

'UMA LATÊNCIA DE POE'. A PROPÓSITO DO BICENTENÁRIO DO SEU NASCIMENTO

Vivina Carreira Figueiredo
Instituto Politécnico de Coimbra

Resumen

En este artículo se define, en la medida de lo posible, la posición del autor Edgar Allan Poe en el sistema original así como fuera de este sistema, se hace igualmente una sucinta presentación de la poética de Poe, sobre todo de su poética del cuento, de la tradición en la cual se inscribe y cómo en ella actúa.

También se indaga sobre la concepción de traducción vigente en Portugal cuando aparecen las primeras traducciones de Poe, un área en la que se detectan voces de postura opuesta. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIX, época en la que Edgar Allan Poe empieza a traducirse en Portugal, están bien documentadas la superditiación y la desvalorización de la actividad traductora en la cultura portuguesa.

Se aborda también en este trabajo el propio concepto de traducción que Edgar Allan Poe defendía y la teoría de traducción que esbozó.

Palabras clave: Edgar Allan Poe, traducción, literatura traducida.

Abstract

This article attempts to define, insofar as possible, the position of the writer Edgar Allan Poe within the original system as well as outside it, and to make a brief presentation of his poetics, in particular his theory on the short story, his position in the literary tradition, his response to it and the way he transformed it.

The existing concept of translation in Portugal at the time Poe started to be translated is also considered. This is an issue which encompasses many different and even opposing views. In the second half of the 19th century, it is possible to document the activity of translation as both prestigious and secondary in Portuguese culture.

At the same time, the study also addresses the concept of translation that Poe defended as well as his idea of a theory of translation.

Key words: Edgar Allan Poe, translation, translated literature.

1. Introdução: vida e obra

Edgar Allan Poe nasceu em Boston a 19 de Janeiro de 1809 e faleceu precocemente aos quarenta anos de idade, em 1849. Tendo ficado órfão muito cedo, foi adoptado por um comerciante rico, John Allan, de quem recebeu o apelido. Recebeu também dos pais adoptivos a possibilidade de uma educação escolar excepcional, não a tendo, porém, aproveitado inteiramente: na Manor House School, perto de

Londres, e na Universidade de Virgínia, que só frequentou durante um ano, tendo sido forçado a abandoná-la pelas dívidas de jogo que lá contraiu. Entra, então, na Academia Militar de West Point, mas logo foi expulso. Dá-se então a ruptura com o seu pai adoptivo e a morte da mãe adoptiva parece ter acentuado a sua natural predisposição mórbida com tendências alcoólicas.¹

Iniciou a sua carreira literária com a conquista do primeiro prémio num concurso literário, em 1833, com o conto *Manuscrito encontrado numa garrafa* que lhe rendeu a quantia de cinquenta dólares oferecida pelo *Saturday Visiter* de Baltimore e lhe valeu tempo depois o cargo de redactor-chefe da revista *Southern Literary Messenger*. Casou cedo, em 1836, com uma jovem de treze anos, Virgínia Clemm, que também morreu precocemente, vítima de doença. Edgar Allan Poe perde o seu cargo na revista e daí em diante passa a viver quase na miséria sendo a sua sobrevivência parcamente assegurada pela actividade jornalística, quer como editor quer como articulista.

Foi primeiramente na qualidade de crítico que se tornou célebre. Foi um encarniçado denunciador de plagiários e dos abusos que grassavam nos meios literários do seu tempo. A violência verbal com que os atacava granjeava aos jornais elevadas tiragens mas também lhe rendia uma avultada carga de inimigos. A sua genialidade também lhe causou alguns dissabores, tanto na vida como na morte. Poe havia coligido e corrigido grande parte das suas obras, deixando-as nas mãos de Rufus W. Griswold, seu executor testamentário, de quem sofreu um ataque póstumo, pois que além de lhe denegrir o carácter, apenas lhe publicou uma parte da obra e mesmo esta sem as correcções feitas pelo autor.

Em Poe, não se opõem o crítico, o poeta e o contista; é, pelo contrário, por estes três domínios que distribuí o seu genial talento, numa vasta obra caracterizada por uma grande diversidade de temas, de situações e de imagens.

Há entre a vida e a obra de Poe uma estranha e curiosa simbiose que tem levado biógrafos e críticos às mais variadas especulações – psicanalíticas, parapsicológicas e outras.² Por um lado, o seu temperamento difícil e excêntrico, as vicissitudes da sua conturbada existência, a própria brevidade da sua vida, a saúde precária, a miséria material em que decorreu a sua existência – factores que justamente concorrem para o aproximar do mito de herói romântico –; por outro lado, o carácter excêntrico e estranho dos temas que percorrem a sua obra. Se a vida explica a obra ou se a obra

1. Nas palavras de José Alves, «*Poe n'a pas derrière lui une famille pour l'aider moralement et financièrement; de plus, il se veut écrivain à une époque qui ignore le copyright et dans un pays où le public consomme une littérature venue d'Europe, d'Angleterre notamment, parce que la littérature américaine naissante n'avait pas encore acquis ses lettres de noblesse. A plusieurs reprises, la mort est venue lui ravir des êtres chers, ce qui a contribué à donner une forte coloration morbide à ses rêves d'évasion*» (Alves 1982).

2. A este propósito, diz Jacques Cabaud: «*Comme tous ses héros, il s'enferme par peur du monde et s'enfuit par peur de soi. Assiégé comme les princes de ses contes, enfermé comme ses prisonniers, il n'a le choix qu'entre mourir déchiré par le monde, ou être enseveli seul*» (Cabaud 1977: 17).

dramatiza a vida é certamente uma questão curiosa mas apenas lateral. A questão verdadeiramente central é a da sua genialidade que não deixou os críticos indiferentes: uns foram seus aguerridos defensores, outros, incansáveis detractores.

Julio Cortázar, escritor e tradutor das obras de Poe na Argentina, sintetiza esta questão da seguinte forma:

La lectura de los libros más notables consagrados a Poe en lo que va del siglo permite observar dos tendencias generales. La primera busca someter la crítica de su obra a las circunstancias de carácter personal y psicológico que pudieron condicionarla, y a acentuar, por tanto, los estudios clínicos del «caso Poe» en busca de una comprensión de su obra. [...]

La segunda tendencia traduce una cierta subestimación de la poesía y la literatura de Poe. [...] Sin temor de incurrir en un criterio meramente sentimental, creemos que un balance de la obra de Poe y sus consecuencias, de lo absoluto y lo relativo en ella, no puede lograrse si se la reduce a un caso clínico, o a una serie de textos literarios. Hay más, hay siempre más. Hay en nosotros una presencia oscura de Poe, una latencia de Poe. Todos, en algún sector de nuestra persona, somos él, y él fue uno de los grandes portavoces del hombre, el que anuncia su tiempo por la noche. Por eso su obra, incidiendo desde dimensiones extratemporales, las dimensiones de la naturaleza profunda del hombre al desnudo, es tan profundamente temporal como para vivir en un continuo presente, tanto en las vitrinas de las librerías como en las imágenes de las pesadillas, en la maldad humana y también en su búsqueda de ciertos ideales y de ciertos ensueños (Cortázar 1973: 13-14).

2. Poe no polissistema original

Poe começa a produzir narrativas por volta de 1830 no

limiar de um tempo de avanço científico e tolerância ideológica. Todavia nesta metade do século XIX e pelo menos no plano da criação literária deve dizer-se que ainda se faz sentir uma mentalidade puritana [...]. Historicamente, então, Poe – que escreve contos entre 1832 e 1849 – encontra-se numa encruzilhada em que a ficção tende a ser repudiada como mentira, seja porque moralmente danosa, seja porque cientificamente irrelevante (Moreira 1984: 326-7).

Poe tentou algumas vezes torneiar esta questão fazendo passar as suas ficções por histórias verdadeiras e realmente ocorridas para o que concorreu grandemente o facto de as escrever em suportes que autorizavam o tom jornalístico – a revista e o jornal. Mesmo assim, a escrita de Poe embateu numa mentalidade puritana e idealista que, chocada, o marginalizou. Como afirma J. Cortázar, «A leitura das resenhas e dos ensaios críticos do próprio Poe pode mostrar melhor do que nada o medíocre nível

intelectual do seu tempo» (Cortázar 1973: 105). Se, por um lado, o país caminhava a grande velocidade para a industrialização e o progresso económico era sancionado pelo idealismo dos escritores de maior renome como Emerson, Bryant e Longfellow, por outro, a literatura permanecia presa aos modelos e às práticas literárias do século XVIII ou vagamente ressumava ao Romantismo que chegava da Europa em romances e poemas ou nas revistas literárias.

La época – dice Hervey Allen –, la peculiar mitad del siglo XIX, en la cual Poe vivió, se ha convertido en un país perdido para los que vinieron luego, un país más remoto y singular que Siam. Cuando se contemplan sus raros vestidos, su extraña arquitectura rococó, sus creencias, sus prejuicios, esperanzas y ambiciones, sus convenciones carentes hoy de sentido, pero sobre todo si se intenta una aproximación a través de su literatura popular, parece como un extraño océano neblinoso, donde, a través de calles apenas entrevistas, en pueblos onítricamente grotescos, se movieran – por motivos olvidados – los fantasmas de los trajes. Fuera de esta tierra de vaga agitación y de apagados destellos, como un campanario sobre la niebla que cubre la ciudad y bajo la cual se oye rodar el tráfico invisible, unas pocas cosas aparecen delineadas y definidas claramente. Una de ellas es la prosa imaginativa y la poesía de Edgar Allan Poe (Apud Cortázar 1973: 15-16).

Um testemunho contemporâneo de Poe, da autoria do seu tradutor para Francês, é a este respeito bastante elucidativo. Baudelaire escreveu um estudo sobre a vida e a obra de Poe que primeiramente publicou, em 1852, na *Revue de Paris*. Em 1856, tê-lo-á revisto para servir de Introdução às suas primeiras traduções de Poe, com o título *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres*. Este pequeno fragmento dá-nos uma ideia da situação cultural e histórica de um país em processo de se afirmar no plano económico e pode-se perceber como a voz inovadora e singular de Edgar Allan Poe não foi no seu tempo bem ouvida.

Je répète que pour moi la persuasion s'est faite qu'Edgar Poe et sa patrie n'étaient pas de niveau. Les États-Unis sont un pays gigantesque et enfant, naturellement jaloux du vieux continent. Fier de son développement matériel, anormal et presque monstrueux, ce nouveau venu dans l'histoire a une foi naïve dans la toute-puissance de l'industrie; il est convaincu, comme quelques malheureux parmi nous, qu'elle finira par manger le Diable. Le temps et l'argent ont là-bas une valeur si grande! L'activité matérielle, exagérée jusqu'aux proportions d'une manie nationale, laisse dans les esprits bien peu de place pour les choses qui ne sont pas de la terre (Baudelaire 1856: 23).

Na verdade, apesar do estrondoso êxito das suas composições poéticas “The Raven” e “The Bells” e dos contos “The Gold Bug”, “Murders in the Rue Morgue” e “The Fall of the House of Usher”, não se pode saber se o circunstancialismo his-

tórico do país (a conturbada guerra civil) o não teria votado ao esquecimento, como aconteceu com outros seus conterrâneos. Valeu-lhe, seguramente, que um jovem poeta francês, Baudelaire, o tenha lido, traduzido e divulgado de tal modo que Poe se tornou, pelas suas inovadoras técnicas literárias – entre as quais, a utilização da imagética para evocar e sugerir o real em vez de mimeticamente o representar ou fotografar – no grande inspirador de um enorme movimento da literatura francesa, o Simbolismo.

3. Poe fora do polissistema original

O grande reconhecimento da genialidade e do alcance da obra de Poe deu-se, então, não no seu país, mas na Europa, por parte de três grandes poetas franceses: Baudelaire, Mallarmé e Valéry que representam, como sustenta Lúcia Santaella (1984), três gerações literárias: o começo, o meio e o fim de uma grande tradição de poesia – o Simbolismo.

Em 1848, Baudelaire publicou a sua primeira tradução de Poe: o conto “Révélation Magnétique”.³ Em 1856, Baudelaire publicou o primeiro volume de traduções de 13 contos de Edgar Allan Poe – *Histoires Extraordinaires* – o que marcou o início da imparável repercussão de Poe na literatura francesa. Logo em 1857, publica as *Nouvelles Histoires Extraordinaires*; em 1858, publica *Aventures de Gordon Pym* e em 1864 publica *Histoires Grotesques et Sérieuses*.

Mais do que admiração pela obra de Poe, Baudelaire terá sentido uma empatia a um nível existencial tão profundo com o escritor americano que passou parte da sua vida a traduzi-lo. É o que o próprio afirma em carta de 1864 a Théophile Thoré:

Eh bien! On m'accuse, moi, d'imiter Edgar Poe! Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvant et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant (Apud Block 1981: 120).

Para o traduzir, Baudelaire teve de vencer, em primeiro lugar, as dificuldades que tinha com a língua inglesa, em segundo, as deficiências de informação sobre o Inglês que se falava nos Estados Unidos e, em terceiro, as dificuldades próprias de certos campos terminológicos como o mar, as embarcações, etc.⁴

3. Note-se, no entanto, que a primeira tradução francesa de Poe foi o conto “The Purloined Letter”, de tradutor anónimo, tendo saído em *Le Magazin Pittoresque* em 1945, sendo deste mesmo ano a tradução de “The Gold Bug” publicada em *La Revue Britannique*.

4. «[...] for the translation of *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, he combed the taverns of Paris for an English sailor who could give him the exact meaning of the nautical terms used by Poe» (Block 1981).

Baudelaire traduziu para Francês os contos de Poe; Mallarmé traduziu-lhe a obra poética e Valéry resgatou do esquecimento *Eureka*, um texto poético, filosófico, científico que Poe havia escrito um ano antes de morrer. O mesmo Valéry refere-se à troca de valores entre Poe e Baudelaire nos seguintes termos:

Baudelaire e Edgar Poe trocam valores. Cada um dá ao outro o que tem e recebe o que não tem. Este último revela ao primeiro todo um sistema de novos e profundos pensamentos. Ele o esclarece, o fecunda, determina suas opiniões quanto a uma diversidade de temas: filosofia da composição, teoria do artificial, compreensão e condenação do moderno, importância excepcional e de uma certa estranheza, atitude aristocrática, misticismo, o gosto pela elegância e precisão, a própria política... De tudo isto Baudelaire se impregnou; tudo ele absorveu, interiorizou. Mas, em troca destes bens, Baudelaire empresta ao pensamento de Poe uma dimensão infinita. Ele o apresenta ao futuro. Esta dimensão, que transforma o poeta em si mesmo, no excelente verso de Mallarmé, é a acção, é a tradução, são os prefácios de Baudelaire que o revelam e o sustentam à sombra do miserável Poe (Valéry 1989).

Noutros lugares da Europa, Poe ia tendo idêntica fortuna. Na Rússia, a primeira tradução de Poe ainda foi feita em vida do escritor, em 1839. O poema “The Raven” foi traduzido em 1878 e em 1861, Dostoievski⁵ escrevia um prefácio à tradução de três contos de Poe, intitulado “Trois récits d’Edgar Poe” onde fazia considerações elogiosas sobre o processo criativo, a imaginação e o talento de Poe:

Voilà un étrange écrivain, bien étrange en vérité, quoique doué d’un grand talent. On ne peut pas véritablement classer ses ouvrages parmi les oeuvres fantastiques; s’il est fantastique, ce n’est que superficiellement... Il choisit à peu près toujours la réalité le plus rare et place son héros dans la situation objective ou psychologique la plus inhabituelle; et avec quelle force de pénétration et quelle étonnante précision il décrit l’état d’âme de ce personnage! En dehors de cela il y a chez Poe un trait qui le place résolument à part de tous les autres écrivains et qui marque de la façon la plus nette sa singularité: c’est sa puissance d’imagination... (Dostoievski 1861).

A tradução russa das obras completas de Poe viria a lume em 1900 pela mão de K. Balmont.

Em Itália, a primeira tradução de contos data de 1858, de tradutor anónimo, intitulada *Storie orribili*. A primeira tradução do poema “The Raven” é de 1881, da

5. É indubitável que Poe exerceu influência sobre este grande romancista russo: o caso da personagem Raskolnikov de *Crime e Castigo* (1866) é notável, apresentando estas características idênticas às dos assassinos de “O Demónio da Perversidade” e de “Coração Revelador”, sobretudo no que respeita ao impulso para confessar o crime.

autoria de S. Salvotti. No seu Manifesto de 1912, Marinetti confessa a influência, em igual medida, de dois génios criadores no seu espírito: Dante e Poe.

Em Espanha, data de 1857 a primeira tradução, anónima e com adaptações, de um conto de Poe. Dela diz Juan José Lanero:

«Sin embargo, esta traducción anónima fue poco más que un mero accidente. La verdadera presentación de Poe en España tuvo lugar al año siguiente, 1858, a través de un ensayo de Pedro Antonio de Alarcón, “Edgar Poe” [...]» (Lanero et al. 1993: 161).

Espanha foi muito prolífica em traduções de Poe e a sua maioria teve como fonte imediata a versão francesa de Baudelaire. A fortuna poeana em Espanha e na língua espanhola pode resumir-se na seguinte síntese elaborada por Lanero et al. (1993: 180):

1. *Poe ha sido en el siglo XIX y principios del XX, con diferencia, el autor norteamericano más traducido al español, y desde luego uno de los escritores en lengua inglesa con mayor número de versiones.*
2. *Es uno de los pocos autores anglosajones cuya obra, en lo que a nosotros se nos alcanza, ha sido traducida completa.*
3. *Es sin duda el autor estadounidense con mayor número de traducciones distintas [...].*
4. *Es así mismo el autor con mayor continuidad y regularidad en la publicación de sus traducciones [...].*
5. *Su obra traducida lo ha sido en prácticamente todo el mundo hispanico [...].*
6. *Las traducciones españolas son el mejor ejemplo que pueda encontrarse de cuán variada es la gama técnica del proceso traductor, porque ellas, mejor que ningún otro caso conocido, ejemplifican la traducción literal, la creativa, el plagio, la versión indirecta, la manipulación más descarada, la traducción del verso en prosa, etc.*
7. *Durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX Poe fue, sin ninguna clase de duda, el autor anglosajón más leído, o más popular [...].*

Em Portugal, as primeiras aparições em Português de obras de Poe deram-se sob a forma de folhetim em jornais: o primeiro texto a aparecer foi “Uma viagem à lua num balão feita pelo holandez Hans Pfall” (*A Opinião*, com início em 22 de Setembro de 1857), ao qual se seguiu “Colóquio entre Eiros e Charmion” (*Diário de Lisboa*, 1858) e “A entrevista” (*Século XIX*, 1864).⁶

6. A partir daqui, os contos de Poe foram uma presença constante nos folhetins dos jornais, diários e/ou semanários.

Em 1865, no prefácio a *Contos Phantasticos*, Teófilo Braga escrevia:

Os Contos de Edgar Poe, a imaginação mais extraordinária da América, têm o fantástico da insolubilidade dos problemas filosóficos que constituem a acção; tocam às vezes a alta metafísica. Tendo de transigir com as materialidades da vida, na esterilidade da indigência pede a inspiração ao álcool; ele sente a excitação lúcida que lhe dá a força espantosa da invenção, mas conhece já em si a tremulência, que é a decomposição inevitável, e exclama no meio da fadiga – Não há pior inimigo do que o álcool! Edgar Poe é a força da imaginação e do ideal suplantada pelo positivismo de uma sociedade manufactureira e orgulhosa do seu carácter industrial; nos seus Contos há a alucinação profética da doidice (Braga 1894: 215).

Em 1886 Sampaio Bruno refere-se ao facto de Poe ser já popular entre nós:

Para Portugal, onde a língua inglesa é mais conhecida, não era já, de resto, novidade o americano, e no Porto muito anteriormente fora, numa transplantação directa do original, popularizado num volume anónimo, que supomos devido ao poeta Silva Ferraz (Bruno 1886: 101).

A repercussão de Poe em França e no resto da Europa, com excepção da Inglaterra, acabou por surtir os seus efeitos entre os escritores e críticos norte-americanos e ingleses para quem Poe era considerado um escritor menor. Vejamos de relance apenas alguns testemunhos. Em 1876, Henry James afirmava que

«an enthusiasm for Poe is the mark of a decidedly primitive stage of reflection. It seems to us that to take him with more than a certain degree of seriousness is to lack seriousness one's self» (Apud Regan 1967: 2).

Outros escritores mantiveram em relação a Poe atitudes e juízos contraditórios, como foi o caso de Walt Whitman e W. B. Yeats. Allen Tate observou que *«He has several styles, and it is not possible to damn all at once»* (Id.: 46). Aldous Huxley dirige a Poe algumas críticas bem severas:

«How could a judge so fastidious as Baudelaire listen to Poe's music and remain unaware of its vulgarity? A happy ignorance of English versification prevented him, I fancy, from this realization» (Id.: 35).

Em 1948, numa conferência intitulada “From Poe to Valéry”, T. S. Eliot faz uma apreciação da obra de Poe nos Estados Unidos tendo em atenção a reverência que lhe foi feita pelos poetas franceses:

«In France the influence of his poetry and his poetic theories has been immense. In England and America it seems almost negligible» (Eliot 1948: 205).

A primeira explicação de T. S. Eliot para a diferença de apreço da obra de Poe na tradição anglo-saxónica e na tradição francesa é o tipo de abordagem: atomista na primeira e global na segunda:

«These French readers were impressed by the variety of form and expression, because they found, or thought they found, an essential unity [...]» (Eliot 1948: 209).

Outra explicação tem que ver com o conhecimento precário da língua inglesa por parte dos franceses. Sabe-se que no princípio, Baudelaire teve dificuldades – que vieram a ser superadas – mas o mesmo não se aplica aos outros poetas franceses que leram, traduziram e divulgaram Poe.

A diferença na apreciação da obra de Poe entre a tradição francesa e a anglo-saxónica prende-se antes com a própria concepção de poesia: para uns, antes de mais, um exercício com a linguagem, para outros, um veículo didáctico-moral.

Após o centenário da morte de Poe (1949) apareceram numerosos estudos sobre a sua obra que acabaram por dar origem a um redimensionamento tardio da estatura literária de Poe no seu próprio país, vindo a enfileirar no panteão literário norte-americano com Hawthorne, Melville, Hemingway e Faulkner.

4. De herói romântico a escritor moderno

Como adiante se verá, Edgar Allan Poe inscreve-se numa tradição de raiz romântica. Por um lado, a sua preferência pelo terror e pelo mistério, a sua curiosidade pela ciência, o carácter estranho dos temas que trata na sua obra; por outro, o seu temperamento excêntrico, a sua conturbada, breve e miserável existência; por outro lado ainda, e fundamentalmente, o seu sistema estético, a sua poética, a que adiante voltaremos, o seu construto teórico e programático sobre a poesia e a arte em geral, a apologia da liberdade do sujeito criador, etc. Mas foi sobretudo o modo como Poe processou e transformou o seu legado que o tornou uma figura tão singular e tão influente no panorama literário ocidental. A sua obra tem sido considerada por muitos estudiosos como a primeira manifestação artística da modernidade, por aí se encontrarem em germinação os temas, as técnicas e os métodos que o Modernismo haveria posteriormente de erigir como sua marca estético-literária. As viagens às zonas mais recônditas, obscuras e subterrâneas da alma humana, a solidão decorrente da mecanização e automatização da vida urbana, a perda de unicidade e consequente fragmentação e descontinuidade de sensações que o homem experimenta na vertigem da vida moderna, a emergência da actividade crítica mesclada com a criação, a criação de novos géneros literários e a sua hibridização, etc.

Foram as antenas de Poe que pressentiram essa outra espécie sensível de humanidade que reverberou em Baudelaire, ambos, portanto, criadores de uma nova

sensibilidade estética antecipatória e preparatória do advento da descontinuidade e do bombardeamento visual do cubismo para desaguar nesse grande modificador das percepções que é o cinema e, então, nessa linguagem feita só de abruptos cortes e gritantes aproximações que é a televisão (Santaella 1984: 149).

Da Europa, onde Poe teve mais sucesso como contista, o seu nome e reputação rumaram à América latina, onde a influência do poeta se faz sentir até hoje. O florescimento do irracional, do grotesco e do fantástico na literatura moderna, com uma expressão notável na América latina, aponta, ainda nas palavras de Lúcia Santaella (1984), para a paternidade de Poe.

Amalia Rodríguez Monroy vai ainda mais longe ao afirmar que

La traducción de los textos de Edgar Poe que lleva a cabo Baudelaire en 1857 y 1858 bajo el título Histoires extraordinaires, y las que hace Mallarmé unos años más tarde, transforma la poesía y la narrativa occidental, pues con esta traducción – que traslada los valores culturales mismos – se inicia la modernidad. [...] No podemos dejar pasar que Italo Calvino, en su afamado Memorando para el tercer milenio, celebrará la brevedad y otros elementos que Poe había marcado. ¿Y podemos soslayar a Borges y su poética de la brevedad? Lo evidente es que el legado de Poe alcanza hasta nuestra posmodernidad (Rodríguez Monroy 2001: 274, 277).

5. A teoria poética de Poe

Convém, antes de avançar, explicitar a acepção de “poética” aqui utilizada. Numa acepção horaciana, e utilizada por muitos teorizadores clássicos e neoclássicos, a poética é um conceito prescritivo e normativo, dizendo respeito a um conjunto de regras e códigos que pretende ditar as condições da produção literária num determinado período (por exemplo, como escrever uma tragédia ou um soneto). Numa outra acepção, mais descritiva, a poética refere-se a um conjunto de fundamentos e pressupostos teóricos que um autor subscreve e pelos quais se rege a sua produção literária. Esses princípios podem encontrar-se apenas plasmados na obra do autor ou podem ser por si explanados em textos de carácter ensaístico. Como adiante se verá, Edgar Allan Poe elaborou uma poética própria que tratou de explicitar nos muitos textos filosóficos, programáticos e recensões que escreveu.

5.1 A tradição em que se inscreve

Como nenhum escritor pode inovar a partir do nada, fazendo tábua rasa de tudo o que o precede, pode afirmar-se que também Edgar Allan Poe se inscreve numa tradição formada por múltiplas linhas estéticas, cujos modelos e princípios ele

herdou, mas que na sua folha em branco transformou, trabalhando esse legado de forma personalizada, nisso se consubstanciando a singularidade da sua poética.

Poe é tributário de algumas ideias que subjazem ao Romantismo europeu e cuja origem remota se encontra em Kant. Para Kant, o mundo estava assente na dualidade entre uma ordem transcendente e inacessível ao sujeito e uma ordem empírica que o sujeito conhece, mas trata-se de um conhecimento subjectivo, parcial e fragmentado. Esta teoria tem implicações muito profundas na prática literária no que respeita à perspectiva narrativa. Outra ideia originária em Kant, e um importante contributo para a concepção romântica de arte, é a da separação das esferas da acção humana em ética, estética e epistemologia. Por consequência desta tripartição, a arte libertava-se da função utilitária que o Classicismo e o Neoclassicismo lhe haviam atribuído.

Um dos autores mais marcantes no construto teórico da escrita literária e ensaística de Poe foi Samuel Taylor Coleridge, através de quem terá acedido à teoria de Kant sobre a divisão tripartida do intelecto, ao primado romântico da autonomia da estética e ao conceito de imaginação. Quanto à imaginação, um conceito fulcral na poética de Poe, há que notar uma divergência em relação a Coleridge: para este, havia uma distinção entre fantasia (*fancy*), que apenas organiza os elementos existentes no mundo empírico, e imaginação (*imagination*), que cria novas formas. Poe acredita que já não é possível criar nada de novo e a imaginação é o veículo à disposição do artista para, a partir do real existente, organizar inventiva e criativamente os elementos, recombina-ndo-os em novos sentidos:

The fancy as nearly creates as the imagination; neither creates in any respect. All novel conceptions are merely unusual combinations. The mind of man can imagine nothing which has not already existed (Thompson 1984: 334).

A associação entre poesia e música, tão marcante na produção literária lírica e narrativa de Poe, também provém de Coleridge bem assim como o conceito de brevidade do poema ou do conto, que Poe desenvolveu, como adiante se verá.

É visível a presença subjacente de vestígios do gótico inglês nas obras de Poe: a começar pela intrincada organização diegética, passando pelos temas explorados (como, por exemplo, a morte e o mal), pelos espaços e ambientes tétricos (castelos, caves, cemitérios), pela imagética e simbologia (poço, negro) até à exploração do terror através da experimentação de técnicas de narrar. No entanto, como se disse antes, Poe transforma de forma personalizada o legado da tradição em que se inscreve, demarcando-se mesmo de alguns modelos, inovando, satirizando ou subvertendo-os. Cabe nesta intenção de inovar, a sua preocupação permanente com a originalidade e o estranhamento enquanto marcas fundamentais da obra literária:

“But”, says Lord Bacon, (how justly!) “there is no exquisite beauty without some strangeness in the proportions.” Take away this element of strangeness – of unexpectedness – of novelty – of originality – call it what we will – and all that is

ethereal in loveliness is lost at once. We lose – we miss the unknown – the vague – the uncomprehended, because offered before we have time to examine and comprehend. We lose, in short, all that assimilates the beauty of earth with what we dream of the beauty of Heaven (Alterton et al. 1935: 408).

A novidade e o estranhamento têm diversas actualizações na obra de Poe. A mais óbvia reflecte-se certamente na temática dos contos – o sombrio, o grotesco, o extraordinário, o macabro, o sobrenatural, etc. – mas também ao nível da arquitectura formal das narrativas, da utilização da ironia romântica pela qual o narrador questiona a própria prática e criação literárias, ao nível ainda da mistura de géneros literários e de modos literários, como por exemplo, utilizar na narrativa processos do modo lírico,⁷ ao nível da construção dos cenários não apenas como locais onde se vai passar uma acção, mas como mais um elemento, e dos mais importantes, para a impressão global a suscitar no leitor:

«[Os cenários] Estão indissolivelmente atados ao tom, à situação, às modulações temáticas. São molduras tonais que criam sintonias e isomorfismos entre o que se conta, o modo como é contado e o efeito que se vai consubstanciando» (Santaella 1984: 156).

Poe foi o fundador (e nalguns casos o formulador) de alguns géneros e subgéneros literários. Pense-se, por exemplo, na narrativa de terror, na narrativa policial, na narrativa de ficção científica, na novela psicológica, na narrativa fantástica. Mas

[...] a fascinante modernidade de E. A. Poe reside na sua invenção do conto breve (short story), que fez história para se fixar como forma dominante na literatura ficcional do século XX (Santaella 1984: 149).

6. A poética do conto

Apesar da sua vasta produção como contista, a produção ensaística – sob a forma de ensaio teórico, de artigo, de prefácio, de resenha, de recensão crítica a obras de outros escritores, de pequenas informações sobre literatura que saíam nas publicações periódicas em que trabalhava – foi a que mais ocupou o escritor. E é nalguns desses textos que podemos encontrar as suas propostas para a caracterização do conto, como é o caso de, por exemplo, “Letter to B_____”, “The Philosophy of Composition”, “The Poetic Principle” e nas recensões a *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne.

7. São frequentes na prosa de Poe recursos como a utilização de símbolos e imagens para construir o significado ou a interdependência entre forma e conteúdo e até a utilização de artifícios literários mais próprios da poesia lírica como o ritmo, a aliteração, etc.

A seguir ao poema, que é para ele a composição literária por excelência, Poe elege o conto breve como a única composição em prosa em que é possível a expressão do génio literário:

Were I called upon, however, to designate that class of composition which, next to such a poem as I have suggested, should best fulfil the demands of high genius – should offer it the most advantageous field of exertion – we should speak of the prose tale [...]. We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal (“Twice-Told Tales”. Harrison 1965a: 107).

O tipo de composição narrativa breve (*tale*) que Poe defende deverá construir-se, tal como um poema, em estruturas linguísticas e textuais orientadas para o objectivo máximo que é a obtenção da “unidade de efeito”. Esta “unidade de efeito” delineada por Poe baseia-se em três pilares fundamentais que devem sustentar o conto: em primeiro lugar há-de ser breve; em segundo, a acção há-de ser intensa; em terceiro lugar, todas as partes se devem subordinar ao desígnio maior do todo.

A unidade de efeito visa, portanto, a produção de uma emoção forte no leitor, sendo laboriosamente construída, segundo um plano prévio, em crescendo, desde logo a partir da primeira frase, ao longo da narrativa, para atingir o clímax, em geral, no final. Para isso concorre a coerência estrutural e a unidade de tom que assentam sempre numa notável engenharia retórica e estilística.

The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from totality. [...] In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer’s control. [...] A skilful artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents, but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplates it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction (“Twice-Told Tales”. Harrison 1965a: 107-108).

Por detrás da “unidade de efeito” e da totalidade de uma impressão fica o labor⁸ do poeta, a disciplina e o rigor da construção a par e passo, da articulação

8. Rompendo deste modo com a ideia, cara aos românticos, da inspiração como motora da criação literária.

conjugada de diversos elementos, conducente à criação de beleza pura. Para Poe, a literatura não precisa de nenhuma outra razão de ser, nisto se consubstanciando a sua aversão ao conceito de utilidade associado à literatura, que não deve servir de pretexto para lições de moral. A este propósito é muito clara a sua posição, manifesta nas afirmações que faz a propósito d' *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue:

The cant (implied or direct) about the amelioration of society, etc., is but a very usual trick among authors, whereby they hope to add such a tone of dignity or utilitarianism to their pages as shall gild the pill of their licentiousness. The ruse is even more generally employed by way of engrafting a meaning upon the otherwise unintelligible. In the latter case, however, this ruse is an afterthought, manifested in the shape of a moral [...] (Alterton et al. 1935: 413).

A função didáctica e utilitária da literatura é fortemente atacada por Poe, que defende que o objecto primordial da literatura é o prazer e não a verdade (nem a moral): «*A poem, in my opinion, is opposed to a work of science by having, for its immediate object, pleasure, not truth*» (“Letter to B__”. En Stern 1951: 585). Isto não entra em contradição com a sua crença de que a arte constitui uma forma de conhecimento e, portanto, de verdade. O facto de o vocábulo “immediate” se encontrar realçado aponta para isso mesmo: a verdade deve circular a um nível mais profundo, subterrâneo da obra:

Beneath all, there runs a mystic or under current of meaning, of the simplest and most easily intelligible, yet of the most richly philosophical character (Alterton et al. 1935: 290).

Pode, em jeito de súpula, dizer-se que a posição de Edgar Allan Poe sobre a literatura e o conto é de aceitação de alguns pressupostos da tradição romântica em que se inscreve, embora imprimindo-lhe um cunho pessoal, como, por exemplo, o valor da originalidade e da imaginação e a primazia da poesia entre todas as formas literárias.⁹ Por outro lado, em relação a outros pressupostos, a sua posição é de reformulação, como é o caso, por exemplo, da distinção entre fantasia e imaginação e de recusa, por exemplo, da função didáctica da arte e da inspiração como fonte principal da criação literária.

9. «*Were we bidden to say how the highest genius could be most advantageously employed for the best display of its own powers, we should answer, without hesitation – in the composition of a rhymed poem, not to exceed in length what might be perused in an hour. Within this limit alone can the highest order of poetry exist.*» (“Twice-Told Tales”. Harrison 1965a: 106).

7. Esboço de uma teoria da tradução

Num breve texto a propósito da tradução da obra *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue, Poe regista claramente algumas ideias sobre a sua concepção do que deve ser uma tradução. Essas ideias ficam aqui assinaladas como constituindo mais um vector das suas múltiplas preocupações e por permitirem ver como também, no campo da teoria da tradução, sem ser essa a sua explícita¹⁰ área de interesse, Poe se encontrava em sintonia com aquilo que era exposto por alguns dos mais destacados pensadores da época, no quadro de uma viragem dramática no que respeita à atitude perante a tradução, que ocorreu nos meados do século XVIII. Até aí, a tradução era vista como exploração e legítima apropriação do texto na língua original: na vigência do Império Romano, e nessa tradição, o que interessava mais era a importação de novos conceitos e ideias que enriquecessem a língua de chegada; no Renascimento, importava mais enriquecer a língua de chegada com novas estruturas linguísticas, artifícios estilísticos e dimensões estéticas. Nos meados do século XVIII, tradutores e escritores passaram a olhar para as outras línguas estrangeiras como outras formas de expressão, diferentes mas não inferiores e esse respeito pelo texto estrangeiro, que traz implícita uma maior tolerância pelas diferenças culturais, constituiu uma mudança de perspectiva que acarretou um conjunto de mudanças na maneira de encarar a tradução nos séculos seguintes.

Num artigo de 1800, intitulado “On Language and Words”, Arthur Schopenhauer falava do “espírito da língua” que é essencial apreender para se poder traduzir:

If one has properly grasped the spirit of a foreign language, one has also taken a large step toward understanding the nation that speaks that language for, as the style is related to the mind of the individual, so is the language to the mind of the nation (Schopenhauer 1992: 33-34).

Em 1813, Friedrich Schleiermacher apresentava o seu célebre tratado intitulado “On the Different Methods of Translating” cuja influência não cessou de se fazer sentir nas teorias da tradução posteriores. Superando as conhecidas e até aí tão debatidas dicotomias tradução literal/tradução do sentido, tradução fiel/tradução livre, Schleiermacher aponta dois caminhos ao tradutor:

Either the translator leaves the writer alone as much as possible and moves the reader towards the writer, or he leaves the reader alone as much as possible and moves the writer toward the reader (Cf. Schulte et al. 1992: 42).

10. Mais adiante se verá como a questão da tradução se apresenta em Poe, através de um dos seus contos em que os temas tratados são a criação de obra de arte e a sua reprodução, original e cópia, etc.

Como é sua convicção que o tradutor deverá, na sua tradução, transmitir ao seu leitor a mesma impressão que o autor transmitiu ao leitor da obra original, então, a estratégia preferida será a primeira: levar o leitor do texto traduzido ao autor do texto original. Para tal, o tradutor deverá manter todas as peculiaridades do texto original: na estranheza do texto traduzido, o leitor deparar-se-á com a estranheza da cultura que produziu o texto original.

William Morris, Thomas Carlyle, F. W. Newman e outros tradutores ingleses do século XIX apoiaram a teoria de Schleiermacher. Levada mais longe, esta é uma teoria que, de acordo com Susan Bassnett, acaba por remeter para uma concepção elitista de tradução e levar à sua desvalorização.

«[...] *ao produzirem conscientemente traduções arcaicas destinadas a serem lidas por uma minoria, os tradutores rejeitam implicitamente o ideal da literacia universal*» (Bassnett 2003: 120).

E dão um duro golpe na valorização do seu trabalho e do seu talento criativo, já que são entendidos como meros instrumentos, veículos que transportam o leitor do Texto Traduzido ao Texto Original.

Em 1816, na mesma linha de ideias, mas numa atitude menos radical, Wilhelm von Humboldt escrevia na Introdução à sua tradução de *Agamemnon*:

[...] *a translation should indeed have a foreign flavor to it, but only to a certain degree; the line beyond which this clearly becomes an error can easily be drawn. As long as one does not feel the foreignness (Fremdheit) yet does feel the foreign (Fremde), a translation has reached its highest goal; but where foreignness appears as such, and more than likely even obscures the foreign, the translator betrays his inadequacy* (cf. Schulte et al. 1992: 58).

No texto acima referido – “*The Mysteries of Paris – a translation*” – Edgar Allan Poe escreve sobre uma questão a ter em conta em tradução.

We should so render the original that the version should impress the people for whom it is intended, just as the original impresses the people for whom it (the original) is intended. Now, if we rigorously translate mere local idiosyncrasies of phrase (to say nothing of idioms) we inevitably distort the author's designed impression. [...] A distinction, of course, should be observed between those peculiarities of phrase which appertain to the nation and those that belong to the author himself – for these latter will have a similar effect upon all nations, and should be literally translated. [...] The phraseology of every nation has a taint of drollery about it in the ears of every nation speaking a different tongue. Now, to convey the true spirit of an author, this taint should be corrected in translation. We should pride ourselves less upon literalism and more upon dexterity at paraphrase (Alterton et al. 1935: 414).

A tradução literal da expressão idiomática de uma língua, da sua particular e idiosincrásica fraseologia destrói, de acordo com Poe, o tom geral da obra original, radicando nisso o geral desapareço internacional pela literatura traduzida. Aqui, Poe refere-se explicitamente ao caso das traduções de Francês para Inglês e vice versa.

Curiosamente, encontra-se no pensamento de Poe uma interessante simetria entre a sua teoria sobre a criação literária e a sua teoria sobre a tradução, colocando a ênfase precisamente na unidade de tom conducente a uma unidade de efeito a produzir no leitor.

Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its dénouement before anything be attempted with the pen. It is only with the dénouement constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention (Harrison 1965a: 193).

8. “O Retrato Oval”: metáfora da tradução e da criação literária

Alguns contos de Poe prestam-se a serem lidos como metáforas da tradução. Alguns estudiosos consideram o conto “O Retrato Oval”, um caso flagrante nesse sentido. Num texto intitulado “The Power of Originals and the Scandal of Translation. A Reading of Edgar Allan Poe’s *The Oval Portrait*”, Rosemary Arrojo (2003) desenvolve essa ideia construindo um espantoso edifício lógico que inscreve Poe bem no centro das teorias essencialistas de tradução que dão a primazia ao original, e postulam que a tradução deve atingir a equivalência perfeita com o original.

Contudo, essa ideia não é facilmente percebida. A primeira e óbvia mensagem que o conto passa é exactamente de sinal contrário.

Muito resumidamente, o conto constitui-se como a história de um indivíduo ferido (o narrador) que entra num castelo abandonado para passar a noite. No quarto onde se acomoda, fica impressionado por um «retrato de uma jovem que começava a ser mulher» (Poe, 1971: 103), que lhe provocou um efeito avassalador pela «sua expressão de absoluta *semelhança com a vida* [...]» (*Id.*: 104). De seguida lê um livro que havia encontrado e que tratava da história daquele quadro, entre outros. Num segundo nível diegético, fica-se a saber que se tratava da jovem esposa de um importante pintor que, dia após dia, ia representando na tela o rosto da amada, chegando a enlouquecer no afã de criar a obra perfeita, sem se aperceber de que à medida que o quadro (a representação) ia ganhando vida, a mulher (o original) ia empalidecendo e enfraquecendo.

E quando haviam passado muitas semanas e pouco já restava por fazer, salvo uma pincelada na boca e um retoque nos olhos, o espírito da senhora vacilou como uma chama de uma lanterna. Assente a pincelada e feito o retoque, por um momento

o pintor ficou extasiado perante a obra que completara; mas de seguida, enquanto ainda a estava contemplando, começou a tremer e pôs-se muito pálido, e apavorado, gritando em voz alta “Isto é na verdade a própria vida!”, voltou-se de repente para contemplar a sua amada: – estava morta! (Id.: 105).

Segundo R. Arrojo, o que aqui acontece é a inversão da ideia habitual na analogia entre original e representação, pela qual é a representação (a tradução) aquela que carrega o signo da morte enquanto o original mantém para sempre a chama viva, o sopro, o espírito. Aparentemente, na história de Poe acontece o contrário. É a representação artística (a tradução) que extrai do modelo original o sopro de vida, apagando-o.

Mas não é bem assim. Em primeiro lugar, a representação não chega a atingir a equivalência perfeita com o original porque, afirma R. Arrojo:

As the story goes, at the very moment that the painter finishes his job he also realizes the miraculous perfection of his translation which literally managed to capture the life and the expression of the original. And, paradoxically, even though the portrait literally captures the life of the model, it is never truly faithful because at the very instant that it is finished and in itself, at least from the painter’s perspective, a perfect repetition of the original, the original is already different and irremediably dead (Arrojo 2003: 171).

Em segundo lugar, o pintor/tradutor é castigado pela sua ousadia que consistiu numa ilegítima criação – levando-o à loucura e a perder a esposa.

Em terceiro lugar, esta história é contada por um narrador que não oferece condições de fiabilidade: está ferido, em delírio, numa sonolenta letargia (não dormia há mais de uma semana) e drogado.¹¹

Pedro knew no more respecting the proper quantity to be taken, than myself – and thus, in the sad emergency, I was left altogether to conjecture. Still I felt no especial uneasiness; for I resolved to proceed by degrees. I would take a very small dose in the first instance. Should this prove impotent, I would repeat it; and so on, until I should find an abatement of the fever, or obtain that sleep which was so pressingly requisite, and with which my reeling senses had not been blessed for now more than a week. No doubt it was this very reeling of my senses – it was the dull delirium which

11. Todo o parágrafo que respeita à tomada de ópio é omitida nas traduções portuguesas bem como em várias edições em língua inglesa até agora vistas. Contudo, isso explica-se porque Poe escreveu duas versões deste conto. Sobre isso e comparando as duas versões do conto “The Oval Portrait” (a primeira com o título “Life in Death”), Thompson (1968: 107-114) «reports that in the first version of the story, a lengthy introduction described the narrator’s confession that he ate opium to offset painful injuries sustained from an attack. In the second version, this introduction is eliminated, and the narrator only admits he is suffering from a fever, not, from drugs».

already oppressed me that prevented me from perceiving the incoherence of my reason – which blinded me to the folly of defining any thing as either large or small where I had no preconceived standard of comparison. I had not, at the moment, the faintest idea that what I conceived to be an exceedingly small dose of solid opium might, in fact, be an excessively large one.

Isto significa que, ainda segundo R. Arrojo,

«what Poe’s intricate plot seems to be literally telling us is that the translator’s alleged capacity to recreate life is, quite probably, only a product of the narrator’s feverish delirium» (Arrojo 2003: 178).

Ao contrário do que parece, a noção de tradução que, em última instância, aqui é defendida é a sua incapacidade para preservar o “espírito”, a “chama”, a vida do original. Trata-se de uma ideia já conhecida da teoria poética do autor, minuciosamente explanada em *The Philosophy of Composition*, a saber, que é o autor, e só ele, quem detém o poder de criar, de controlar todos os elementos constituintes do texto, do sentido do texto e, também, do leitor. Mais uma vez, é notável a simetria que existe entre teoria poética de Poe e a teoria da tradução que é possível “ler” em alguns dos seus contos.

Bibliografia

- Alterton, Margaret y Craig, Hardin (eds.) (1935). *Edgar Allan Poe*. New York: American Book Company.
- Alves, José (1982). *Antero de Quental. Les mortelles contradictions. Aspects comparatifs avec Charles Baudelaire et Edgar Poe*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português.
- Arrojo, Rosemary (2003). The Power of Originals and the Scandal of Translation. A Reading of Edgar Allan Poe’s ‘The Oval Portrait’. En *Apropos of Ideology. Translation Studies on Ideology – Ideologies in Translated Studies*, Maria Calzada Pérez (ed.), 165-180. Manchester: St. Jerome.
- Bassnett, Susan (2003). *Estudos de Tradução. Fundamentos de uma Disciplina*. Vivina de Campos Figueiredo (trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Baudelaire, Charles (1856). Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres. En *Histoires Extraordinaires*, Edgar Allan Poe. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs.
- Block, Haskell M. (1981). The Writer as Translator: Nerval, Baudelaire, Gide. En *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*, Marylin Gaddis Rose (ed.). Albany: State University of New York Press.

- Braga, Teófilo (1865). Carta a José Fontana. En *Contos Phantasticos*. 2ª ed. correcta e ampliada. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira, 211-215.
- Bruno, Sampaio (1886). *A Geração Nova. Ensaios Críticos. Os Novelistas*. Porto: Magalhães & Moniz, Editores.
- Cabaud, Jacques (1977). *Edgar Poe*. Paris: Editions du Seuil.
- Cortázar, Júlio (1973). *Ensayos y Críticas*. Madrid: Alianza Editorial, 13-61. [1ª ed.: 1956. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico].
- Dostoievski, Fiódor M. (1861). Trois récits d'Edgar Poe. O. Lévi (trad.). En *Nouvelles Histoires Extraordinaires*. Charles Baudelaire (trad.). Paris: Le livre de poche, 1972, 254.
- Eliot, Thomas S. (1948). From Poe to Valéry. En *The Recognition of E. A. Poe: Selected Criticism since 1829*, E. W. Carlson (ed.) (1970. Michigan: University of Michigan Press.
- Harrison, James A. (ed.) (1965). *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. New York: AMS Press Inc., vol. XI: Criticism.
- Harrison, James A. (ed.) (1965a). *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. New York: AMS Press Inc., vol. XIV: Essays and Miscellanies.
- Lanero, Juan José; Santoyo, Julio César; Villoria, Secundino (1993). 50 años de traductores, críticos e imitadores de Edgar Allan Poe (1857-1913). *Livius. Revista de Estudios de Traducción* 3, 159-184.
- Moreira, João Paulo (1984). A Retórica das Ficções de Edgar Allan Poe. *Biblos*, vol. LX, 314-347.
- Valéry, Paul (1989). Situação de Baudelaire – Sobre Poe. En *Poe Desconhecido*. Luiz Fernando Brandão, R. Foye (ed.) (trad.). Porto Alegre: L & PM Editores, 137.
- Poe, Edgar Allan (1971). *Histórias Completas de Edgar Allan Poe*. João Costa (trad.). Lisboa: Arcádia, 2 vols.
- Regan, Robert (ed.) (1967). Introduction. *Poe. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, Inc.
- Rodríguez Monroy (2001). La traducción como transculturación: Edgar Poe y el fin de siglo. En *La Traducción en la Edad de Plata*, Luis Pegenaute (ed.). Barcelona: PPU, 271-282.
- Santaella, Lúcia (1984). Estudo crítico: Edgar Allan Poe (O que em mim sonhou está pensando). En *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. José Paulo Pães (trad.). São Paulo: Círculo do Livro.
- Schopenhauer, Arthur (1992) [1800]. On Language and Words. Peter Mollenhauer (trad.). En *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, R. Schulte e J. Biguenet (eds.). Chicago: The University of Chicago Press, 32-35.

- Schulte, Rainer y Biguenet, John (eds.) (1992). *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press
- Stern, Philip Van Doren (ed.) (1951). *Edgar Allan Poe*. New York: The Viking Press.
- Thompson, Gary R. (1968). Dramatic Irony in ‘The Oval Portrait’: A Reconsideration of Poe’s Revisions. *English Language Notes* 6, 107-114.
- Thompson, Gary R. (ed.) (1984). *Essays and Reviews*. New York: The Library of America.