous adorons, dis à cette âme chargée de douleur si, dans le Paradis lointain, elle pourra embrasser une fille sainte que les anges nomment Lénore, embrasser une précieuse et rayonnante fille que les anges nomment Lénore. » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

XVII

« Que cette parole soit le signal de notre séparation, oiseau ou démon ! — hurlai-je en me redressant. — Rentre dans la tempête, retourne au rivage de la nuit plutonienne ; ne laisse pas ici une seule plume noire comme souvenir du mensonge que ton âme a proféré ; laisse ma solitude inviolée ; quitte ce buste au-dessus de ma porte ; arrache ton bec de mon cœur, et précipite ton spectre loin de ma porte ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

XVIII

Et le corbeau, immuable, est toujours installé, toujours installé sur le buste pâle de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre ; et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve ; et la lumière de la lampe, en ruisselant sur lui, projette son ombre sur le plancher ; et mon âme, hors du cercle de cette ombre qui gît flottant sur le plancher, ne pourra plus s'élever, — jamais plus !



LE CORBEAU

Trad. Stéphane Mallarmé, 1875

I

UNE fois, par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais, faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre volume de savoir oublié — tandis que je dodelinais la tête, somnolant presque : soudain se fit un heurt, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre, cela seul et rien de plus.

II

Ah ! distinctement je me souviens que c'était en le glacial Décembre : et chaque tison, mourant isolé, ouvrait son spectre sur le sol. Ardemment je souhaitais le jour — vainement j'avais cherché d'emprunter à mes livres unsursis au chagrin — au chagrin de la Lénore perdue — de la rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Lénore : — de nom pour elle ici, non, jamais plus !

III

Et de la soie l'incertain et triste bruissement en chaque rideau purpural me traversait — m'emplissait de fantastiques terreurs pas senties encore : si bien que, pour calmer le battement de mon cœur, je demeurais maintenant à répéter « C'est quelque visiteur qui sollicite l'entrée, à la porte de ma chambre — quelque visiteur qui sollicite l'entrée, à la porte de ma chambre ; c'est cela et rien de plus. »

IV

Mon âme devint subitement plus forte et, n'hésitant davantage « Monsieur, dis-je, ou Madame, j'implore véritablement votre pardon ; mais le fait est que je somnolais et vous vîntes si doucement frapper, et si faiblement vous vîntes heurter, heurter à la porte de ma chambre, que j'étais à peine sûr de vous avoir entendu. » — Ici j'ouvris grande la porte : les ténèbres et rien de plus.

V

Loin dans l'ombre regardant, je me tins longtemps à douter, m'étonner et craindre, à rêver des rêves qu'aucun mortel n'avait osé rêver encore ; mais le silence ne se rompit point et la quiétude ne donna de signe : et le seul mot qui se dit, fut le mot chuchoté « Lénore ! » Je le chuchotai — et un écho murmura de retour le mot « Lénore ! » — purement cela et rien de plus.

VI

Rentrant dans la chambre, toute mon âme en feu, j'entendis bientôt un heurt en quelque sorte plus fort qu'auparavant. « Sûrement, dis-je, sûrement c'est quelque chose à la persienne de ma fenêtre. Voyons donc ce qu'il y a et explorons ce mystère — que mon cœur se calme un moment et explore ce mystère ; c'est le vent et rien de plus. »

VII

Au large je poussai le volet ; quand, avec maints enjouement et agitation d'ailes, entra un majestueux Corbeau des saints jours de jadis. Il ne fit pas la moindre révérence, il ne s'arrêta ni n'hésita un instant : mais, avec une mine de lord ou de lady, se percha au-dessus de la porte de ma chambre — se percha sur un buste de Pallas juste au-dessus de la porte de ma chambre — se percha, siégea et rien de plus.

VIII

Alors cet oiseau d'ébène induisant ma triste imagination au sourire, par le grave et sévère décorum de la contenance qu'il eut : « Quoique ta crête soit chue et rase, non ! dis-je, tu n'es pas pour sûr un poltron, spectral, lugubre et ancien Corbeau, errant loin du rivage de Nuit — dis-moi quel est ton nom seigneurial au rivage plutonien de Nuit. » Le Corbeau dit : « Jamais plus. »

IX

Je m'émerveillai fort d'entendre ce disgracieux volatile s'énoncer aussi clairement, quoique sa réponse n'eût que peu de sens et peu d'à propos ; car on ne peut s'empêcher de convenir que nul homme vivant n'eut encore l'heur de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre — un oiseau ou toute autre bête sur le buste sculpté, au-dessus de la porte de sa chambre, avec un nom tel que : « Jamais plus. »

X

Mais le Corbeau, perché solitairement sur ce buste placide, parla ce seul mot comme si, son âme, en ce seul mot, il la répandait. Je ne proférai donc rien de plus : il n'agita donc pas de plume — jusqu'à ce que je fis à peine davantage que marmotter « D'autres amis déjà ont pris leur vol — demain il me laissera comme mes Espérances déjà ont pris leur vol. » Alors l'oiseau dit : « Jamais plus. »

XI

Tressaillant au calme rompu par une réplique si bien parlée : « Sans doute, dis-je, ce qu'il profère est tout son fonds et son bagage, pris à quelque malheureux maître que l'impitoyable Désastre suivit de près et de très près suivit jusqu'à ce que ses chansons comportassent un unique refrain ; jusqu'à ce que les chants funèbres de son Espérance comportassent le mélancolique refrain de « Jamais — jamais plus. »

XII

Le Corbeau induisant toute ma triste âme encore au sourire, je roulai soudain un siège à coussins en face de l'oiseau et du buste et de la porte ; et m'enfonçant dans le velours, je me pris à enchaîner songerie à songerie, pensant à ce que cet augural oiseau de jadis — à ce que ce sombre, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau de jadis signifiait en croissant : « Jamais plus. »

XIII

Cela, je m'assis occupé à le conjecturer, mais n'adressant pas une syllabe à l'oiseau dont les yeux de feu brûlaient, maintenant, au fond de mon sein ; cela et plus encore, je m'assis pour le deviner, ma tête reposant à l'aise sur la housse de velours des coussins que dévorait la lumière de la lampe, housse violette de velours dévoré par la lumière de la lampe qu'Elle ne pressera plus, ah ! jamais plus.

XIV

L'air, me sembla-t-il, devint alors plus dense, parfumé selon un encensoir invisible balancé par les Séraphins dont le pied, dans sa chute, tintait sur l'étoffe du parquet. « Misérable, m'écriai-je, ton Dieu t'a prêté — il t'a envoyé, par ces anges, le répit — le répit et le népenthès dans ta mémoire de Lénore ! Bois ! oh ! bois ce bon népenthès et oublie cette Lénore perdue ! » Le Corbeau dit : « Jamais plus ! »

XV

« Prophète, dis-je, être de malheur ! prophète, oui, oiseau ou démon ! Que si le Tentateur t'envoya ou la tempête t'échoua vers ces bords, désolé et encore tout indompté, vers cette déserte terre enchantée — vers ce logis par l'horreur hanté : dis-moi véritablement, je t'implore ! y a-t-il du baume en Judée ? — dis-moi, je t'implore. » Le Corbeau dit :

« Jamais plus ! »

XVI

« Prophète, dis je, être de malheur ! prophète, oui, oiseau ou démon ! Par les Cieux sur nous épars — et le Dieu que nous adorons tous deux — dis à cette âme de chagrin chargée si, dans le distant Eden, elle doit embrasser une jeune fille sanctifiée que les anges nomment Lénore — embrasser une rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Lénore. » Le Corbeau dit : « Jamais plus ! »

XVII

« Que ce mot soit le signal de notre séparation, oiseau ou malin esprit, » hurlai-je, en me dressant. « Recule en la tempête et le rivage plutonien de Nuit ! Ne laisse pas une plume noire ici comme un gage du mensonge qu'a proféré ton âme. Laisse inviolé mon abandon ! quitte le buste au-dessus de ma porte ! ôte ton bec de mon cœur et jette ta forme loin de ma porte ! » Le Corbeau dit : « Jamais plus ! »

XVIII

Et le Corbeau, sans voleter, siège encore — siège encore sur le buste pallide de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre, et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve, et la lumière de la lampe, ruisselant sur lui, projette son ombre à terre : et mon âme, de cette ombre qui gît flottante à terre, ne s'élèvera — jamais plus !



DER RABE

Trad. Carl Theodor Eben, 1869

I

MITTERNACHT umgab mich schaurig, als ich einsam, trüb und traurig,
Sinnend saß und las von mancher längstverklung'nen Mähr' und Lehr' —
Als ich schon mit matten Blicken im Begriff, in Schlaf zu nicken,
Hörte plötzlich ich ein Ticken an die Zimmerthüre her;
„Ein Besuch wohl noch,“ so dacht' ich, „den der Zufall führet her —
Ein Besuch und sonst Nichts mehr.“

II

Wohl hab' ich's im Sinn behalten, im Dezember war's, im kalten,
Und gespenstige Gestalten warf des Feuers Schein umher.
Sehnlich wünscht' ich mir den Morgen, keine Lind' rung war zu borgen
Aus den Büchern für die Sorgen — für die Sorgen tief und schwer
Um die Sel'ge, die Lenoren nennt der Engel heilig Heer —
Hier, ach, nennt sie Niemand mehr!

III

Jedes Rauschen der Gardinen, die mir wie Gespenster schienen,
Füllte nun mein Herz mit Schrecken — Schrecken nie gefühlt vorher;
Wie es bebte, wie es sagte, bis ich endlich wieder sagte:
„Ein Besuch wohl, der es wagte, in der Nacht zu kommen her —
Ein Besuch, der spät es wagte, in der Nacht zu kommen her;
Dies allein und sonst Nichts mehr.“

IV

Und ermannt nach diesen Worten öffnete ich stracks die Pforten:
„Dame oder Herr,“ so sprach ich, „bitte um Verzeihung sehr!
Doch ich war mit matten Blicken im Begriff, in Schlaf zu nicken,
Und so leis scholl Euer Ticken an die Zimmerthüre her,
Daß ich kaum es recht vernommen; doch nun seid willkommen sehr!“ —
Dunkel da und sonst Nichts mehr.

V

Düster in das Dunkel schauend stand ich lange starr und grauend,
Träume träumend, die hienieden nie ein Mensch geträumt vorher;
Zweifel schwarz den Sinn bethörte, Nichts die Stille draußen störte,
Nur das eine Wort man hörte, nur „Lenore?“ klang es her;
Selber haucht' ich's, und „Lenore!“ trug das Echo trauernd her —
Einzig dies und sonst Nichts mehr.

VI

Als ich nun mit tiefem Bangen wieder in's Gemach gegangen,
Hört' ich bald ein neues Pochen, etwas lauter als vorher.
„Sicher,“ sprach ich da mit Beben, „an das Fenster pocht' es eben,
Nun wohlan, so laß mich streben, daß ich mir das Ding erklär' —
Still, mein Herz, daß ich mit Ruhe dies Geheimniß mir erklär' —
Wohl der Wind und sonst Nichts mehr.“

VII

Riß das Fenster auf jetztunder, und herein stolzirt' — o Wunder!
Ein gewalt'ger, hochbejahrter Rabe schwirrend zu mir her;
Flog mit mächt'gen Flügelstreichen, ohne Gruß und Dankeszeichen,
Stolz und stattlich sonder Gleichen, nach der Thüre hoch und hehr —
Flog nach einer Pallasbüste ob der Thüre hoch und hehr —
Setzte sich und sonst Nichts mehr.

VIII

Und trotz meiner Trauer brachte er dahin mich, daß ich lachte,
So gesetzt und gravitatisch herrscht' auf meiner Büste er.
„Ob auch alt und nah dem Grabe,“ sprach ich, „bist kein feiger Knabe,
Grimmer, glattgeschor'ner Rabe, der Du kamst vom Schattenheer —
Sprich, welch' stolzen Namen führst Du in der Nacht pluton'schem Heer?“
Sprach der Rabe: „Nimmermehr.“

IX

Ganz erstaunt war ich, zu hören dies Geschöpf mich so belehren,
Schien auch wenig Sinn zu liegen in dem Wort bedeutungsleer;
Denn wohl Keiner könnte sagen, daß ihm je in seinen Tagen
Sonder Zier und sonder Zagen so ein Thier erschienen wär',
Das auf seiner Marmorbüste ob der Thür gesessen war'
Mit dem Namen „Nimmermehr.“

X

Dieses Wort nur sprach der Rabe dumpf und hohl, wie aus dem Grabe,
Als ob seine ganze Seele in dem einen Worte wär'.
Weiter nichts ward dann gesprochen, nur mein Herz noch hört' ich pochen,
Bis das Schweigen ich gebrochen: „Andre Freunde floh'n seither —
Morgen wird auch er mich fliehen, wie die Hoffnung floh seither.“
Sprach der Rabe: „Nimmermehr!“

XI

Immer höher stieg mein Staunen bei des Raben dunklem Raunen,
Doch ich dachte: „Ohne Zweifel weiß er dies und sonst Nichts mehr;
Hat's von seinem armen Meister, dem des Unglücks finstre Geister
Drohten dreist und drohten dreister, bis er trüb und trauerschwer —
Bis ihm schwand der Hoffnung Schimmer, und er fortan seufzte schwer:
„O nimmer — nimmermehr!““

XII

Trotz der Trauer wieder brachte er dahin mich, daß ich lachte;
Einen Armstuhl endlich rollte ich zu Thür und Vogel her.
In dem sammt'nen Kissen liegend, in die Hand die Wange schmiegend,
Sann ich, hin und her mich wiegend, was des Wortes Deutung wär' —
Was der grimme, finst're Vogel aus dem nächt'gen Schattenheer
Wollt' mit seinem „Nimmermehr.“

XIII

Dieses saß ich still ermessend, doch des Vogels nicht vergessend,
 Dessen Feueraugen jetzo mir das Herz beklemmten sehr;
 Und mit schmerzlichen Gefühlen ließ mein Haupt ich lange wühlen
 In den veilchenfarb'nen Pfühlen, überstrahlt vom Lichte hehr —
 Ach, in diesen sammtnen Pfühlen, überstrahlt vom Lichte hehr —
 Ruhet sie jetzt nimmermehr!

XIV

Und ich wähnte, durch die Lüfte wallten süße Weihrauchdüfte,
 Ausgestreut durch unsichtbare Seraphshände um mich her.
 „Lethe,“ rief ich, „süße Spende schickt Dir Gott durch Engelshände,
 Daß sich von Lenoren wende Deine Trauer tief und schwer!
 Nimm, o nimm die süße Spende und vergiß der Trauer schwer!“
 Sprach der Rabe: „Nimmermehr!“

XV

„Gramprophet!“ rief ich voll Zweifel, „ob Du Vogel oder Teufel!
 Ob die Hölle Dich mir sandte, ob der Sturm Dich wehte her!
 Du, der von des Orkus Strande — Du, der von dem Schreckenlande
 Sich zu mir, dem Trüben, wandte — künde mir mein heiß Begehrt:
 Find' ich Balsam noch in Gilead? ist noch Trost im Gnadenmeer?“
 Sprach der Rabe: „Nimmermehr!“

XVI

„Gramprophet!“ rief ich voll Zweifel, „ob Du Vogel oder Teufel!
 Bei dem ew'gen Himmel droben, bei dem Gott, den ich verehr' —
 Künde mir, ob ich Lenoren, die hienieden ich verloren,
 Wieder find' an Edens Thoren — sie, die thront im Engelsheer —
 Jene Sel'ge, die Lenoren nennt der Engel heilig Heer!“
 Sprach der Rabe: „Nimmermehr!“

XVII

„Sei dies Wort das Trennungszeichen! Vogel. Dämon, Du mußt weichen!
 Fleuch zurück zum Sturmesgrauen, oder zum pluton'schen Heer!
 Keine Feder laß zurücke mir als Zeichen Deiner Tücke;
 Laß allein mich dem Gesdicke — wage nie Dich wieder her!
 Fort und laß mein Herz in Frieden, das gepeinigt Du so sehr!“
 Sprach der Rabe: „Nimmermehr!“

XVIII

Und der Rabe weicht nimmer — sitzt noch immer, — sitzt noch immer
 Auf der blassen Pallasbüste ob der Thüre hoch und hehr;
 Sitzt mit geisterhaftem Munkeln, seine Feueraugen funkeln
 Gar dämonisch aus dem dunkeln, düstern Schatten um ihn her;
 Und mein Geist wird aus dem Schatten, den er breitet um mich her,
 Sich erheben — nimmermehr.



EL CUERVO

Trad. Juan Antonio Pérez Bonalde, 1887

I

UNA fosca media noche, cuando en tristes reflexiones,
sobre más de un raro infolio de olvidados cricones
inclinaba soñoliento la cabeza, de repente
a mi puerta oí llamar;
como si alguien, suavemente, se pusiese con incierta
mano tímida a tocar:
“¡Es — me dije — una visita que llamando está a mi puerta:
eso es todo y nada más!”.

II

¡Ah! bien claro lo recuerdo: era el crudo mes del hielo,
y su espectro cada brasa moribunda enviaba al suelo.
Cuán ansioso el nuevo día deseaba, en la lectura
procurando en vano hallar
tregua a la honda desventura de la muerte de Leonora;
la radiante, la sin par
virgen pura a quien Leonora los querubes llaman, hora
ya sin nombre... ¡nunca más!

III

Y el crujido triste, incierto, de las rojas colgaduras
me aterraba, me llenaba de fantásticas pavuras,
de tal modo que el latido de mi pecho palpitante
procurando dominar,
“¡Es, sin duda, un visitante — repetía con instancia —
que a mi alcoba quiere entrar:
un tardío visitante a las puertas de mi estancia...,
eso es todo, y nada más!”.

IV

Poco a poco, fuerza y bríos fue mi espíritu cobrando:
“Caballero — dije — o dama: mil perdones os demando;
mas, el caso es que dormía, y con tanta gentileza
me vinisteis a llamar,
y con tal delicadeza y tan tímida constancia
os pusisteis a tocar,
que no oí” — dije — y las puertas abrí al punto de mi estancia;
¡sombras sólo y... nada más!

V

Mudo, trémulo, en la sombra por mirar haciendo empeños,
quedé allí — cual antes nadie los soñó — forjando sueños;
mas profundo era el silencio, y la calma no acusaba
ruido alguno... resonar

sólo un nombre se escuchaba que en voz baja a aquella hora
yo me puse a murmurar,
y que el eco repetía como un soplo: ¡Leonora..!
Esto apenas, inada más!

VI

A mi alcoba retornando con el alma en turbulencia,
pronto oí llamar de nuevo, esta vez con más violencia:
“De seguro — dije — es algo que se posa en mi persiana;
pues, veamos de encontrar
la razón abierta y llana de este caso raro y serio,
y el enigma averiguar;
¡Corazón! Calma un instante, y aclaremos el misterio..
es el viento, y nada más!”.

VII

La ventana abrí, y con rítmico aleteo y garbo extraño,
entró un cuervo majestuoso de la sacra edad de antaño.
Sin pararse ni un instante ni señales dar de susto,
con aspecto señorial,
fue a posarse sobre un busto de Minerva que ornamenta
de mi puerta el cabezal;
sobre el busto que de Palas la figura representa
fue y posóse, y inada más!

VIII

Trocó entonces el negro pájaro en sonrisas mi tristeza
con su grave, torva y seria, decorosa gentileza;
y le dije: “Aunque la cresta calva llevas, de seguro
no eres cuervo nocturnal,
viejo, infausto cuervo oscuro, vagabundo en la tiniebla...
Dime: ¿cuál tu nombre, cuál,
en el reino plutoniano de la noche y de la niebla..?”.
Dijo el cuervo: “¡Nunca más!”.

IX

Asombrado quedé oyendo así hablar al avechucho,
si bien su árida respuesta no expresaba poco o mucho;
pues preciso es convengamos en que nunca hubo criatura
que lograrse contemplar
ave alguna en la moldura de su puerta encaramada,
ave o bruto reposar
sobre efigie en la cornisa de su puerta, cincelada,
con tal nombre: “Nunca más”.

X

Mas el cuervo, fijo, inmóvil, en la grave efigie aquella,
sólo dijo esa palabra, cual si su alma fuese en ella
vinculada, ni una pluma sacudía, ni un acento

se le oía pronunciar...

Dije entonces al momento: “Ya otros antes se han marchado,
y la aurora al despuntar,
él también se irá volando cual mis sueños han volado”.
Dijo el cuervo: “¡Nunca más!”.

XI

Por respuesta tan abrupta como justa sorprendido,
“no hay ya duda alguna — dije —, lo que dice es aprendido;
aprendido de algún amo desdichado a quien la suerte
persiguiera sin cesar,
persiguiera hasta la muerte, hasta el punto de, en su duelo,
sus canciones terminar
y el clamor de su esperanza con el triste ritornelo
de: ¡Jamás, y nunca más!”.

XII

Mas el cuervo provocando mi alma triste a la sonrisa,
mi sillón rodé hasta el frente de ave y busto y de cornisa;
luego, hundiéndome en la seda, fantasía y fantasía
dime entonces a juntar,
por saber qué pretendía aquel pájaro ominoso
de un pasado inmemorial,
aquel hosco, torvo, infausto, cuervo lúgubre y odioso
al graznar: “¡Nunca jamás!”.

XIII

Quedé aquesto investigando frente al cuervo, en honda calma,
cuyos ojos encendidos me abrasaban pecho y alma.
Esto y más — sobre cojines reclinado — con anhelo
me empeñaba en descifrar,
sobre el rojo terciopelo do imprimía viva huella
luminosa mi fanal,
terciopelo cuya púrpura ¡ay! jamás volverá ella
a oprimir, ¡ah, nunca más!

XIV

Parecióme el aire, entonces, por incógnito incensario
que un querube columpiase de mi alcoba en el santuario,
perfumado. “Miserable ser — me dije —, Dios te ha oído,
y por medio angelical,
tregua, tregua y el olvido del recuerdo de Leonora
te ha venido hoy a brindar:
bebe, bebe ese nepente, y así todo olvida ahora”.
Dijo el cuervo: “¡Nunca más!”.

XV

“¡Oh, profeta — dije — o duende!, mas profeta al fin, ya seas
ave o diablo, ya te envía la tormenta, ya te veas

por los ábregos barrido a esta playa, desolado
pero intrépido, a este hogar
por los males devastado, dime, dime, te lo imploro:
¿Llegaré jamás a hallar
algún bálsamo o consuelo para el mal que triste lloro?”.
Dijo el cuervo: “¡Nunca más!”.

XVI

“¡Oh, Profeta — dije — o diablo! Por ese ancho, combo velo
de zafir que nos cobija, por el mismo Dios del cielo
a quien ambos adoramos, dile a esta alma adolorida,
presa infausta del pesar,
si jamás en otra vida la doncella arrobadora
a mi seno he de estrechar,
la alma virgen a quien llaman los arcángeles Leonora!”.
Dijo el cuervo: “¡Nunca más!”.

XVII

“Esa voz, oh cuervo, sea la señal de la partida
— grité alzándome —, retorna, vuelve a tu hórrida guarida,
la plutónica ribera de la noche y de la bruma..!
¡De tu horrenda falsedad
en memoria, ni una pluma dejes, negra! ¡El busto deja!
¡Deja en paz mi soledad!
¡Quita el pico de mi pecho! ¡De mi umbral tu forma aleja..!”.
Dijo el cuervo: “¡Nunca más!”.

XVIII

¡Y aún el cuervo inmóvil, fijo, sigue fijo en la escultura,
sobre el busto que ornamenta de mi puerta la moldura...,
y sus ojos son los ojos de un demonio que, durmiendo,
las visiones ve del mal;
y la luz sobre él cayendo, sobre el suelo arroja trunca
su ancha sombra funeral;
y mi alma de esa sombra que en el suelo flota... nunca
se alzaré..., nunca jamás!



IL CORVO

Trad. Ernesto Ragazzoni, 1896

I

UNA volta, a mezzanotte, mentre stanco e affaticato
meditavo sovra un raro, strano codice obliato,
e la testa grave e assorta — non reggevami piú su,
fui destato all'improvviso da un romore alla mia porta.
“Un viatore, un pellegrino, bussa — dissi — alla mia porta,
solo questo e nulla più!”

II

Oh, ricordo, era il dicembre e il riflesso sonnolento
dei tizzoni in agonia ricamava il pavimento.
Triste avevo invan l'aurora — chiesto e invano una virtù
a' miei libri, per scordare la perduta mia Lenora,
la raggiante, santa vergine che in ciel chiamano Lenora
e qui nome or non ha più!

III

E il severo, vago, morbido, ondeggiare dei velluti
mi riempiva, penetrava di terrori sconosciuti!
tanto infine che, a far corta — quell'angoscia, m'alzai su
mormorando: “È un pellegrino che ha battuto alla mia porta,
un viatore o un pellegrino che ha battuto alla mia porta,
questo, e nulla, nulla più!”

IV

Calmo allor, cacciate alfine quelle immagini confuse,
mossi un passo, e: “Signor — dissi — o signora, mille scuse!
ma vi giuro, tanto assorta — m'era l'anima e quassù
tanto piano, tanto lieve voi bussaste alla mia porta,
ch'io non sono ancor ben certo d'esser desto”. Aprii la porta:
un gran buio, e nulla più!

V

Impietrito in quella tenebra, dubitoso, tutta un'ora
stetti, fosco, immerso in sogni che mortal non sognò ancora!
ma la notte non dié un segno — il silenzio pur non fu
rotto, e solo, solo un nome s'udì gemere: “Lenora!”
Io lo dissi, ed a sua volta rimandò l'eco: “Lenora!”
Solo questo e nulla più!

VI

E rientrai! ma come pallido, triste in cor fino alla morte
esitavo, un nuovo strepito mi riscosse, e or fu sì forte
che davver, pensai, davvero — qualche arcano avvien quaggiù,
qualche arcan che mi conviene penetrar, qualche mistero!
Lasciam l'anima calmarsi, poi scrutiam questo mistero!
Sarà il vento e nulla più!

VII

Qui dischiusi i vetri e torvo, — con gran strepito di penne,
grave, altero, irruppe un corvo — dell'età la più solenne:
ei non fece inchin di sorta — non fe' cenno alcun, ma giù,
come un lord od una lady si diresse alla mia porta,
ad un busto di Minerva, proprio sopra alla mia porta,
scese, stette e nulla più.

VIII

Quell'augel d'ebano, allora, così tronfio e pettoruto
tentò fino ad un sorriso il mio spirito abbattuto:
e, "Sebben spiumato e torvo, — dissi, — un vile non sei tu
certo, o vecchio spettral corvo della tenebra di Pluto?
Quale nome a te gli araldi dànno a corte di Re Pluto?"
Disse il corvo allor: "Mai più!"

IX

Mi stupii che quell'infausto disgraziato augello avesse
la parola, e benché quelle fosser sillabe sconnesse,
trasalii, ché, in niuna sorta — di paese fin qui fu
dato ad uom di contemplare un augel sovra una porta,
un augello od una bestia aggrappata ad una porta
con un nome tal: "Mai più!"

X

Ma severo e grave il corvo più non disse e stette come
s'egli avesse messo tutta quanta l'anima in quel nome:
sovra il busto, appollaiato — non parlò, non mosse più
finché triste ebbi ripreso: "Altri amici m'han lasciato!
il mattin non sarà giunto ch'egli pur m'avrà lasciato!"
Disse allor: "Mai più! mai più!"

XI

Scosso al motto ch'or sì bene s'era apposto al mio pensiero,
"Certo, — dissi, — queste sillabe sono tutto il suo sapere!
e chi a tale ritornello — l'addestrò, forse quaggiù
sarà stato sì infelice ch'ogni canto suo più bello
come un requiem, non aveva ogni canto suo più bello
a finir che in un *mai più!*

XII

Ma un pensier folle ancor voltomi a un sorriso il labbro torvo:
scivolai su un seggiolone fino in faccia al busto e al corvo,
e qui, steso nel velluto — presi intento a studiar su
cosa mai volesse dire quel feroce augel di Pluto,
quel feral, sinistro, magro, triste, infausto augel di Pluto
col suo lugubre: "Mai più!"

XIII

Così assorto in fantasie stetti a lungo, e sempre intento
all'augello i di cui sguardi mi riempivan di spavento,
non osai più aprire labro — sprofondato sempre giù
fra i cuscini accarezzati dal chiaror di un candelabro
fra i cuscini rossi ov'ella, al chiaror di un candelabro,
non verrà a posar mai più!

XIV

Allor parvemi che a un tratto si svolgesse in aria, denso
e arcan, come dal turibolo d'un angelo, un incenso.
"O infelice, dissi, è l'ora! — e infin ecco la virtù
e il nepente che imploravi per scordar la tua Lenora!
Bevi, bevi il filtro e scorda! scorda alfin questa Lenora!"
Mormorò l'augel: "Mai più!"

XV

"O profeta — urlai — profeta, spettro o augel, profeta ognora!
o l'Averno t'abbia inviato — o una raffica di bora
t'abbia, naufrago, sbalzato — a cercar asil quaggiù,
in quest'antro di sventure, di' al meschino che t'implora,
se qui c'è un incenso, un balsamo divino! egli t'implora!"
Mormorò l'augel: "Mai più!"

XVI

"O profeta — urlai — profeta, spettro o augel, profeta ognora!
per il ciel sovra noi teso, per l'Iddio che noi s'adora
di' a quest'anima se ancora — nel lontano Eden, lassù,
potrà unirsi a un'ombra cara che chiamavasi Lenora!
a una vergine che gli angeli ora chiamano Lenora!"
Mormorò l'augel: "Mai più!"

XVII

"Questo detto sia l'estremo, spettro o augello — urlai sperduto.
Ti precipita nel nembo! torna ai baratri di Pluto!
non lasciar piuma di sorta — qui a svelar chi fosti tu!
lascia puro il mio dolore, lascia il busto e la mia porta!
strappa il becco dal mio cuore! t'alza alfin da quella porta!"
Disse il corvo: "Mai, mai più!"

XVIII

E la bestia ognor proterva — tetra ognora, è sempre assorta
sulla pallida Minerva — proprio sopra alla mia porta!
Il suo sguardo sembra il guardo — d'un dimon che sogni, e giù
sui tappeti il suo riflesso tesse un circolo maliardo,
e il mio spirto, stretto all'ombra di quel circolo maliardo
non potrà surger mai più!



O CORVO

Trad. Machado de Assis, 1883

I

EM certo dia, à hora, à hora
da meia-noite que apavora.
Eu, caindo de sono e exausto de fadiga,
ao pé de muita lauda antiga,
de uma velha doutrina, agora morta,
ia pensando, quando ouvi à porta
do meu quarto um soar devagarinho,
e disse estas palavras tais:
“É alguém que me bate à porta de mansinho;
há de ser isso e nada mais.”

II

Ah, bem me lembro! Bem me lembro!
Era no glacial dezembro;
cada brasa do lar sobre o chão refletia
a sua última agonia.
Eu, ansioso pelo sol, buscava
sacar daqueles livros que estudava
repouso (em vão!) à dor esmagadora
destas saudades imortais
pela que ora nos céus anjos chamam Lenora.
E que ninguém chamará jamais.

III

E o rumor triste, vago, brando
das cortinas ia acordando
dentro em meu coração um rumor não sabido,
nunca por ele padecido.
Enfim, por aplacá-lo aqui no peito,
levantei-me de pronto, e: “Com efeito,
(disse) é visita amiga e retardada
que bate a estas horas tais.
É visita que pede à minha porta entrada:
há de ser isso e nada mais.”

IV

Minh'alma então sentiu-se forte;
não mais vacilo e desta sorte
falo: “Imploro de vós — ou senhor ou senhora —
me desculpeis tanta demora.
Mas como eu, precisando de descanso,
já cochilava, e tão de manso e manso
batestes, não fui logo, prestemente,

certificar-me que aí estais.”

Disse; a porta escancarou, acho a noite somente,
somente a noite, e nada mais.

V

Com longo olhar escruto a sombra,
que me amedronta, que me assombra,
e sonho o que nenhum mortal há já sonhado,
mas o silêncio amplo e calado,
calado fica; a quietação quieta;
só tu, palavra única e diletta,
Lenora, tu, como um suspiro escasso,
da minha triste boca saís;
e o eco, que te ouviu, murmurou-te no espaço;
foi isso apenas, nada mais.

VI

Entro co’a alma incendiada.
Logo depois outra pancada
soa um pouco mais forte; eu, voltando-me a ela:
“Seguramente, há na janela
alguma cousa que sussurra. Abramos,
eia, fora o temor, eia, vejamos
a explicação do caso misterioso
dessas duas pancadas tais.
Devolvamos a paz ao coração medroso,
obra do vento e nada mais.”

VII

Abro a janela, e de repente,
vejo tumultuosamente
Um nobre corvo entrar, digno de antigos dias.
Não despendeu em cortesias
um minuto, um instante. Tinha o aspecto
de um *lord* ou de uma *lady*. E pronto e reto
movendo no ar as suas negras alas,
Acima voa dos portais,
trepa, no alto da porta, em um busto de Palas;
trepado fica, e nada mais.

VIII

Diante da ave feia e escura,
naquela rígida postura,
Com o gesto severo — o triste pensamento
sorriu-me ali por um momento,
e eu disse: “Ó tu que das noturnas plagas
vens, embora a cabeça nua tragas,
sem topete, não és ave medrosa,

dize os teus nomes senhoriais;
Como te chamas tu na grande noite umbrosa?”
E o corvo disse: “Nunca mais”.

IX

Vendo que o pássaro entendia
a pergunta que lhe eu fazia,
Fico atônito, embora a resposta que dera
dificilmente lha entendera.
Na verdade, jamais homem há visto
cousa na terra semelhante a isto:
Uma ave negra, friamente posta
num busto, acima dos portais,
ouvir uma pergunta e dizer em resposta
que este é seu nome: “Nunca mais”.

X

No entanto, o corvo solitário
não teve outro vocabulário,
como se essa palavra escassa que ali disse
toda a sua alma resumisse.
Nenhuma outra proferiu, nenhuma,
não chegou a mexer uma só pluma,
até que eu murmurei: “Perdi outrora
tantos amigos tão leais!
Perderei também este em regressando a aurora.”
E o corvo disse: “Nunca mais!”

XI

Estremeço. A resposta ouvida
é tão exata! É tão cabida!
“Certamente, digo eu, essa é toda a ciência
que ele trouxe da convivência
de algum mestre infeliz e acabrunhado
que o implacável destino há castigado
tão tenaz, tão sem pausa, nem fadiga,
que dos seus cantos usuais
só lhe ficou, na amarga e última cantiga,
esse estribilho: “Nunca mais.”

XII

Segunda vez, nesse momento,
sorriu-me o triste pensamento;
vou sentar-me defronte ao corvo magro e rudo;
E mergulhando no veludo
da poltrona que eu mesmo ali trouxera
achar procuro a lúgubre quimera.
A alma, o sentido, o pávido segredo

daquelas sílabas fatais,
entender o que quis dizer a ave do medo
grasnando a frase: “Nunca mais”.

XIII

Assim posto, devaneando,
meditando, conjecturando,
não lhe falava mais; mas, se lhe não falava,
sentia o olhar que me abrasava.
Conjecturando fui, tranqüilo a gosto,
com a cabeça no macio encosto,
onde os raios da lâmpada caíam,
onde as tranças angelicais
de outra cabeça outrora ali se desparziam,
E agora não se esparzem mais.

XIV

Supus então que o ar, mais denso,
todo se enchia de um incenso.
Obra de serafins que, pelo chão roçando
do quarto, estavam meneando
um ligeiro turíbulo invisível;
e eu exclamei então: “Um Deus sensível
manda repouso à dor que te devora
destas saudades imortais.
Eia, esquece, eia, olvida essa extinta Lenora.”
E o corvo disse: “Nunca mais.”

XV

“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 naufrago 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”.

XVI

“Profeta, ou o que quer que sejas!
Ave ou demônio que negrejas!
Profeta sempre, escuta, atende, escuta, atende!
Por esse céu que além se estende,
pelo Deus que ambos adoramos, fala,
dize a esta alma se é dado inda escutá-la

no Éden celeste a virgem que ela chora
nestes retiros sepulcrais,
essa que ora nos céus anjos chamam Lenora!”
E o corvo disse: “Nunca mais.”

XVII

“Ave ou demônio que negrejas!
Profeta, ou o que quer que sejas!
Cessa, ai, cessa!” Clamei, levantando-me, “Cessa!
Regressa ao temporal, regressa
à tua noite, deixa-me comigo.
Vai-te, não fique no meu casto abrigo
pluma que lembre essa mentira tua.
Tira-me ao peito essas fatais
garras que abrindo vão a minha dor já crua.”
E o corvo disse: “Nunca mais”.

XVIII

E o corvo aí fica; ei-lo trepado
no branco mármore lavrado
da antiga Palas; ei-lo imutável, ferrenho.
Parece, ao ver-lhe o duro cenho,
um demônio sonhando. A luz caída
do lampião sobre a ave aborrecida
no chão espraia a triste sombra; e, fora
daquelas linhas funerais
que flutuam no chão, a minha alma que chora
não sai mais, nunca, nunca mais!



O CORVO

Trad. Fernando Pessoa, 1924

I

NUMA meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,
vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais,
e já quase adormecia, ouvi o que parecia
o som de alguém que batia levemente a meus umbrais.
“Uma visita”, eu me disse, “está batendo a meus umbrais.
É só isto, e nada mais”.

II

Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro,
e o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais.
Como eu qu’ria a madrugada, toda a noite aos livros dada
p’ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais —
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais,
mas sem nome aqui jamais!

III

Como, a tremer frio e frouxo, cada reposteiro roxo
me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais!
Mas, a mim mesmo infundido força, eu ia repetindo,
“É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais;
uma visita tardia pede entrada em meus umbrais.
É só isto, e nada mais”.

IV

E, mais forte num instante, já nem tardo ou hesitante,
“Senhor”, eu disse, “ou senhora, decerto me desculpais;
mas eu ia adormecendo, quando viestes batendo,
tão levemente batendo, batendo por meus umbrais,
que mal ouvi...” E abri largos, franqueando-os, meus umbrais.
Noite, noite e nada mais.

V

A treva enorme fitando, fiquei perdido receando,
dúbio e tais sonhos sonhando que os ninguém sonhou iguais.
Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldita,
e a única palavra dita foi um nome cheio de ais —
Eu o disse, o nome dela, e o eco disse aos meus ais.
Isso só e nada mais.

VI

Para dentro então volvendo, toda a alma em mim ardendo,
não tardou que ouvisse novo som batendo mais e mais.
“Por certo”, disse eu, “aquela bulha é na minha janela.
Vamos ver o que está nela, e o que são estes sinais.”
Meu coração se distraía pesquisando estes sinais.
“É o vento, e nada mais.”

VII

Abri então a vidraça, e eis que, com muita negaça,
entrou grave e nobre um corvo dos bons tempos ancestrais.
Não fez nenhum cumprimento, não parou nem um momento,
mas com ar solene e lento pousou sobre os meus umbrais,
num alvo busto de Atena que há por sobre meus umbrais,
foi, pousou, e nada mais.

VIII

E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura
com o solene decoro de seus ares rituais.
“Tens o aspecto tosquiado”, disse eu, “mas de nobre e ousado,
ó velho corvo emigrado lá das trevas infernais!
Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais.”
Disse o corvo, “Nunca mais”.

IX

Pasmei de ouvir este raro pássaro falar tão claro,
inda que pouco sentido tivessem palavras tais.
Mas deve ser concedido que ninguém terá havido
que uma ave tenha tido pousada nos meus umbrais,
Ave ou bicho sobre o busto que há por sobre seus umbrais,
com o nome “Nunca mais”.

X

Mas o corvo, sobre o busto, nada mais dissera, augusto,
que essa frase, qual se nela a alma lhe ficasse em ais.
Nem mais voz nem movimento fez, e eu, em meu pensamento
perdido, murmurei lento, “Amigo, sonhos — mortais
todos — todos já se foram. Amanhã também te vais”.
Disse o corvo, “Nunca mais”.

XI

A alma súbito movida por frase tão bem cabida,
“Por certo” — disse eu — “são estas vozes usuais,
aprendeu-as de algum dono, que a desgraça e o abandono
seguiram até que o entorno da alma se quebrou em ais,
e o bordão de desesp’rança de seu canto cheio de ais
era este “Nunca mais”.

XII

Mas, fazendo inda a ave escura sorrir a minha amargura,
sentei-me defronte dela, do alvo busto e meus umbrais;
e, enterrado na cadeira, pensei de muita maneira
que qu’ria esta ave agoureira dos maus tempos ancestrais,
esta ave negra e agoureira dos maus tempos ancestrais,
com aquele “Nunca mais”.

XIII

Comigo isto percorrendo, mas nem sílaba dizendo
 à ave que na minha alma cravava os olhos fatais,
 isto e mais ia cismando, a cabeça reclinando
 no veludo onde a luz punha vagas sombras desiguais,
 naquele veludo onde ela, entre as sombras desiguais,
 reclinar-se-á nunca mais!

XIV

Fez-se então o ar mais denso, como cheio dum incenso
 que anjos dessem, cujos leves passos soam musicais.
 “Maldito!” — a mim disse — “deu-te Deus, por anjos concedeu-te
 o esquecimento; valeu-te. Toma-o, esquece, com teus ais,
 o nome da que não esqueces, e que faz esses teus ais!”
 Disse o corvo, “Nunca mais”.

XV

“Profeta” — disse eu — “profeta - ou demônio ou ave preta!
 Fosse diabo ou tempestade quem te trouxe a meus umbrais,
 a este luto e este degredo, a esta noite e este segredo,
 a esta casa de ânsia e medo, dize a esta alma a quem atraís
 se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atraís!
 Disse o corvo, “Nunca mais”.

XVI

“Profeta” — disse eu — “profeta - ou demônio ou ave preta!
 Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais.
 Dize a esta alma entristecida se no Éden de outra vida
 verá essa hoje perdida entre hostes celestiais,
 essa cujo nome sabem as hostes celestiais!”
 Disse o corvo, “Nunca mais”.

XVII

“Que esse grito nos aparte, ave ou diabo!” — eu disse — “Parte!
 Torna à noite e à tempestade! Torna às trevas infernais!
 Não deixes pena que ateste a mentira que disseste!
 Minha solidão me reste! Tira-te de meus umbrais!
 Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!”
 Disse o corvo, “Nunca mais”.

XVIII

E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda
 no alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais.
 Seu olhar tem a medonha cor de um demônio que sonha,
 e a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão há mais e mais,
 libertar-se-á... nunca mais!



O CORVO

Trad. Milton Amado, 1943

I

FOI uma vez: eu refletia, à meia-noite erma e sombria,
 a ler doutrinas de outro tempo em curiosíssimos manuais,
 e, exausto, quase adormecido, ouvi de súbito um ruído,
 tal qual se houvesse alguém batido à minha porta, devagar.
 “É alguém” — fiquei a murmurar — “que bate à porta, devagar;
 sim, é só isso e nada mais.”

II

Ah! claramente eu o relembro! Era no gélido dezembro
 e o fogo, agônico, animava o chão de sombras fantasmais.
 Ansiando ver a noite finda, em vão, a ler, buscava ainda
 algum remédio à amarga, infinda, atroz saudade de Lenora
 — essa, mais bela do que a aurora, a quem nos céus chamam Lenora
 e nome aqui já não tem mais.

III

A seda rubra da cortina arfava em lúgubre surdina,
 arrepiando-me e evocando ignotos medos sepulcrais.
 De susto, em pávida arritmia, o coração veloz batia
 e a sossegá-lo eu repetia: “É um visitante e pede abrigo.
 Chegando tarde, algum amigo está a bater e pede abrigo.
 É apenas isso e nada mais.”

IV

Ergui-me após e, calmo enfim, sem hesitar, falei assim:
 “Perdoai, senhora, ou meu senhor, se há muito aí fora me esperais;
 mas é que estava adormecido e foi tão débil o batido,
 que eu mal podia ter ouvido alguém chamar à minha porta,
 assim de leve, em hora morta.” Escancarei então a porta:
 — escuridão, e nada mais.

V

Sondei a noite erma e tranqüila, olhei-a a fundo, a perquiri-la,
 sonhando sonhos que ninguém, ninguém ousou sonhar iguais.
 Estarrecido de ânsia e medo, ante o negror imoto e quedo,
 só um nome ouvi (quase em segredo o dizia) e foi: “Lenora!”
 E o eco, em voz evocadora, o repetiu também: “Lenora!”
 Depois, silêncio e nada mais.

VI

Com a alma em febre, eu novamente entrei no quarto e, de repente,
 mais forte, o ruído recomeça e repercute nos vitrais.
 “É na janela” — penso então. “— Por que agitar-me de aflição?
 Conserva a calma, coração! É na janela, onde, agourento,
 o vento sopra. É só do vento esse rumor surdo e agourento.
 É o vento só e nada mais.”

VII

Abro a janela e eis que, em tumulto, a esvoaçar, penetra um vulto:
— é um Corvo hierático e soberbo, egresso de eras ancestrais.
Como um fidalgo passa, augusto, e, sem notar sequer meu susto,
adeja e pousa sobre o busto — uma escultura de Minerva,
bem sobre a porta; e se conserva ali, no busto de Minerva,
empoleirado e nada mais.

VIII

Ao ver da ave austera e escura a soleníssima figura,
Desperta em mim um leve riso, a distrair-me de meus ais.
“Sem crista embora, ó Corvo antigo e singular” — então lhe digo —
“Não tens pavor. Fala comigo, alma da noite, espectro torvo!
qual é teu nome, ó nobre Corvo, o nome teu no inferno torvo!”
E o Corvo disse: “Nunca mais.”

IX

Maravilhou-me que falasse uma ave rude dessa classe,
Misteriosa esfinge negra, a retorquir-me em termos tais;
Pois nunca soube de vivente algum, outrora ou no presente,
Que igual surpresa experimente: a de encontrar, em sua porta,
Uma ave (ou fera, pouco importa), empoleirada em sua porta
e que se chama “Nunca mais”.

X

Diversa coisa não dizia, ali pousada, a ave sombria,
com a alma inteira a se espelhar naquelas sílabas fatais.
Murmuro, então, vendo-a serena e sem mover uma só pena,
enquanto a mágoa me envenena: “Amigos ... sempre vão-se embora.
Como a esperança, ao vir a aurora, *ele* também há de ir-se embora.”
E disse o Corvo: “Nunca mais.”

XI

Vara o silêncio, com tal nexo, essa resposta que, perplexo,
Julgo: “É só isso o que ele diz; duas palavras sempre iguais.
Soube-as de um dono a quem tortura uma implacável desventura
e a quem, repleto de amargura, apenas resta um ritornelo
de seu cantar; do morto anelo, um epitáfio: — o ritornelo
de “Nunca, nunca, nunca mais”.

XII

Como ainda o Corvo me mudasse em um sorriso a triste face,
girei então numa poltrona, em frente ao busto, à ave, aos umbrais
e, mergulhado no coxim, pus-me a inquirir (pois, para mim,
visava a algum secreto fim) que pretendia o antigo Corvo,
com que intenções, horrendo, torvo, esse ominoso e antigo Corvo
grasnava sempre: “Nunca mais.”

XIII

Sentindo da ave, incandescente, o olhar queimar-me fixamente,
 Eu me abismava, absorto e mudo, em deduções conjecturais.
 Cismava, a fronte reclinada, a descansar, sobre a almofada
 dessa poltrona aveludada em que a luz cai suavemente,
 dessa poltrona em que *ela*, ausente, à luz que cai suavemente,
 já não repousa, ah! Nunca mais?

XIV

O ar pareceu-me então mais denso e perfumado, qual se incensos
 ali descessem a esparzir turibulários celestiais.
 “Mísero!” — exclamo — “Enfim teu Deus te dá, mandando os anjos seus,
 esquecimento, lá dos céus, para as saudades de Lenora,
 Sorve-o nepentes. Sorve-o, agora! Esquece, olvida essa Lenora!”
 E o Corvo disse: “Nunca mais.”

XV

“Profeta!” — brado — “Ó ser do mal! Profeta sempre, ave infernal
 que o Tentador lançou do abismo, ou que arrojaram temporais,
 de algum naufrágio, a esta maldita e estéril terra, a esta precita
 mansão de horror, que o horror habita — imploro, dize-mo, em verdade:
Existe um bálsamo em Galaad? Imploro! Dize-mo, em verdade!”
 E o Corvo disse: “Nunca mais.”

XVI

“Profeta!” — exclamo — “Ó ser do mal! Profeta sempre, ave infernal!
 Pelo alto céu, por esse Deus que adoram todos os mortais,
 fala se esta alma sob o guante atroz da dor, no Éden distante,
 verá a deusa fulgurante a quem nos céus chamam Lenora,
 — essa, mais bela do que a aurora, a quem nos céus chamam Lenora!”
 E o Corvo disse: “Nunca mais!”

XVII

“Seja isso a nossa despedida!” — ergo-me e grito, alma incendiada —
 “Volta de novo à tempestade, aos negros antros infernais!
 Nem leve pluma de ti reste aqui, que tal mentira ateste!
 Deixa-me só neste ermo agreste! Alça teu vôo dessa porta!
 Retira a garra que me corta o peito e vai-te dessa porta!”
 E o Corvo disse: “Nunca mais!”

XVIII

E lá ficou! Hirto, sombrio, ainda hoje o vejo, horas a fio,
 sobre o alvo busto de Minerva, inerte, sempre em meus umbrais.
 No seu olhar medonho e enorme o anjo do mal, em sonhos, dorme,
 e a luz da lâmpada, disforme, atira ao chão a sua sombra.
 Nela, que ondula sobre a alfombra, está minha alma; e, presa à sombra,
 não há de erguer-se daí, ai! Nunca mais!



