

SOBRE A ELABORAÇÃO DA OBRA LITERÁRIA: A ESCRITA DE EDGAR ALLAN POE.

Sarug Dagir Ribeiro¹

Recebido em 08/10/2019. Aprovado em 21/02/2020.

RESUMO: Por meio da análise de alguns contos e com base na psicobiografia de Poe, aquela realizada pela psicanalista francesa Marie Bonaparte, constatamos que os mecanismos que presidem à elaboração da obra literária do artista são semelhantes aos mecanismos do sonho. Assim, a criação literária de Poe revela sob o modo fictício a satisfação dos seus desejos infantis, arcaicos e inconscientes. Essa trajetória abre caminho para se pensar tanto no reconhecimento da presença da obra de Edgar Poe no painel das literaturas estrangeiras no Brasil, como também circunscrever a sua psicobiografia como um estudo que demonstra que as obras literárias dos homens revelam sua psicologia mais íntima e a sua própria maneira se insere dentre as mais importantes pesquisas já realizadas sobre o poeta americano.

Palavras-chave: Criação; Edgar Poe; Literatura; Tradução.

Introdução

Dentre todas as literaturas estrangeiras no Brasil a obra de Edgar Allan Poe é sem dúvida uma das mais mórbidas e sombrias. Vista por uma ótica superlativa como sendo o mais elevado expoente do gênero ficcional envolvendo terror e morte. O estudo psicobiográfico realizado por Bonaparte (1933a; 1933b; 1958) estabelece parâmetros de análise sobre esse terror liberado nos contos de Poe. Para a autora, ele está relacionado a uma profunda ansiedade inconsciente, muitas vezes confrontada com “impulsões sádicas antigas, ligadas à morte da sua mãe e esposa” (BONAPARTE, 1932a, p. 681, tradução minha). E o poeta americano encontrou nas tramas e nas personagens uma maneira de expressar a qualidade e a intensidade desses afetos. Essa pesquisa permite refletir sobre a elaboração da obra literária de Poe utilizando o método psicanalítico e é razoável supor que seus contos constituem uma tela do conteúdo do seu inconsciente projetado, cujo conteúdo envolve culpa, incesto, assassinato e conflitos edípicos.

¹ Doutoranda em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais.

O desenvolvimento desse trabalho se divide da seguinte maneira: na primeira seção irei apresentar em linhas gerais as interpretações psicanalíticas de Bonaparte (1933a; 1933b; 1933c; 1932a; 1932b; 1958) sobre a personalidade e a obra de Poe, bem como algumas das principais controvérsias e críticas às suas hipóteses.

Na segunda seção, apresento uma breve cronologia histórica sobre algumas das principais traduções da obra de Edgar Poe no Brasil. E problematizo o uso generalizado das coletâneas brasileiras intituladas “Histórias Extraordinárias”. Na terceira seção, seguindo as considerações bonaparteanas que postulam que os mecanismos gerais de elaboração da obra literária em Poe são similares aos mecanismos de formação de um sonho ruim ou pesadelo com condensação, deslocamento e recursos figurativos. Na quarta e última seção, apresento alguns aspectos da terminologia e do simbolismo na obra de Poe, em que o macabro, o sombrio, a necrofilia e o sadismo são fundamentais para o efeito universal dos seus contos que tocam tão a fundo a universalidade dos sentimentos dos leitores.

O Edgar Poe de Bonaparte

O trabalho de Bonaparte (1933a; 1933b; 1958) é uma pesquisa monumental dentro da perspectiva das relações entre psicanálise e literatura, tomando como objeto a vida e a obra de Edgar Allan Poe. Seu nível de exigência obrigou a autora a efetuar numerosas pesquisas que em parte ela mesma pode assumir sozinha, outras vezes contou com a ajuda de amigos. O período de redação dessa pesquisa durou aproximadamente oito anos (BERTIN, 1989) e dentre as inúmeras colaborações contou com a de seu coligado e mestre Sigmund Freud que oportunamente escreveu-lhe um delicioso prefácio em que afirma: “Graças a seu trabalho de interpretação, compreende-se que a presente combinação de características da obra foram condicionadas pela personalidade do autor” (FREUD, 1933, p. VII, tradução minha). Esse estudo é composto de três volumes, sendo os dois primeiros tomos publicados em 1933 e o terceiro e último em 1958, totalizando quase 900 páginas no total. Alguns críticos apontam que o interesse de Marie Bonaparte pela obra de Poe se deve ao fato que no verão de 1901, então, com 19 anos de idade, seu pai, príncipe Roland Bonaparte, recomenda-lhe a leitura de *Histoires extraordinaires*, tradução de Baudelaire de 1856. Assim, ao ler no conto *Ligeia* a descrição de um cadáver vivente é tomada de um

medo terrificante (BERTIN, 1989). Anos mais tarde, com quarenta e três anos de idade e em análise pessoal com Freud, ela tenta reler a obra de Poe. Desse modo, busca explicar por que anos anteriores ela tinha sentido aquele medo paralisante. Por conseguinte, ela descobre algumas coincidências entre a sua própria vida e a do poeta americano, que do mesmo modo que ela, ele tinha perdido sua mãe ainda criança contra a tuberculose, ele aos três anos de idade e ela com três meses de vida. “Esta similitude tem provavelmente um papel decisivo no interesse de Marie Bonaparte por Edgar Poe” (AMOUROUX, 2012, p. 122, tradução minha). Pois, por meio das novelas de Poe, ela será confrontada com seu medo edípico do retorno da mãe morta que ela acreditava ter causado-lhe à morte com seu próprio nascimento. De fato, a representação da mãe morta constitui o principal ponto na sua análise com o pai da psicanálise, levando-a a aceitar que: “a mãe morta, aquela com que eu me identifiquei, permanece inconsciente, como um conceito e uma imagem. Ela constitui uma representação inconsciente integral” (BONAPARTE, 1952a, p. 98, tradução minha). Por conseguinte, como resultado do tratamento analítico, bem como dos ensinamentos de psicanálise por meio dos quais ela sempre tomava muitas notas (BOURGERON, 1997), então, esboça o projeto de escrita de um livro sobre Poe. Esse livro de três volumes começa pelo estudo da biografia e em seguida passa para a análise psicanalítica dos poemas (BONAPARTE, 1933a). Na parte intitulada “Os ciclos da mãe” (BONAPARTE, 1933b) a autora coloca em evidência o papel chave da figura materna nos contos do poeta. Demonstra como as personagens lânguidas, etéreas e macabras que povoam os seus contos são o protótipo da visão moribunda da própria mãe. Poe teria poetizado em suas personagens femininas como Berenice, Morella, Ligeia, Madalena, Eleonora e outras, a necrofilia contemplativa que ele vivenciou no leito de morte de sua mãe e depois de sua própria esposa. Na parte intitulada “Os ciclos do pai”, Bonaparte (1958) explora o lugar do pai na obra de Poe, por um lado o pai biológico que o abandonou, e por outro lado, o pai adotivo, que muitas vezes fora objeto de raiva por parte do pequenino Poe devido a avareza e o sucesso profissional e financeiro desse padrasto. A autora destaca que os personagens homens na obra de Poe são geralmente como uma encarnação do mal, da perversão, do crime. Em termos psicanalíticos, do pai castrador e cruel. Nesse ponto, consideramos válidas as considerações de Bakhtin (2003) sobre o autor e a personagem, em que “a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo” (p. 5). Bonaparte (1932a) vê uma lei

psicológica sedimentada na elaboração da obra literária, em suas palavras: “as obras literárias e artísticas dos homens se revelam e se edificam a mais íntima psicologia” (p. 649, tradução minha). Segundo a autora, podemos constatar uma forte semelhança entre a elaboração do sonho e a criação literária em Poe, na qual os desejos infantis, arcaicos, inconscientes do artista, mais ou menos disfarçados, encontram-se e se satisfazem na ficção. Assim, da mesma maneira que o sonho, a obra literária é uma realização do desejo (inconsciente). “Muitas produções de cuja execução no sonho podíamos nos admirar, agora, não cabe mais atribuir ao sonho, mas sim, ao pensamento inconsciente que também trabalha durante o dia” (FREUD, 2017[1900], p. 640). Conforme esse raciocínio, deduz-se que os personagens de Poe retratam as raízes arcaicas e profundas da própria personalidade do escritor. Assim, através de diversos processos de elaboração² os componentes psíquicos tendem a se encarnar nos diversos personagens de modo sombrio e macabro, em que as composições narrativas lembram os tormentos de um agonizante pesadelo marcado pelo auxílio das potências sádicas e obscuras da psiquê. Podemos dizer que o grande manancial de inspiração de Poe foi suas fontes infantis mais profundas, ou seja, seu inconsciente. Nessa direção, em explicar pela biografia do autor sua obra, Bakhtin (2003) afirma que se deve “negar a possibilidade de comparar de modo cientificamente produtivo as biografias do autor e da personagem e suas visões de mundo” (p. 9). De modo geral, podemos constatar nos três volumes que constituem a psicobiografia de Bonaparte (1933a; 1933b; 1958) que a autora assume uma comparação embasada de maneira eficiente na psicanálise, fato que atribui a seu estudo atributos produtivos tanto para a crítica literária quanto para a análise estética.

² É importante esclarecer brevemente ao leitor o papel e as relações entre os sistemas topológicos do aparelho mental: pré-consciente, consciente e inconsciente. O pré-consciente se encontra como um anteparo entre o sistema inconsciente e a consciência. É ele que domina o acesso à motilidade voluntária (atenção) protagonizada pela consciência. São as percepções de prazer e de desprazer que influencia o curso dos investimentos no interior do aparelho psíquico. Nada se inscreve no inconsciente se não for na relação de ao menos dois acontecimentos separados no tempo por um momento de mutação que permite ao sujeito reagir de outra maneira à lembrança da primeira experiência. Ou seja, é a chamada teoria do *a posteriori* ou do trauma em dois tempos, o primeiro tempo é o do terror em que o sujeito é confrontado com uma ação sexual altamente significativa, mas, ele não está preparado para compreender ou traduzir. Essa lembrança fica em suspenso, somente se torna traumática com sua revivescência na ocasião de uma segunda cena que entra em ressonância associativa com a primeira. A passagem de um conteúdo inconsciente para o pré-consciente e a consciência passa pelo trabalho de condensação, deslocamento, figuração, esquecimento, dentre outros. E os sonhos muitas vezes revelam sem reservas o seu caráter de realização de desejo (inconsciente). Recomendamos a quem queira aprofundar nesse tema a leitura de Freud (2017[1900]).

Desse modo, em decorrência desta laboriosa pesquisa, a autora ainda publica dois artigos (BONAPARTE, 1932a; 1932b) em que aborda a situação inicial de pobreza de Poe, o adoecimento de sua esposa Virginia, situações essas que acumuladas compunham o cenário de escrita e publicação de um dos seus contos mais famosos, o “Escaravelho de Ouro” (POE, 1889), por meio do qual ele adquire algum prestígio e retorno financeiro. A autora também sintetiza seus pontos de vista sobre o tema da elaboração e da função da obra literária (BONAPARTE, 1932b), em seguida, disserta sobre a personalidade de Edgar Poe (BONAPARTE, 1933c) relacionando-a ao sadismo e à necrofilia, chamando-o de poeta sado-necrófilo.

Esse gênero de pesquisa no vasto *corpus* bonaparteano³ é do tipo “estudos psicobiográficos” (AMOUROUX, 2012, p. 123), método de investigação psicanalítica iniciado com muita precisão pelo próprio pai da psicanálise, por exemplo, a análise que ele faz do delírio e dos sonhos na “Gravida” de W. Jensen (FREUD, 2015[1907]) em que demonstra interesse pela forma como os escritores se utilizam do sonho na produção literária; no seu famoso estudo sobre Leonardo da Vinci (FREUD, 1980 [1910]) em que tomando a biografia e as obras do artista italiano e com base em seus conhecimentos dos mecanismos psíquicos levanta a tese da etiologia da homossexualidade masculina como sendo ligada a ausência do pai e “demasiada ternura por parte da mãe” (p.105). Outro estudo dessa natureza é a análise que ele fez da autobiografia de Schreber (FREUD, 1974[1911]), consolidando às explicações sobre a psicose paranoide, atribuindo-a uma relação íntima e invariável com desejos e fantasias homossexuais inconscientes. Deve-se, de modo geral, por um lado, reconhecer os limites do que a psicanálise pode conseguir no campo da biografia e da análise de obras literárias e artísticas, como por outro lado, devemos tomar uma perspectiva crítica (MANDIL, 2000) das relações entre literatura e psicanálise. Pois, ainda hoje é o espanto que Poe tal como Joyce provocam nos seus

³ O conjunto de obras e documentos que compõem o *corpus* da obra bonaparteana incluem artigos científicos, livros, prefácios, romances, etnografias, cartas, ensaios avulsos, documentos judiciais, notas autobiográficas, suas anotações da análise com Freud, dentre outros. Muitos deles foram oportunamente publicados, enquanto outros foram depositados pela própria princesa Marie na *Bibliothèque National de France* (BnF), Biblioteca do Congresso de Washington (LOC), *Harry Ransom Center d’Austin* (HRC), *L’Institut Pasteur* (IP), *L’Institut Curie* (IC), no fundo Malinowski da Biblioteca de Yale, Connecticut, sob a condição de estarem disponíveis para consulta pública aproximadamente em 2050. O esteio de sua perspectiva metodológica em psicanálise é no esforço de biologisar os conhecimentos adquiridos na pesquisa psicanalítica (LEBOVICI, 1983).

leitores, “cada vez mais inaptos a consumir produtos que resistem à massificação” (MANDIL, 2003, p. 271). São essas obras que convocam pelo lado do crítico a esmiuçá-las e pelo lado do psicanalista a vacilar na posse da verdade imutável da nossa relação com a linguagem.

Essas hipóteses sobre o entendimento da obra de Poe por Bonaparte (1933a; 1933b; 1958) foi objeto de controvérsias e largamente criticado por seus contemporâneos. Lacan (1998) num seminário sobre o conto “A carta roubada” (POE, 2002) tenta ridicularizar a interpretação feita pela autora e julgava tê-la ultrapassado na interpretação do texto do poeta americano. Nesse seminário o foco da perspectiva da análise lacaniana é expor o deslocamento do significante na série significante/significado. Situação onde a carta é a instância paradoxal que liga as duas séries e que não está em nenhuma delas. Podemos considerá-la como elemento flutuante, de dupla face, no entanto, “de importância extraordinária na dotação de sentido” (MARCONDES FILHO, 2004, p. 80) justamente porque promove a comunicação dos dois planos. Nesse conto de Poe (2002), o conteúdo da carta jamais é revelado e toda a trama acontece em função do deslocamento da carta. Nesse sentido, “Lacan buscava em Poe algo que ficaria de fora das séries numéricas (automatismo de repetição), contudo, condizente com seu ensino naquele momento e da primazia conferida ao simbólico em seu retorno a Freud, acabou por reduzir a carta ao significante” (HENRIQUES, 2017, p. 78). De acordo com Derrida (2007), a leitura de lacaniana “ignora a estrutura formal do texto de Poe” (p. 478), pois, as duas cenas triangulares que o autor isola: os roubos da carta, respectivamente, nos aposentos reais e no apartamento do ministro, reduz a trajetória da carta em um único trajeto que retorna a um lugar determinável. Ou seja, “em sua tentativa de romper com a leitura psicanalítica de Poe centrada no imaginário, realizada por Marie Bonaparte, Lacan cai no outro extremo fechando-se num formalismo rígido e, a partir daí, estabelece sua própria leitura de Poe, à luz da onipotência do simbólico” (HENRIQUES, 2017, p. 79). Podemos considerar que a leitura lacaniana foi uma análise textual mais simplificadora do que aquela realizada por Marie Bonaparte. A autora coloca o conto “A carta roubada” (POE, 2002) em relação com outros textos do poeta americano, procedimento ao qual Lacan (1998) se furtou. Por outro lado, Tytell (1982) considera a psicobiografia de Poe de Bonaparte (1933a; 1933b; 1958) um exemplo de psicanálise aplicada, entretanto, muito simplista e reducionista. O autor reprova o fato de que a autora projeta sua própria história de vida na sua interpretação

sobre a obra do poeta. Ricardou (1967), teórico do novo romance, atribui um tipo de blefe exegético ao trabalho de Bonaparte, pois, segundo ele, ela aponta com hábil retórica a reivindicação da completude e da universalidade de sua análise com base em interpretações parciais de certos símbolos. Bachelard (1942) num tom menos rude afirma: “Madame Marie Bonaparte, na sua minuciosa e profunda análise dos poemas e contos de Edgar Poe, descobre a razão psicológica dominante por detrás deles” (p. 63-64). Reconheço em Bonaparte uma leitora sagaz de Poe, cujas lições psicológicas acumuladas na sua psicobiografia são notáveis referências nos estudos entre literatura e psicanálise. Nas seções seguintes veremos respectivamente sobre a presença da literatura de Edgar Poe no Brasil, aspectos da elaboração da obra literária e algumas expressões da eloquência intensa do artista.

A presença de Edgar Allan Poe no Brasil

É prudente estabelecer uma cronologia histórica sobre as traduções da obra de Edgar Poe no Brasil. Assim, antes propriamente das traduções brasileiras já existiam em Portugal algumas traduções de Poe (1889; 1890). De acordo com Bottmann (2010), a primeira publicação de contos de Edgar Poe no Brasil refere-se a coletânea chamada *Novellas extraordinarias*, publicada por H. Garnier Livreiro-Editor, datada de 1903 (POE, 1903). “O livro traz em sua página de rosto, logo abaixo do título, a especificação ‘Tradução Brasileira’, sem citar, porém, o nome do tradutor. A coletânea traz dezoito contos de Poe, além do texto ‘O corvo (Gênese de um poema)’ e a versão em prosa que Charles Baudelaire fez de ‘*The Raven*’” (BOTTMANN, 2010, p. 01, grifos do autor). Em 1941, a editora paulista *O Livro de Bolso* publica um volume também chamado “*Novelas extraordinárias*” (POE, 1941) constando o nome do tradutor, no caso de Faria e Sousa.

O volume traz o mesmo ‘O corvo (A gênese de um poema)’, complementado pelo artigo ‘Método de composição’ (também seguindo a tradução baudelaireana de *Philosophy of composition* e uma transcrição de *O corvo* na tradução de Machado de Assis, porém incompleta, à qual faltam as três estrofes finais. Seguem-se nove contos, a saber: ‘O escaravelho de ouro’; ‘O homem das multidões’; ‘O poço e o pêndulo’; ‘Hop-Frog’; ‘O demônio da perversidade’; ‘William Wilson’; ‘Silêncio’; ‘Sombra’; ‘Berenice’ (BOTTMANN, 2010, p. 01, grifos do autor).

Pouco tempo depois, em 1943, a editora Cruzeiro do Sul publica a mesma coletânea com apresentação do tradutor de Faria e Souza (POE, 1943). Em 1945, o Clube do Livro reedita a mesma coletânea acrescida de um décimo conto chamado: O sistema do Dr. Breu e do Prof. Pena (POE, 1945). Em 1972, a editora Ordibra em convênio com o Instituto Nacional do Livro/MEC publica uma coletânea com o nome de “Histórias extraordinárias” (POE, 1972) com a mesma versão em prosa de “O corvo”, o texto “Método de Composição” e a tradução do poema feita por Machado de Assis. Essa coletânea também inclui dezesseis contos, sendo os mesmos da edição de 1903, exceto os dois Colóquios (BOTTMANN, 2010), como tradutor da obra consta o nome de João Teixeira de Paula (POE, 1972) e o verso da página de rosto especifica: “Direitos de tradução da Editora Clube do Livro Ltda especialmente cedidos à Ordibra – Organização Editorial Brasileira Ltda” (BOTTMANN, 2010, p. 3). Na análise de Bottmann (2010), se comparadas as cinco edições para o português dos poemas e contos de Edgar Poe no Brasil, de 1903 até 1972, constata-se que se trata exatamente da mesma obra de tradução, quer apareça como brasileira anônima, portuguesa anônima revisada por Faria e Sousa ou brasileira atribuída a Faria e Souza ou a João Teixeira de Paula. Questiona-se se trata de uma mera cópia que infelizmente foi subvencionada com verbas públicas. Do ponto de vista histórico-cultural essa dúvida que fica remete ao fato que “devido à ausência dos créditos de tradução e a posteriores menções a uma ‘tradução portuguesa’ idêntica a ela, não posso afirmar se é simples cópia ou se é de fato uma ‘tradução brasileira’ de direito próprio” (BOTTMANN, 2010, p. 04, grifos do autor). Tomando o conto “O gato preto” (*The Black Cat*), considerado segundo Bottmann (2010) o conto de Poe mais traduzido no Brasil, sabemos que ele foi escrito por Poe no final de 1842 ou começo de 1843⁴. Em 1845, *The Black Cat* foi incluído na coletânea *Tales*, organizada por Poe e publicada por Wiley & Putnam, Nova York. Nota-se que em português *O gato preto* tem conhecido várias traduções e adaptações ao longo de décadas, desde as traduções de Oscar Mendes e Milton Amado (POE, 1944), uma tradução anônima (POE, 1954) até chegarmos a tradução de Guilherme Braga (POE, 2008). Essas traduções, em sua grande maioria, trazem o título por: “O gato preto”, às vezes, “O mistério do gato preto”, ou ainda, “O gato negro”. Segundo Bottmann (2010), estima-se que aproximadamente existam 22 traduções brasileiras legítimas de *The Black Cat*, encontradas em várias antologias. Raros são os

⁴ O conto foi publicado no *Saturday Evening Post*, na edição de 19 de agosto de 1843 (BOTTMANN, 2010).

casos de edições exclusivamente dedicadas apenas a este conto. “*The Black Cat* parece gozar de excepcional fortuna histórica entre nós, com grande vitalidade, sendo objeto de frequentes retraduições” (BOTTMANN, 2010, p. 12). Esse conto traz à tona os sentimentos de um narrador assassino, sádico, estranho, mórbido, hesitando entre o real e o ficcional (TODOROV, 2004). O conteúdo das treze antologias que possuem o conto “O gato preto” varia de seis a dezoito contos, “em uma média geral de doze contos por coletânea. A coletânea mais abrangente traz dezoito contos; descontando esses dezoito do total de 37 contos presentes nas antologias acima arroladas, os outros dezenove se distribuem desigualmente entre as demais coletâneas” (BOTTMANN, 2010, p. 08). Contudo, o mais curioso é que o uso do título “Histórias extraordinárias” presente nas mais diversas edições e seleções diferentes publicadas no Brasil partem de um equívoco grosseiro e que se tem perpetuado até os dias de hoje. Sabemos que o título de *Histoires extraordinaires* foi publicado em Paris em 1856, por Michel Lévi Frères, Éditeurs, em uma seleta de contos de Poe traduzidos por Charles Baudelaire. Essa coletânea trazia originalmente treze contos, originalmente publicados em vários jornais e periódicos americanos entre 1832 e 1845. No Brasil, as coletâneas cuja fonte de inspiração para o título em português foi o mesmo nome dado à coletânea baudelaireana possuem o conteúdo completamente diferente da seleta feita por Baudelaire. Segundo Bottmann (2010),

Histórias extraordinárias no Brasil é um título que se aplica a qualquer coletânea que se queira, com qualquer quantidade de contos que se pretenda. É um bom nome, com suas ressonâncias baudelaireanas e certa consagração difusa, e só. Justamente por não corresponder a *Histoires Extraordinaires* de Baudelaire e a nenhuma obra específica de Poe, é um título que não remete a nenhum conteúdo determinado. Por isso foi possível proliferarem tantas antologias diferentes com o mesmo nome. A coletânea de *Histoires extraordinaires*, tal como foi concebida por Charles Baudelaire, é inédita no Brasil (p. 16, grifos da autora).

Entretanto, isso não impediu o lançamento de antologias variadas usando o mesmo título de 'Histórias extraordinárias'. E não raras vezes esbarramos com o constrangimento que sentimos quando lemos indicações feitas por estudiosos brasileiros das traduções de Poe referindo a invectivas a Baudelaire.

Sobre a elaboração da obra literária em Poe

De acordo com a análise de Bonaparte (1933a; 1933b; 1958), o trabalho de elaboração e criação literária de Poe, em graus diversos, ocorre segundo os mesmos mecanismos clássicos que a elaboração dos sonhos (FREUD, 1900/2017), sejam alguns deles: a condensação, o deslocamento e a figuração. No entanto, a obra literária, diferente do sonho, é um produto do pensamento desperto, o que faz com que as relações lógicas possam subsistir dentre as diversas expressões latentes presentes na obra artística. Ou seja, “a obra literária conta uma certa história coerente e manifesta, mas, ao mesmo tempo uma outra história, secreta e profunda, intromete-se na história superficial. Assim, constitui-se uma trama profunda e subjacente à primeira” (BONAPARTE, 1932a, p. 667, tradução minha). Do ponto de vista tópico, o aparelho psíquico é constituído pelos sistemas: inconsciente, pré-consciente e consciente (FREUD, 1980[1915]). O pré-consciente com a censura é o responsável pela coerência da obra literária, pois, faz o artista escolher ou rejeitar os elementos propostos pela elaboração primária inconsciente (pensamentos latentes), então, elimina-se aquilo que é muito absurdo e muito chocante e estabelece-se novos elos lógicos. Já quanto ao sonho, espera-se que ele seja absurdo e sem coerência.

Segundo Freud (2017[1900]), a elaboração do sonho se serve também dos processos dinâmicos do aparelho psíquico no deslocamento de intensidades psíquicas que com a ajuda de resíduos colhidos ao longo do dia, como imagens e lembranças visuais e auditivas tomadas aleatoriamente, produz o pensamento onírico. Esses restos diurnos serão modificados ou distorcidos por meio do trabalho do sonho na condensação, no deslocamento ou na figurabilidade. Em outros termos, um pensamento diurno qualquer incita um desejo inconsciente e este cria o sonho. O pilar na teoria freudiana do sonho é que se atribui “ao desejo oriundo do infantil o papel de motor imprescindível para a formação dos sonhos” (p. 617) já que todo sonho é a realização de um desejo (inconsciente). Sendo assim, são também os desejos infantis (inconscientes) que constituem o motor de todo processo da elaboração literária (BONAPARTE, 1932a) utilizando tal como nos sonhos de deslocamentos, condensações e possibilidades de figuração. Sobre esses mecanismos podemos dizer que o deslocamento, tanto no trabalho do sonho quanto na elaboração literária, é um dos principais meios para se obter a distorção. Então, o conteúdo manifesto não se assemelha ao conteúdo latente, distorcendo assim o desejo inconsciente subjacente. Quanto ao processo de condensação, ele se serve

de mais de um meio, o principal deles é na produção de pessoas coletivas ou pessoas mistas. Consiste em unir traços de duas ou mais pessoas em uma só. Nos contos de Poe são flagrantes os exemplos de personagens mistas. Por exemplo, no conto “Os assassinatos da rua Morgue” (POE, 2006) o personagem William Wilson, por um lado, personifica os instintos indomados e ferozes mais profundos da personalidade de Poe, bem como nas atitudes do personagem como o decifrador de enigmas e criptogramas representa o pesquisador infantil no qual um dia o pequenino Poe foi. E de outra parte, esse personagem também reúne traços do pai, castrador e punidor. Já a personagem feminina, a velha dama assassinada, reúne traços da mãe e da esposa de Poe. As representações do quarto, ora com as portas fechadas, ora com as portas abertas, simboliza também a figura da mulher e da mãe e esposa violadas, mortas, num tipo de dispersão para outros objetos da entidade materna e feminina “num grande oceano comum de simbolismo” (BONAPARTE, 1932a, p. 664). Já a figurabilidade remete ao recursos à imagem e aos traços visuais. Nisso ocorre a transformação direta de uma imagem em outra numa sucessão dos elementos, em consequência: “lugares são tratados frequentemente como pessoas” (FREUD, 2017[1900], p. 343), ou ainda, uma pessoa ou coisa se transforma em outra. São os recursos figurativos que dão a tessitura imagética do sonho e da obra literária.

Dessa maneira, é o infantil (inconsciente) que domina a vida psíquica de Poe e é essa a fonte da sua produção literária com sua monotonia de temas edípicos que sempre remetem a figura do pai, da mãe, ou ainda, as investigações sexuais infantis em torno das diversas partes do corpo dos adultos, sobretudo, dos órgãos sexuais (FREUD, 1976[1908]). Na infância, o genital feminino é tomado por um único orifício (teoria cloacal infantil), somente mais tarde a criança fica sabendo que essa região corporal abrange duas cavidades separadas, sejam elas: o ânus e a vagina. Há também a crença de que todos os adultos possuem um pênis (teoria da mãe fálica), só mais tarde a distinção anatômica entre os sexos será simbolizada e compreendida (FREUD, 1996[1924]). Nessa lista também se inclui a teoria sádica do coito, em que a criança na condição de testemunha do ato sexual entre os pais (cena originária) elabora o credo de que o ritmo da cópula imprime dor ou sofrimento a uma das partes envolvidas, geralmente a mãe, quanto ao pai, permanece como sendo o agressor. Desse modo, na obra de Poe encontramos representações particularmente infantis e arcaicas, por exemplo, é flagrante a equivalência simbólica entre ouro e fezes no conto “O escaravelho de ouro” (POE, 1889) que remete às antigas lembranças de

investigação anal do corpo materno em que a secreção do leite faz com que a criança estabeleça a equivalência entre o dom primitivo das fezes com o dom primitivo do amor maternal (BONAPARTE, 1932b), retomaremos a análise desse conto logo a seguir. Ao longo de sua obra literária encontramos a liberação de sua fixação infantil de natureza sado-necrófila (BONAPARTE, 1933c). O sadismo de Poe é explicado pelo processo de identificação clássica que acometem os meninos ao identificar-se com a figura do pai e graças a teoria sádica do coito (FREUD, 1976[1908]) que faz com que o menino (pequeno Poe) se identifique com o pai assassino, representado nas suas tramas com personagens masculinos cruéis e sádicos. Já a presença da necrofilia, apesar de tímida e inibida, está ligada às suas lembranças infantis de sua mãe morta que ele contemplou com admiração e curiosidade. Podemos pensar que a criação poética de Edgar Poe sublima nos contos o luto, a necrofilia e o sadismo (BONAPARTE, 1952b) experimentado na sua infância. O terror de sua poesia remete ao “terror da tentação muito grande que acomete toda criança, quer seja, o terror generalizado do incesto, o terror que habita o nosso mais profundo íntimo” (BONAPARTE, 1952b, p. 120, tradução minha) e que toma toda a intensidade visual nos diversos elementos figurativos que compõem seus enredos e personagens.

A eloquência intensa e visual de Poe: terminologia, simbolismo e tradução

Tanto a terminologia quanto o simbolismo presente nos contos de Poe expressam tanto a qualidade quanto a quantidade de afetos presente em suas histórias macabras. Poe foi um escritor fascinado pelos mistérios, um genuíno entusiasta do enigma e da solução de criptogramas, mexendo de forma inquietante com a imaginação dos seus leitores. É muito rica em detalhes a análise feita por Margarida (1998) dos procedimentos técnicos nas duas traduções de Oscar Mendes, Milton Amado e José Rubens Siqueira do conto “O barril de Amontilhado” (POE, 1995; 1960). A autora nos lembra que “a tradução é um processo de transferência cultural, cujo papel é determinado não apenas por aptidões e preferências individuais, mas, também pelo momento histórico e pela função que o texto desempenha na cultura de chegada” (p. 72). Desse modo, tomando essas duas traduções como exemplos se verifica no período de quase meio século entre uma (em 1960) e outra (em 1995) certa uniformidade nas práticas tradutórias que pensadas quanto à fidelidade ao texto original obedecem em geral aos procedimentos de tradução dos tipos: tradução literal, omissão e transposição. Quanto a essa última a autora nos instrui com inúmeros exemplos, para citar

apenas um deles temos: “Original: *The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could, but when he ventured upon insult I vowed revenge*. Transposição: Suponha eu, enquanto possível, as mil ofensas de Fortunato, mas quando se aventurou ele a insultar-me, jurei me vingar” (MARGARIDA, 1998, p. 74). É importante dizer que essas traduções conseguem captar como no original o mundo sombrio dos personagens de Poe. Cabe lembrar que nesse conto o personagem Fortunato, exímio conhecedor de vinho, será envolvido numa trama de vingança por parte de Montresor que aproveitará dessa habilidade da vítima. Esse plano de vingança é o eixo dorsal do conto. Poe é muito habilidoso com as palavras e leva por meio de figuras de linguagem como a hipérbole na expressão: *the thousand injuries* (as mil ofensas) o leitor a assumir uma posição frente ao personagem Montresor. Esse convencimento é justificado pela intensidade da suposta ofensa sofrida pela personagem, tornando o leitor cúmplice das situações de extrema crueldade. Trata-se de um estilo de “estética gótico” (MARGARIDA, 1998, p. 79), portanto, produz efeitos espantosos ao representar temas inusitados. Não podemos nos esquecer que também a ironia é integrada à narrativa durante o longo percurso até o amontilhado, pois, Montresor finge propiciar a Fortunato algumas oportunidades de escapar da terrível morte, convidando-o reiteradas vezes a retornar. Dessa maneira, Poe, ao traçar uma história semelhante a um estado psicológico alterado tal como “em um sonho ou pesadelo” (BONAPARTE, 1932a, p. 667, tradução nossa), fundamenta a estrutura dialógica da sua representação. Uma trama que envolve mistério e terror e isso se dissemina nas traduções e na receptividade do leitor brasileira dos seus contos.

Dentre o seu vasto simbolismo podemos destacar os seus simbolismos maternos ora representado nas figuras da Terra, do mar, da lua, elementos que na interpretação bonaparteana muitas vezes representa o grande desejo de retorno ao corpo materno. A figura da mãe está presente no patrimônio afetivo de todos os humanos, mas, Poe parece brincar de investigar o corpo materno sob um tipo de motivação inconsciente propensa à perversidade. Nas palavras de Bonaparte (1932b), Poe é um poeta “amante dos cadáveres” (p. 277), seus poemas ruminam os enigmas do nascimento e de todo tipo de investigação sexual infantil do corpo materno. Tomando um dos seus contos mais famosos como o “Escaravelho de Ouro” (POE, 1889), observamos o autor brincar com um simbolismo específico, considerado um dos mais antigos da humanidade, que é a equivalência das fezes com o ouro. Em psicanálise podemos dizer que essa equivalência decorre do domínio

anal localizado no período pré-genital do desenvolvimento da libido. Os excrementos são o primeiro presente que a criança oferece à sua mãe (FREUD, 1980[1917]) que ao investigar o corpo e os excrementos do corpo da mãe atribui às fezes da mãe o mesmo valor e riqueza nutritiva que o leite materno. Por isso, a criança oferece suas fezes com tanta dedicação. E um traço indelével dessa concepção permanece na mentalidade dos adultos, nos dizeres de Freud (1980[1917]): “nos produtos do inconsciente (ideias espontâneas, fantasias e sintomas) o conceito de fezes (dinheiro, dádiva) mal se distinguem um do outro e são facilmente intercambiáveis” (p. 160). Então, “a passagem das fezes à ouro se realiza regularmente no inconsciente de cada um de nós” (BONAPARTE, 1932b, p. 287). De fato, muitos contos de Poe apresentam as mesmas raízes inconscientes infantis de investigação do corpo maternal, comportamento típico da primeira infância.

Por sua vez, no conto “Gato Negro” (POE, 2008), a necrofilia contemplativa de Poe dará expressão a impulsões assassinas e sádicas em cenas cotidianas, porém, muito comoventes, como na casa de campo de Fordham, o bichano de Catarina perambulando em torno de Virgínia. No inverno, o fogo estava acabando e o pobre animal muito fraco e cuspidor de sangue tinha que permanecer na cama, enquanto o outro bichano não se enroscava nele, como se não quisesse aquecê-lo. Bonaparte (1932a) nos lembra que o gato é um animal que simboliza a mulher ou o feminino e para a autora tanto as lembranças da morte da mãe como da esposa do poeta funcionaram como restos de um pesadelo que mobilizou a mente e a alma de Poe no trabalho de escrita desse conto. Ao lermos “Gato Negro” sentimos uma agonia de um tipo de espetáculo sádico de observação de um moribundo, de acordo com Bonaparte (1932a) essa foi provavelmente a mesma agonia que Poe sentiu ao assistir a morte de sua mãe e esposa, ambas tuberculosas, num tipo de “necrofilia contemplativa” (BONAPARTE, 1932a, p. 681, tradução minha), possibilitando-o poetizar profeticamente nas suas personagens femininas Berenice, Morella, Ligeia, Madalena, e outras, a morte da mãe e da esposa, respectivamente.

Considerações finais

Em suma, a presença da obra de Poe no quadro das diferentes literaturas estrangeiras no Brasil é notória e ao verificar algumas pesquisas sobre traduções de sua obra para o português é possível compreender como o trabalho dos tradutores ajudam a

compor esse quadro. Por meio do estudo psicobiográfico de Poe percebemos que apesar da semelhança entre a criação literária e a criação onírica, a obra literária diferente do sonho prima pela forma estética que permite ao desejo recalcado se manifestar impunemente, no caso analisado, o desejo necrófilo e sádico de Poe.

Conclui-se afirmando que a criação de Poe é sem dúvida uma grande obra de efeito universal, toca a fundo nos corações das pessoas. Seus contos suscitam os sentimentos mais profundos em face aos mistérios da vida e da morte.

Referências

AMOUROUX, Rémy. “Marie Bonaparte e os meios literários”. In: _____. *Marie Bonaparte: entre biologie et freudisme*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: essai d'imagination sur la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942.

BERTIN, Célia. *A última Bonaparte*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

BONAPARTE, Marie. *Edgar Poe, sa vie son oeuvre, étude psychanalytique. La vie et ses poèmes*, 1 vol. Paris: Presses Universitaires de France, 1933a.

_____. *Edgar Poe, sa vie son oeuvre, étude psychanalytique. Les contes: les cycles de la mère*, 2 vol. Paris: Presses Universitaires de France, 1933b.

_____. “La structure psychique d'Edgar Poe”. *L'hygiène mentale*, Paris, vol. 28, p. 193-201, 1933c.

_____. *Edgar Poe, sa vie son oeuvre, étude psychanalytique. Les contes: les cycles du père Poe et l'âme humaine*, 3 vol. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

_____. “De l'élaboration et de la fonction de l'oeuvre littéraire”. *Revue Française de Psychanalyse*, Paris, vol. 5, n. 4, p. 649-683, 1932a.

_____. “Le scarabée d'or d'Edgar Poe”. *Revue Française de Psychanalyse*, Paris, vol. 5, n. 2, p. 275-293, 1932b.

_____. “La structure psychique d'Edgar Poe”. *L'hygiène mentale*, Paris, vol. 28, p. 193-201, 1933c.

_____. “L'Identification d'une fille à sa mère morte”. In: _____. *Psychanalyse et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 88-108, 1952a.

_____. “Deuil, nécrophilie et sadisme”. In: _____. *Psychanalyse et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 112-128, 1952b.

BOTTMANN, Denise. “Alguns aspectos da presença de Edgar Allan Poe no Brasil”. *Tradução em Revista*, São Paulo, vol. 1, p. 01-19, 2010.

BOURGERON, Jean-Pierre. *Marie Bonaparte*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

FREUD, Sigmund. “Avant-Propos”. In: BONAPARTE, M. *Edgar Poe, sa vie son oeuvre, étude psychanalytique. La vie et ses poèmes*, 1 vol. Paris: Presses Universitaires de France, 1933.

_____. *A interpretação dos sonhos*. Tradução do alemão de Renato Zwick. Porto Alegre, L&PM, 2017. (Trabalho original publicado em 1900).

_____. O inconsciente. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., Vol. 14, p. 191-239). Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Trabalho original publicado em 1915).

_____. O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jesen. In: _____. *Obras completas*. (P. C. de Souza, trad., Vol. 8, p 13-122) São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (Trabalho original publicado em 1907).

_____. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (L. Salomão, trad., Vol. 11, p 56-126) Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Trabalho original publicado em 1910).

_____. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (Caso Schreber). In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., Vol. 12, p. 81-104). Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Trabalho original publicado em 1911).

_____. Sobre as teorias sexuais infantis. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., vol. 9, p. 213-232). Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Trabalho original publicado em 1908).

_____. As transformações do instinto exemplificadas no erotismo anal. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., vol. 17, p. 157-166). Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Trabalho original publicado em 1917).

_____. Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexo. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. (J. Salomão, trad., Vol. 19, p. 303-320). Rio de Janeiro: Imago. 1996. (Trabalho original publicado em 1924).

LACAN, Jaques. “O seminário sobre ‘A carta roubada’”. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 13-66, 1998.

MANDIL, R. *Os efeitos da letra: Lacan leitor de Joyce*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2003.

_____. Jacques Lacan no banquete joyciano. *Em Tese*, Belo Horizonte, vol. 4, p. 11-27, 2000.

MARGARIDA, Silvania Mendonça Almeida. *O barril de amontilhado de Edgar Allan Poe: uma análise contrastiva de três traduções*. 1998. 112 f. Dissertação de Mestrado em Letras: Estudos Linguísticos. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 1998.

POE, Edgar Allan. “O escaravelho de ouro e outros”. In: _____. *Biblioteca Universal Antiga e Moderna*. Tradução de Mécia Mousinho de Albuquerque. Lisboa: Companhia Nacional, vol. 37, 1889.

_____. “O rei peste e outros”. In: _____. *Biblioteca Universal Antiga e Moderna*. Tradução de Mécia Mousinho de Albuquerque. Lisboa: Companhia Nacional, vol. 61, 1890.

_____. *Novellas extraordinarias*. Tradução anônima. Rio de Janeiro: Livreiro-Editor, 1903.

_____. *Novelas extraordinárias*. Tradução portuguesa, revista por Faria e Sousa. São Paulo: O Livro de Bolso, 1941.

_____. *Novelas extraordinárias*. Tradução de Faria e Souza. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1943.

_____. “O Barril de Amontilhado”. In: _____. *Biblioteca dos Séculos*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre: Editora Globo, 1944.

_____. *Novelas extraordinárias*. Tradução anônima. São Paulo: Clube do Livro, 1945.

_____. *O mistério do gato preto*. Tradução anônima. São Paulo: Tecnoprint, 1954.

_____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo/ Brasília: Ordibra, INL, 1972.

_____. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira e outros, com dezesseis contos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. “O Barril de Amontilhado”. In: _____. *A. O escaravelho de Ouro e outras histórias*. Seleção e Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____. “A carta roubada”. In: _____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Nova Cultural, 2002, p. 203-224.

_____. *O gato preto e outros contos*. Tradução de Guilherme Braga. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. *Os assassinatos da rua Morgue e O escaravelho de ouro*. Tradução de Júlio Mendonça. São Paulo: Scipione, 2006.

RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau Roman*. Paris: Le Seuil, 1967.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TYTELL, Pamela. *La plume et divan*. Paris: Aubier, 1982.

ON THE PREPARING LITERARY WORK: EDGAR ALLAN POE'S WRITING

ABSTRACT: Through the analysis of some short stories and based on Poe's psychobiography, that performed by the French psychoanalyst Marie Bonaparte, we find that the mechanisms that govern the elaboration of the artist's literary work are similar to the mechanisms of the dream. Thus Poe's literary creation reveals in a fictional way the fulfillment of his infantile, archaic and unconscious desires. This trajectory opens the way for thinking both about recognizing the presence of Edgar Poe's work on the panel of foreign literatures in Brazil, as well as circumscribing his psychobiography as a study that shows that men's literary works reveal their most intimate psychology and their Its own way is among the most important research ever conducted on the American poet.

Keywords: creation; Edgar Poe; literature; translation.