

## Um retrato tradutório de “O retrato oval”

Maria da Luz Alves Pereira<sup>1</sup>  
Rauer Ribeiro Rodrigues<sup>2</sup>

**Resumo:** Edgar Allan Poe (1809-1859), poeta, contista, editor e crítico literário americano, foi apresentado ao mundo europeu do século XIX por meio das traduções de Baudelaire. No século XX continuou largamente a ser traduzido em países como França, Espanha e Itália; também temos, no Brasil, diversas traduções de seus contos, poemas e ensaios. Este artigo tem por finalidade apresentar nossa tradução do conto “*The Oval Portrait*” (1842), considerando que há outras traduções desse conto, no Brasil, tais como a de Marcelo Bueno de Paula (2005) e a de Oscar Mendes (1944). Em um primeiro momento, identificamos como essas traduções estão permeadas de elementos que não somente mudam o sentido do texto fonte, como também alteram percepções estabelecidas pelo autor. Em seguida, comparamos tais traduções às nossas soluções, com o que solidificamos nossas escolhas, e, paralelamente, expomos passo a passo nossa proposta de tradução.

**Palavras-chave:** Poe. Poéticas do conto. Teorias da tradução.

### Introdução

“The Oval Portrait” foi publicado pela primeira vez no *Graham’s Lady’s and Gentleman’s Magazine*, em abril de 1842, com o título original “*Life in Death*”. Ainda em 1843, Edgar Allan Poe trabalhava em uma nova e revisada coleção de dois volumes intitulada *Phantasy Pieces*, em cujo frontispício consta *Life in Death*. Esta seria a segunda edição de “*Tales of the Grotesque and Arabesque*”, de 1840, mas nunca foi publicada. Quinn (1989) informa que foi somente em abril de 1845, logo que Poe tornou-se o editor do *Broadway Journal*, que ele mudou o título do conto para “*The Oval Portrait*”. O biógrafo acrescenta que Poe, sempre que tinha uma oportunidade, revisava suas histórias intensivamente.

“The Oval Portrait” é uma narrativa contada por um homem gravemente ferido que procura abrigo em um *chateau* desocupado, e vê o retrato de uma jovem, cuja beleza lhe chama a atenção. Em um livro antigo com a descrição das pinturas que estão no aposento, lê a história dela. A jovem deu a vida para agradar o esposo, um artista que desejava pintar o seu retrato. Ela morreu na medida em que permaneceu sentada por muito tempo, e teve esvaído

<sup>1</sup> Mestre (2009) em Estudos de Linguagens pela UFMS – Universidade federal de Mato Grosso do Sul e professora de Língua Inglesa do Colégio Militar de Campo Grande. E-mail: [daluz\\_alvez@hotmail.com](mailto:daluz_alvez@hotmail.com).

<sup>2</sup> Doutor em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara; professor de literatura da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, atuando no Mestrado em Letras de Três Lagoas;conclui Estágio Pós-Doutoral na UERJ. E-mail: [rauer.rauer@uol.com.br](mailto:rauer.rauer@uol.com.br).

saúde e espírito enquanto o pintor realizava o seu trabalho. Finalmente, quando ele termina o retrato e admira sua Obra, dá um grito ao ver, diante de si, a esposa morta.

Neste artigo, propomos realizar uma análise comparatista de duas traduções brasileiras de “The Oval Portrait”: a de Marcelo Bueno de Paula (2005) e a de Oscar Mendes (2001).<sup>3</sup> A princípio, consideramos que o ato da tradução é uma “reescritura”, para utilizar o termo de André Lefevere (2007). Nessa perspectiva, o tradutor é considerado o “reescritor”, o profissional “co-responsável” pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias entre leitores não-profissionais. Desse modo, refletimos acerca do processo tradutório, buscando identificar situações problemas, comparar os recursos e discutir as estratégias utilizadas pelos tradutores para restituir o sentido depreendido do texto fonte. Em anexo, apresentamos a nossa tradução, e ao longo da análise consideramos, ao lado das soluções de Bueno de Paula e de Oscar Mendes, as nossas opções. Para esclarecer as escolhas, empreendemos, como primeiro passo, análise do conto, tendo, por referencial teórico, preceitos da semiótica greimasiana, e mantendo, no horizonte de leitura, as propostas de Poe para a construção de narrativas curtas.

## 1. Do conto

Ao construir o mundo ficcional, o escritor se acha do lado do informativo, do explicativo, do criativo. Ao mesmo tempo, deve também interessar o leitor desde o início; deve fazer o leitor entrar o mais rapidamente possível na narrativa propriamente dita. É isso que Poe faz em “The Oval Portrait”, mais uma de suas histórias mescladas pelo terror, pelo mistério e pela morte.

Cunliffe (1986) atesta que “todas” as histórias de Poe possuem “um sabor especial de Poe”. Explica que a maioria das narrativas tem por cenário sítios estranhos, abadias em ruínas, ou castelos: são “cenários elaborados e mal ou lugubrememente iluminados”, onde “[a]s coisas acontecem geralmente à noite” (CUNLIFFE, 1986, p. 110), como é o caso de “The Oval Portrait”.<sup>4</sup>

No primeiro parágrafo, assim que o narrador adentra o castelo — um mundo erudito, “one of those piles of commingled gloom and grandeur” [um desses monumentos mesclados

---

<sup>3</sup> A primeira edição do *Ficção completa, poesia & Ensaios*, de Poe, é de 1965, mas a tradução de Oscar Mendes da obra de Poe é da década de 1940, cf. Cobelo (2010, nota 23).

<sup>4</sup> Todas as citações e passagens de “The Oval Portrait” constam em POE (1996<sup>a</sup>, p. 481-484).

de soturnidade e de grandeza],<sup>5</sup> com mobília suntuosa, decoração rica, “spirited modern paintings” [espirituosas pinturas modernas] nas paredes e “bizarre architecture [arquitetura bizarra]” —, ficamos sabendo que se trata da história de um passageiro gravemente ferido que aí deseja passar a noite.

Mais adiante, transcreve outra narrativa. O narrador-viajante declara ter encontrado, em cima do travesseiro, um pequeno volume que “purported to criticise and describe” [pretendia criticar e descrever] os quadros, incluindo o retrato oval, e indica que leu “the vague and quaint words which follow” [as vagas e singulares palavras que se seguem]. Esse modo narrativo leva à construção complexa de uma história encaixada na outra. A relação entre a primeira narrativa (de encaixe) e a segunda (encaixada) é de esclarecimento diegético.

As duas histórias se encaixam, mas não se confundem. A primeira, relatada por um narrador autodiegético, corresponde a pelo menos metade da narrativa, e atribui ao texto uma função introdutória, de apresentação da segunda história. Esta, com função explicativa, assumida por um narrador heterodiegético onisciente, não figurado, narra a dependência de uma jovem ao marido, um pintor que pretende pintar o seu retrato.

A moldura inicial de toda e qualquer narrativa pode se dar em qualquer momento da intriga. Em “The Oval Portrait”, o arranque da narrativa corresponde ao estado inicial de cada história: respectivamente, o momento em que o viajante chega ao castelo e o momento em que a jovem do retrato é apresentada. Quanto ao encadeamento das ações, verifica-se que as sequências se concatenam linearmente, sendo o final de cada uma o ponto de partida da seguinte. Desse modo, a ordem é totalmente cronológica nas duas histórias.

Pelo caráter explicativo, tomemos a segunda história como objeto de análise. Seu início programa a sequência do texto e dispõe elementos que serão pontos de referência, índices que serão confirmados ao longo da narrativa. O fim trágico da personagem-protagonista evidencia-se nas palavras daquele que conta a sua história ao anunciar, num movimento proléptico, a falta de alternativas que a acompanha: “[a]nd evil was the hour when she saw, and loved, and wedded the painter” [[m]aldita foi a hora em que conheceu, amou e desposou o pintor]. Essa passagem confirma as palavras de Cunliffe, ao comentar que os personagens de Poe “são eruditos e dotados – apesar de condenados pelo destino” (CUNLIFFE, 1986, p. 110).

O pintor, “passionate, studious, austere, and having already a bride in his Art” [apaixonado, estudioso e austero já havia eleito como noiva a sua Arte]. A jovem era “a

---

<sup>5</sup> As traduções entre colchetes são de nossa autoria.

maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee: all light and smiles, and frolicsome as the young fawn” [uma donzela de raríssima beleza, e não só encantadora como cheia de alegria: toda iluminada, cheia de sorrisos e travessa como uma corça jovem]. Entretanto, odiava “only the Art which was her rival” [apenas a Arte que era a sua rival] e temia a paleta, os pincéis e outros instrumentos de trabalho do pintor. Se a jovem aparece associada ao frescor da juventude, à falta de experiência e à emoção, o pintor figura a maturidade e a racionalidade, o que possibilita inferir que diante do fazer artístico não há emoção, pois a pintura surge como a Arte da razão.

Ressalta na personagem feminina a beleza e obediência que a acompanham como um evidente desejo de satisfazer o seu amado, o que parece aguçar à medida que o tempo passa. Ela era “humble and obedient, and sat meekly for many week in the dark high turret-chamber” [humilde e obediente, e sentou-se submissa por muitas semanas no escuro, no quarto da pequena torre], para a realização do propósito do pintor: pintar o retrato da jovem, elemento esse criador da ação.

O conto apresenta, no nível das estruturas fundamentais, primeira etapa na geração do sentido, as oposições semânticas /liberdade vs. opressão/, /obediência vs. não-obediência/ e /racionalidade vs. emoção/ que se podem reduzir à relação fundamental /vida vs. morte/. A vida é representada pela alegria e pela jovialidade da “donzela de raríssima beleza”. A morte acontece paulatinamente à medida que vai esvaindo a saúde, e o espírito da jovem definha visivelmente para todos, exceto para o pintor, até o instante em que “there were admitted none into the turret” [a ninguém mais foi permitido entrar na torre].

Diana Luz Pessoa de Barros (1988) nos lembra que, conforme a semântica, o sentido nasce da descontinuidade, da ruptura, da percepção da diferença. Desse modo, tem-se em “The Oval Portrait” conteúdo mínimo fundamental com a negação da vida, sentida como eufórica (positiva), e a afirmação da morte, disfórica (negativa). Acrescente-se a relação de /juventude vs. maturidade/, /luz vs. escuridão/ e /inferioridade vs. superioridade/ e, muito provavelmente, estarão arroladas as categorias semânticas sobre as quais se constrói o conto.

Barros (1988) alerta que, no nível semiótico narrativo, é preciso reconhecer sujeitos humanos que realizam as mudanças descritas como operações lógicas. Na narrativa em exame, temos uma *performance*, isto é, ocorre uma transformação de um estado a outro. Há perdas e ganhos, não uma perda qualquer, mas o fim de uma jovem, que perde a própria vida; com essa perda há o ganho: apesar do pintor perder “a sua amada”, a Arte se constrói com a morte do referente.

Seguindo o modelo de Greimas e Courtés (1979), podemos reconhecer dois esquemas actanciais, nos quais visualizamos os papéis desempenhados pelos atores: no primeiro, o ator “pintor” assume ao mesmo tempo o papel de Sujeito, Destinador e Destinatário à medida que decide pintar o quadro (objeto), e realiza a tarefa para si mesmo. Como Adjuvante, temos a obediência da jovem, que colabora humildemente para a realização do desejo do Sujeito (pintor). Ele configura-se como o sujeito do /querer-fazer/, /dever-fazer/, /saber-fazer/ e /poder-fazer/, sujeito realizado pelo fazer e pela obtenção dos valores desejados.

No segundo esquema actancial, o ator “jovem”, desempenhando o papel de Sujeito, inicialmente em conjunção com o objeto-valor (amor do pintor), entra em disjunção com ele, ou seja, é afastado, apartado daquilo que considera vida, a “atenção de seu amante”. Como era humilde e obediente, senta-se submisso por muitas semanas no escuro, enquanto o pintor lhe pinta o retrato, na tentativa de restituir esse amor. Impelido por um Destinador-manipulador (o pintor), que age por meio da manipulação e da sedução, a relação do Sujeito com o objeto-valor (amor) é desejável, porém impossível, porque um Anti-sujeito, o tempo, torna-se obstáculo, não permitindo voltar atrás. A insensatez e a loucura do amante também agem como Anti-sujeito. E quando muitas semanas se haviam passado e o retrato terminado, o pintor volta-se rápido para contemplar a sua amada: “– estava morta!”. Quanto ao sujeito “pintor”, diante da morte, temos um sujeito do /querer-fazer /, /dever-fazer /, não-saber-fazer /, portanto, um sujeito que, ao se realizar na destinação de pintor, na função de amante-da-Arte, torna-se não-realizado na função de amante-marido.

Analisando esses esquemas, é interessante comparar as molduras narrativas (a abertura e o fecho da narrativa). Isso permite avaliar o que permaneceu e o que foi modificado e permite delinear o trajeto actancial das personagens. Trata-se de um conto de enredo, porque o conteúdo inicial sofre uma inversão, ou seja, a carga semântica da situação final torna-se assimétrica relativamente à situação inicial. É por meio das ações dos Sujeitos que se consuma essa inversão. As personagens encontram desfechos diferentes: a jovem, a morte; o pintor, apesar da morte da esposa, a realização como artista.

No caso da personagem feminina, as transformações são patentes. No início é uma “donzela” alegre, de “raríssima beleza”, “iluminada” e travessa como uma “corça jovem”. Sabe-se, então, que a jovem opta pela obediência, e que tal opção a condenará. Casa-se com o pintor e aos poucos vão “withered the health and the spirits” [esvaindo a saúde e o espírito]; a cada dia fica “more dispirited and weak” [mais desalentada e fraca], e termina morta. Significativamente, a última frase — como a primeira — faz alusão a uma jovem submissa.

Todas as ações são momentos nucleares do conjunto de microeventos que, linearmente, mais adiante, conduzem ao desenlace da intriga.

Cunliffe declara que as mortes na obra de Poe “pertencem a uma classe especial” (CUNLIFFE, 1986, p. 112), e acrescenta:

[o] que o tortura é a terra-de-ninguém entre a morte e a vida e o vampirismo incestuoso dos mortos com os vivos: Ligeia e o marido; Roderick Usher e a irmã gêmea Madeline; o pintor e a mulher em *‘The Oval Portrait’*; Berenice e o primo; Morela e a filha sem nome [...]. É o desespero do mundo das histórias de Poe: a vida vai declinando, rápida e desapidosamente, e no entanto a morte não oferece paz (CUNLIFFE, 1986, p. 112).

Em “The Oval Portrait”, além da morte, a narrativa traz à cena o amor que o pintor nutre pela Arte; um homem que, em conformidade com os preceitos dominantes, deveria dedicar seu amor à mulher, opta por dedicar-se à Arte. A jovem protagonista, ao escolher a submissão, é derrotada por “sua rival”, e a Arte passa a ser a protagonista da história. Por isso, aquela deve morrer e esta, por meio daquela, sobreviver.

Constata-se, assim, a existência de um percurso narrativo paralelo: a busca e a conquista do objeto de desejo do pintor (o retrato) é a privação da liberdade da esposa (morte). A vitória de um ator é graças ao sacrifício do outro. Nesse contexto, a última palavra do conto — “dead” [morta] — é significativa, pois se contrapõe à “life” [vida] perdida. O desenrolar da ação implica conexões contingentes que acentuam o grau de imprevisibilidade do desenlace e criam o sentimento de surpresa, essencial do ponto de vista da captação do interesse do leitor. Entende-se porque Poe, seguindo o seu processo de revisão, mudou o título do conto. Acertadamente, o foco deveria estar no objeto, “o retrato oval”, e não na moral do conto, “Life in Death” [Vida em Morte], título da primeira publicação.

A situação exposta pelo texto é marcada pelo tema do amor, da conquista, da submissão, da loucura, da vitória. Trata-se de realizar uma obra transcendente a todo custo. O enunciador põe o enunciatário diante de um sujeito “passionate [apaixonado]”, “wild” [insensato] e “moody” [caprichoso], “lost in reveries” [perdido em devaneios], enlouquecido “with the ardor of his work” [com o ardor de seu trabalho]. Nesse quadro narrativo, o labor, a satisfação do interesse particular, o desejo pessoal, o excesso, a insensatez, o ardor pela Arte e a prevalência do emocional são levados ao extremo.

Alguns elementos estão presentes para marcar uma rede de poder: a cadeira, na qual repousa a modelo; a paleta e pincéis e outros instrumentos indesejáveis, temidos pela jovem; a

torre solitária e o quarto fechado, no qual a presença de outras pessoas não é permitida. A oposição abaixo/acima determina as posições de ambos. A esposa está sentada no escuro, “where the light dripped upon the pale canvas only from overhead” [onde a luz irradiava de cima na pálida tela], indicando sua inferioridade, e o pintor, de pé, pinta, numa posição superior.

O poder é igualmente marcado pelo tempo que passa, pela atitude do pintor que fixadamente olha para sua Obra e “turned his eyes from the canvas rarely, even to regard the countenance of his wife” [raramente tirava os olhos da tela, mesmo que fosse para contemplar o semblante de sua esposa], e pela atitude passiva da jovem que “smiled on and on, uncomplainingly” [sorria e seguia sorrindo, sem se queixar]. O trabalho do pintor, “from hour to hour and from day to day” [de hora em hora, e de dia em dia], a torre solitária, e a proibição das pessoas de entrarem no quarto são metáforas dos meios utilizados pelo sujeito-pintor para alcançar seu objeto-valor. Assim, o pintor elimina aqueles que o perturbam e que poderiam se tornar possíveis Oponentes.

“The Oval Portrait” é portador de múltiplas dimensões significativas, o que quer dizer que há a ocorrência de variadas isotopias. As diferentes estratégias de representação parecem tecer um núcleo de isotopias figurativas que, de forma redundante, traduzem as várias isotopias temáticas subjacentes e unificadoras mencionadas acima. Portanto, uma leitura plural do texto se fez necessária para captar as múltiplas “vozes” que nele ecoam e se possa propor uma análise comparatista de traduções do conto para a língua portuguesa.

## 2. Das traduções

Umberto Eco (2007) afirma que uma boa tradução é sempre uma contribuição crítica para a compreensão da obra traduzida e que uma interpretação sempre precede a tradução. E assim posicionamos nossa tradução: trata-se de uma interpretação crítica. Nas páginas que se seguem, não relatamos todo o processo para elaborarmos nossa versão de “The Oval Portrait”, ainda que — em nossa tarefa tradutória — tenhamos pretendido considerar a todos os problemas tradutológicos no âmbito restrito a que nos propusemos. Indicamos pontos críticos das traduções anteriores, pontos que geram ambiguidades, e informamos os aspectos do conto e da obra de Poe que nos conduziram às opções que fizemos.

Ao emprendermos análise comparatista entre traduções e propormos a nossa, nos expomos a perigos. Aceitamos o risco, principalmente o de sustentar que a nossa

interpretação, em alguns momentos, parece-nos mais adequada à proposta teórica de Poe para o conto, tal como expressa em “The Philosophy of Composition” [A Filosofia da Composição] (1996b) e na Segunda Resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-Told Tales*, de Nathanael Hawthorne (2004). Nossa atitude foi a de confrontar as opções dos tradutores e explicar os problemas que surgiam, em nossa língua, ao verter o texto inglês, indicando soluções ou sugerindo quais licenças poderiam, a nosso ver, ser tomadas com o texto para contornar os obstáculos.

Passemos, pois, a discutir as questões de tradução de “The Oval Portrait”.

## 2.1. Título

Primeiramente, referimo-nos ao título, e explicamos nossa opção por “O Retrato Oval”, que coincide com a de Mendes e a de Bueno de Paula. Como traduzir é tomar decisão, partimos do princípio que o título de origem é simples e direto, e conta com equivalentes em língua portuguesa que possibilitam uma “correlação ótima”, para utilizar expressão de Steiner (2005).

Nesse caso, uma tradução literal, próxima do texto fonte, parece adequada. Aqui, lançar mão desse tipo de tradução, parece-nos a melhor escolha, pois ao traduzir palavra por palavra recuperamos o sentido do texto de partida. Nesse caso, ao privilegiar o significado literal, preservamos o “sentido profundo” do texto de origem, o que demonstra que, em alguns casos, senão na maioria, a tradução tradicional pode funcionar e ser uma boa solução.

Estamos conscientes de nossa decisão, principalmente considerando que ela vai ao encontro de outras traduções, como a francesa, por exemplo, cujo título é “Le Portrait Ovale” [O Retrato Oval], traduzida por Jean-Marie Maguin e Claude Richard (POE, 2005).

## 2.2. Chateau, piles

Confrontando as traduções de Marcelo Bueno de Paula e Oscar Mendes, percebe-se que os tradutores, logo no início da primeira história, diante da necessidade de fazer a localização espacial, deparam-se com uma situação difícil, para a qual utilizaram táticas opostas. “O Retrato Oval” remete a mundos possíveis, um mundo onde existiam castelos.

Para fazer essa remissão, o autor lança mão de “chateau”, equivalente de “château”,<sup>6</sup> termo do léxico francês, ao invés de usar a palavra “castle”, existente em inglês. Ao fazer essa escolha, o autor cria uma dificuldade para os possíveis tradutores, que porventura não contam com a sorte de ter um equivalente adequado em suas línguas.

Essa é uma das situações nas quais um termo de uma língua remete à unidade de conteúdo ignorado por outra língua, o que faz desse termo um sério problema de tradução. No *Cambridge International Dictionary* (1995), o verbete “chateau” se refere a “a large house or castle in France” [uma casa grande ou castelo na França]. No Houaiss (2004), constata-se que não existe na língua portuguesa palavra que traduza eficazmente esse conceito ou, pelo menos, apresente significação correspondente. O que fazer diante dessa situação? Traduzir ou não “chateau”? Vejamos os trechos:

*THE CHATEAU ...was one of those piles [...]* (P)<sup>7</sup>  
O CASTELO ... era um desses monumentos [...] (M)  
O CHÂTEAU... era um daqueles amontoados [...] (BP).

Mendes traduz a palavra inglesa por “castelo”, e de Paula, ao invés de traduzir, introduz a palavra “château”, em francês. Nossa escolha foi a seguinte: “O *CHATEAU* ... era um desses monumentos [...]” (P & R).

Partindo de uma atitude interpretativa sobre os vários níveis de sentido que o texto fonte manifesta, e sobre quais desses sentidos deveríamos privilegiar, tomamos decisão nada fácil. Um aspecto foi fundamental nesse processo. Se o autor quisesse situar a narrativa em um castelo localizado em uma região qualquer, teria utilizado o vocábulo “castle”, disponível em sua língua; entretanto, preferiu utilizar “chateau” — como vimos, castelo na França —, com o propósito claro de enfatizar a localização espacial da narrativa.

Diante dessa constatação e do fato de que a língua portuguesa não oferece um equivalente razoável, vimos que manter essa dupla significação é recuperar a intenção do texto de partida. Desse modo, decidimos por não traduzir. Preferimos sacrificar o significado literal para preservar o sentido profundo. Nossa intenção é deixar o leitor livre para sentir o que o texto diz, sendo que isso não aconteceria se fizéssemos a tradução, como foi a escolha

<sup>6</sup> *Château* com acento é a grafia francesa da palavra; assim ela é registrada na língua inglesa; a palavra, com ou sem acento, não está incorporada no vocabulário do português. Poe grava *chateau*, sem acento, e optamos por preservar o modo idiossincrático do autor, entendendo que assim mantemos certo estranhamento que o vocábulo incorpora à narrativa já em sua primeira frase.

<sup>7</sup> As passagens e as traduções serão indicadas da seguinte forma: (P), texto de Edgar Allan Poe; (M), tradução de Oscar Mendes; (BP), tradução de Marcelo Bueno de Paula; e (P & R), tradução de nossa autoria.

de Mendes, com resultado que diz menos do que o texto fonte. Além disso, concordamos com o argumento de Eco de que “[o] tradutor não deveria se permitir mudar a referência do texto narrativo” (ECO, 2007, p. 167).

Ademais, mesmo que o leitor de língua portuguesa não seja conhecedor da língua inglesa, é levado a ter uma noção de onde se passa a história, pelo uso do termo “piles”, posterior, o qual grifamos, neste estudo, pelo seu caráter explicativo que completa o sentido de “chateau”. O dicionário bilíngue Longman (2008) informa que “pile” é “pilha” ou um “monte”, referindo-se a uma pilha de livros, ou coisas, por exemplo. Longman Dictionary (1995) informa que “pile” é “a large tall old building or group of buildings” [uma construção antiga, grande e alta ou grupo de construções].

Analisemos as diferentes soluções, inclusive a nossa. Bueno de Paula, ao traduzir “pile” como “amontoados”, utilizou o primeiro significado. Analisando o contexto, nota-se que a construção descrita no conto, não coincide, de modo algum, com uma “pilha” ou com um “amontoadado” de algo, pois era uma construção mesclada de “grandeza”, ricamente decorada. O leitor brasileiro que tenha um modesto conhecimento enciclopédico e mesmo da literatura poeana, e que tente imaginar o mundo possível do conto, chegaria à ideia de castelo, e suspeitaria da noção de amontoadado que conclui a descrição.

Resumidamente, podemos esquematizar as traduções dos dois termos, que em tese se completam. Como vimos, Bueno de Paula, ao traduzir “pile” da forma como o fez, pouco explica e ainda cria estranhamento. Mendes, apesar de traduzir “piles” adequadamente, traduz “chateau” insatisfatoriamente, porque explica pouco, rompendo a intencionalidade do texto, além de cair no empobrecimento qualitativo, uma “tendência deformadora” de Berman (2007), na qual o tradutor opta pela substituição dos termos, expressões e modos de dizer do original por outros que não têm a mesma riqueza sonora, ou a mesma riqueza de significado, o que acarreta um apagamento da iconicidade. Entende-se icônico o termo que em relação ao seu referente “cria uma imagem”, produz uma consciência de semelhança.

Nossa sugestão foi manter “*chateau*” em inglês, seguindo o texto fonte, e traduzir “piles”, o termo explicativo. Em nossa opinião, o leitor arguto consegue efetuar a remissão ao mundo possível do conto à medida que tenta compreender o discurso narrativo, o que está sendo dito através das descrições. Nossa estratégia, cremos, mantém a intencionalidade do texto e não o obscurece ou deforma.

### 2.3. Established

Vejam os exemplos como as traduções se referem ao modo como o sujeito se acomoda no “chateau”.

*We established ourselves in one of the smallest [...]* (P)  
**Aboletamos**-nos em uma das salas menores [...] (M)  
**Acomodamo**-nos num dos quartos menores [...] (BP)  
**Abri**gamo-nos em um dos quartos menores [...] (P & R).

O *Longman Dictionary* (1995) indica que “*established*” significa “to start a company, organization, system, situation etc. that is intended to exist or continue for a long time” [começar uma empresa, sistema, situação etc que tenciona existir ou continuar por um longo tempo]. Entretanto, esse vocábulo assume outra significação no contexto. Nesse sentido, “acomodar” e “abrigar”, pelo seu aspecto sinonímico, apesar das nuances específicas, são equivalentes possíveis. Vejam a razão de nossa assertiva.

Houaiss (2004) informa que “acomodar”, dentre as várias significações, pode ser “instalar-se, provisoriamente ou não, com relativo conforto” e “abrigar” é “dar acolhida, hospedar-se”. O uso de qualquer um desses verbos indica o modo como o sujeito na “condição de gravemente ferido” instala-se naquele lugar, provisoriamente ou não, com o que evita “passar aquela noite ao relento”.

O *Dicionário Magno* (1995) indica que “aboletar” é “alojar (soldados) em casas particulares; aquartelar-se”. Houaiss (2004) diz que “aboletar” significa “dar alojamento a ou alojar-se; instalar (-se)”. Mesmo que Mendes tenha utilizado o vocábulo com o último sentido, seria inadequado, porque o seu uso como “instalar-se” é inusual em língua portuguesa, sendo mais usual como “aquartelar-se”. Ademais, a língua de chegada conta com outros equivalentes mais próximos, que podem reproduzir melhor o sentido proposto pelo texto fonte. Com a sua escolha, Mendes incorre em uma das “tendências deformadoras” bermanianas, o *enobrecimento*, em que o tradutor, por meio do uso de frases “elegantes” ou termos “brilhantes” é tentado a produzir uma tradução “mais bela”.

### 2.4. Paintings, picture e portrait

Uma situação que merece destaque é a tradução de “paintings”, “picture” e “portrait”. Destacamos esses vocábulos, porque em um contexto qualquer eles até podem ser usados como sinônimos, porém no presente caso assumem uma significação específica. “Paintings” está relacionado à “pintura” em sentido geral; “picture” refere-se a “quadros” que decoram o aposento; “portrait” especifica o rosto da jovem retratado pelo pintor. Ao lançar mão dessa variedade lexical, o autor tem uma intenção, a qual — nos parece — foi desconsiderada por Mendes e Bueno de Paula, ao se permitirem licenças e traduzirem, em maior ou menor grau, tais vocábulos sem as considerações que fazemos. Elencamos algumas dessas ocorrências:

[...] *spirited modern paintings* [...] (P)  
 [...] **quadros** de estilo bem moderno [...] (M)  
 [...] espirituosas **pinturas** modernas [...] (BP)  
 [...] espirituosas **pinturas** modernas [...] (P & R)

*I glanced at the painting hurriedly* [...] (P)  
 Olhei rapidamente para o **retrato** [...] (M)  
 Olhei a **pintura** apressadamente [...] (BP)  
 Olhei para a **pintura** apressadamente [...] (P & R)

[...] *the painting itself* . (P)  
 [...] a própria **pintura**. (M)  
 [...] **pintura** em si. (BP)  
 [...] a própria **pintura**. (P & R)

[...] *contemplation of these pictures* [...] (P)  
 [...] contemplação desses **quadros** [...] (M)  
 [...] contemplação das **pinturas** [...] (BP)  
 [...] contemplação destes **quadros** [...] (P & R)

*It was the portrait of a young girl* [...] (P)  
 Era o **retrato** de uma jovem [...] (M)  
 Era o **retrato** de uma jovem [...] (BP)  
 Era o **retrato** de uma jovem [...] (P & R).

Seguindo as indicações relacionadas acima, verifica-se que Bueno de Paula foi o mais coerente. Em apenas uma situação utilizou “pinturas” também para “pictures”. Mendes foi o que mais usou de liberdade ao verter os vocábulos. Ele traduziu, “paintings” ora como “retrato” ora como “pinturas” ora como “quadro”, além de também usar “quadro” para “picture”. Apenas na tradução da palavra “portrait”, verifica-se que houve constância entre as diferentes traduções.

Pelo que constatamos, o propósito do autor, como aspecto relevante, foi, pelo menos em parte, desprezado pelos tradutores, que insistiram na não uniformidade do uso dos

vocábulos. Não respeitando o sentido imposto pelo texto de partida, isto é, desconsiderando essa diferenciação, os tradutores negligenciaram um dos princípios do postulado de Poe: “[e]m toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido” (POE, 2004, p. 193). Portanto, visando expressar o que o texto de origem expressa, procuramos uniformizar a tradução dos termos e restituir essa intencionalidade em nossa tradução.<sup>8</sup>

## 2.5. Young girl, lady

Na segunda história, concordamos com os tradutores sobre a alcunha “jovem”, como um equivalente adequado para “*young girl*”. O que discutimos é a tradução do termo “*lady*”, utilizado na descrição da personagem:

[...] *a terrible thing for this lady* [...] (P)  
 [...] terrível coisa para essa **mulher** [...] (M)  
 [...] coisa terrível para essa **dama** [...] (BP)  
 [...] coisa terrível para essa **dama** [...] (P & R).

Recorrendo ao dicionário bilíngue *Longman* (2008), verifica-se que “*lady*” pode ser traduzido como “senhora” ou “dama”. Na narrativa fonte, trata-se de uma “*maiden*” [donzela], de uma “*young girl*” [jovem], “*just ripening in the womanhood* [quase amadurecida em feminilidade]”. Dito isso, não é possível aceitar a tradução de Mendes, que utiliza a palavra “mulher”, pois no texto de origem não há essa caracterização. Ao leitor cabe, diante da descrição da “*young girl*”, chegar às suas próprias conclusões.

Nesse caso, ocorre o que Eco (2007) denomina de *fazer ver outra coisa*, que ocorre quando o tradutor mostra a obra em outro aspecto. O vocábulo “*woman*” [mulher] não aparece em nenhum momento na narrativa, como acontece com a palavra “*man*” [homem], visível na descrição do pintor: “[...] *he was a passionate, and wild and moody man*” [ele era um homem apaixonado, insensato e caprichoso] (Grifo nosso). O uso do adjetivo “*young*” e do substantivo “*girl*” em “*young girl*”, acrescido do advérbio “*just*” [quase] em “*just ripening in the womanhood*” [quase amadurecida em feminilidade] reforça o argumento de que não se trata de uma “mulher”. Não se trata, também, de uma senhora, ainda que casada, enquanto o

<sup>8</sup> Leitor de Poe, Hemingway – com a proposta de *iceberg* como forma de construção do conto – certamente defende postulado similar, o que reforça nossa opção. *Iceberg* conforme Baker (1974, p. 134), Hemingway (1990, p. 44; 81) e Hemingway (2011).

vocábulo “dama” tem a nobreza do “lady”, não se constatando índice, na fonte ou nas traduções de BP ou nossa, do caráter pejorativo que “dama” às vezes tem no português.

Sobre as personagens de Poe, Cunliffe atesta que são “eruditos e dotados” e que “[o]s heróis e heroínas são de linhagem antiga e aristocrática” (CUNLIFFE, 1986, p. 110). Por isso, a nossa opção por “dama”, coincidindo com a opção de Bueno de Paula, que ao nosso ver retrata melhor a condição da personagem de provável linhagem aristocrática, e combina com o tom da narrativa.

## 2.6. Dois Pontos

Em “O retrato Oval”, Poe assim apresenta a relação entre o pintor, a jovem e a Arte:

He, passionate, studious, austere, and having already a bride in his Art: she a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee: all light and smiles, and frolicsome as the young fawn: loving and cherishing all things: hating only the Art which was her rival: dreading only the pallet and brushes and other untoward instruments [...] (POE, 1996a).

Bueno de Paula assim traduz essa passagem:

Ele, apaixonado, estudioso, austero, e tendo já na sua Arte uma esposa; ela, uma donzela de raríssima beleza, não mais encantadora do que cheia de alegria; toda luz e sorrisos, e travessa como uma corça nova; amando e acarinhando todas as coisas; odiando apenas a Arte, sua rival; temendo só a paleta, os pincéis e outros desfavoráveis instrumentos [...] (POE, 2005).

Por outro lado, Mendes já traduzira do seguinte modo:

Ele era apaixonado, estudioso, austero e já tinha na Arte a sua desposada. Ela, uma donzela da mais rara beleza e não só amável como cheia de alegria; toda luz e sorrisos, travessa como uma jovem corça; amando com carinho todas as coisas; odiando somente a Arte, que era sua rival; temendo apenas a paleta, os pincéis e os outros sinistros instrumentos [...] (POE, 2001).

Verificamos aqui que as opções de BP e as de Mendes eliminam a sequência de dois pontos que alonga, introduz ambiguidade e antecipa que o retrato é arte e que a Arte mantém plena equivalência, para o pintor, com a jovem. Ainda que inusual (ou justamente por isso), a opção autoral pela sequência de dois pontos deve ser respeitada. Nossa tradução ficou assim:

Ele, apaixonado, estudioso e austero já havia eleito como noiva a sua Arte: ela, uma donzela de raríssima beleza, e não só encantadora como cheia de alegria: toda luz e sorrisos, e travessa como uma jovem corça: amando e acarinhando todas as coisas: odiando apenas a Arte que era a sua rival: temendo apenas a paleta e pincéis e outros instrumentos indesejáveis [...] (POE, cf. anexo).

Notamos que ao seguir a pontuação conforme o texto de origem, mantemos o jogo de contraste, a equivalência e a plurissignificação construídos por Poe, e que o embelezamento da opção que elimina os dois pontos retira a ambiguidade do texto-fonte. Anotemos, no entanto, que há publicações de Poe em língua inglesa, disponíveis na *internet*, que trazem a pontuação tal como as das traduções brasileiras, ou ainda com outra apresentação.<sup>9</sup>

## 2.7. **Bride, wife**

Deixamos para o final o que parece ser o mais significativo de nossa análise comparatista de tradução, a discussão acerca do relacionamento entre a jovem e o pintor. Ao longo da narrativa, são utilizadas duas palavras para caracterizar o tipo de relação das personagens, o que se observa nos trechos abaixo:

[...] *desire to pourtray even his young **bride***. [...] (P)  
[...] desejo de pintar o próprio retrato de sua **esposa**. (M)  
[...] desejo de retratar justo sua jovem **esposa** (BP).

Verifica-se que a passagem caracteriza o momento inicial, quando o pintor inicia o retrato da jovem. Coincidentemente, Mendes e Bueno de Paula traduzem a palavra “*bride*” [noiva] como “esposa”. Vejamos outra passagem:

[...] *even to regard the countenance of his **wife***. (P)  
[...] mesmo para contemplar o semblante de sua **esposa**. (M)  
[...] mesmo para olhar o rosto de sua **esposa** (BP).

---

<sup>9</sup> Consultar, por exemplo, <http://xroads.virginia.edu/~hyper/POE/oval.html>, onde a passagem tem os períodos separados por ponto-e-vírgula, ou <http://itech.fgcu.edu/faculty/wohlpart/alra/poe.htm>, no qual a passagem mescla ponto-e-vírgula com dois pontos. Essas variações são tanto mais inexplicáveis quando se constata que na primeira publicação do conto, no *Graham's*, em abril de 1842, ainda com o título de “*Life in Death*”, a solução apenas com dois pontos era utilizada, o que se manteve na publicação de 1845, no *Broadway Journal*, já com o título definitivo; as duas versões estão disponíveis em <http://www.eapoe.org/works/info/pt037.htm>.

Diferentemente da passagem anterior, esta se refere ao momento no qual o trabalho aproxima-se de sua conclusão. Nota-se, no texto de partida, que para diferenciar diferentes momentos foram utilizadas palavras diferentes. Entretanto, os tradutores não fazem essa diferenciação e suas traduções, mais uma vez, são coincidentes. Para dois vocábulos distintos, “bride” e “wife”, eles utilizam apenas um, “esposa”, que se repete ao longo da narrativa; não distinguem, portanto, o sentido que eles adquirem nas diferentes situações.

Tentemos entender melhor o que acontece: quando o pintor exprime o desejo de pintar o retrato, o termo “bride” [noiva] é utilizado de modo que há uma comparação implícita entre a jovem e a Arte. Anteriormente, é informado que o pintor “[...] having already a bride in his Art” [já havia eleito como noiva a sua Arte], donde se pode inferir que ambas, a Arte e a jovem, são noivas do pintor. Entende-se o jogo de interesse e de poder, à medida que a jovem mesmo “hating only the Art which was her rival” [odiando apenas a Arte que era a sua rival] aceita posar para o pintor, a fim de não ceder lugar à Arte. Nesse sentido, ao aceitar o jogo, a jovem como que assina sua sentença de morte.

A esse argumento soma-se o fato de o vocábulo “wife” ter sido usado intencionalmente, para produzir um “efeito único”. Ele aparece uma única vez, exatamente no final, quando a jovem encontra a morte, ao tornar-se esposa. A intenção do texto de partida não foi respeitada pelas traduções. Tal opção, além de provocar um *empobrecimento qualitativo*, causa a *destruição da rede significante subjacente*, de Berman, ou seja, há uma perda na rede de significação subterrânea.

Diante do exposto, apresentamos nossa tradução para os dois trechos: [...] desejo de retratar até mesmo sua jovem **noiva** (P & R); [...] mesmo para contemplar o semblante de sua **esposa** (P & R).

Entre o momento inicial, em que a jovem — já casada — torna-se modelo do pintor, e o final, em que o retrato fica pronto, a “lady” passa a ser, na focalização do artista, sua esposa, permanecendo a Arte como noiva, no discurso, mas sempre esposa e amante na concepção do artista.

### Considerações finais

No decorrer de nossa experiência, sentimo-nos continuamente divididos entre a necessidade de que a nossa tradução fosse a mais próxima possível ao que escrevera Poe e a

descoberta excitante de como o texto de origem poderia, de certo modo, transformar-se no momento mesmo em que fosse recontado, reescrito em nossa língua.

E se nos deparamos com impossibilidades — que de algum modo foram resolvidas —, com maior frequência percebemos possibilidades. Verificamos como, no contato com a língua de chegada, o texto exibiu potencialidades interpretativas que, às vezes, passaram despercebidas dos demais tradutores. Desse modo, com a nossa tradução pudemos fixar mais precisamente a intenção que o texto de origem manifestava, tal como as depreendemos do conto e das proposições teóricas de Poe sobre a construção estética de narrativas curtas, poema-narrativo ou conto.

Na trajetória deste estudo, em um primeiro momento identificamos como as traduções de Bueno de Paula e de Oscar Mendes estão permeadas de elementos que mudam o sentido do texto fonte e alteram percepções estabelecidas pelo texto de Edgar Allan Poe. Em seguida, comparamos tais traduções às nossas soluções, com o que — ao expormos nossa proposta de tradução — solidificamos nossas escolhas.

Considerando que, ao compararmos traduções, talvez não se encontre algo semelhante ao texto fonte, mas que o significado do enunciado deva, pelo menos teoricamente falando, permanecer no ato tradutório, opções como as que apontamos devem ser evitadas, porque o que uma tradução deve almejar é se aproximar, da melhor maneira possível, do texto de origem. É o que pretendemos com nossa análise e nossa proposta de tradução.

Em conformidade com o pressuposto de Poe de que um conto deve estruturar-se em torno de um “efeito”, considera-se que as traduções em exame deixaram os brasileiros em situação desigual com relação aos leitores anglófilos, por não terem eficazmente atingido o propósito dominante do texto de partida. Ao apresentar nossa tradução, mais do que restituir o “efeito”, nos preocupamos em manter o espírito de soturnidade, em reproduzir o mistério e o terror, e em permitir ao leitor pressentir os efeitos de um conto que — a nosso ver — metaforiza e é peça metonímica da própria “The Philosophy of Composition” [A Filosofia da Composição] (1996b) pregada por Edgar Allan Poe.

### Referências bibliográficas:

BAKER, Carlos. *Hemingway: o escritor como artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra, ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

CAMBRIDGE. *International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

COBELO, Silvia. Os tradutores do Quixote publicados no Brasil. In: *Tradução em revista*, 2010/1, p. 1-36. Disponível em: < <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/16557/16557.PDFXXvmi=U6iVSw1BuZXS5e2Uai8mM01kfTrOQa8Mgrl9ZJKtJInOXpK8ISvvTwRarj0it85LAOVzxH4ipr7oSSwCM49HC1R4lRnQ1sCBizbQggaGli6CbEeZInGlpszqLrODsif5BPhs6xDNgVTT8x87gwODWn4JQSmjcDpNsHgzfUmwQgq0PA777WK5lOOcIbwUPWJiE0RUVfsNwTNmtVtCSfHe4wrNIZIxVrRBsKwp00dxT1VoWq2QGJ6Lgxz0xiztKr6ec> >. Acesso em 29 jun. 2011.

CUNLIFFE, Marcus. *História da literatura dos Estados Unidos*. Portugal: Europa-América, 1986.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

HEMINGWAY, Ernest. *Hemingway por ele mesmo*. In: PAIVA, Marcelo Whaterly; BRUNO, J. C. (Orgs.) São Paulo: Martin Claret, 1990.

HEMINGWAY, Ernest. A arte da ficção 21. In: *As entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. v. 1, p. 58-92.

HOUAISS. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

LONGMAN. *Dicionário Escolar*. Harlow: Longman, 2008.

LONGMAN. *Dictionary of Contemporary English*. Harlow: Longman, 1995.

MAGNO. *Dicionário Brasileiro da Língua portuguesa*. São Paulo: Parma, 1995.

POE, Edgar Allan. The Oval Portrait. In: \_\_\_\_\_. *Poetry, tales, and selected essays*. New York: The Library of America, 1996a, p. 481-484.

\_\_\_\_\_. The philosophy of composition. In: \_\_\_\_\_. *Poetry, tales, and selected essays*. New York: The Library of America, 1996b, p. 1373-1385.

\_\_\_\_\_. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Tradução Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

\_\_\_\_\_. Segunda Resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-Told Tales*, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. p. 189-199.

\_\_\_\_\_. Le Portrait Ovale. In: \_\_\_\_\_. *Contes. Essais. Poèmes*. Trad. Jean-Marie Maguin; Claude Richard. Paris: Robert Laffont, 2005, p. 590-593.

\_\_\_\_\_. O retrato oval. In: *Bestiário*, 2005, ano 2, n. 18, agosto. Trad. Marcelo Bueno de Paula. Disponível em: [www.bestiario.com.br/18\\_arquivos/poe.html](http://www.bestiario.com.br/18_arquivos/poe.html). Também disponível em: <http://www.arquivors.com/eapoe1.htm>. Acesso em 21 jun. 2011.

QUINN, Arthur Hobson. *Edgar Allan Poe: a critical biography*. New York: Johns Hopkins, 1998.

STEINER, George. *Depois de Babel*. Curitiba: UFPR, 2005.

### A translating portrait of “The Oval Portrait”

**Abstract:** Edgar Allan Poe (1809-1859), American poet, short story writer, editor and literary critic, was presented to the European world of the nineteenth century through translations of Baudelaire. In the twentieth century he continued to be widely translated in countries like France, Spain and Italy; in Brazil we also have several translations of his short stories, poems and essays. In this light, this article aims to provide a translation of the short story "The Oval Portrait" (1842), considering that there are other translations of this tale, in Brazil, such as the ones by Marcelo Bueno de Paula and Oscar Mendes. At first, we identified how these translations are permeated with elements which not only change the direction of the source text, but also change perceptions established by the author. Then, we compare our solutions to such translations, with which we solidify our choices, and, in parallel, step by step we expose our proposed translation.

**Key words:** Poe. Short story poetics. Theories of translation.

**Recebido em:** 19 de novembro de 2012.

**Aprovado em:** 31 de dezembro de 2012.

**Anexo: nossa tradução****O retrato oval**<sup>10</sup>Edgar Allan Poe<sup>11</sup>

O *CHATEAU* que meu criado se aventurou forçar a entrada, para não me permitir, na minha condição de gravemente ferido, passar aquela noite ao relento, era um desses monumentos mesclados de soturnidade e de grandeza que durante tanto tempo se ergueram entre os Apeninos, menos na realidade e mais na imaginação da Sr<sup>a</sup>. Radcliffe. Pelas aparências tinha sido temporária e muito recentemente abandonado. Abrigamo-nos em um dos cômodos menores, com mobília menos suntuosa. O apartamento ficava numa pequena e afastada torre da construção. Sua decoração era rica, porém esfarrapada e antiga. As paredes estavam forradas com tapeçaria e enfeitadas com diversos e multiformes troféus heráldicos, junto a um número excepcionalmente grande de espirituosas pinturas modernas em molduras de ricos arabescos dourados. Nestas pinturas, que pendiam das paredes, não apenas nas suas principais superfícies, mas em muitos recantos que a arquitetura bizarra do *chateau* tornava necessária — nestas pinturas o meu delírio incipiente, talvez, levou-me a ter profundo interesse; de modo que — como já era noite — ordenei a Pedro para fechar os pesados postigos do quarto, acender as velas de um enorme candelabro que estava junto à cabeceira da minha cama e abrir por completo todas as cortinas franjadas de veludo preto que envolviam o leito. Desejei que tudo fosse feito de modo a me resignar: se não dormisse, pelo menos alternadamente poderia render-me à contemplação destes quadros e à leitura de um pequeno volume — encontrado em cima do travesseiro — e que pretendia criticar e descrevê-los.

Longo — longamente li — e devotado, devotadamente apreciei. Gloriosa e rapidamente as horas voaram, e a profunda meia-noite chegou. A posição do candelabro desagradava-me; ao invés de perturbar o meu criado adormecido, estendi a mão com dificuldade e coloquei o candelabro de modo a lançar seus raios mais completamente sobre o livro.

Mas a ação produziu um efeito totalmente inesperado. Os raios das numerosas velas (pois eram muitas) se espalhavam agora dentro de um nicho do quarto que até então estivera mergulhado em profunda sombra por um dos pilares da cama. Assim vi, sob uma vívida luz, um quadro não notado antes. Era o retrato de uma jovem quase amadurecida em feminilidade. Olhei para a pintura apressadamente, e depois fechei os olhos. Por que eu fiz isso? Em princípio não estava claro para minha própria percepção. Mas, enquanto minhas pálpebras assim permaneciam fechadas, revi em minha mente a razão para assim fechá-las. Foi um movimento impulsivo a fim de ganhar tempo para pensar — para certificar-me de que minha visão não me tinha enganado —, para acalmar e dominar a minha fantasia de modo a obter um olhar mais sóbrio e mais acertado. Em poucos instantes voltei de novo a olhar fixamente a pintura.

Do que eu agora via, por certo não podia nem deveria duvidar; pois o primeiro clarão das velas sobre a tela parecera dissipar a letargia sonhadora que me roubava os sentidos, e me surpreendera de vez na vida desperta.

O retrato, como eu já disse, era o de uma jovem. Somente a cabeça e os ombros, feitos no que é tecnicamente chamado de maneira *vignette*, muito no estilo das cabeças favoritas de Sully. Os braços, o colo e até as pontas do radiante cabelo esvaeciam-se imperceptivelmente

<sup>10</sup> Traduzido a partir de Poe (1996a).

<sup>11</sup> Tradução de Maria da Luz Alves Pereira e Rauer Ribeiro Rodrigues.

na vaga, porém profunda sombra que constituía o fundo da paisagem. A moldura era oval, ricamente dourada e filigranada à *mourisca*. Como um objeto artístico, nada poderia ser mais admirável do que a própria pintura. Mas não poderia ter sido nem a execução da obra nem a beleza imortal do rosto o que tinha, subitamente e com tanta veemência, me comovido. Muito menos poderia ter, a minha fantasia, sacudida num estado de sonolência, confundido aquela cabeça pela de uma pessoa viva. Vi em princípio que as peculiaridades do desenho, do *sombreamento*, e da moldura, devem ter dissipado instantaneamente tal idéia, devem ter impedido mesmo sua momentânea distração. Pensando seriamente sobre estes pontos, permaneci, talvez uma hora, meio sentado, meio reclinado, com a vista pregada no retrato. Finalmente, satisfeito com o verdadeiro segredo de seu efeito, caí de costas na cama. Eu tinha encontrado o encanto do quadro em uma expressão de absoluta *aparência-de-vida* que, num primeiro momento, espantou-me e finalmente veio a confundir-me, dominar-me e aterrar-me. Com profundo e reverente temor, recoloquei o candelabro na sua posição antiga. Estando a causa da minha profunda agitação assim fora de vista, busquei avidamente o volume que discutia as pinturas e suas histórias. Voltando-me para o número que designava o retrato oval, li as vagas e singulares palavras que se seguem:

"Era uma donzela de raríssima beleza, e não só encantadora como cheia de alegria. Maldita foi a hora em que conheceu, amou e desposou o pintor. Ele, apaixonado, estudioso e austero já havia eleito como noiva a sua Arte: ela, uma donzela de raríssima beleza, e não só encantadora como cheia de alegria: toda luz e sorrisos, e travessa como uma jovem corça: amando e acarinhando todas as coisas: odiando apenas a Arte que era a sua rival: temendo apenas a paleta e pincéis e outros instrumentos indesejáveis que a privavam da atenção de seu amante. Foi então uma coisa terrível para esta dama ouvir o pintor falar do seu desejo de pintar até mesmo sua jovem noiva. Como ela era humilde e obediente, sentou-se submissa por muitas semanas no escuro, no quarto da pequena torre, onde a luz irradiava de cima na pálida tela. Mas ele, o pintor, gloriava-se com seu trabalho, o qual continuava de hora em hora, e de dia em dia. Era um homem apaixonado, insensato e caprichoso, que se tornou perdido em devaneios, não *iria ver* que a luz que caía tão medonhamente naquela torre solitária ia esvaindo a saúde e o espírito de sua noiva, que definhava visivelmente para todos, exceto para ele. Mesmo assim, ela sorria e seguia sorrindo, sem se queixar, porque ela via que o pintor (que tinha alto renome) tomara um fervoroso e inflamado prazer em sua tarefa, e laborava dia e noite para pintar aquela que tanto o amava, mas que se tornava a cada dia mais desalentada e fraca. Na verdade, alguns que viram o retrato falaram em voz baixa de sua semelhança como uma esplendorosa maravilha, prova não só do poder do pintor como de seu profundo amor por aquela a que de modo transcendente pintava tão bem. Mas, afinal, como o ofício se aproximava de sua conclusão, a ninguém mais foi permitido entrar na torre, porque o pintor enlouquecera com o ardor do seu trabalho, e raramente tirava os olhos da tela, mesmo para contemplar o semblante de sua esposa. E ele não *iria ver* que as tintas que espalhara sobre a tela eram tiradas das faces daquela que se sentava junto a ele. E quando muitas semanas se haviam passado, e pouco restava a fazer salvo uma pincelada na boca e um tom nos olhos, o espírito da dama novamente cintilou como a flama no soquete da lâmpada. E, então, a pincelada foi dada e, em seguida, o tom foi colocado; e por um momento o pintor ficou extasiado perante a obra que tinha realizado; mas depois, enquanto ainda apreciava, ficou trêmulo e muito pálido, e horrorizado, e clamou em alta voz 'Isto é a própria *Vida!*' voltando-se rápido para contemplar a sua amada: — *Estava morta!*".