

Greicy Kelly de Oliveira Hensel

***THE RAVEN* POR MACHADO DE ASSIS E  
FERNANDO PESSOA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras sob orientação da Profa. Dra. Luciana Maria Crestani

Passo Fundo

2015

Dedico este trabalho a minha mãe, mulher virtuosa, orgulho da minha vida. Com todo meu amor. Saudades.

## AGRADECIMENTOS

Sou grata...

A Deus, SENHOR do meu viver.

À minha mãe, que me ensinou através de sua vida como bem usar os conhecimentos adquiridos (ainda posso te ver lendo em teu quarto, mãe, ainda posso te ouvir compartilhando saberes, debatendo ideias, ensinando o que consideravas ser produtivo a todos ao teu redor).

À minha irmã Ester, a quem chamo de FAMÍLIA (espero sinceramente ser, além de nossa mãe, um bom exemplo para você).

Às minhas “meninas”, que passaram esses anos me olhando na frente do computador, ora deitadas aos meus pés, ora olhando pelo vidro da porta, ora em pé nas janelas, sempre me fazendo companhia e me esperando.

À professora e orientadora Dr<sup>a</sup> Luciana Maria Crestani, pelo carinho, competência e seriedade com que conduziu essa pesquisa. Agradeço por se desafiar junto comigo, saímos as duas de nossa zona de conforto, das áreas de nossa atuação para partilhar nossos conhecimentos e criar algo interdisciplinar, algo novo (sentirei saudade das tardes que passamos juntas construindo esta dissertação, terás sempre meu respeito e admiração pela pessoa e profissional que és).

Ao professor Paulo Becker, por contribuir efetivamente com o desenvolvimento e aprimoramento deste estudo. Um professor nunca sabe ao certo a proporção que seu trabalho pode ter (os acadêmicos do Curso de Letras da Unochapecó, professor Paulo, são instigados a “ler comovidos todos os sentidos da vida” ).

Agradeço aos colegas do mestrado, e em especial às colegas do grupo da Poesia Contemporânea pela amizade construída (que saudade das aulas de quinta-feira).

À equipe da Wizard Xanxerê que vibrou com cada etapa deste processo junto comigo (escola do meu coração).

A meus amigos, aquelas pessoas que se importam e vibram com meu crescimento e felicidade (esses se reconhecerão aqui).

E por fim, agradeço a toda a equipe do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo por tornar o meu sonho de ser Mestre em Letras possível.

“São os autores que fazem as literaturas nacionais, mas são os tradutores que fazem a literatura universal.” – José Saramago

## RESUMO

A atividade tradutória se faz necessária em todos os campos do saber. Sendo a poesia um texto de natureza estética, não é difícil entender ser a tradução de textos poéticos o ponto crítico da problemática tradutória. Muitos poetas se levantam contra essa atividade, questionando a traduzibilidade de poesia. O tema desta pesquisa é a tradução de textos poéticos, e a questão norteadora do trabalho é a seguinte: sabendo que elementos como rima, repetições, assonâncias, aliterações, são importantes na construção do texto poético e dificilmente transpostos de uma língua para outra, haveria um modo específico para a tradução de poesia? O objetivo geral, então, é compreender como ocorre a tradução de textos poéticos, ou, seja, entender se elementos estruturais e estilísticos - como o número de versos e estrofes, as rimas, a sonoridade - são preservados ou recriados no texto traduzido, ou apenas se preserva o conteúdo. Esta pesquisa apresenta a análise do poema *The Raven* de Edgar Allan Poe e das versões deste traduzidas por Machado de Assis e por Fernando Pessoa. A análise se deu pelo viés da teoria semiótica greimasiana, uma teoria da significação que busca explicar os sentidos dos textos a partir de um processo gerativo de sentido, esse processo é estruturado em quatro níveis: fundamental, narrativo, discursivo e da manifestação. Também se buscou embasamento nas teorias da tradução, dentro desse escopo teórico o que se percebeu é que existe a tradução literal e a recriação/transcrição (que se resume em dominar a língua de partida e de chegada, extrair do estrangeiro o que é essencial e recriá-lo), abordadas neste estudo por Haroldo de Campos (1994) e Augusto de Campos (2011). A luz da teoria semiótica foi possível perceber que na recriação de textos poéticos o que ocorre é a preservação dos níveis fundamental e narrativo, pois, são os níveis mais abstratos de organização do conteúdo onde as estruturas não se alteram. A dificuldade maior se encontra nos níveis discursivo e da manifestação. As alterações no nível discursivo se devem as escolhas subjetivas do tradutor. O problema real da recriação está no nível da manifestação onde alguns elementos podem ser mantidos, mas, obrigatoriamente, terão de modificar outros, pois é impossível manter a identidade de rimas, assonâncias, aliterações, repetições, uma vez que as palavras têm significantes diferentes e precisam ser recriadas para dar beleza ao texto. A análise também permite dizer que Pessoa procurou ser fiel à forma (manteve o mesmo número de estrofes e de versos e o esquema rimático) do poema original, o que não acontece em Machado (que mantém o número de estrofes, mas altera significativamente o número de versos e o esquema rimático). Essas duas versões apontam que a técnica da recriação preserva o conteúdo essencial do texto, mas modifica seu plano de expressão.

Palavras-chave: Tradução de textos poéticos. Recriação/transcrição. Semiótica greimasiana.

The Raven de Edgar Allan Poe. Versões de Machado de Assis e Fernando Pessoa.

## ABSTRACT

The translational activity is necessary in all fields of knowledge. Being poetry a text of aesthetic nature, it is not difficult to understand that the translation of poetic texts is the critical point of translation problems. Many poets are against this activity, they question the poetry translatability. The theme of this research is the translation of poetic texts, and the guiding question of the work is: knowing that elements such as rhyme, repetition, assonance, alliteration are important in the construction of the poetic text and hardly translated from one language to another, would there be an specific way for poetry translation? The overall goal is to understand how the translation of poetic texts works, in other words, to understand whether structural and stylistic elements – such as the number of verses and stanzas, rhymes, the sound - are preserved or recreated in the translated text, or it preserves only the content. Therefore, this research presents an analysis of the poem *The Raven* by Edgar Allan Poe and its translated versions by Machado de Assis and Fernando Pessoa. They were analyzed from the perspective of greimasian semiotic theory, a theory of meaning, which seeks to explain the meanings of texts from a generative process of meaning structured into four levels: fundamental, narrative, discursive and manifestation. They also sought grounding in the theories of translation. Within this theoretical scope, it was realized that there is a literal translation and the recreation / transcreation (to master the source and arrival language, extract what is essential and recreate it), covered in this study by Haroldo de Campos (1994) and Augusto de Campos (2011), the latter being the technique used in the translation of poetry. In the light of semiotic theory, it is noticed that in the recreation of poetic texts it is possible to preserve the fundamental and narrative levels, more abstract levels of organization of content, where the structures do not change. The greatest difficulty is in discursive and manifestation levels, which involve choices of words and stylistic issues. At these levels, some elements may be maintained, but necessarily, others are modified, it is impossible to maintain the identity of rhyme, assonance, alliterations, repetitions of the original, since the meaningful words are different in each language. The analysis also allows us to say that Pessoa sought to be more faithful to the compositional form (kept the same number of stanzas, verses and the rhyme scheme) of the original poem unlike Machado (who kept the number of stanzas, but changed significantly the number of verses and the rhyme scheme). However, in both versions, other elements of the manifestation level (rhymes, assonance, alliteration) have been recreated. It follows, then, that in the recreation the essential content of the text is preserved, but elements of discursive and manifestation levels are modified,

especially the manifestation elements, these related to subjective choices and constraints of each language system.

Keywords: Translation of poetic texts. Recreation / transcreation. Greimasian Semiotics. The Raven by Edgar Allan Poe. Machado de Assis and Fernando Pessoa Versions.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 CARACTERIZAÇÃO DOS AUTORES .....</b>	<b>15</b>
2.1 EDGAR ALLAN POE.....	15
2.2 MACHADO DE ASSIS.....	16
2.3 FERNANDO PESSOA.....	17
2.4 O POEMA <i>THE RAVEN</i> (“O CORVO”).....	19
2.4.1 <i>The Raven</i> e a “Filosofia da Composição”.....	19
<b>3 O ESTADO DA ARTE .....</b>	<b>21</b>
3.1 “O ACORVOAMENTO DE POE: UM ESTUDO SOBRE COMO A TRADIÇÃO E TRADUÇÃO SE INTER-RELACIONAM”.....	21
3.2 “ANÁLISE DE QUATRO TRADUÇÕES DO POEMA <i>THE RAVEN</i> DE EDGAR ALLAN POE”.....	25
3.3 “TRADUÇÃO COMO PROCESSO E RESULTADO”.....	27
3.4 “O CORVO DE PESSOA: UMA FILOSOFIA DA TRADUÇÃO”.....	32
3.5 “TRADUÇÃO POÉTICA: ‘O CORVO’ AOS OLHOS DE MACHADO DE ASSIS E FERNANDO PESSOA” .....	33
3.6 RAZÕES PARA MAIS UMA PESQUISA SOBRE O TEMA .....	35
<b>4 A TEORIA SEMIÓTICA GREIMASIANA .....</b>	<b>37</b>
4.1 A TEORIA SEMIÓTICA COMO APORTE PARA A ANÁLISE DE TEXTOS.....	37
4.1.1 Percurso Gerativo de Sentido.....	38
4.1.2 Algumas considerações sobre semiótica e poesia.....	45
<b>5 SOBRE OS GÊNEROS TEXTUAIS E O GÊNERO POÉTICO/LÍRICO .....</b>	<b>47</b>
5.1 GÊNEROS TEXTUAIS.....	47
5.2 GÊNEROS LITERÁRIOS.....	49
5.2.1 Gênero Poético/Lírico.....	49
5.3 A COMPLEXIDADE DA TRADUÇÃO DE TEXTOS POÉTICOS - FORMA E CONTEÚDO.....	52
<b>6 ESTUDOS DA TRADUÇÃO .....</b>	<b>56</b>
6.1 O QUE É TRADUZIR? .....	56

6.2 DA TRADUÇÃO LITERAL.....	57
6.2.1 A Impossibilidade da Tradução Literal do Texto Poético .....	58
6.3 A TRANSCRIÇÃO/RECRIAÇÃO.....	59
<b>7 METODOLOGIA E CATEGORIAS DE ANÁLISE .....</b>	<b>64</b>
7.1 CATEGORIAS DE ANÁLISE DO POEMA.....	64
<b>8 ANÁLISE .....</b>	<b>67</b>
8.1 A TRAMA DE <i>THE RAVEN</i> .....	67
8.2 NÍVEL FUNDAMENTAL.....	67
8.3 NÍVEL NARRATIVO.....	69
8.4 NÍVEL DISCURSIVO.....	73
8.5 NÍVEL DA MANIFESTAÇÃO.....	80
8.6 COMPARAÇÃO ENTRE AS TRÊS VERSÕES.....	85
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>94</b>
<b>ANEXO A.....</b>	<b>97</b>
<b>ANEXO B.....</b>	<b>100</b>
<b>ANEXO C.....</b>	<b>105</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O documento mais famoso conhecido da atividade tradutória é a Pedra Rosetta um fragmento de basalto, encontrado em 1799 nas escavações que se faziam numa região banhada pelo Nilo. Na pedra vê-se um mesmo texto escrito de três maneiras diferentes. Foi a partir do estudo dessa pedra datada do século II a.C. que Jean-François Champollion começou a decifrar os hieróglifos do Antigo Egito. Sabe-se, também, que entre os babilônicos, assírios e hititas existiam escribas especializados que escreviam em diversas línguas. A primeira determinação legal de tradução ocorreu no ano de 146, em Roma, quando o Senado romano mandou traduzir o tratado de agricultura do cartaginês Magão. Na Idade Média, a tradução esteve a serviço da catequese religiosa.

Desde então, cada vez mais a tradução se faz presente – e necessária – na interação e diálogo entre povos e nações. No século XX, os avanços tecnológicos trazem consigo uma irrefreável tendência a reduzir as distâncias entre os países, aproximando sujeitos e culturas. Esse intercâmbio cultural é possível, devido, principalmente, à tradução. Basta olharmos ao redor para percebermos que a maioria dos filmes a que assistimos são traduzidos, assim como peças de teatro, livros, textos científicos etc. É tão importante a tradução de uma peça teatral de William Shakespeare quanto a de um texto científico ou técnico; são tão importantes traduções feitas em jargão de especialistas para pesquisas e estudos quanto as que são feitas em linguagem comum para fim de divulgação do assunto entre leigos e curiosos. A tradução é um dos caminhos para o entendimento e a interação entre os povos.

Há que se levar em conta, porém, que embora alguns gêneros textuais - como artigos científicos, bulas, notícias - sejam mais facilmente traduzidos de uma língua para outra, tal tarefa não é tão simples quando se trata de textos de natureza estética, como os textos poéticos, nos quais a construção dos sentidos está relacionada não só ao conteúdo, ao que dizem as palavras que o compõem, mas também a fatores como a posição das palavras, rimas, repetições, assonâncias, aliterações entre outros, que vão produzir sentido e dar ao texto sua beleza particular. Na tradução, uma vez que o significante da palavra muda de uma língua para outra, esses elementos podem acabar se perdendo.

Nesse contexto, o tema desta pesquisa é a tradução de textos poéticos, e a questão norteadora do trabalho é a seguinte: sabendo que elementos como rima, repetições, assonâncias, aliterações, figuras de linguagem são importantes na construção do texto poético e dificilmente transpostos de uma língua para outra, haveria um modo específico para a tradução de poesia? O objetivo geral, então, é compreender como ocorre a tradução de textos

poéticos, ou, seja, entender se elementos estruturais e estilísticos - como o número de versos e estrofes, as rimas, a sonoridade - são preservados ou recriados no texto traduzido, ou apenas se preserva o conteúdo. Para tanto, propomo-nos a analisar as traduções do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe, realizadas por Machado de Assis e Fernando Pessoa, comparando as versões e as escolhas composicionais feitas por cada autor na tradução do poema original. Tal análise é guiada pela teoria semiótica greimasiana e pelos estudos da tradução. Este estudo configura, portanto, uma pesquisa qualitativa, em que se utiliza o método comparativo na análise dos poemas para o levantamento dos dados. São objetivos específicos do trabalho: a) diferenciar plano de conteúdo e plano de expressão nos textos poéticos; b) entender como elementos do plano de expressão interferem na construção dos sentidos de um poema; c) compreender quais elementos do plano de conteúdo e do plano de expressão se mantêm ou se modificam nas traduções de poemas; d) diferenciar a técnica da tradução literal da técnica conhecida como transcrição/recriação.

A escolha desta temática decorre de motivações pessoais minhas<sup>1</sup>. Sou formada em Letras: Inglês e respectivas Literaturas e especialista em Tradução. Sou professora de inglês desde os dezessete anos, quando iniciei minhas atividades de docência seguindo o caminho de muitos professores: realizando substituições, aulas na rede pública, aulas na rede privada, escola de idiomas e, mais recentemente, na universidade. Durante toda essa caminhada, tenho me deparado com os problemas e desafios encontrados na arte da tradução. É normal para uma professora de língua inglesa ouvir pedidos como “Você poderia traduzir esse texto rapidinho?”, ou “Se você é professora de inglês vai saber me ajudar com essa palavra/expressão”. E tão normais como os pedidos são os comentários: “Nossa, você teria que pesquisar para saber a tradução correta?”, “Como você não sabe se é professora de inglês?” ou “Mas *teacher* é só um textinho”.

O que a maioria dos alunos e as pessoas que não estudam língua estrangeira não sabem é quão diversificados são os fatores que entram em jogo quando o assunto é a tradução, e que traduzir não é tão “rapidinho” assim. O processo de tradução de um enunciado pode levar um bom tempo, é preciso pensar no contexto em que a palavra está sendo empregada, nas culturas/tradições que a circundam, nas palavras e expressões pertencentes a um língua apenas e noutros tantos aspectos.

Então, para expandir meus conhecimentos, escolhi o segmento da tradução que, em minha opinião, é o mais complicado, a tradução de textos poéticos. Se as palavras não são

---

<sup>1</sup> A primeira pessoa do singular será utilizada nos trechos em que se reportarem experiências e motivações pessoais da pesquisadora.

iguais de um idioma para o outro, como traduzir assonâncias e aliterações? Como reproduzir em língua inglesa, por exemplo, o som do vento proporcionado pela aliteração de /s/ em português numa frase como “E o vento sopra, sopra, suavemente” se as palavras não coincidem? Para responder às minhas inquietações, eu precisava, então, de um poema que houvesse sido traduzido por diferentes autores, para analisar as traduções, e de teorias que dessem suporte à análise. O poema deveria ser representativo, um texto que tivesse ganhado força e se tornado conhecido por suas traduções e cujos tradutores fossem autores renomados no Brasil. A escolha foi pelo poema *The Raven* de Edgar Allan (clássico da literatura americana) e as traduções deste realizadas por Machado de Assis e Fernando Pessoa.

Além das motivações pessoais, o trabalho se justifica na medida em que pretende trazer contribuições teórico-metodológicas relacionadas à tradução de textos poéticos. Para tanto, volta-se à análise das escolhas composicionais de Machado de Assis e Fernando Pessoa na tradução da obra *The Raven* de Edgar Allan Poe. Nesse sentido, além de configurar um estudo agregador aos debates sobre a (in)traduzibilidade do texto poético, este trabalho pode lançar luzes às práticas de tradução de poesia, contribuindo tanto para a realização dessa prática, quanto para a compreensão de tal processo por parte de estudantes da linguagem, principalmente os que se dedicam ao estudo de línguas estrangeiras, bem como por apreciadores dessa arte.

O trabalho vem organizado em nove seções. O primeiro capítulo é constituído pela introdução, em que se contextualiza o estudo ora proposto. O segundo capítulo traz a caracterização dos autores Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Fernando Pessoa, uma abordagem geral sobre o poema e a “Filosofia da Composição” (ensaio onde Poe relata que nenhuma escolha do poema *The Raven* veio do acaso). O terceiro aponta outros estudos encontrados sobre o tema e, em relação a eles, explica-se o diferencial desta pesquisa. O quarto capítulo apresenta a teoria semiótica greimasiana, aporte teórico que guiará a análise do poema. No quinto, são abordados os gêneros do discurso, dando ênfase ao gênero poético e suas particularidades. O sexto capítulo discorre sobre a tradução literal e a técnica de tradução de textos poéticos conhecida como recriação/transcrição. O sétimo comporta a metodologia e as categorias de análise eleitas no trabalho. O oitavo capítulo contempla a análise propriamente dita, em que, à luz da semiótica greimasiana, dos estudos da tradução e das particularidades do gênero poético, são analisados elementos do plano de conteúdo e do plano de expressão do poema *The Raven* e das traduções deste, buscando entender como se caracteriza a tradução/transcrição de um poema e identificando os elementos que se preservam ou que se modificam nesse processo. Assim, observamos como se (re)constroem

os principais elementos constituintes do plano de conteúdo e do plano de expressão do poema original e das duas versões traduzidas, verificando: a) no plano de conteúdo: se o conteúdo/sentido do poema original se mantêm nas duas versões traduzidas; b) no plano de expressão: quais elementos estruturais e estilísticos se mantêm (ou não) nas duas versões traduzidas em relação ao poema original. Por fim, a última seção traz as considerações finais acerca do estudo proposto.

## 2 CARACTERIZAÇÃO DOS AUTORES

Este capítulo traz uma visão geral sobre a vida e obra dos autores Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Fernando Pessoa, a trama de *The Raven* e a “Filosofia da Composição”. O ponto em comum entre os autores é o poema “*The Raven*”, traduzido na língua portuguesa por “O Corvo”, que se destaca como sendo a obra-prima de Poe e foi objeto de tradução de Machado e Pessoa.

### 2.1 EDGAR ALLAN POE

De acordo com Baudelaire (apud POE, 1999a), Edgar Allan Poe foi escritor, crítico e poeta norte-americano, nasceu em Boston em 19 de janeiro de 1809 e morreu em Baltimore em 7 de outubro de 1849. Seus pais eram pobres atores ambulantes que vieram a falecer antes que Edgar completasse três anos. Poe foi adotado por um casal escocês, sem filhos, de sobrenome Allan. Em 1823 (aos 14 anos) escreveu seus primeiros poemas. Em 1826 ingressou na Universidade de Virgínia, em Charlottesville. Foi então que o álcool e o jogo entraram em sua vida, e agravaram-se os desentendimentos com seu pai adotivo.

Em 1829 rompeu relações com o Sr. Allan seu pai adotivo; nesse ano ocorreram também o falecimento da Sra. Allan sua mãe adotiva e o lançamento da primeira edição de *Tamerland and other poems*, de Poe. Com a morte de sua mãe, Edgar Allan Poe passou à proteção de uma tia, Maria Clemm, e mudou-se com ela e a prima para Virgínia, Baltimore, e lá, em 1835, casou-se com a prima de 13 anos.

No início de 1845, foi publicado, no jornal *Evening Mirror*, o seu popular poema *The Raven* (em português "O Corvo"). Após o casamento, Poe procurou abster-se do uso de estimulantes, mas voltou a eles quando a esposa adoeceu gravemente. Depois da morte de sua esposa, em 1847, agravou-se o estado mórbido de Poe.

No dia 3 de outubro de 1849, Poe fora encontrado nas ruas de Baltimore, com roupas que não eram as suas e delirando, então foi levado para o Washington College Hospital, onde veio a morrer apenas quatro dias depois. Poe nunca conseguiu estabelecer um discurso suficientemente coerente, de modo a explicar como tinha chegado à situação na qual foi encontrado. As suas últimas palavras teriam sido: *It's all over now*. Que em português significa: Está tudo acabado agora. Nunca foram apuradas as causas precisas da morte de Poe. Por outro lado, muitas teorias têm sido propostas ao longo dos anos, de entre as quais: diabetes, sífilis, raiva, e doenças cerebrais raras.

Edgar Allan Poe usa uma espécie de terror psicológico em suas obras, seus personagens oscilam entre a lucidez e a loucura, quase sempre cometendo atos infames ou sofrendo de alguma doença. Seus temas mais recorrentes lidam com questões da morte, incluindo sinais físicos dela, os efeitos da decomposição, a reanimação dos mortos e o luto. Muitas das suas obras são geralmente consideradas partes do gênero do romantismo negro, uma reação literária ao transcendentalismo, do qual o poeta não gostava.

Além do horror, Poe também escreveu sátiras e contos de humor. Para efeito cômico, ele usou a ironia e a extravagância do ridículo, muitas vezes na tentativa de liberar o leitor da conformidade cultural.

Vejamos ainda o que Baudelaire declara sobre ele:

Como poeta, Edgar Allan Poe é um homem à parte. Representa quase sozinho o movimento romântico do outro lado do oceano. É o primeiro americano que, propriamente falando, fez do seu estilo uma ferramenta. Sua poesia, profunda e gemente, é, não obstante, trabalhada, pura, correta e brilhante, como uma jóia de cristal. [...] Nele é atraente toda entrada em assunto, sem violência, como um turbilhão. Sua solenidade surpreende e mantém o espírito alerta. Sente-se, desde o princípio, que se trata de algo grave. E lentamente, pouco a pouco, se desenrola uma história cujo interesse inteiro repousa sobre um imperceptível desvio do intelecto, sobre uma hipótese audaciosa, sobre uma dosagem imprudente da Natureza no amálgama das faculdades. O leitor, tomado de vertigem, é constringido a seguir o autor em suas arrebatadoras deduções. (BAUDELAIRE apud POE, 1999a, p.13-14)

Edgar Allan Poe foi descoberto, amado, traduzido e cultuado na França, a começar por Charles Baudelaire, Mallarmé, Barthes, Verlaine, Rimbaud, Debussy, Lacan e muitos outros. Seu inglês é carregado de francesismos e de expressões de cunho erudito. O poeta foi (e é) considerado genial e, geração após geração, coleciona aficionados de sua arte.

## 2.2 MACHADO DE ASSIS

De acordo com Bosi (1994), Joaquim Maria Machado de Assis (Rio, 1839-1908). Nasceu no morro do livramento, filho de um pintor mulato e de uma lavadeira açoriana. Órfão muito cedo, foi criado pela madrasta, Maria Inês. Ainda em sua infância apareceram os sintomas de sua frágil compleição nervosa, a epilepsia e a gaguez. Estudante de escola pública, teve aulas de francês e latim de um padre amigo, Silveira Sarmiento; mas foi como autodidata que construiu sua vasta cultura literária. Com dezesseis anos, começou a trabalhar na Imprensa Nacional como tipógrafo aprendiz, aos dezoito, na editora de Paula Brito, para



cuja revistinha, A Marmota, compôs seus primeiro versos. Pouco tempo depois, foi admitido à redação do Correio Mercantil.

Quintino Bocaiúva na década de 60 o introduz no Diário do Rio de Janeiro, para qual resenhou os debates do Senado utilizando uma linguagem sarcástica devido a um ardente liberalismo. Ainda na década de 60 escreve quase todas as suas comédias. Aos trinta anos casa-se com uma portuguesa, Carola Xavier de Novais, sua companheira até a morte.

Amparado por uma carreira democrática primeiramente no Diário Oficial (1867-73) e, a partir de 74, na Secretaria da Agricultura, Machado entrega-se livremente à sua vocação de ficcionista.

Machado de Assis é considerado o maior romancista brasileiro, é um dos fundadores e primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras. Sobre o escritor também ficaram proverbiais a fria compostura pessoal e o absenteísmo político que manteve. Vejamos mais sobre o escritor na definição a seguir.

Quer dizer: veio-lhe sempre do espírito atilado um *não* ao convencional, um *não* que o tempo foi sombreando de reservas, de *mas*, de *talvez*, embora o permanecesse até o fim como espinha dorsal de sua relação com a existência. A gênese dessa posição, que vela as negações radicais com a linguagem da ambigüidade, interessa tanto ao sociólogo ao pesquisar problemas de classe do mulato pobre que venceu a duras penas, como ao psicólogo para quem a gaguez, a epilepsia e a conseqüente timidez do escritor são fatores que marcaram primeiro o rebelde, depois o funcionário e o acadêmico de notória postura. (BOSI, 1994, p.176)

Machado de Assis morreu vitimado por uma úlcera cancerosa, aos sessenta e nove anos de idade. Obras destacadas em sua fase romântica: *Ressurreição* (1872), seu primeiro livro, *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878).

Obras destacadas em sua fase realista: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1892), *Dom Casmurro* (1900) e *Memorial de Aires* (1908).

Alguns de seus contos mais conhecidos são: *Missa do Galo*, *O Espelho* e *O Alienista*. Machado ainda escreveu diversos poemas, crônicas sobre o cotidiano e peças de teatro.

### 2.3 FERNANDO PESSOA

De acordo com Pais (2012), Fernando António Nogueira Pessoa nasceu em Lisboa em 13 de junho de 1888. Esse é seu nome de registro, sabe-se que ele inventou para si cerca de 72 nomes conhecidos, ou até mais. O pai do poeta, Joaquim de Seabra Pessoa, morreu ao 43 anos, quando Fernando tinha cinco anos e mais tarde seu irmão também veio a falecer. Sua

mãe Maria Madalena Pinheiro Nogueira Pessoa, tem ascendência açoriana. Segundo Pais, a perda do pai e do irmão o tornaram um ser que, como podemos perceber nas fotos, raramente sorri.

Em 1896, com oito anos, viajou com a mãe, que agora estava casada com o comandante João Miguel Rosa, cônsul honorário de Portugal em Durban, para a África do Sul. Então fez, com brilhantismo, seus estudos primários e secundários em contato com autores ingleses e franceses. Tornou-se um escritor bilíngüe, escrevendo em inglês e português.

Em 1901, visitou Portugal, em férias, passando um tempo com seus primos açorianos, elaborando números de um jornal que ficou sob forma manuscrita. Para fazer crer que havia outros colaboradores, escolheu escrever ele próprio sob vários heterônimos. Regressou a Durban para prosseguir com estudos comerciais, ali obteve o prêmio literário mais importante da época na Comunidade Britânica, o da rainha Vitória. Em 1905 retornou de vez e para sempre, a Lisboa.

Inscreveu-se no curso superior de letras, que logo abandonou para fundar uma tipografia, que fecharia pouco tempo depois. Em 1908, surgiram as primeiras tentativas poéticas em português e os primeiros fragmentos da obra nunca acabada *O Fausto*. Em 1912, Pessoa fez sua estreia literária, publicando nas páginas da revista *A Águia*.

O ano de 1913 foi de grande criação, uma vez que nele surgiram os primeiros textos do que viria a ser o seu *Livro do desassossego* (publicado postumamente, em 1982). O ano que designou de triunfal em sua vida, no qual surgiram vários poetas, que denominou heterônimos, dentre os quais se destacam Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Em 1925, ocorreu a maior das perdas do poeta, a perda de sua mãe. Nesse ano também publicou alguns poemas, que só poderiam ser “póstumos”, uma vez que fizera o heterônimo morrer de tuberculose, em 1915. Outro ano importante foi 1935, Pessoa escreveu a célebre carta a Casais Monteiro, sobre a origem dos heterônimos.

Em 30 de novembro de 1935, após dois dias de internamento, faleceu no Hospital de São Luís dos Franceses. O diagnóstico foi de cólica hepática. Para encerrar vejamos o que diz Pais a seu respeito.

Anglômano, míope, cortês, fugidio, vestido de escuro, reticente e familiar, cosmopolita que predica o nacionalismo, *investigador solene de coisas fúteis*, humorista que nunca sorri e nos gela o sangue, inventor de outros poetas e destruidor de si mesmo, autor de paradoxos claros como a água, vertiginosos: *fingir é conhecer-se*, misterioso que não cultiva o mistério, misterioso como a Lua do meio-dia, taciturno fantasma do meio-dia português, quem é Pessoa? Pierre

Hourcade, que o conheceu no final de sua vida, escreve: “Nunca, ao despedir-me, me atrevi a voltar-me para trás; tinha medo de vê-lo desvanecer-se, dissolvido no ar”. Esqueço-me de algo? Morreu em 1935, em Lisboa, de uma cólica hepática. Deixou duas *plaquettes* de poemas em inglês e um baú cheio de manuscritos. Todavia continua a sua obra completa. (PAZ apud PAIS, 2012, p.17)

A seguir, apresentamos informações sobre o poema *The Raven*.

## 2.4 O POEMA *THE RAVEN* (“O CORVO”)

Segundo Mafra e Schrull (2010), a primeira publicação do poema *The Raven*, em 29 de janeiro de 1845, rapidamente gerou indagações do público e da crítica literária pelos efeitos provocados com o excesso do uso de aliterações, pelo jogo de sons em lugares incomuns criados por Poe e que fomentaram um clima de mistério. A aura de tamanha saudade de sua amada *Lenore* e de cruel fatalismo a sua morte, traços que compõem o tema central do poema, imediatamente atraíram novos olhares, tanto a partir do poema em sua língua original (inglês), quanto através de suas diversas recriações/transcrições para diversas línguas.

A tradução do poema constitui uma tarefa extremamente complexa, pois se trata de várias composições linguísticas e conceituais expressas na obra, marcada por seus jogos prosódicos, rítmicos, lexicais. “O Corvo”, mesmo que apresente características de enorme complexidade, foi e é fonte para recriações em diferentes estilos, rompendo também as barreiras do campo das relações interlinguísticas e sendo transposto para outras modalidades semióticas: o cinema - filme *The Crow* (1994), história em quadrinhos, e seriado *Os Simpsons* (1990).

Foi através de suas traduções/transcrições que *The Raven* e Poe receberam seu reconhecimento. Os franceses Charles Baudelaire (1853) e Stéphane Mallarmé (1888) foram pioneiros de sua tradução/transcrição e foi a partir de suas traduções que *The Raven* conquistou outros territórios. De acordo com Mafra e Schrull (2010), em português, as primeiras traduções de “O Corvo” sofreram as influências das novas tendências literárias em voga na França daquele período. Baudelaire e Mallarmé chegaram a registrar apreciações importantes sobre aspectos específicos decorrentes da experiência de tradução do poema.

### 2.4.1 *The Raven* e a “Filosofia da Composição”

*The Raven* é uma das mais importantes e reconhecidas obras de Poe. Depois de tê-lo escrito e vendido por U\$ 15 em 1845, ele escreveu o ensaio “A Filosofia da Composição”,

onde descreve os passos que seguiu para compor o poema, dizendo que “nenhum detalhe de sua composição pode ser atribuído a acidente ou intuição – que o trabalho foi realizado passo a passo, até o final, com a precisão e a rígida consequência de um problema matemático” (BAUDELAIRE apud POE, 1999a, p.20).

Edgar Allan Poe escreveu, após *The Raven*, “A Filosofia da Composição”, que poderia se chamar pós-escrito ao poema. Publicado em 1846, no *Graham’s Magazine*, o ensaio expõe o singular *modus operandi* de Poe e cada detalhe de suas escolhas ao criar o poema. Em uma espécie de itinerário às avessas, Poe (1999a), diz iniciar seu poema pelo fim, de trás para frente. O poeta faz alusão à matemática como recurso à construção de um poema e prefere a palavra composição em lugar de inspiração.

A obra aponta três das teorias de Poe sobre literatura: a extensão da obra; o método e a unidade de efeito. Poe pensava que cada poema deveria ser breve, exigindo apenas “uma sessão de leitura”, ou corria o risco de não afetar o leitor, não lhe elevando a alma. A obra literária para Poe deveria ter a extensão que permitisse fazer sua leitura assentada e o poema deveria ter em torno de 100 versos – *The Raven* possui 108 versos.

É importante também salientar a escolha de Poe quanto ao efeito a ser causado, escolhendo a beleza no poema, para transformar seu trabalho em algo apreciável mundialmente. Ao optar pela beleza como efeito, o próximo passo foi a escolha do tom e Poe prefere a tristeza, optando pela morte de uma bela mulher, pois segundo Poe (1999), a morte de uma bela mulher é o tópico mais poético do mundo.

Tema e tom escolhidos, delimitados a extensão e o método, o autor decide então sobre seu refrão e quer usar a palavra *nevermore*: “[...] o longo som sendo a vogal mais sonora, acompanhado do r, a consoante mais producente” (POE, 1999, p.23). Seu eixo seria o refrão e a repetição do mesmo. O poema *The Raven* não tem escolhas aleatórias.

Escolhi o “O Corvo”, como a mais geralmente conhecida. É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou a intuição, que o trabalhou caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático. Deixamos de parte, por ser sem importância para o poema *per se*, a circunstância, ou digamos, a necessidade que, em primeiro lugar, deu origem à intenção de compor um poema que, a um tempo, agradasse ao gosto do público e da crítica. (POE, 1999a, p.103)

Sendo o poema *The Raven* genialmente pensado por Edgar Allan Poe, naturalmente muitas pessoas se interessam em estudá-lo e traduzi-lo. Alguns desses estudos serão abordados no capítulo seguinte, O Estado da Arte.

### 3 O ESTADO DA ARTE

*The Raven*, o clássico da literatura norte-americana de Edgar Allan Poe, é considerado um dos maiores desafios para a tradução. O poema foi traduzido nas mais diversas línguas, nas neolatinas, incluindo o catalão, nas eslavas, nórdicas, insuladas, como Basco e até mesmo em Esperanto. Nomes importantes da literatura, como Machado de Assis e Fernando Pessoa, traduziram a obra para o português e, naturalmente, outros estudos foram feitos sobre essas traduções. Nesse contexto, este capítulo aponta alguns dos estudos já realizados<sup>2</sup> sobre as traduções do poema por Machado de Assis e Fernando Pessoa, bem como explica em que esta pesquisa difere das demais mencionadas.

#### 3.1 “O ACORVOAMENTO DE POE: UM ESTUDO SOBRE COMO A TRADIÇÃO E TRADUÇÃO SE INTER-RELACIONAM”

Este estudo configura uma dissertação de autoria de Pedro Alves de Oliveira Brito (2014). Em sua pesquisa, Brito (2014) tem entre outros objetivos apresentar o desenvolvimento do conceito de *Acorvoamento* e a tradução da obra poética de Poe para o português. Em sua análise o autor observa os poemas *The Raven*, *Annabel Lee* e *Alone*, e suas respectivas traduções, feitas por Machado de Assis, Fernando Pessoa, Augusto de Campos e Milton Amado. Organizando um estudo sistemático dessas traduções, o trabalho apresenta a extensão da influência de Edgar Allan Poe nas literaturas para as quais sua obra foi traduzida, e de que forma sua obra entrou nas literaturas de chegada.

Do estudo de Brito iremos mencionar o que se aproxima de nossa pesquisa mostrando suas conclusões sobre as traduções de *The Raven* por Machado de Assis e Fernando Pessoa.

Na tradução de Machado, por exemplo, Brito destaca que o octâmetro<sup>3</sup> trocaico<sup>4</sup> de Poe dá lugar ao verso livre, porém isso não deve levar à pressuposição de outra que não uma versificação quase tão rígida quanto a original. Perde-se em Machado o andamento lento do poema, bem como sua aceleração no final da estrofe, obtida pela contração do verso longo num verso curto, que vai construir o refrão. Além disso, em seu empenho de contar uma história, Machado estaria passando por cima dos efeitos especiais que conseguiram

---

<sup>2</sup>Apresentaremos uma dissertação a respeito do tema e os demais estudos são de artigos publicados na internet. Não encontramos no banco de dados da CAPES outras dissertações ou teses relacionadas à pesquisa.

<sup>3</sup> Que tem oito pés (relativo a verso).

<sup>4</sup> Trocaico: É o ritmo. O ritmo do poema, que quase reproduz o andar de um tigre, pé ante pé, sincopado, nessa calma contida dos felinos.

transformar a história em poesia. A versão de Machado remeteria mais à prosa do que à poesia de Poe, sendo criado um ambiente macabro e mais propenso ao horror de seus contos.

Machado reduz a ocorrência de palavras terminadas em -ais em cada estrofe, onde normalmente seriam quatro, passou-se a duas. Isso, contudo, não o privou de forçar a entrada do pronome “tais” em várias oportunidades: “E disse essas palavras tais”; “que bate a estas horas tais”; “Dessas duas pancadas tais”. O uso do pronome em questão, sendo redundante, perderia sua função semântica. Por outro lado, identifica-se a tentativa de transportar os fonemas de “*door*” e “*more*”, para “porta” e “morta”.

Na terceira estrofe de acordo com Brito, Machado ignora a cor púrpura das cortinas, utilizada por Poe para reforçar a melancolia que gradualmente cresce ao longo do poema, associada à paixão e dor do amante, dessa forma, desaceleraria a gradação.

Na quarta estrofe ressaltou-se um pecado inverso, a eliminação a ênfase colocada por Poe na apreensão do eu lírico ao abrir a porta de seu quarto. No original temos uma pausa que supõe profunda apreensão por parte do eu lírico em [...] *here I opened wide the door; — Darkness there and nothing more*” Machado traduz, em verso único, “[...] a porta escancarou, acho a noite somente”, ignorando a atmosfera proposta por Poe.

Já na oitava ele omite toda a caracterização do corvo como “*ghastly grim and ancient*”, descrevendo a ave apenas como “feia” em “Diante da ave feia e escura/Naquela rígida postura”.

Na nona estrofe, há uma inversão de valores sintáticos: em “*much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly*”, Machado troca um verbo por substantivo, ao traduzir “*discourse*” como “pergunta”, em “vendo que o pássaro entendia/a pergunta que eu lhe fazia”. Além disso, quem ouve não é o Corvo, mas sim o narrador.

No penúltimo verso, o tradutor repete que o Corvo ouve a pergunta.

Já na décima quinta estrofe, Machado ignora a alusão feita, ao escrever “Existe acaso um bálsamo no mundo?” onde se fazia uma referência à Bíblia. Por outro lado, é positiva, a manutenção da ênfase em “Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo”, reproduzindo com sucesso a atmosfera original.

A tradução de Fernando Pessoa de acordo com Brito, aparentemente levou em conta tanto o efeito quanto o suporte estrutural de *The Raven*, muito embora o esforço de replicação da métrica original tenha forçado o emprego de palavras curtas e ideias sintéticas. Pessoa traduz o poema a partir das definições de Poe, ritmicamente, conforme a original, além de tentar reproduzir o esquema de rimas: AA - XB - CC - CB - XB - B, onde B é tal que termine sempre em -ais.

Por outro lado, ao aprofundarmos na análise da tradução de Pessoa, perceberemos que ele faz certas escolhas que acarretaram num desvio do efeito poético: ele, por exemplo, dissocia completamente a memória da amada de seu nome, se referindo a *Lenore* como “a amada”.

Na décima sexta estrofe que, originalmente, deveria abranger todo o efeito poético contido no poema, a opção de Pessoa reflete a questão linguística: enquanto “*Lenore*” ecoa em “*Never more*”, “Lenora” – ou qualquer outra adaptação plausível do nome – não satisfaz as rimas de Pessoa em -ais. Entretanto, ainda à luz de seu sistema cultural, a rima escolhida remete ao efeito de saudade, próprio da cultura portuguesa, justificando, em parte, a escolha do poeta.

Especificamente, na primeira estrofe Pessoa troca “*weak and weary*” por “lento e triste”, e, “agreste” não é exatamente “*dreary*”.

A próxima estrofe traz um verso agramatical em “Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais”, já que “nunca antes” pede complemento de um particípio, como “nunca antes sofridos tais”; além, “*silken sad uncertain rustling*” sofre mutação e resulta em “tremor frio e frouxo”.

Já na quinta estrofe, Pessoa afasta-se do sentido original em “Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldita”; o poema de Edgar Poe traz palavras que sugerem silêncio envolto em sutil delicadeza criada pelo ritmo suave e sibilante sugerido pela consonância do /s/ e das nasalizações do /n/ em “*But the silence was unbroken, and the stillness gave no token*” – nada que possa parecer maldito, como Pessoa traduz.

A sétima estrofe apresenta outra distinção: no que tange qualquer oportunidade de se referir ao Corvo, o é feito iniciando com minúscula, ao contrário de Poe, que grava enfaticamente o vocábulo “Corvo”.

Na oitava, “E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura” tornou vago o modo como o pássaro o fez sorrir, abandonando o sentido original, que evidenciava o corvo ludibriando o acadêmico ao sorriso, ao enfatizar o verbo no gerúndio “*beguiling*”. Pessoa também ignorou a conotação alusiva em “*Night’s Plutonian shore*”, substituindo-a por “terras infernais”.

Na estrofe seguinte, a última palavra em “Mas o corvo, sobre o busto, nada mais dissera, augusto” destoa do resto da estrofe, bem como da aura em que o Corvo estava envolto. O adjetivo “augusto” parece simplesmente ser conveniente, ao rimar com “busto”, e de forma alguma aparece na original. Ademais, “Que essa frase, qual se nela a alma lhe



ficasse em ais” produz sentido distinto: “*That one word, as if his soul in that one word he did outpour*” não implica sofrimento, mas sim a intensidade com que a palavra é dita.

No que diz respeito à estrofe XII, “Esta ave negra e agoureira”, muito embora consiga manter um ínfimo efeito aliterativo, ignora a gradação aliterativa do uso dos fonemas /g/, em sintonia com os sons nasais /n/ e /m/ e explosivos dos /t/, que realçam o crescendo rítmico do poema aliado ao sentido: “*this grim, ungainly, ghastly, gaunt and ominous bird*”. Nesta mesma estrofe, os “maus tempos ancestrais” contradizem os “bons tempos ancestrais” – oposição inexistente na obra original.

Na estrofe subsequente, a cor violeta do veludo desaparece – a tonalidade do tecido se faz importante justamente para compor o ambiente macabro. Nas estrofes seguintes, duas alusões à Bíblia são ignoradas, parcialmente ou completamente. Pessoa transforma Serafins (Isaías 6:2) em anjos e substitui o bálsamo de Gilead (Jeremias 8:22) por um bálsamo longínquo. Em defesa de Pessoa, seus colegas também falharam em percebê-lo.

O final do poema apresenta nova série de distinções: na décima sexta estrofe, o fragmento “*by that God we both adore*” é traduzido como “Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais”, há aqui uma clara alteração de sentido.

Na estrofe que segue, a força emocional do discurso é desvirtuada. Em “*Be that word our sign in parting*” o poeta prefere “Que esse grito nos aparte”; além de substituir “*shrieked*” por “disse”. Ao final da estrofe, nota-se que o intenso “*Take thy beak from out my heart*” é subvertido em “Tira o vulto de meu peito”, jogando por terra toda a progressão melancólica construída durante o poema.

Já a estrofe derradeira sofre de uma espécie de adjetivação excessiva, a partir da descrição de Pessoa, onde o olhar adquire uma coloração “medonha” e a sombra se torna “tristonha”, sendo desnecessário apontar a facilidade das rimas nessa altura.

Como conclusão da análise, diz Brito:

Essa análise das traduções facilitou uma visualização multilateral da extensão do alcance de Poe. Voltando à epígrafe, o conceito de quase proposto por Eco implica que há traduções mais ou menos fiéis a seus originais, por diversos fatores. No caso, o que salta aos olhos é a relação que Machado e Pessoa dividem com *The Raven*, cada um com seus interesses e propósitos. (BRITO, 2014, p.91)

São diversos os fatores que influenciam nas escolhas de tradução, vale mencionar que essas escolhas estão ligadas às tendências de tradução de cada época.



### 3.2 “ANÁLISE DE QUATRO TRADUÇÕES DO POEMA *THE RAVEN* DE EDGAR ALLAN POE”

Mafra e Schrull (2010), em seu artigo intitulado “Análise de quatro traduções do poema *The Raven* de Edgar Allan Poe”, propõem uma análise do poema através das traduções para o português de Machado de Assis (1883), Fernando Pessoa (1924), José Lira (1995) e Vinícius Alves (1999). O objetivo desse trabalho é a observação das características próprias de cada um dos novos poemas e não a eleição de qual seria a melhor tradução.

Segundo Mafra e Schrull, quando Machado de Assis propõe a tradução do poema em 1883, *The Raven* já era alvo da atenção de diversos tradutores, porém nenhuma versão havia em português. Esse, talvez, seja o motivo pelo qual Machado escolheu a obra. Machado já debatia questões sobre a área tradutológica, entre elas a originalidade da tradução, vendo o tradutor como autor e creditando ao texto traduzido autenticidade e autonomia. Sendo assim, seria possível afirmar que Machado de Assis, insere-se na corrente contestadora da tradução, ou seja, vê a prática da tradução como um ato interpretativo, produtor de sentidos e não somente um ato de transposição de sentidos.

Fernando Pessoa, ao traduzir *The Raven* em 1924, escolhe ser fiel à forma do original. Segundo Mafra e Schrull, essa escolha estaria atrelada a ideia de tradução em voga naquele período em que os teóricos, escritores e intelectuais primavam pela fidelidade ao original.

José Lira, em sua tradição primou pela cultura de chegada. Substituindo ou omitindo muitas expressões, sendo seu objetivo principal alcançar o leitor comum, utilizando como meio de divulgação a literatura de cordel. Sendo assim, Lira esquece a forma e cria um novo esquema rimático em sua tradução.

Vinícius Alves define seus objetivos de tradução tendo em mãos a “Filosofia da Composição”, buscando recriar o tom no som. Com isso, Alves não esteve preso a equivalência do léxico, mas manteve rigorosamente o número de versos criando em português o esquema rimático do original. Tanto as figuras poéticas quanto os intertextos são mantidos e um ponto importante desta tradução reside na alteração do refrão (nunca mais/não mais).

Observemos a seguir a comparação de alguns versos do poema feita por Mafra e Schrull, sendo T1 Machado de Assis, T2 Fernando Pessoa, T3 José Lira e T4 Vinícius Alves.

T1: E o Corvo disse: “Nunca mais”.

T2: Disse o Corvo, “Nunca mais”.

T3: E a ave disse: “Nunca mais”.

T4: E o Corvo disse: “Não agora”.

Em praticamente todas as traduções em língua portuguesa, o refrão *Nevermore* foi traduzido literalmente por Nunca mais. Excetua-se, aqui, T4.

T1: Ah! bem me lembro! bem me lembro!  
Era no glacial dezembro;

T2: Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro

T3: Ai, bem quisera esquecer,  
E não lembrar, como lembro:  
Era no mês de dezembro

T4: Ah, perfeitamente eu lembro, foi no gélido dezembro

De acordo com Mafra e Schrull, T3 inova ao suprimir o adjetivo *bleak* (desolado, sombrio, desanimador, cinzento e deprimente), que não são características do clima de dezembro no hemisfério sul. Sendo a literatura de cordel bastante difundida nos estados da região nordeste do país tal adjetivo geraria estranhamento, então a escolha de T3.

T1: Cada brasa do lar sobre o chão refletia  
A sua última agonia [...]  
Com a cabeça no macio encosto, [...]  
Onde as tranças angelicais  
De outra cabeça outrora ali se desparziam,

T2: Naquele veludo onde *ela*, entre as sombras desiguais,  
Reclinar-se-á nunca mais

T3: No sofá, de encosto feito  
Por certas mãos divinais  
Ah! Que essas mãos de veludo  
Não tocarão no veludo

T4: E a aterradora sombra púrpura da cortina doentia  
Com suas formas a lembrar-me a fantasma senhora [...]  
Ainda mais eu me reclino na poltrona que me ancora;  
E divago sob a luz violeta daquela que ainda me enamora,  
Aquele em que mais não, ah, Não agora!

Mafra e Schrull, com essa comparação pretendem ressaltar a figura feminina evocada no decorrer do poema. Lenore, a jovem mulher morta, jaz em seu sepulcro, porém sua forte presença é sentida naquele quarto sombrio, seja no temor causado pelo simples ressoar das cortinas ou mesmo no veludo macio da poltrona.

T1: Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora [...]

T2: P'ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais  
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais [...]

Eu o disse o nome dela, e o eco disse os meus ais

T3: Chamando, em vão, por Lenora.

T4: A radiante presença a que os anjos chamam Lenora – [...]

*Lenore*, em três das traduções selecionadas por Mafra e Schrull, transforma-se em Lenora. Em T2, o objetivo declarado do tradutor em traduzir o poema ritmicamente conforme o original aboliu o nome da amada em detrimento da rima. Apostando nas rimas em *ais* (nunca mais). Pessoa desvirtua a figura poética de *Lenore* que sucumbe e é apenas aludida. Ainda nesse trabalho vemos a título de curiosidade os nomes recorrentes de *Lenore* em outras traduções em língua portuguesa: Eleonora, Leonora, Lenais, Leonor e Eleonor.

O artigo então cumpre com seu objetivo de apresentar características próprias de cada um dos novos poemas, sem a intenção de eleger a melhor tradução.

### 3.3 “TRADUÇÃO COMO PROCESSO E RESULTADO”

Patrícia Baltazar Maciel e Elisa Guimarães Pinto (2011), no artigo “Tradução como processo e resultado”, mostram a importância da tradução e das escolhas do tradutor em sua profissão. Com exemplos práticos, fazem uma análise comparativa da primeira e da última estrofe do poema *The Raven* com suas respectivas traduções, feitas por Fernando Pessoa e Machado de Assis, mostrando as particularidades de cada língua e as escolhas do tradutor que foram baseadas em sua interpretação da obra.

As autoras fazem uma abordagem geral sobre o que é a tradução e os problemas enfrentados pelo tradutor. A tradução teria duas fases: em um primeiro momento, o tradutor compreenderia o sentido do texto original para, então, procurar na língua final expressões, palavras para reproduzi-lo.

Entretanto, a compreensão do texto original requer bastante atenção. Nem sempre o leitor é capaz de compreender completamente o sentido de um texto. O problema então passa a ser identificado na compreensão do texto e reforçado em sua transferência, pois, mesmo que houvesse uma compreensão total, caso a tradução tivesse que reproduzir todos os detalhes da estrutura formal léxica, morfológica e sintática do texto, seria impossível. Pelo fato óbvio de que a língua é entendida como um sistema de signos e estes são, por natureza, polissêmicos. Portanto, os significados são renovados no contexto. Logo, traduz-se, a grosso modo, contextos, e não a língua.

De acordo com Maciel e Pinto, a linguagem poética pode ser entendida como natureza oposta à conhecida pela língua. Pelo seu diferencial no nível semântico (palavras nem sempre possuem sentido denotativo em poemas, e sim sentido conotativo), o eterno questionamento sobre a melhor maneira de transpassá-la a um novo idioma, uma vez que cada termo e frase possuem não somente significações, mas também valores. O tradutor então pode realizar uma tradução literal, correndo o risco do esvaziamento do poema original, ou fazer uma tradução livre, e correr o risco de trair a natureza poética do original.

Observamos então o cenário do poema. Trata do princípio de loucura do eu lírico, um jovem estudando não identificado que, depois de perder a amada, fica arranjando subterfúgios para lembrar-se dela e remoer sua dor. Um desses subterfúgios é encontrado na presença de um corvo em sua janela, cuja única palavra proferida é “*nevermore*”.

Em seguida o artigo traz a análise do poema e suas traduções que é feita com base semântica. A análise inicia pela primeira estrofe com a tradução de Fernando Pessoa.

*Once upon a midnight dreary, while i pondered, weak and weary,  
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,  
While i nodes, nearly napping, suddenly there came a tapping,  
As of some one gently rapping at my chamber door.  
“Tis some visitor”, I muttered, “tapping at my chamber door –  
- Only this and nothing more.”*

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

As autoras ressaltam a feliz escolha de “umbrais”, fazendo referência ao fato do jovem eu - lírico isolar-se para viver com sua lembrança. Porém, de acordo com as autoras, o início perdeu um pouco de seu valor semântico quando “*Once upon...*” é traduzido por “Numa”. A conotação nostálgica foi esvaziada em uma simples contração, um elemento cujo valor semântico é quase nulo. Outra observação é feita na palavra “*dreary*”, substituída por “agreste” teve acrescida a ideia de rústico e perdeu-se um pouco a preparação do universo sobrenatural, sendo um dos significados de “*dreary*” funesto e sombrio.

Sobre a distinção entre “lia” e “*pondered*”, nota-se o significado de interpretação presente no primeiro e o significado de “examinar com minúcia”, presente no segundo. Entre lento, triste, *weak*, *weary*, há quase um eufemismo dos elementos, que, em inglês, além de designarem uma falta de força física, podem conotar também uma falta de habilidade e até de

firmeza e caráter, ao passo que, em português há apenas uma menção de pouca intensidade. O original exaltaria muito mais a exaustão exacerbada do eu - lírico, a razão, talvez, que o impedisse de tomar algum tipo de atitude, sua desculpa para cultivar o estado nostálgico.

Entre “*tomos*” e “*quaint*” percebe-se boa definição da imprecisão da unidade de medida. Entre “ciência ancestrais” e “*forgotten lore*”, a conotação de conhecimento aprofundado não é encontrada na sabedoria popular, evidenciada em “*lore*”.

A seguir a análise da última estrofe da tradução de Fernando Pessoa.

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

E o Corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda,  
No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais.  
Seu olhar tem a medonha dor de um demônio que sonha,  
E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão mais e mais.  
E a minh'alma dessa sombra que no chão há mais e mais,  
Libertar-se-à... nunca mais!

O primeiro ponto ressaltado foi a maneira formal como o autor mencionou Corvo (letra maiúscula), mantida na tradução. Apresentando preocupação formal da valorização da ave. No trecho “está ainda, está ainda” a sensação sonora e semântica de permanência do Corvo é mantida. Entretanto, apesar de “infinda” transparecer o sinal de continuidade estaria deixando a desejar no leque semântico de “*flitting*”, cujo significado, somado a “*never*”, reforçaria a não alteração de estado do corvo, procurando passar à ave uma inteligência, pois um dos significados de “*flitting*” é pessoa tola. “*Never*” (nunca) somado a tal palavra afirmaria a intenção do eu-lírico de supervalorizar o animal.

Na comparação de “alvo busto” com “*palid bust*”, destacou-se que “alvo” acrescentaria significado semântico de pureza, além de ter conotação mais positiva do que “*palid*”, visto que “*palid*” pode ter uma relação direta com falta de vigor. Entre “olhar” e “*eyes*” o sentido de “transmissão de sentimentos” é adicionado pela palavra “olhar”, ao passo que “*eyes*”, se volta ao órgão da visão em si. As palavras “dor” e “medonha” reforçam a negatividade apresentada no decorrer do verso mantendo o sentido de “parecer” que “*all seeming*” possui. No verso “*And the lamplight...*”, em comparação ao trecho “E a luz...” há uma especificação maior do que “luz”, há uma menção objetiva à luz do lampião, entretanto,

o significado de ambas está bem semelhante: a permanência da sombra do eu-lírico, de sua tristeza.

O que também ocorre na comparação entre “*And my soul...*” e “E a minh’alma”. O significado é mantido e a tentativa de manter a sonoridade também.

A análise das mesmas estrofes acima mencionadas é aplicada à tradução de Machado:

*Once upon a midnight dreary, while i pondered, weak and weary,  
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,  
While i noded, nearly napping, suddenly there came a tapping,  
As of some one gently rapping at my chamber door.  
“Tis some visitor”, I muttered, “tapping at my chamber door –  
- Only this and nothing more.”*

“Em certo dia, à hora, à hora  
Da meia-noite que apavora,  
Eu caindo de sono e exausto de fadiga,  
Ao pé de muita lauda antiga,  
De uma velha doutrina, agora morta,  
Ia pensando, quando ouvi à porta  
Do meu quarto um soar devagarinho  
E disse estas palavras tais:  
“É alguém que em bate à porta de mansinho;  
Há de ser isso e nada mais.”

Inicia-se pela comparação dos trechos “Em certo dia, à hora, à hora” e “*Once upon a midnight dreary, while i pondered, weak and weary*”. Machado iniciaria sua tradução com o tom misterioso/ de terror que *The Raven* possui.

Entre “Ao pé de muita lauda...” e “*Over many...*” mostrou-se que a imprecisão da medida de quantidade foi preservada, além de “ao pé” apresentar também a ironia, tão presente nos escritos machadianos. Tal ironia destoaria do significado global do poema de teor depressivo e melancólico, mas marcaria seu tradutor. Destacou-se também a palavra “antiga” que somada a “lauda” passa a ideia de “tradição”, apresentada em “*lore*”, além de manter a negatividade de “*forgotten*”, que quase menospreza tal “antiguidade” que nosso eu lírico está lendo, com a expressão “doutrina morta”.

No trecho “Ia pensando...”, comparado com “*While I nodded...*”, o movimento de aceno de “*noded*” seria o pensamento do eu lírico. E a batida (“*tapping*”) foi especificada em “ouvi à porta”. Contudo, o suspense é mantido, não sabemos quem ou o que bateu à porta, aflorando a atmosfera mística no ar. (o eu lírico, eu sua insanidade, acreditaria ser sua amada.) Entre “Do meu quarto soar...” e “*As some...*” notou-se uma tradução quase literal, há grande semelhança com o original. Em “E disse...” e “*Tis some...*”, a sonoridade e o sentido são mantidos.

Por fim, acompanhamos a análise da última estrofe de *The Raven* na tradução de Machado de Assis:

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

“E o corvo aí fica; ei-lo trepado  
No branco mármore lavrado  
Da antiga Palas; ei-lo imutável, ferrenho.  
Parece, ao ver-lhe o duro cenho,  
Um demônio sonhando. A luz caída  
Do lampião sobre a ave aborrecida  
No chão espraia a triste sombra; e fora  
Daquelas linhas funeiras  
Que flutuam no chão, a minha alma que chora  
Não sai mais, nunca, nunca mais!”

Entre “E o Corvo...” e “*And the Raven...*”, a semântica é mantida, sem tentativa de passar sensação sonora. Nos trechos “ei-lo trepado...” e “*On the palid...*”, Machado deixou mais evidente a dicotomia corvo preto e busto branco, entretanto a repetição sistemática de “*chamber door*” não ganhou ênfase. Segundo Maciel e Pinto, essa construção seria importante para o significado do poema, pois mostraria a ligação do mundo exterior com o eu lírico.

Já entre “ei-lo imutável...” e “*And his eyes...*”, a negatividade da comparação do Corvo com o demônio é apresentada de forma explicativa, descritiva. Por meio de “ferrenho” e “cenho”. Entre os trechos “A luz caída” e “*And the lamplight...*”, Machado manteve a especificidade de “*lamplight*” afirmando que a luz vinha do lampião, mas a conotação humana dada à ave (com “*his*”) foi perdida. Em “espraia” manteve-se o sentido de constância presente em “*streaming*”. Na última estrofe, nos trechos são “Daquelas...” e “*And my soul...*”, vemos com clareza o caráter didático machadiano, não só transformando a metáfora de “*shadow*” em “funerais”, mas também afirmando a tristeza da alma do eu lírico.

Segundo Maciel e Pinto, ao terminamos de ler a tradução de Fernando Pessoa em português, teremos a mesma sensação de estarmos terminando a leitura do original, uma vez que Pessoa teria seguido a lógica da construção do poema encontrada na Filosofia da composição.



Em Machado de Assis, concluem as autoras que é visível o fato de a forma ter sido modificada, entretanto, salientam que houve uma tentativa de passar a sensação sonora do original junto com o seu significado.

### 3.4 “O CORVO DE PEOSSOA: UMA FILOSOFIA DA TRADUÇÃO”

Manuel Portela (2009) apresenta um estudo diferenciado dos demais já aqui apresentados. Seu artigo pretende descrever as texturas sonoras e as redes semânticas do poema original *The Raven*, comparando-o com a tradução feita por Fernando Pessoa, no intuito de demonstrar nesta a recriação das correlações som-sentido do texto original. Segundo o autor, essa tradução constitui, ao mesmo tempo, uma aplicação dos princípios combinatórios descritos por Poe em “A filosofia da Composição” e um exercício de determinação do sentido através do ritmo que materializa a poética de Pessoa.

Seu artigo inicia com apresentações gerais sobre *The Raven*, ressaltando que o poema tornou-se o mais lido de Edgar Allan Poe, com dezenas de edições em jornais, revistas e antologias. De acordo com o autor, a longa história de sua tradução reflete o lugar do poema no desenvolvimento de uma poética modernista da criação. O significado do poema para a arte poética está no fato de este ter sido o texto utilizado como exemplo do seu método de criação no ensaio “A Filosofia da Composição”.

A tradução de Fernando Pessoa constituiria uma aplicação exemplar da teoria modernista da tradução e permite-lhe testar a sua própria teoria do poema como emoção pensada no ritmo da língua. Seria, portanto, uma tradução demonstrativa de uma teoria particular, à semelhança da função exemplar que o original desempenha na descrição metodológica da composição.

De acordo com Portela, nas poucas reflexões que Pessoa dedicou à tradução, fica clara sua preferência pela recriação rítmica. Sobre o método composicional, Pessoa segue o método de Poe, gerando também 18 sextilhas a partir de um conjunto de regras e padrões básicos inferidos da análise da estrutura rítmica da estrofe original.

No decorrer do artigo podemos acompanhar uma análise extremamente detalhada da tradução de Fernando Pessoa de *The Raven*. São elementos dessa análise a estrutura métrica, número de sílabas e de pés, as cesuras, as rimas internas e finais, a transformação dos hemistíquios em redondilhas, a frequência relativa de assonâncias, consonâncias e aliterações, as equivalências numéricas das estruturas e recorrências.



A conclusão de Portela em relação à tradução de Fernando Pessoa é que o mesmo teria conseguido sintetizar plenamente em “O Corvo” a sua poética da determinação do sentido pelo ritmo.

### 3.5 “TRADUÇÃO POÉTICA: ‘O CORVO’ AOS OLHOS DE MACHADO DE ASSIS E FERNANDO PESSOA”

Larissa Degasperi Bonacin e Dicleia Maria Bastos Shäffel (2010), em seu artigo intitulado Tradução poética: “O CORVO” aos olhos de Machado de Assis e Fernando Pessoa, tem como objetivo analisar e comparar as traduções do poema “O Corvo” realizada por Fernando Pessoa e por Machado de Assis.

As autoras iniciam ressaltando a importância da tradução para a universalização do saber e para a comunicação de forma geral e afirmando que a tradução nos séculos XX e XXI apresenta a corrente tradicional e contestadora da tradução na modernidade, exigindo fidelidade à forma e ao sentido, considerando o autor como produtor autônomo, que controla o texto. O objetivo do tradutor é a transposição do sentido do texto original para o texto produzido, preferencialmente preservando a forma.

Em seguida, são apresentadas breves considerações sobre a tradução de textos poéticos, trazendo à tona a discussão sobre sua (in) traduzibilidade. Bonacin e Schäffel fazem então um apanhado geral sobre a “Filosofia da Composição” e o poema “O Corvo”. O poema teria sido vendido por U\$15 e publicado pela primeira vez em janeiro de 1.845 no *New York Evening Mirror*.

Alguns apontamentos são feitos sobre Machado de Assis e Fernando Pessoa. Machado valorizaria o trabalho literário do tradutor como o de um escritor responsável pelo seu texto. Pessoa teria traduzido *The Raven* seguindo a concepção de tradução de sua época, em que se teorizava que o estrangeiro deveria ser preservado.

A análise é extensa e meticulosa, todas as 18 estrofes são analisadas. Segundo as autoras, quanto ao sentido ambos os tradutores conseguem verter para o português sem que o significado geral do poema seja perdido. As mudanças que ocorrem no vocabulário se dão para enquadrar a tradução dentro do estilo de rima, métrica e sonoridade utilizada por Poe. Entre as diferenças estruturais, salienta-se a diferença em número de versos em cada estrofe, as quais têm seis no original, dez em Machado e seis em Pessoa. Pessoa utiliza em sua tradução, rimas em posições equivalentes, e no final do quarto e quinto versos de todas as estrofes a repetição de ais em tradução do ore do poema original.

A preocupação de Pessoa com essa fidelidade acaba por deixar suas rimas banais. As aliterações em Pessoa conseguem exaltar o t em “lia, lento e triste”, “tomos”, “ancestrais”, “batia levemente”, “Uma visita”, “está batendo” e “É isto”. Entretanto, mesmo que não mencionado por críticos e estudiosos, entende-se que Machado também proporciona a aliteração de t em palavras como “antiga”, “morta”, “porta”, “tais”, “bate”.

O fato de Pessoa omitir o nome da amada *Lenore*, substituindo por pronomes e expressões obscuras enquanto Machado manteve Lenora em sua tradução é levantado.

Apresentaremos alguns dos aspectos semânticos das traduções levantadas no estudo de Bonacin e Schäffel:

1ª estrofe: *weak and weary* (fraco e exausto) - teria sido substituída perfeitamente, por “caindo de sono e exausto de fadiga” por Machado, e por um sem sentido “lento e triste”, de Pessoa.

2ª estrofe: *bleak December* (que nos remete ao dezembro gelado do Hemisfério Norte) – traduzido por Machado como “glacial dezembro” faz referência ao sentido original, diferente da escolha de Pessoa “frio dezembro”.

3ª estrofe: lamenta-se que nem Machado ou Pessoa traduzam *silken sad*, pois a seda a que Poe referia-se poderia ser a representação da pele sedosa da mulher amada.

4ª estrofe: a opção de remeter à alma do poeta no primeiro verso do original *soul* é traduzido literalmente por Machado como “minh’alma” e omitido por Pessoa.

5ª estrofe: nenhuma observação é feita.

6ª estrofe: a tradução da palavra *tapping*, como “pancada” por Machado e como “batendo” por Pessoa. Nota-se que a sensação de uma pancada na janela é muito mais forte e significativa que um simples bater.

7ª estrofe: *lord or lady* foi mantido por Machado (*lord* ou de uma *lady*) e substituído pela expressão “com ar solene” por Pessoa.

8ª estrofe: Machado e Pessoa omitem a caracterização do corvo como “ave de ébano” (conforme *ebony bird*), apenas caracterizando-a como “ave feia e escura” em Machado e “ave estranha e escura” em Pessoa.

9ª estrofe: nessa estrofe a palavra “raro”, escolhida por Pessoa, aparece tão somente para rimar com “claro”, eis que no original significa desajeitado, mal ajambrado.

10ª estrofe: Machado e Pessoa não traduzem *placid bust*, ou seja, busto plácido, o que as autoras lamentam, pois retomaria a imagem da mulher branca, padrão ideal de beleza em várias épocas, inclusive no século XXI.

11ª estrofe: o sentimento do original na expressão *melancholy burden bore* foi traduzido por Machado, quando optou por “amarga e última cantiga”. Já Pessoa optou pela expressão “canto cheio de ais”, visando apenas à rima, dessa vez com “Nunca mais”.

12ª estrofe: o poema é muito sinestésico e remete diversas vezes a tecidos, como nessa estrofe o veludo, que poderia representar a pele da amada. Portanto, importante menção do veludo (*velvet*), que Machado traduz e Pessoa não.

13ª estrofe: provavelmente Poe queria expressar que a ave encarava o amante e seu olhar o queimava por dentro (*the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core*). Machado teve e expressou essa percepção “Sentia o olhar que me abrasava”; o que Pessoa simplesmente expressou “À ave que na minha alma cravava os olhos fatais”.

14ª estrofe: nada foi observado.

15ª estrofe: críticas relacionadas à tradução de Pessoa, pois teria inventado um sentido que o original não propõe.

16ª estrofe: nada foi observado.

17ª estrofe: a passagem (*Take thy beak ou my heart, and take thy form from off my door!*), na opinião das autoras, teria sido majestralmente traduzida por Machado [...] “Tira-me ao peito essas fatais Garras que abrindo vão a minha dor já crua”[...]. A tradução de Pessoa não preenche a complexidade do sentimento do narrador: “Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais”.

18ª estrofe: centrada no corvo, como propôs Machado; e não “noite infinda”, conforme disse Pessoa.

Terminada a análise, Bonacin e Schäffel concluem que a tradução de Machado de Assis, pioneira em língua portuguesa, não foi fiel ao original, porém preserva, no seu ritmo, a emoção proposta por Poe. Dúvidas não restam quanto à sua originalidade.

Na tradução de Fernando Pessoa, ao contrário de Machado, foram mantidos o ritmo e a rima internos presentes no original, mas sacrificando, desta forma, a emoção em detrimento da formalidade.

### 3.6 RAZÕES PARA MAIS UMA PESQUISA SOBRE O TEMA

Os estudos encontrados sobre a tradução de *The Raven* de uma maneira geral, apresentam a interpretação de cada tradutor sobre o poema, suas escolhas, a assertividade de tais escolhas e a análise da estrutura textual. Alguns estudos focam na eleição de qual seria a

melhor tradução, assim, nos deparamos com defensores da tradução de Machado de Assis e de Fernando Pessoa e suas razões para tal escolha.

A pesquisa ora proposta abraça alguns dos objetivos dos estudos já realizados (interpretação, escolhas de tradução, rimas, assonâncias e aliterações marcantes), buscando, entretanto, uma análise mais ampla, amparada por duas teorias, a semiótica greimasiana de linha francesa e a teoria da transcrição. Este estudo se volta à análise de elementos tanto do plano de conteúdo, quanto do plano de expressão, visto que no gênero poema não apenas o conteúdo interessa, mas sim, as escolhas estilísticas que se manifestam no nível da expressão. Nesse sentido o objetivo deste estudo não é eleger uma ou outra tradução como a mais ou menos adequada, mas, entender como se dá a tradução de poemas, uma vez que parece impossível a tradução literal, já que se perderiam, com ela, muitos efeitos estilísticos - como rimas, assonâncias, aliterações - que constituem a sonoridade e a beleza do texto e o caracterizam como um poema.

Também buscamos compreender quais elementos estilísticos são preservados ou não na tradução de poemas, bem como se a forma (plano de expressão) se mostra tão importante quanto o conteúdo. Entendemos que uma obra de tamanha riqueza em tantos aspectos outrora mencionados suscita por si só novas pesquisas. O fato de mestres da literatura como Machado de Assis e Fernando Pessoa se disporem à tradução da obra desperta ainda mais o interesse.

Feita a leitura de diversos estudos sobre *The Raven* e a genialidade de Edgar Allan Poe em sua composição, ainda vemos lacunas e possibilidades de novas e diferentes análises. É provável que a partir deste estudo outros se levantem, com novas perspectivas, enriquecendo ainda mais os debates sobre a tradução de textos poéticos.

## 4 A TEORIA SEMIÓTICA GREIMASIANA

Este capítulo inicia com a apresentação da teoria da semiótica greimasiana, de linha francesa e o percurso gerativo de sentido, com seus respectivos níveis. A escolha da teoria semiótica greimasiana como base para análise se justifica por ser uma teoria da significação, a qual busca desvendar os mecanismos de construção do sentido nos diversos tipos de texto. A semiótica entende que um texto surge da união de um plano de conteúdo com um plano de expressão e que ambos significam na construção dos sentidos. Nesse contexto, tendo em conta que buscamos realizar uma análise não empírica, mas guiada por uma teoria do texto, utilizaremos os preceitos da semiótica greimasiana para lançar luzes à análise do poema original “O Corvo”, de Edgar Allan Poe, e às traduções do texto feitas por Machado de Assis e por Fernando Pessoa.

### 4.1 A TEORIA SEMIÓTICA COMO APORTE PARA A ANÁLISE DE TEXTOS

Segundo Almeida (2009), a semiótica francesa de Greimas (Algirdas Julien Greimas) é herdeira da linguística saussuriana, sendo, portanto, uma teoria de cunho estruturalista. Destaca-se por ser concebida como uma teoria da significação, a qual busca desvendar os mecanismos de construção do sentido nos diversos tipos de texto, postulando que a partir da organização do discurso é que o sentido é gerado. O sentido não está no signo em si, mas nas relações que um signo estabelece com outro signo dentro de cada texto. A semiótica é também uma metodologia de análise de textos.

Conforme Barros (2005) para a semiótica, um texto nasce da união de um plano de conteúdo com um plano de expressão. Isso significa que um mesmo conteúdo pode ser veiculado por diferentes planos de expressão. Por exemplo, a obra “O Corvo”, de Edgar Allan Poe, possui um mesmo plano de conteúdo manifesto por diferentes planos de expressão: poema, filme, desenho animado e poderia ser ainda veiculado, por exemplo em uma peça teatral.

A teoria semiótica procura explicar o que o texto diz e como faz para dizer o que diz, analisando, principalmente, o seu plano de conteúdo. Entende que os textos não se restringem apenas às manifestações verbais (orais e escritas), mas também àquelas constituídas de linguagens não verbais, como um quadro, uma pintura, um filme, uma peça teatral<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Aos textos que unem linguagem verbal e não verbal em sua constituição, a semiótica denomina “textos sincréticos”. Uma conversa, por exemplo, é um texto sincrético, em que gestos, expressões faciais e corporais se

O plano de conteúdo é o lugar dos conceitos ou “onde o texto diz o que diz”. O plano de expressão é o “lugar de trabalho das diferentes linguagens que vão, no mínimo, carregar, os sentidos do plano de conteúdo” (HERNANDES, 2005, p. 228). Por essa via, o discurso não é um produto, mas um processo inscrito no plano de conteúdo e não pode ser confundido com o texto. O texto seria o produto, a materialização do discurso, decorrente esta da sincretização entre plano de conteúdo e plano de expressão.

A semiótica concebe o discurso num duplo viés: ele é tanto um conjunto de estruturas semio-narrativas e das relações que ocorrem entre elas quanto o resultado dessas articulações. Nessa perspectiva, devemos entender que essas estruturas devem ser discursivizadas, ou seja, transformadas em estruturas discursivas (GREIMAS; COURTÈS, 1979, p.104). Essas estruturas e suas relações são expressas por meio de um código semiótico, constituindo o texto, uma estrutura sintagmática dotada de significação, pelas estruturas discursivas que lhe subjazem no plano de conteúdo.

O discurso, assim entendido, é a infraestrutura que sustém o sentido, ou os efeitos de sentido. Quando ele é associado a uma expressão, temos o texto, o qual consiste na articulação de um discurso (plano de conteúdo) com um plano de expressão.

Na semiótica, o sentido dos textos se constrói a partir de um percurso gerativo de sentido, estruturado em três níveis. Tais preceitos serão explicados a seguir, porém de forma bastante simplificada<sup>6</sup>.

#### **4.1.1 Percurso Gerativo de Sentido**

Para entender o sentido do texto, a semiótica concebe o plano de conteúdo sob a forma de um percurso gerativo de sentido. A noção de percurso gerativo de sentido é fundamental e pode ser resumida, segundo Barros (2005), como:

- a) o percurso gerativo do sentido vai do mais simples e mais abstrato ao mais complexo e concreto;

---

unem ao verbal na produção dos sentidos. Outro exemplo seriam as histórias em quadrinhos, em que imagens, traços, cores se unem ao texto verbal, formando um todo de significação, um texto.

<sup>6</sup> Para um estudo básico sobre a teoria semiótica, vejam-se as obras “Teoria semiótica do texto”, de Diana Barros, e “Elementos de análise do discurso”, de José Luiz Fiorin.

- b) são estabelecidas três etapas no percurso podendo cada uma delas ser descrita e explicada por uma gramática autônoma, muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis;
- c) a primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata recebe o nome de nível fundamental ou das estruturas fundamentais e nele surge a significação como uma oposição semântica mínima;
- d) no segundo patamar, denominado nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito;
- e) o terceiro nível é o do discurso ou das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação.

Assim, os três níveis do percurso gerativo de sentido são: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Cada um dos níveis apresenta uma organização semântica e uma organização sintática. Os níveis serão apresentados na sequência. Antes, porém, é preciso destacar que, além desses três níveis, Fiorin (2000) considera um quarto nível, o da *manifestação*, em que se transcende o conteúdo e foca-se nos efeitos de sentido produzidos no texto em decorrência do plano de expressão, das formas e escolhas linguísticas utilizadas para materializar o discurso em texto. Como no texto poético importa não apenas o que é dito, mas como é dito, este quarto nível será também considerado neste estudo.

- *Nível Fundamental*

O nível fundamental caracteriza-se por ser o mais simples e o mais abstrato dos níveis. Nele a estrutura semântica de base se funda em duas categorias opostas, contrárias. Uma categoria semântica fundamenta-se numa diferença, numa oposição, entre dois termos pertencentes a lados opostos de um mesmo eixo semântico. Ou, seja, não opomos, por exemplo, /sensibilidade/ a /horizontalidade/ porque esses dois termos não fazem parte do mesmo eixo semântico. Mas contrapomos /masculinidade/ à /feminilidade/, pois ambos se situam no domínio da sexualidade. Assim, são termos contrários de um mesmo eixo semântico: /vida/ x /morte/, /alegria/ x /tristeza/, /campo/ x /cidade/ etc. (FIORIN, 2000).

Os termos opostos de uma categoria semântica mantêm entre si uma relação de contrariedade. São contrários os termos que estão em relação de pressuposição recíproca. O termo /masculinidade/ pressupõem o termo /feminilidade/ para ganhar sentido e vice-versa. Cada um dos termos será valorado, no texto, como positivo ou negativo. O termo valorado positivamente será denominado “eufórico” e o negativamente, “disfórico”. (BARROS, 2005)

O nível fundamental, quanto à organização sintática, abrange duas operações: a negação e a asserção. Na sucessividade de um texto, ocorrem duas operações, o que significa que num texto construído sobre a oposição A versus B podem aparecer as seguintes relações:

=> afirmação de A, negação de A, afirmação de B;

=> afirmação de B, negação de B, afirmação de A.

- *Nível narrativo*

A segunda etapa do percurso gerativo de sentido é o nível narrativo. “Esse nível compreende dois tipos de enunciados elementares: os de estado e os de fazer (ação). Os enunciados de estado estabelecem uma relação de posse ou de privação entre um sujeito e um objeto<sup>7</sup>” (CRESTANI, 2003, p. 56). No enunciado “Pedro é rico”, há uma relação de posse (ou conjunção) entre o sujeito e o objeto; no enunciado “Pedro não é rico”, há uma relação de privação (ou disjunção) entre o sujeito e o objeto.

Os enunciados de fazer ligam-se às transformações correspondentes à passagem de um enunciado de estado (estado de conjunção ou de disjunção) a outro estado diferente do inicial. No enunciado “Pedro ficou rico” há um programa narrativo de aquisição, uma vez que se passa de um estado onde o sujeito “Pedro” estava privado do objeto “riqueza” para um estado em que o sujeito está de posse do objeto. Já em “Pedro perdeu tudo o que tinha”, há uma programa narrativo de privação, já que se passa de um estado de posse do objeto, para um estado de perda do objeto. Haverá transformação se houver mudança de estado. Em muitos textos a transformação não acontece, manifestando-se apenas o estado inicial da narratividade. (CRESTANI, 2003)

De acordo com Fiorin (2000, p. 22) “uma narrativa complexa estrutura-se numa sequência canônica, que compreende quatro fases: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção”. A manipulação ocorre quando um sujeito age sobre outro, levando-o a querer ou a dever fazer algo. Assim, temos um sujeito manipulador e um sujeito manipulado, os quais – no nível discursivo – podem ser representados por um mesmo personagem ou por mais de um. Na fase da competência, o sujeito que realizará a transformação na narrativa é dotado de um saber e/ou poder fazer. Em contos de fada, por exemplo, o poder fazer pode aparecer sob a forma de uma varinha mágica que dá ao sujeito

---

<sup>7</sup>Sujeito e objeto não são representados aqui somente por pessoas e coisas. Sujeito é o “ser” que se define pela relação transitiva de junção (posse e privação) ou de transformação (estado inicial e estado final). Objeto é entendido como um “valor” com que o sujeito entra de posse ou dele fica privado.



“fada” o poder de transformar uma abóbora em uma carruagem. A *performance* é a fase em que a transformação central da narrativa acontece (mudança de estado de um a outro). Por exemplo, encontrar o pote de ouro no fim do arco-íris é passar de um estado de não riqueza a um estado de conjunção com ela. A última fase é a da sanção. Nela está a constatação de que a *performance* se realizou e o reconhecimento do sujeito que operou a transformação. Nessa fase, por vezes, distribui-se um prêmio ou um castigo.

Resumindo: o nível narrativo compreende um sujeito que está em disjunção com um determinado objeto-valor e deseja/deve entrar em conjunção com esse objeto-valor, ou a situação inversa. Para que isso ocorra, o sujeito que realiza a ação precisa ser manipulado por um querer e/ou dever-fazer e ter a competência poder e/ou saber-fazer, ou seja, contar com “instrumentos” que lhe possibilitem realizar a transformação de um estado para outro. (CRESTANI, 2003, p. 57)

É importante ainda dizer que a maioria dos textos não apresenta de forma ordenada e/ou explícita essas quatro fases. Por exemplo, há filmes e romances cuja história inicia pela sanção (desfecho) e depois vão se apresentando as demais fases. Um texto de opinião foca na sanção, deixando pressupostas as outras fases, que devem ser recuperadas pelo leitor.

- *Nível Discursivo*

O nível discursivo pode ser entendido como sendo o da discursivização das estruturas sêmio-narrativas. Este é o nível mais concreto dos três. É nele que os elementos do nível narrativo ganham concretude. É no nível discursivo que se instauram as personagens, o tempo, o espaço e outros recursos linguísticos (escolhas enunciativas) voltados à persuasão do leitor/enunciatório.

Assim, por exemplo, uma narrativa mínima em que o sujeito tenha realizado a *performance* e mudado de um estado de disjunção com o objeto valor para um estado de conjunção com o objeto valor poderia ser concretizada, no nível discursivo, pelo seguinte enunciado: *Marta comprou uma casa nova*, onde o sujeito é figurativizado (no nível discursivo) como *Marta*, o objeto valor é figurativizado como *a casa nova*, e a *transformação* é figurativizada pelo *ato de comprar*. Outras figuras poderiam aparecer revestindo outros elementos do nível narrativo. O “dinheiro”, por exemplo, poderia figurativizar *a competência* para poder-fazer (poder comprar a casa).

A sintaxe deste nível trata da relação do enunciador com seu dizer, permitindo-nos observar as condições da enunciação, bem como os efeitos de sentido – de objetividade,

subjetividade, aproximação, distanciamento, verdade etc. – presentes nos enunciados e decorrentes das escolhas enunciativas. Já a semântica discursiva volta-se ao estudo dos percursos temáticos e figurativos que, projetados no texto, asseguram a coerência semântica do discurso e criam, com a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de realidade (BARROS, 2005).

Fiorin (2000) define “temas” como termos abstratos que organizam, classificam, categorizam os elementos do mundo natural (beleza; vergonha; inteligência, vaidade etc.) e “figuras” como termos concretos, que possuem um correspondente perceptível no mundo natural, quer seja este dado ou construído (árvore, sol, correr, brincar, vermelho, frio etc.).

Os temas e as figuras encadeiam-se em percursos (temáticos e figurativos) que, distribuídos pelo texto dão-lhe coerência. Assim, os temas remetem a conceitos abstratos, mas que podem, no nível discursivo, ser “recobertos” por figuras. A figurativização pode ser entendida como a “cobertura” do discurso com figuras de conteúdo de modo a torná-lo um simulacro do mundo natural.

Se considerado apenas o plano de conteúdo de um texto, a análise fica circunscrita aos três níveis até agora explicados (fundamental, narrativo e discursivo). No entanto, como explica Fiorin (2000), não há conteúdo linguístico sem expressão linguística, portanto o plano de conteúdo precisa ser veiculado por um plano de expressão, que pode ser de diferentes naturezas: verbal, gestual, pictórico, etc. Em muitos textos (como trabalhos científicos, notícias jornalísticas etc.), o plano de expressão não é importante, porque o que importa é o conteúdo em si. Tal princípio, entretanto, não se aplica aos textos poéticos, ou a outros gêneros de natureza estética em que o plano de expressão é parte essencial na construção do sentido. Nesse contexto, Fiorin (2000) fala da importância de se levar em conta características próprias do plano de expressão, as quais seriam analisadas no *nível da manifestação*<sup>8</sup>.

- *Nível da manifestação*

Fiorin (2000) considera mais um nível como essencial na construção do sentido de determinados gêneros textuais: *o nível da manifestação*. O autor afirma que o sentido do texto não é redutível à soma dos sentidos das palavras que o compõem nem dos enunciados em que

---

<sup>8</sup>Embora as questões estilísticas se materializem no nível discursivo, onde afloram com todas as suas particularidades, a preocupação central do percurso gerativo de sentido é com o conteúdo do texto, não com as possibilidades relacionadas ao plano de expressão. No entanto, em textos de natureza artística, como o poema, tal questão não pode ser desconsiderada. Daí a proposição de Fiorin (2000) de se levar em conta, em alguns textos, mais um nível, o da manifestação.

os vocábulos se encadeiam, mas decorre de uma articulação dos elementos que o formam. Sendo assim, o conteúdo escrito pelo modelo exposto precisa unir-se a um plano de expressão para manifestar-se. Quando se manifesta um conteúdo por um plano de expressão, surge um texto. Um mesmo plano de conteúdo pode ser veiculado por diferentes planos de expressão. Assim o é, por exemplo, quando ocorre a transposição do conteúdo de um livro para um filme. A transposição no plano de expressão implica alterações, adaptações e se perdem ou se transmutam recursos implicados na construção do sentido do texto.

No plano de expressão verbal, efeitos estilísticos podem, pela expressão, agregar/criar novos sentidos ao conteúdo:

No plano de expressão verbal, esses efeitos estilísticos são, entre outros, o ritmo, a aliteração, a assonância, as figuras retóricas de construção, etc. na medida em que o plano de expressão não apenas veicula um conteúdo, mas recria-o, novos sentidos são agregados pela expressão ao conteúdo. (FIORIN, 2000, p.32)

Para demonstrar que o plano da expressão não é elemento secundário numa análise textual, Fiorin (2000) cita como exemplo o poema “Chuva de pedra” de Augusto Meyer, chamando a atenção para a importância dos efeitos estilísticos em tal gênero.

### **Chuva de pedra**

Tombam gotas duras sobre a terra, saltam  
como seixos pequeninos, saltam,  
cada folha é um toldo que ressoa,  
soa  
pela terra o canto da saraiva boa.

Cada rosa meiga é uma humildade mansa  
na carícia bruta.

E canta a saraiva clara  
sobre a terra exulta, sobre a terra boa.

Pedras, pingos pulam de alegria  
como vidro moído, numa dança louca.

Ouve como soa  
Sobre a terra o banque da saraiva clara,  
fria, fria, fria, numa chuva boa.

De acordo com Fiorin (2000), esse texto é descritivo, pois não narra a transformação de um estado a outro. O que não quer dizer que ele não contenha os três níveis do percurso

gerativo. No entanto, é no nível da manifestação que o poema consegue “recriar” o movimento das pedras que tombam do céu sobre a terra e o barulho que produzem ao bater nas folhas e as árvores. O texto apresenta uma nítida oposição entre um elemento ativo, a saraiva, e um elemento passivo, a terra e o que está ligado a ela.

A oposição base do texto é a /dinamicidade/ (que caracteriza o momento da saraiva) *versus* /estaticidade/ (que marca o momento anterior a ela). Porém, o texto não mostra todo o percurso da sintaxe fundamental: afirmação da /estaticidade/; negação da /estaticidade/; afirmação da /dinamicidade/. O leitor, segundo Fiorin (2000), pode pressupô-lo. O mesmo ocorre no nível narrativo. O texto não apresenta a transformação e sim o estado final. A partir desse estado depreende-se a transformação; a passagem da disjunção entre a terra e o movimento e ruído para uma conjunção entre eles.

No nível discursivo, a conjunção entre chuva e movimento surge sob a forma de saraiva a tombar sobre a terra. Há oposição entre a atividade da saraiva e a passividade da terra. Verbos e substantivos que indicam a atividade se referem à chuva: tombam, saltam, pulam, dança, baque. Enquanto a terra está inerte a receber a saraiva, as folhas ressoam o canto da chuva e as rosas são a “humildade mansa” a acolher a “carícia bruta”. Mas, como mostra Fiorin,

A beleza e a magia desse texto, no entanto, não estão nem no nível fundamental nem no narrativo. Mesmo a interessante organização dos elementos do nível discursivo não consegue explicar o singular encanto do poema. Na verdade, devemos buscá-lo no nível da manifestação, isto é, nos efeitos estilísticos da expressão. Ler esse texto é como estar vendo, sentindo e ouvindo uma chuva de pedra. O poema não apenas fala do movimento e do ruído da saraiva, mas recria-os no plano da expressão. (FIORIN, 2000, p. 34)

São os efeitos estilísticos da expressão que dão ao texto sua beleza. Principalmente na análise do texto poético, não pode o analista cingir-se ao plano de conteúdo, pois senão deixará de perceber a especificidade desse tipo de texto e não apreenderá a totalidade do sentido nele inscrito.

Nessa esteira, Fiorin (2000) também fala da questão da tradução de textos, dizendo:

Uma língua natural não usa exatamente os mesmos sons que outra. A coerção do material, de um lado, leva-nos a verificar que certos sentidos são mais bem vinculados por um plano de expressão que por outro; de outro, explica a dificuldade de tradução de textos poéticos. (FIORIN, 2000, p.35)

Ainda conforme Fiorin (2000), quando traduzimos de uma língua para outra, a perda dos efeitos estilísticos de expressão que estão no texto produzido é inevitável. É preciso que o

leitor seja capaz de compreender essas perdas e que seja conhecedor de cultura e acostumado à estrutura poética para que possa desfrutar do texto em sua plenitude. Como afirma Goldstein:

O objetivo é que se passe a ler o poema com os olhos e os ouvidos, isto é, como uma organização visual e sonora. O leitor comum perceberá o ritmo poético isolado do significado, enquanto o leitor atento, treinado a ouvir, poderá captar no poema o ritmo e o significado como uma unidade indissolúvel. (GOLDSTEIN, 1985, p.12)

Os leitores comuns não estão atentos a todo o trabalho envolvido na produção do poema, mesmo assim o ritmo, as rimas, a métrica, fazem-nos perceber que estão diante de um texto incomum, diferente daqueles que veem diariamente.

É importante lembrar que em qualquer língua os recursos estilísticos são vastamente usados, e que não pertencem a uma língua específica, mas à linguagem. Muito mais importante do que a classificação dos efeitos estilísticos é mostrar a função do recurso na produção de sentido de um texto.

A propósito, é válido mencionar que, de acordo com Bakhtin (2011), o estilo de um enunciador se configura como um conjunto de traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos, discursivos, etc., que definem a especificidade de um enunciado e, por isso, criam um efeito de sentido de individualidade. Esses traços podem ser desde o uso abundante de aliterações e assonâncias do simbolismo até a figurativização bucólica e pastoril do arcadismo.

O estilo é o conjunto de particularidades discursivas e textuais que cria uma imagem do autor, que é o que denominamos efeito de individualidade. Essa individualidade pode ser singular (pode-se falar do estilo de Guimarães Rosa, que cria uma imagem de Rosa) ou coletiva (pode-se falar no estilo do parnasianismo, que cria a imagem do poeta parnasiano em geral). Os imitadores, os que parodiam, os falsificadores em pintura, os *covers*, etc. “copiam” exatamente esse conjunto de traços, o estilo daquele que é imitado falsificado, etc. Por outro lado, é esse conjunto de características que permite dizer, quando lemos um texto cujo autor não conhecemos: “parece Alencar”, “soa a Gregório de Matos”, “assemelha-se a Cabral”. (FIORIN, 2006, p.47).

São, portanto, os traços estilísticos – relacionados também ao plano da manifestação - que permitem reconhecer o estilo de um autor. Tais traços não podem ser ignorados na análise de um gênero como o poema sob pena de tirarmos dele o que tem de mais belo, assim como de descaracterizarmos o estilo do autor.

#### 4.1.2 Algumas considerações sobre semiótica e poesia

Para Almeida (2009), em se tratando de estudos sobre semiótica e poesia, o que se vê é uma lacuna, sendo que o livro organizado por Greimas (1975), “Ensaio da Semiótica Poética”, é a única obra publicada integralmente dedicada ao assunto. Nela procurou-se levantar questões relevantes para a análise de textos poéticos. Os estudos de Jakobson sobre poesia também são importantes, uma vez que propõe uma análise estrutural dos poemas e descrição detalhada de diversos níveis linguísticos e suas relações de sentido.

No primeiro capítulo de seu livro “Por uma teoria do discurso poético”, Greimas (1975) busca definir o objeto da semiótica poética. Afirma o autor que o fato poético é percebido intuitivamente e que suas especificidades estão calcadas em uma organização estrutural que seja peculiar ao discurso produzido. Tal organização seria dada pela correlação do plano de expressão e do plano do conteúdo, correlação esta que seria o postulado da semiótica poética proposta por Greimas e suas escolas.

Greimas (1975) ressalta que, em se tratando apenas do plano de expressão, faltam “modelos de articulação fêmicos estimulantes”, ou seja, falta uma gramática capaz de dar conta da organização geral do “discurso fonético” em poesia. O que não impede, porém, o analista de buscar e reconhecer, em cada texto, a organização de tal plano, com suas equivalências e descontinuidade, bem como sua eventual relação como o conteúdo.

Segundo Almeida (2009), para falar de uma semiótica poética, precisamos nos remeter aos estudos realizados por Roman Jakobson e a sua obra “Linguística e Poética” (1969), que define a questão objeto da poética e propõe que a esta seja parte integrante da linguística. Segundo Jakobson (1969), a poética trata dos problemas da estrutura verbal. Como a linguística é a ciência global da estrutura verbal, a poética pode ser encarada como parte integrante da linguística.

Para Jakobson (1969), existe uma “função poética” que, dentre as outras funções da linguagem, é aquela cujo enfoque está na mensagem por ela própria. Na poesia, a função poética se sobrepõe às demais funções da linguagem. Tal função projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo sintagmático, elementos que, na base de suas equivalências naturais constituem classes ou paradigmas de equivalência.

## 5 SOBRE OS GÊNEROS TEXTUAIS E O GÊNERO POÉTICO/LÍRICO

Este capítulo, inicialmente, traz uma abordagem geral dos gêneros do discurso, para, em seguida, discorrer sobre o gênero poético/lírico e as particularidades deste. O poema é um gênero estético diferenciado dos de função utilitária, seus fenômenos estilísticos tornam a atividade da tradução ainda mais complexa.

### 5.1 GÊNEROS TEXTUAIS

Todas as esferas de atividade humana, por mais variadas que sejam, estão relacionadas com a utilização da língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos). Cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais, de acordo com Bakhtin (2005), caracterizam-se por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo, e a isso se denomina gêneros do discurso.

Os gêneros do discurso sofrem constantes atualizações, um gênero é sempre velho e novo, como a carta, por exemplo, que foi substituída pelo uso do e-mail, para atender às necessidades da sociedade atual. Segundo Bakhtin (2005), os gêneros podem ser primários ou secundários. Os primários seriam cartas, bilhetes, diálogos cotidianos etc. Os gêneros secundários seriam gêneros primários mediados pela escrita, eles aparecem em situações comunicativas mais complexas, como teatro, romance, tese científica, palestra etc.

A essência dos gêneros seria a mesma, ambos são compostos por fenômenos da mesma natureza, os enunciados verbais (orais ou escritos). O que diferencia, entretanto, um gênero de outro é o nível de complexidade de cada um. Bakhtin (2005) afirma que os gêneros secundários são reelaborações dos primários. Um simples diálogo entre um casal apaixonado, ao incorporar as características narrativas, transforma-se em acontecimento literário e deixa de ser cotidiano.

Para fins de classificação de gêneros, faz-se necessário que sejam considerados alguns aspectos: conteúdo temático (assunto), plano composicional (estrutura formal) e estilo (que leva em conta a forma individual de escrever). Bakhtin (2005) entende “estilo”, como absolutamente ligado aos gêneros do discurso. Ele ressalta que pelo gênero a individualidade do autor pode ser refletida, porém, nem sempre é possível ao sujeito revelar sua individualidade estilística, pois alguns gêneros requerem um formato padronizado de linguagem, como é o caso dos textos científicos, das notícias jornalísticas, das leis etc. em que



se deve obedecer a certas coerções quanto às formas de dizer. Ainda de acordo com Bakhtin (2005), o estilo é um epifenômeno do enunciado, o que quer dizer que não se planeja escrever com determinado estilo, o estilo acaba sendo a consequência do escrito/fala.

Já se tornou trivial a ideia de que gêneros textuais são fenômenos históricos, profundamente vinculados à vida cultura e social. Fruto de trabalho coletivo, os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia. Surgem emparelhados às necessidades e atividades sócio-culturais, bem como às inovações tecnológicas, o que é facilmente perceptível ao se considerar a quantidade de gêneros textuais hoje existentes em relação a sociedades anteriores à comunicação escrita.

Segundo Marcuschi (2002), seguramente esses novos gêneros não são inovações absolutas. O fato já fora notado por Bakhtin (2005), que falava da “transmutação” dos gêneros e na assimilação de um gênero por outro gerando novos. Para ele os gêneros eram tipos “relativamente estáveis” de enunciados elaborados pelas mais diversas esferas da atividade humana. Eles são eventos linguísticos, mas não se definem por características linguísticas: caracterizam-se pelas atividades sócio-discursivas. Quando se denomina um gênero textual, não denominamos uma forma linguística e sim uma forma de realizar linguisticamente objetivos específicos em situação particulares. Bakhtin (2005) afirma que sempre falamos por meio de gêneros, que nossa intenção comunicativa se dá sempre na concretização de um gênero, e o nosso interlocutor reconhece o que será dito já nas primeiras palavras. Se os gêneros não existissem e tivessem que ser inventados a cada enunciado, a comunicação seria muito difícil.

Para Marcuschi (2002), os gêneros não são entidades naturais como as borboletas, as pedras, os rios e as estrelas, mas são artefatos culturais construídos historicamente pelo ser humano. Não podemos defini-los mediante certas propriedades que lhe devam ser necessárias e suficientes. Assim, um gênero pode não ter uma determinada propriedade e ainda continuar sendo aquele gênero. Por exemplo, uma carta pessoal ainda é uma carta, mesmo que a autora tenha se esquecido de assinar o nome no final e só tenha dito no início: “Querida mamãe”. Uma publicidade pode ter o formato de um poema ou de uma lista de produtos em oferta; o que conta é que divulgue os produtos e estimule a compra por parte dos clientes ou usuários daquele produto. Essa “transmutação”, ou “cruzamento” de características dos gêneros, denomina-se hibridização (FIORIN, 2006). A hibridização ocorre quando, por exemplo, une-se a estrutura composicional de uma receita culinária e o conteúdo temático de um poema, criando-se um poema em forma de receita.



## 5.2 GÊNEROS LITERÁRIOS

Segundo Cunha (1979), a problemática dos gêneros, empenha ainda hoje o interesse de estudiosos, que buscam uma conceituação. O assunto atravessa toda a história da literatura e da crítica. Platão foi o primeiro a tomar consciência dos gêneros, mas coube a Aristóteles o lançamento de suas bases fundamentais. Embora a *Poética* de Aristóteles seja o texto básico para o enfoque dos gêneros, durante séculos suscita interpretações que abrem portas a novos modelos literários. Aristóteles considera dois modos básicos de produção poética: o narrativo e o dramático, não estudando propriamente a lírica.

Durante o passar dos anos muitos foram os debates levantados a respeito da classificação dos gêneros, Emil Staiger (1977) é quem parece encontrar a solução para tal questão, adotando a tripartição (lírica, épica, drama), porém numa perspectiva aberta. Os substantivos Lírica, Épica e Drama referem-se ao ramo em que se classifica a obra, de acordo com suas características formais. Os poemas de curta extensão e que expressam estados da alma, se encaixam na Lírica, o relato de uma ação pertence à Épica, a representação de uma ação se situa no Drama. A seguir, destacaremos a Lírica.

### 5.2.1 Gênero Poético/Lírico

De acordo com Cunha (1979), a essência da lírica é manifestada em fenômenos estilísticos próprios. O eu literário possui um universo fictício, e nesse universo, os elementos da realidade concreta entram em tensão com o imaginário e cria-se uma nova realidade. O poeta lírico é solitário, não se interessa pelo público; cria para si mesmo, pretende em geral falar consigo mesmo ou com um particular interlocutor. O clima lírico possui um clima de afetividade e emotividade, esse clima está ligado ao íntimo e ao sentimento. Staiger (1977) denomina recordação a essência lírica, recordação significa “de novo ao coração”.

Segundo Arrojo (1992), o texto poético é reconhecido por ter uma estrutura diferente daquela usada no dia a dia. O poema é um gênero do discurso com características próprias, é um gênero estético, o que o diferencia dos gêneros de função utilitária. Diferente de textos como uma bula de remédio, por exemplo, que tem como função informar as pessoas sobre sua composição, modo de usar, efeitos colaterais entre outros, o poema tem como objetivo emocionar, comover, fazer sentir. Essa propriedade faz com que elementos da ordem do sensível entrem na composição dos poemas, bem como recursos não relacionados apenas ao conteúdo, mas à forma como o conteúdo é expresso.

Arrojo (1992) ainda afirma que há textos que, devido a circunstâncias exteriores e não às suas características inerentes, nossa tradição cultural decide ler de forma literária ou poética. Seja como for, sabemos que o texto poético é reconhecido por ter uma estrutura diferente daquela usada no dia a dia. Quando analisamos um poema, podemos isolar alguns de seus aspectos, mas não podemos deixar de vê-lo como um texto a ser interpretado, e sendo assim, inúmeras interpretações são possíveis. O texto literário é um discurso específico, em que a seleção e a combinação das palavras se fazem não apenas pela significação, mas também por outros critérios, como o sonoro.

Um poema é uma obra de arte, toda obra de arte tem suas características específicas. De acordo com Cunha (1979), são fenômenos estilísticos líricos: musicalidade, repetição, desvio da forma gramatical, antidiscursividade, alogicidade e construção paratática. Observemos com mais atenção cada um desses fenômenos<sup>9</sup>.

### **Musicalidade**

O termo lírico originalmente está ligado a uma espécie de composição poética que os gregos cantavam ao som da lira. A maior parte do que hoje denominamos como composição lírica era musicada, conforme ainda atesta a poesia trovadoresca medieval. É por isso que tantas vezes se usa a palavra canto como sinônimo de poema. Nesse sentido, um dos fenômenos estilísticos mais típicos da composição lírica é a musicalidade da linguagem, obtida através de uma elaboração especial do ritmo e dos meios sonoros da língua: a rima, a assonância ou a aliteração.

### **Repetição**

Em correlação direta com a musicalidade, está a repetição, entre os traços estilísticos do poema lírico. Aliás, Jakobson (2005) situa no paralelismo a principal característica da função poética da linguagem, que se manifesta no ritmo, no metro, na estrofação ou nos recursos sonoros. Devemos lembrar que a palavra verso significa, etimologicamente, retorno, volta. Entre os processos mais comuns da repetição está o refrão.

### **Desvio da norma gramatical**

---

<sup>9</sup> Os fenômenos estilísticos líricos serão apresentados a partir dos estudos de Cunha 1979.

A repetição, contrária ao uso linguístico corrente, demonstra que a linguagem poética provoca um desvio da norma gramatical. A norma do discurso poético é a antinorma, o poeta busca intencionalmente o obscurecimento e o equívoco, levando a língua a perder a firmeza. A ambiguidade, característica inerente a toda obra poética, decorre muitas vezes da violação da norma. O hipérbato<sup>10</sup> proveniente da inversão na ordem natural das palavras, é uma das infrações mais frequentes, cometida para satisfazer às exigências do ritmo, do metro ou da rima, em prejuízo da clareza.

### **Antidiscursividade**

Na discursividade as ideias se enfileiram, como ocorre nas sequências frasais. Embora a poesia utilize o discursivo, devido ao seu material verbal, sempre reagiu contra a sintaxe lógico-gramatical, tentando romper suas imposições. Desde o período do Simbolismo, os poetas se rebelaram abertamente contra os procedimentos sintáticos. A poética atual se empenha cada vez mais em abolir o discursivo ao suprimir os elos conectivos sintáticos, chegando mesmo, em muitos casos, a eliminar a frase, conforme se verifica na Poesia Concreta.

### **Alogicidade**

A alogicidade caracteriza a poesia lírica com os demais aspectos típicos. Esta propriedade está relacionada ao componente do imaginário que faz parte de toda criação artística, entretanto, o poema lírico parece romper com mais veemência os estatutos da realidade controlada pela razão. É o que se verifica na definição do amor, no soneto de Camões:

Amor é fogo que arde sem se ver;  
 É ferida que dói e não se sente;  
 É um contentamento descontente;  
 É dor que desatina sem doer;  
 É um não querer mais que bem querer;  
 É solitário andar por entre a gente;

---

<sup>10</sup> O hipérbato (do grego *hypébaton*, significa "inversão", "transposição") é uma figura estilística de sintaxe que consiste na separação dos constituintes imediatos, geralmente obtida através da intercalação de outros sintagmas, que tem como consequência uma alteração drástica à ordem das palavras na frase. Tem como objetivo estético o de provocar o inusitado na construção frásica, embora, em poesia, seja muitas vezes condicionado por restrições de versificação.

É um não contentar-se de contente;  
É cuidar que se ganha em se perder.

Essas contradições colaboram com a impossibilidade de se captar o poema lírico através do raciocínio, pois o transbordamento de sentimento ultrapassa a lógica.

### **Construção paratática**

Nas composições mais líricas, predomina o uso da construção paratática (orações coordenadas) sobre a hipotática (orações subordinadas). Uma vez que o período composto por subordinação requer maior elaboração mental, as relações causais, condicionais, finais, concessivas pressupõem o raciocínio lógico e conectante. Justamente onde comparecem tais conjunções, o clima lírico se desmancha. Na hipotaxe, a subordinação a uma oração principal estabelece um nexos lógico de dependência, em oposição à liberdade da expansão das emoções. Tais fenômenos estilísticos podem aparecer em qualquer outro texto. Porém, predominam no ramo da Lírica.

### **5.3 A COMPLEXIDADE DA TRADUÇÃO DE TEXTOS POÉTICOS - FORMA E CONTEÚDO**

Staiger (1977) afirma que o valor dos versos líricos é a unidade que existe entre a significação das palavras e sua música. Em consequência disso, cada palavra e até mesmo cada sílaba na poesia lírica é insubstituível e extremamente importante. Qualquer mudança feita deixa os versos prejudicados. Quanto mais lírica a poesia, mais intocável. É disso que decorrem as dificuldades de tradução do gênero poético. Alguns gêneros, como notícias, textos acadêmicos, bulas, receitas entre tantos de caráter informativo, não apresentam a complexidade de tradução dos gêneros de natureza estética, como a poesia. Esses gêneros são mais facilmente transportados de uma língua para outra uma vez que, pois, não se utilizam de efeitos estilísticos que também produzem sentido.

A discussão sobre a (in)traduzibilidade do texto poético é calorosa, a prática e a teoria da tradução abundam em problemas complexos. Para muitos teóricos a atividade da tradução enfraquece o texto poético. Vejamos algumas opiniões sobre a tradução de poesia. Voltaire (apud PAES, 1990, p.34) diz: “lembrai-vos, sempre, quando virdes uma tradução, que vedes uma fraca estampa de um belo quadro”. Heinrich Heine (apud PAES, 1990, p. 35) define a

tradução de poesia como “um raio de luar empalhado”. Para Robert Frost (apud PAES, 1990, p. 35), “poesia é tudo aquilo que se perde com a tradução”. W.H. Auden (apud PAES, 1990, p. 35) declara, “a essencial diferença entre prosa e poesia está no fato de a prosa poder ser trazida em outra língua, e a poesia não”. Manuel Bandeira (apud PAES, 1990, p. 35) assevera, “é ela em essência intraduzível”. Staiger (1997, p. 7), sobre a leitura do poema, esclarece: “É já uma audácia sua simples leitura, pelo receio de uma alongação ou abreviação das sílabas, contrária ao tom do poeta”.

Quando analisamos um poema, podemos isolar alguns de seus aspectos, mas não podemos deixar de vê-lo como um texto a ser interpretado. Sendo assim, diferentes interpretações são possíveis. O texto literário é um discurso específico, em que a seleção e a combinação das palavras se faz não apenas pela significação, mas também por outros critérios, como o sonoro. Segundo Candido (1996), todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total. O mesmo verificamos nas palavras de Staiger (1997, p. 7):

Isso é o que dificulta ou mesmo impossibilita a tradução em línguas estrangeiras. No caso das onomatopéias, um tradutor engenhoso poderá sair-se bem. Entretanto, é muito improvável que palavras com o mesmo sentido em línguas diversas tenham também a mesma unidade lírica de sons e significação.

Nesse contexto, observemos no poema “Serenata Sintética”, de Cassiano Ricardo, algumas características poéticas e, na sequência, como ficaria uma versão deste em língua inglesa:

#### Serenata Sintética

Lua  
morta.

Rua  
torta.

Tua  
porta.

- a) O poema é estruturado em versos de métrica regular. Ocorre a abolição do verso tradicional, sobretudo através da eliminação dos laços sintáticos (preposições, conjunções, pronomes etc.)
- b) Os seis versos são compostos de apenas uma sílaba poética, sendo agrupados regularmente em 3 estrofes dísticas;
- c) O poeta utiliza rimas graves (formadas por palavras paroxítonas) em finais de versos, apresentando-as em versos alternados, segundo o esquema AB AB AB.
- d) Sobre o recuo que a segunda estrofe apresenta, podemos afirmar que é uma espécie de junção entre o sentido do plano de conteúdo e o da expressão, pois, o autor desloca a estrofe no sentido de tentar produzir uma ideia de caminho tortuoso – rua torta.

Numa tradução literal, este poema ficaria assim em língua inglesa<sup>11</sup>:

*Synthetic serenade*

*Dead  
Moon.*

*Crooked  
Street.*

*Your  
Door.*

Atentemos para o que foi preservado da forma do poema original e alguns efeitos estilísticos que se perderam na tradução:

- a) Preservam-se os 6 versos de métrica regular.
- b) Preservam-se as 3 estrofes dísticas;
- c) Perde-se a sonoridade do poema;
- d) Não é possível preservar o mesmo esquema de rimas;
- e) Preserva-se o recuo da segunda estrofe, que continua passando a ideia de caminho tortuoso.

Muitos elementos significativos do poema se modificaram em decorrência da tradução de uma língua para outra e, no caso ora em foco, embora o plano de conteúdo tenha se

---

<sup>11</sup> Tradução da autora.

mantido o mesmo, a beleza produzida pelos outros elementos do nível da manifestação foi modificada (sonoridade e rimas). Um poema é uma obra de arte, com características específicas. Por isso a complexidade da atividade de tradução de tal obra.

Quando se traduz de uma língua para outra, a coerção do material leva à perda dos efeitos estilísticos de expressão que estão presentes no texto de partida. “Na criação lírica [...] metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali”. (STAIGER, 1997, p.10).

Jakobson (2005) ressalta que, em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de significação própria. Para Jakobson só é possível a transposição/tradução criativa: transposição intralingual, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro. O que Jakobson denomina tradução criativa, atualmente, é denominada transcrição, tópico a ser abordado no capítulo seguinte deste trabalho.

## 6 ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Este capítulo aborda questões referentes à tradução. Primeiramente, são tecidas explicações sobre o que é traduzir e quando a tradução passou a ser concebida como disciplina acadêmica. Em seguida, o foco se volta para a técnica da tradução literal, apontando a impossibilidade de utilização desta técnica na tradução de textos poéticos. Num terceiro momento, é apresentada a teoria da transcrição/recriação, compreendida como a alternativa viável para tal processo.

### 6.1 O QUE É TRADUZIR?

Os dicionários costumam definir tradução como “ato ou efeito de traduzir”. Enquanto ato, leva o tempo que o tradutor emprega no seu trabalho; como efeito, é o que resulta desse trabalho. O verbo “traduzir” vem do verbo latino *traducere*, que significa “conduzir ou fazer passar de um lado para outro”, algo como “atravessar”. Traduzir nada mais é que isto: fazer passar, de uma língua para outra, um texto escrito na primeira delas. Quando o texto é oral, falado, diz-se que há “interpretação”, e quem a realiza é um “intérprete”.

De acordo com J.C. Catford (1980), um dos teóricos mais conhecidos e divulgados no Brasil, a tradução é a substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra língua. Eugene Nida (1975), outro teórico importante, expande essa imagem através da comparação das palavras em vagões de carga. Segundo sua descrição, a carga pode ser distribuída entre os diferentes vagões de forma irregular. Assim, um vagão poderá conter muita carga, enquanto outro poderá carregar muito pouca; em outras ocasiões, uma carga muito grande tem que ser dividida entre vários vagões.

De maneira semelhante, sugere Nida (1975), algumas palavras “carregam” vários conceitos e outras têm que se juntar para conter apenas um. Da mesma maneira que o que importa no transporte de carga não é quais vagões carregam quais cargas, nem a sequência em que os vagões estão dispostos, mas sim que todos os volumes alcancem seu destino, o fundamental no processo de tradução é que todos os componentes significativos do original alcem a língua-alvo, de tal forma que possam ser usados pelos receptores.

Segundo Campos (2004), a língua em que um texto a traduzir é originalmente escrito pode ter os nomes de língua-fonte ou língua de origem ou língua de partida. A língua para qual se faz passar um texto originalmente escrito em outra pode ser chamada de língua-meta, língua-alvo, língua-termo, ou língua de chegada.



A tradução nos séculos XX e XXI é decorrente de uma linha tradicional e outra contestadora. Bergmann (2008) nos apresenta as correntes tradicionais e contestadoras da tradução na modernidade. Uma tradução tradicional é aquela que se fundamenta na visão referencial da linguagem e que não só exige fidelidade à forma e ao sentido como considera o autor como um produtor de uma linguagem autônoma, que controla o seu texto. O objetivo do tradutor seria então a transposição do sentido do texto original para o texto traduzido, sempre que possível preservando a forma. Consideramos então que o tradutor, tal como o autor do texto original, produz sentidos.

Nos anos finais da década de setenta nasceu uma nova disciplina acadêmica: Os estudos da tradução. Era manifesta a dificuldade de lermos literatura traduzida sem nos perguntarmos se os fenômenos linguísticos e culturais seriam realmente “traduzíveis” e sem explorarmos com alguma profundidade o conceito de “equivalência”.

Quando “Estudos de Tradução”, de Susan Bassnett (1980), foi publicado na série *New Accents*, depressa se tornou uma obra introdutória que todos os estudantes e leitores interessados por esta problemática tinham de conhecer. A professora Bassnett aborda os problemas centrais da tradução e oferece-nos uma história da teoria da tradução que tem início na Roma antiga e engloba as obras-chave do século XX. Em seguida aborda problemas específicos da tradução literária através de uma análise de textos prática e focalizada.

Cada língua funciona como um código. O conjunto dos signos de uma língua constitui o seu léxico, o seu vocabulário. O conjunto de regras que regem as combinações dos signos de uma língua constitui a sua morfologia. A sintaxe e a morfologia de uma língua compõem a sua gramática. A tradução, enquanto passagem de um texto de uma língua para outra, tem a ver ora com o léxico, ora com a sintaxe, ora com a morfologia da língua da qual se traduz, língua-fonte, e da língua para qual se traduz, língua-meta.

Em todos os tempos e lugares, teóricos e praticantes têm dito o que pensam da tradução, do que ela é ou do que ela deveria ser. Opiniões que em muitos casos se contradizem, não apenas no superficial como no essencial; contradições que não bastam para impedir que os tradutores continuem a fazer seu trabalho, com a sua prática muitas vezes desmentindo a teoria.

## 6.2 DA TRADUÇÃO LITERAL

Campos (2004) afirma que, na tradução literal, o que se dá é a substituição de palavras e expressões da língua-fonte por palavras e expressões da língua-meta, num processo que se

assemelha muito ao da simples transcodificação: troca de signos de um código linguístico por signos de outro código. Quando o tradutor se depara com alguma palavra ou expressão da língua-fonte que não tem correspondente ou equivalente na língua-meta, o recurso mais usual é transcrevê-la com todas as letras, ou como seria a pronúncia figurada delas.

De acordo com Campos (2004), ao contrário do que diz a crença popular, as palavras em si não são traduzíveis ou intraduzíveis. São palavras mais ou menos difíceis de se traduzir devido a sua natureza e também devido a experiência do tradutor. Geralmente, quando um texto ou enunciado é tido como "intraduzível", a maior parte do tempo se trata de uma "lacuna", isto é, uma ausência literal na língua-meta de uma palavra, de uma expressão, de um estilo ou de uma maneira de dizer da língua-fonte.

### **6.2.1 A Impossibilidade da Tradução Literal do Texto Poético**

Segundo Souza (1998), a grande controvérsia em torno da tradução diz respeito à tensão entre tradução literal e livre, duas posições extremamente opostas. A definição de tradução literal associa-se a ideia de tradução fiel, neutra, objetiva, e a de tradução livre associa-se a ideia de tradução infiel, parcial, subjetiva. Essa controvérsia viria dos antigos romanos. Cícero (1º. século A. C.), por exemplo, mostrou preferência pela tradução livre, pela tradução do sentido, e não pela tradução literal, palavra por palavra. São Jerônimo, considerado o Santo protetor dos tradutores, e que traduziu a Bíblia inteira para o latim, também demonstrou preferência pela tradução de sentido. No século XVI, Martinho Lutero traduziu a Bíblia para o alemão tendo o mesmo princípio de Cícero e de São Jerônimo, “a tradução livre”.

Para Arrojo (1992), a maioria dos escritores e poetas que abordam a questão da tradução de textos literários considera que traduzir é destruir, descaracterizar, trivializar. Muitos pensam que tradução de poesia é impossível. Outros até veem a traduzibilidade do texto poético como inferioridade.

Para o poeta americano Robert Frost (1874 – 1963), por exemplo, a verdadeira poesia é intraduzível, definindo-se precisamente como aquilo que “se perde” em qualquer tentativa de tradução. Segundo o francês Paul Valéry (1871 – 1945), “contemporâneo” e “companheiro” de Pierre Menard, a qualidade do texto poético é inversamente proporcional à sua traduzibilidade: quanto mais resistente for o texto “aparentemente” poético ao ataque de qualquer transformação formal, menor será o seu grau de poesia. (ARROJO, 1992, p. 26)

George Staiger (apud ARROJO, 1992), em *After Babel: aspects of language and translation* cita várias opiniões de escritores e poetas renomados, como o poeta alemão Heinrich Heine (1797 – 1856), Vladimir Nabokov (1899 – 1977), Marin Sorescu, poeta romeno contemporâneo, que se mostram insatisfeitos com os “estragos” gerados na tradução. De acordo com Arrojo (1992), para esses poetas e escritores, a tradução é uma atividade inferior, porque não consegue capturar o espírito do texto literário. Essa visão reflete que, particularmente no texto literário, a delicada junção da forma e conteúdo jamais será tocada sem prejuízo, o que leva à impossibilidade de tradução literal bem-sucedida.

Se tivermos a esperança de encontrar o texto original em qualquer tradução, por mais fiel que ela seja, nos frustraremos. Mesmo porque nenhuma tradução pode substituir o original: é apenas uma tentativa de recriação dele. E outras tentativas sempre são possíveis. De um mesmo texto, poderão surgir tantas traduções aceitáveis quantos forem os objetivos a que ele puder servir.

Um dos erros mais comuns é pensar que o correto seria proceder à tradução palavra por palavra. Os defensores dessa ideia argumentam que o texto traduzido (ou seja: o texto em língua de chegada) deve ser “fiel” ao texto original (ou seja: o texto em língua de partida). Essa teoria, porém, não é mais aceita, pois hoje se entende que a “fidelidade” da tradução está mais associada à reprodução dos mesmos efeitos do que à escolha das mesmas palavras.

Segundo Campos (2011), traduzir é difícil, pois um texto está sempre cheio de obstáculos e dificuldades linguísticas e não linguísticas que nos parecem intransponíveis; conseguir entender o que o autor disse e o que ele pretendia dizer, na língua dele, é muito complicado; dizer na língua da gente o que se entendeu na língua do original, mais ainda. Interessante é que quanto mais difícil parece um texto, maior é o número de tradutores que se candidatam a traduzi-lo.

Haroldo de Campos (1994) afirma que a tradução liga escritores, espaços e tempos, línguas, culturas e obras, pois a tradução é o encontro, diálogo e relação entre culturas e épocas num dado tempo e história. É essa relação que possibilitará a renovação e a libertação da língua que se tornará estranha para o tradutor, leitor privilegiado e concreto, pois é no encontro com outra língua que os limites da língua nacional (língua-meta) se tornam perceptíveis.

O reconhecimento dos limites da língua será possível se o tradutor tiver o domínio de ambas as línguas: materna e estrangeira. Esse domínio do tradutor sobre a língua materna e a língua que traduz só acontecerá através do uso da linguagem poética do original como estrutura de criação para a poética da língua tradutora.

O original modifica as estruturas da língua materna de quem traduz. É a isso que Haroldo de Campos chama de tradução como crítica e criação. A tradução como crítica é a escolha de uma obra estrangeira, que representa o passado de uma nação, como meio de enriquecimento cultural.

### 6.3 A TRANSCRIÇÃO/REcriação

O tradutor deve dominar o original para que a configuração/criação da língua nacional aconteça. A tomada da língua estrangeira como estatuto de criação da língua nacional é chamado por Haroldo de Campos (1994) de *transcrição*, que é algo histórico, uma leitura do passado, tradição e cultura de um povo.

Como ato crítico a tradução poética não é uma atividade indiferente, neutra, mas – pelo menos segundo a concebo – supõe uma escolha, orientada por um projeto de leitura, a partir do presente da criação, do “passado de cultura”. É um dispositivo de atuação e atualização da “poética sincrônica” Assim é que só me proponho traduzir aquilo que para mim releva em termos de um projeto (que não é apenas meu) de militância cultural (CAMPOS, 1994, p. 64).

Segundo Haroldo de Campos (1994), a tradução passa pelo mesmo caminho poético já percorrido pelo original. Caminho que será a transposição da poética do original para o traduzido, na verdade, a língua do tradutor. Nesse processo, vemos a chamada isomorfia, a qual dará à obra original uma nova informação estética que a unirá à tradução, fazendo com que original e tradução possuam a mesma forma, mas, com conteúdos diferentes. A igualdade na forma e a diferença no conteúdo, processo de isomorfia, resulta da *transcrição* de signos.

O tradutor que segue Haroldo de Campos é um transformador de signos, cuja tarefa é “reconhecê-los com sua mirada aléfica e, por través deles, redesenhar a forma semiótica dispersa, disseminando-a, por sua vez, no espaço da sua própria língua” (CAMPOS, 1981, p. 189). Ao dominar a língua estrangeira, o tradutor extrairá do original (estrangeiro) o que é necessário à sua obra nacional. Tirar algo do original, é esse o grande feito da tradução.

O que pensa Haroldo de Campos é exatamente o mesmo pensamento de Walter Benjamin (2011) em “A Tarefa do Tradutor”, que tem como a verdadeira e boa tradução aquela que preserva o essencial do original. O essencial é o inapreensível, o mistério, em outras palavras, o poético. O <sup>12</sup>*intracódigo* remete ao conceito benjaminiano de língua pura.

---

<sup>12</sup> O intracódigo seria o código poético peculiar que determina o teor poético de um texto lírico escrito numa língua específica.

Desse modo, a finalidade da tradução consiste, por último, em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas em si. Ela própria não é capaz de revelar, nem é capaz de instituir essa relação oculta; pode, porém, apresentá-la, realizando-a em germe ou intensivamente. E essa apresentação de um objeto significado pela tentativa, pelo germe de sua produção, é um modo muito peculiar de apresentação, o qual dificilmente pode ser encontrado no âmbito da vida que não seja a vida da linguagem. (BENJAMIN, 2011, p.106)

Haroldo de Campos traduziu grandes nomes da literatura mundial, como Goethe (do alemão), Ezra Pound, James Joyce (do inglês), Maiakovski (do russo), Mallarmé (do francês), Dante (do italiano) e Octavio Paz (do espanhol). Também efetuou traduções que incluem poesia chinesa, japonesa, grega e textos em hebreu. Recentemente, publicou uma nova tradução da *Ilíada* de Homero, após dez anos de trabalho.

Segundo Haroldo de Campos (1997), a tradução é muito mais do que transportar o texto de um idioma para outro. Elementos da estrutura do poema, como o ritmo e as combinações sonoras (rimas, assonâncias etc.), são muitas vezes mais importantes do que a semântica das palavras. São até mesmo mais importantes do que as palavras: é preciso recriar o texto, restituir sua estrutura original em outro idioma. A tradução vira assim uma “transcrição”, na concepção de Haroldo de Campos.

No que tange à teoria da tradução diante de textos literários e, especialmente, de poesia, Haroldo de Campos demonstra um distanciamento da postura logocêntrica de Emil Staiger, que entende que a tradução poética é uma atividade que submeteria a língua do texto original às limitações da língua da tradução. Assim, mesmo que reconheça a impossibilidade como parte da essência da tradução de poesia, Haroldo de Campos aponta para “a arte de traduzir poesia sob a categoria da criação” (CAMPOS, 1977, p. 121).

Haroldo de Campos encontra em Roman Jakobson, Walter Benjamin e Ezra Pound a sustentação de sua teoria e também de sua prática tradutória. Segundo Jakobson, em “Aspectos Lingüísticos da Tradução”, “as equações verbais são elevadas à categoria de princípio constitutivo do texto” (JAKOBSON, 1969, p. 72). Assim, por possuir elementos específicos que transmitem uma significação própria, “a poesia, por definição é intraduzível. Só é possível a transposição criativa” (JAKOBSON, 1969, p. 72).

Para denominar o processo de tradução poética, Haroldo de Campos acrescenta ao termo cunhado por Jakobson os vocábulos recriação e transcrição. “Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem da informação estética, não da informação meramente semântica.” (CAMPOS, 1977, p. 100)

Poesia vem do substantivo grego *poiesis*, ligado ao verbo *poiéo*, que significa fazer, produzir, fabricar, criar. Sendo assim, transcriar um poema quer dizer: fazer, produzir, fabricar, criar. Para tanto, transcriar um poema é fazê-lo de novo. Mas também será fazer, de novo, o novo: renovar o poema de origem.

Para transcriar um poema, segundo o que pensa Haroldo de Campos (1997), é necessário que, uma vez conhecida sua “forma”, se faça um novo poema em novo lugar e novo tempo. Assim, ao traduzir um haikai (modelo clássico japonês de poema breve) de Bashô, em vez de ser apenas “fiel” ao conteúdo do texto, Haroldo procura recriar, em português, um poema dotado de visualidade e capaz de (re)produzir a concisão do original.

A teoria da semiótica, apresentada anteriormente neste trabalho, e a teoria da recriação/transcrição concordam que: o texto poético é composto por características específicas (estrofes, versos, rimas, repetições, assonância, aliterações...) e que são essas particularidades que permitem o poema cumprir o papel de “fazer sentir”. Esses efeitos estilísticos, segundo Fiorin (2000), no plano de expressão verbal, ao mesmo tempo em que veiculam um conteúdo também o recriam, permitindo que novos sentidos sejam agregados pela expressão ao conteúdo.

Segundo Campos (1994), a tradução é uma “operação semiótica” (quando nos referimos, no caso, à tradução de poesia ou de textos literários, pelo alto teor de informação estética de sua linguagem). Em um sentido estrito, a tradução de poesia é uma prática semiótica especial. Visa ao resgate e à reconfiguração do “intracódigo” que opera na poesia de todas as línguas como um “universal poético”.

A tradução de textos criativos será sempre recriação, autônoma (escolhas do tradutor manifestas no nível discursivo), porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades for o texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma, as propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa forma similar àquilo que ele denota”. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2011, p. 35).

A tradução transcriadora é possível na intraduzibilidade, pois é ela que dá ao tradutor a liberdade de criar e recriar os signos.

O tradutor traduz não o poema (seu conteúdo aparente), mas o *modus operandi* da função poética no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo, sua *intentio* “infra-e-intersemiótica”: aquilo que no poema é “linguagem”, não meramente “língua”, para servir-me aqui de uma distinção operacional. (CAMPOS, 2011, p.27)

De acordo com Arrojo (1992), a tradução de qualquer texto, poético ou não, não será fiel ao original, mas sim àquilo que o tradutor considerar “ser” o texto original, a interpretação do texto de partida, que será sempre produto do que o tradutor é, sente ou pensa. “Além de ser fiel à leitura que fazemos do texto de partida, nossa tradução será fiel também à nossa concepção de tradução.” (ARROJO, 1992, p.44)

Por fim, vale lembrar que o nível discursivo integrante do processo gerativo de sentido da teoria semiótica pode ser entendido como sendo o da discursivização das estruturas sêmio-narrativas. Este é o nível mais concreto dos três e é nele que os elementos do nível narrativo ganham concretude. É no nível discursivo que se instauram as personagens, o tempo, o espaço e todos os outros recursos linguísticos (escolhas enunciativas) voltados à persuasão do leitor/enunciatário. Além desse nível, Fiorin (2000) também considera o nível da manifestação, que engloba elementos significativos do plano de expressão de um texto, os quais, assim como o conteúdo, também produzem sentidos, principalmente no caso dos textos de natureza estética, como os poemas.

Segundo Fiorin (2000) é nesses níveis que a subjetividade do enunciador/autor (ou do tradutor, neste caso) se manifesta, bem como acontece na recriação/transcrição, quando o tradutor faz as escolhas de acordo com a “sua” interpretação do original, (re)criando conteúdos e formas (elementos estilísticos) segundo sua subjetividade.



## 7 METODOLOGIA E CATEGORIAS DE ANÁLISE

Este capítulo apresenta as categorias de análise e o modo como procederemos na abordagem do poema de Poe e das traduções realizadas por Machado de Assis (1883) e Fernando Pessoa (1942)<sup>13</sup>. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, em que o método comparativo é utilizado na análise dos poemas para o levantamento dos dados.

Não é objetivo deste estudo atribuir ao poema uma decifração total, uma vez que um texto poético de tal envergadura constitui-se em tamanha esfera que a análise jamais finda. Porém, sabemos que não é possível deliciar-se com a forma estética sem atentar ao conteúdo e que preocupar-se em demasia com o conteúdo sem analisar a feição artística seria negar a especificidade da natureza poética. Diante disso, o que se pretende é analisar alguns elementos do plano de conteúdo e do plano de expressão do poema *The Raven* e das traduções deste, no intuito de entender o que caracteriza a tradução de um poema, identificando elementos que se preservam ou que se modificam nesse processo.

Assim, na análise, buscamos evidenciar como se (re)constroem os principais elementos constituintes do plano de conteúdo e do plano de expressão do poema original e das duas versões traduzidas, verificando: a) no plano de conteúdo: se o conteúdo/sentido do poema original se mantêm nas duas versões traduzidas; b) no plano de expressão: quais elementos estruturais e estilísticos se mantêm (ou não) nas duas versões traduzidas em relação ao poema original.

### 7.1 CATEGORIAS DE ANÁLISE DO POEMA

Tendo em vista que este estudo propõe a análise de elementos do plano de conteúdo e do plano de expressão manifestos nos poemas que constituem o *corpus* de pesquisa, elegemos categorias de análise relacionadas a cada um dos níveis de estruturação dos poemas. A análise dos níveis fundamental, narrativo e discursivo está relacionada com o plano de conteúdo do texto. Já a análise do nível da manifestação se relaciona ao plano de expressão do poema. Assim, as categorias eleitas para análise são:

1º) no nível fundamental: serão analisados os termos opostos sobre os quais se fundamenta o sentido do texto original, verificando se estes se reiteram nas duas versões da tradução;

---

<sup>13</sup> Os poemas encontram-se, nessa ordem, no anexo A.



2º) no nível narrativo: será analisado o esquema narrativo adotado no texto original (sujeito, objeto-valor, estados e transformações no decorrer do texto) assim como se tal esquema se repete nas duas versões traduzidas;

3º) no nível discursivo: elementos figurativizados (atores, espaço, tempo) no poema original e nas duas traduções;

4º) no nível da manifestação/plano de expressão: serão analisados o número de estrofes<sup>14</sup> que compõem o poema; o número de versos<sup>15</sup> em cada estrofe; o esquema rimático adotado em cada poema (rimas<sup>16</sup> externas e principais rimas internas); anáforas<sup>17</sup>/repetições (quais são e a frequência de suas ocorrências por estrofe); principais assonâncias<sup>18</sup> e aliterações<sup>19</sup> que se manifestam no original e nas duas versões traduzidas.

Segue um quadro-resumo dos preceitos teóricos e das categorias que serão analisadas em cada nível.

NIVEIS DE ANÁLISE	RESUMO TEÓRICO	CATEGORIAS DE ANÁLISE
Nível fundamental	Constituído por dois termos contrários, A versus B, sobre os quais se estrutura o texto. Um termo será eufórico (valorado positivamente) o outro disfórico (valorado negativamente).	Termos opostos. Euforia e disforia.
Nível narrativo	É constituído por sujeitos que se relacionam com objetos-valores desejados e obtidos ou não ao longo do texto. É neste nível que se dão as mudanças de estado: o sujeito pode estar privado do objeto-valor e obtê-lo (programa de aquisição); não obtê-lo, permanecendo num estado de privação; ou pode ter passado de um estado de posse do objeto-valor para a perda deste, o que configura também um programa de privação. Quando o sujeito está de posse do objeto-valor, diz-se que está num estado de conjunção com o objeto-valor. Quando está privado, diz-se	O esquema narrativo proposto no texto, identificando: <ul style="list-style-type: none"> <li>a) Sujeito e objeto-valor</li> <li>b) Estado em que o sujeito se encontra (privado ou de posse do objeto valor);</li> <li>c) Se ocorrem mudanças de estado do sujeito e, no caso, quais são.</li> </ul>

<sup>14</sup> **Estrofe:** chama-se estrofe o conjunto de versos de um poema.

<sup>15</sup> **Verso:** trata-se de uma linha de um poema.

<sup>16</sup> **Rima:** semelhança entre os sons no interior do mesmo verso (rima interna) ou no final de versos diferentes (rima externa).

<sup>17</sup> **Anáfora:** nome da figura que consiste na repetição da mesma palavra, na mesma posição, em vários versos (sempre no começo, sempre no meio ou sempre no final do verso).

<sup>18</sup> **Assonância:** repetição da mesma vogal dentro de um ou mais versos.

<sup>19</sup> **Aliteração:** repetição da mesma consoante no interior de um ou mais versos.

	que está num estado de disjunção.	
Nível discursivo	Neste nível, os sujeitos e objetos-valores do nível narrativo se tornam “concretos”, são revestidos por figuras que lhes dão formas, nomes. As transformações também são materializadas como alguma realização, algum feito; Assim como as sanções representadas por algum castigo ou recompensa. É neste nível que ocorre a figurativização de todos os elementos do nível narrativo. Também se figurativizam o tempo e espaço da narrativa.	Figurativização dos atores (sujeitos), objeto-valor, tempo e espaço da narrativa
Nível da manifestação	O sentido do texto não é redutível à soma dos sentidos das palavras que o compõem nem dos enunciados em que os vocábulos se encadeiam, mas decorre de uma articulação dos elementos que o formam. No nível da manifestação, conforme Fiorin (2000), levam-se em conta os recursos estruturais e estilísticos que ajudam a construir o sentido do texto e a sua natureza estética.	Número de estrofes Número de versos Rimas (externas e internas) Repetições Assonâncias e aliteraões.

**Quadro1: Retomada teórica e categorias de análise**

**Fonte: A autora**

A análise está organizada da seguinte forma: inicialmente será analisado o nível fundamental de cada um dos três poemas; depois o nível narrativo; na sequência, o nível discursivo; e, por fim, o nível da manifestação. Em todos os níveis, o primeiro poema a ser analisado é o original (*The Raven*), seguido da versão traduzida por Machado e da versão traduzida por Pessoa, respectivamente. Ao final da análise, serão apresentados os principais aspectos resultantes do cotejo entre os três textos que compõem o *corpus*.

## 8 ANÁLISE

Este capítulo inicia com um breve resumo sobre a trama do poema *The Raven*, para, na sequência, apresentar a análise de cada um dos níveis de estruturação do texto, de acordo com a ordem explanada na seção anterior.

### 8.1 A TRAMA DE *THE RAVEN*

O poema narra a história de um homem que acabou de perder sua amada (*Lenore*) e que recebe a visita de um corvo. A trama começa com esse homem lendo para tentar esquecer sua grande perda, quando ouve alguém bater a seus umbrais (porta). Ainda sonolento, ele pensa que não é nada. Porém, ao ouvir novamente a batida na porta, percebe que existe mesmo alguém esperando para entrar e logo começa a se desculpar por não ter aberto a porta ainda. Ao abrir a porta, não vê ninguém, apenas a escuridão, e outra vez ouve uma batida. Sendo assim, decide abrir a janela, e por ela entra um corvo, descrito pelo narrador como um fidalgo que fica empoleirado em cima de um busto Palas.

O homem então começa a conversar com o corvo e pergunta o nome deste. Para sua surpresa, o corvo responde dizendo que seu nome é “nunca mais” (*nevermore*). O narrador passa, então, a buscar no corvo respostas que possam trazer algum conforto à sua alma, a acalantar a dor pela perda da amada, mas logo percebe que “nunca mais” é tudo o que o corvo fala. A tensão aumenta no decorrer do texto, pois a cada pergunta feita ao corvo, este reitera a mesma resposta, “nunca mais”, dando a entender ao sujeito que este não vai esquecer sua amada nunca mais, que não a verá nunca mais, que a dor da saudade não passará nunca mais e que o corvo também não irá embora nunca mais.

### 8.2 NÍVEL FUNDAMENTAL

O nível fundamental caracteriza-se por ser o mais simples e abstrato dos níveis. Nele a estrutura semântica de base fundamenta-se em duas categorias opostas, contrárias, pertencentes a um mesmo eixo semântico. Cada um dos termos é valorado, no texto, como positivo ou negativo. O termo de valor positivo é denominado “eufórico” e o de valor negativo, “disfórico”. (FIORIN, 2000; BARROS, 2005)

A oposição de base em que o texto original se fundamenta é /presença da amada/ *versus* /ausência da amada/, pois, em algum momento (o que deve ser pressuposto pelo leitor), o eu

lírico teve a presença de sua amada e, depois, sofre com a ausência dela, tão marcada nas palavras de lamentação. Assim, o termo “eufórico” é a presença e o “disfórico”, a ausência. Também podemos pensar em desdobramentos das categorias /presença/ *versus* /ausência/ como sendo /vida/ *versus* /morte/, em que o eu lírico perde sua amada para a morte. Neste caso o termo “eufórico” é a vida e o “disfórico”, a morte.

Os versos abaixo retirados da 13ª estrofe do poema original e suas traduções comprovam a presença da amada (termo valorado como eufórico), que costumava reclinar a cabeça na almofada, e também a sua ausência (termo valorado como disfórico), ao dizer que esse gesto ela nunca mais fará.

### **Edgar Allan Poe**

*76. On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er,  
77. But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er,  
78. She shall press, ah, nevermore!*

### **Machado de Assis**

128. Onde as tranças angelicais  
129. De outra cabeça outrora ali se desparziam,  
130. E agora não se esparzem mais.

### **Fernando Pessoa**

76. No veludo onde a luz punha vagas sombras desiguais,  
77. Naquele veludo onde ela, entre as sombras desiguais,  
78. Reclinar-se-á nunca mais!

Ainda, na 16ª estrofe do poema original e de suas traduções, é possível constatar que a ausência de que o sujeito se lamenta é decorrente da morte da mulher amada. Nesses versos, os autores ressaltam que o nome dela é agora conhecido pelos seres celestiais.

### **Edgar Allan Poe**

*95. Clasp a rare and radiant maiden, whom the angels name Lenore?'*

### **Machado de Assis**

159. Essa que ora nos céus anjos chamam Lenora!"

### **Fernando Pessoa**

95. Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!"

O percurso da sintaxe fundamental deste texto é a seguinte: afirmação da /presença/; negação da /presença/; afirmação da /ausência/. Nas duas versões traduzidas, tanto a de Machado quanto a de Pessoa, os termos opostos que regem o nível fundamental são os mesmos que os do poema original. Assim, as categorias de base do poema se reiteram nas três versões, mantendo-se idênticas.

É importante ressaltar que o texto não inicia falando da presença da amada, mas sim com o lamento pela ausência. Porém, no decorrer da narrativa há trechos que permitem perceber que se passa de um estado de presença para um estado de ausência.

### 8.3 NÍVEL NARRATIVO

O segundo nível do programa gerativo de sentido diz respeito aos “esquemas narrativos” relacionados aos sujeitos e à busca destes pelo objeto-valor. No nível discursivo, analisam-se os estados e transformações de estados por que passa o sujeito no decorrer da narrativa. Nesse sentido, um sujeito pode passar de um estado de disjunção (privação) com o objeto-valor para um estado de conjunção (posse) com este. Ou pode acontecer o contrário, o sujeito passar de um estado de conjunção com o objeto-valor para um estado de disjunção. Quando o sujeito está privado do objeto -valor, ele move-se no sentido de obtê-lo procurando realizar a transformação de estado. Mas, para tanto, precisa ser manipulado por um querer e/ou dever-fazer e ter a competência poder e/ou saber-fazer, ou seja, contar com “instrumentos” que lhe possibilitem realizar a transformação de um estado para outro (CRESTANI, 2003).

Assim como acontece no nível fundamental, os elementos e a organização do nível narrativo das duas versões traduzidas mantêm-se idênticas aos do poema original, ou seja, não há diferença entre os textos neste nível. Nos três textos, o objeto-valor é a mulher amada. Os textos permitem inferir que o sujeito (eu lírico) estava em conjunção com sua amada e passa a estar em disjunção com ela após a morte desta. Identificamos a morte da mulher amada nos versos que dizem que seu nome agora é conhecido pelos seres celestiais, já citados no nível fundamental: *Clasp a rare and radiant maiden, whom the angels name Lenore?* (em Poe) / “Essa que ora nos céus anjos chamam Lenora!” (em Machado) / “Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!” (em Pessoa).

Na *Filosofia da Composição*, outrora mencionada neste estudo, o fato de a mulher amada estar morta fica claro, pois Poe afirma ser a morte de uma bela mulher, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo, justificando assim a escolha pelo tema

do poema. É importante mencionar que os poemas relatam uma mudança de estado sofrida pelo sujeito (eu lírico): ele estava em conjunção com sua amada – o que é possível depreender pelos versos que falam dos lamentos/melancolia do sujeito e da presença dela junto a ele, repousando no veludo, onde nunca mais repousará (versos 4, 5, 6 de Poe) – e passou para um estado de disjunção com a amada (objeto-valor). Assim, caracteriza-se um programa narrativo de privação, em que o sujeito passa de um estado de posse/conjunção com o objeto-valor para o de perda/disjunção.

De acordo com Fiorin (2000, p. 22) “uma narrativa complexa estrutura-se numa sequência canônica, que compreende quatro fases: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção”. No entanto, o mais comum é não aparecerem explicitamente todas essas fases num texto. Na maioria das vezes, algumas fases ficam pressupostas, precisando ser inferidas pelo leitor. É o que também ocorre com os poemas em foco. Os três textos apresentam somente a fase final da narrativa canônica, a sanção, pois focam no “desfecho” da narrativa, apresentando a situação de constante lamentação e desespero do eu lírico por ter perdido sua amada, e não mais conseguir tê-la, ouvi-la, vê-la. A solidão, a tristeza e o pesar são “sanções” que atormentam o sujeito pela morte da amada. A 14ª estrofe do poema original e suas traduções traz um exemplo da constante lamentação do eu lírico:

### **Edgar Allan Poe**

81. *‘Wretch,’ I cried, ‘thy God hath lent thee - by these angels he has sent thee*  
 82. *Respite - respite and nepenthe from thy memories of Lenore!*  
 83. *Quaff, oh quaff this kind nepenthe, and forget this lost Lenore!’*  
 84. *Quoth the raven, ‘Nevermore.’*

### **Machado de Assis**

136. E eu exclamei então: "Um Deus sensível  
 137. Manda repouso à dor que te devora  
 138. Destas saudades imortais.  
 139. Eia, esquece, eia, olvida essa extinta Lenora."  
 140. E o corvo disse: "Nunca mais".

### **Fernando Pessoa**

81. "Maldito", a mim disse, "deu-te Deus, por anjos concedeu-te  
 82. O esquecimento; valeu-te. Toma-o, esquece, com teus ais,  
 83. O nome da que não esqueces, e que faz esses teus ais!"  
 84. Disse o Corvo, "nunca mais".

As outras fases da narrativa (manipulação, competência, *performance*) ficam pressupostas. O que se pode depreender pelos lamentos expressos no texto é que o sujeito não conseguiu evitar a perda da amada, ou seja, não conseguiu realizar a *performance* necessária para mantê-la viva, ao seu lado, possivelmente porque, embora tivesse o querer-fazer (*manipulação*), não tinha a *competência* (o saber-fazer e o poder-fazer) para impedir que ela morresse. Nesse contexto, o corvo pode ser compreendido como um sujeito (sujeito 2) que vem para impingir ainda mais sofrimento ao sujeito que perdeu a amada, na medida em que o corvo, com sua resposta (“nunca mais”) reiterada a cada pergunta, tira-lhe qualquer esperança de amenizar ou livrar-se da dor da perda, aumentando ainda mais o sofrimento deste. A 15ª estrofe do poema original e suas traduções, nos mostra o eu lírico questionando o corvo (sujeito 2) sobre a existência de algum bálsamo capaz de aliviar sua dor, ao que este responde “nunca mais”.

### **Edgar Allan Poe**

89. *Is there - is there balm in Gilead? - tell me - tell me, I implore!*  
 90. *Quoth the raven, 'Nevermore.'*

### **Machado de Assis**

147. Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo  
 148. Tem os seus lares triunfais,  
 149. Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo?"  
 150. E o Corvo disse: "Nunca mais".

### **Fernando Pessoa**

89. Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo?"  
 90. E o corvo disse: "Nunca mais".

É possível depreender que o sujeito tenta buscar no corvo algum alento, por isso lhe faz tantas perguntas, esperando que este lhe dê uma resposta, uma ponta de esperança, o que não acontece, pois o corvo só lhe assegura ainda mais a condição de impotência diante da situação. Assim, sucessivamente, a cada pergunta feita, a resposta negativa dada pelo corvo (sujeito 2) dissipa qualquer esperança do sujeito de reverter o estado melancólico, de sofrimento e solidão em que ele se encontra. Observemos a 17ª estrofe do poema original e suas traduções, em que o eu lírico pede ao corvo que tire as garras que rasgam o seu peito e ele outra vez afirma “nunca mais”:

**Edgar Allan Poe**

101. *Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!*  
 102. *Quoth the raven, `Nevermore.'*

**Machado de Assis**

168. Tira-me ao peito essas fatais  
 169. Garras que abrindo vão a minha dor já crua."  
 170. E o corvo disse: "Nunca mais".

**Fernando Pessoa**

101. Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!"  
 102. Disse o Corvo, "Nunca mais".

A última estrofe do poema original e de suas traduções, o corvo diz que não vai embora nunca mais, assim, podemos constatar que o estado de sofrimento do sujeito que se perpetuará.

**Edgar Allan Poe**

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

**Machado de Assis**

171. E o corvo aí fica; ei-lo trepado  
 172. No branco mármore lavrado  
 173. Da antiga Palas; ei-lo imutável, ferrenho.  
 174. Parece, ao ver-lhe o duro cenho,  
 175. Um demônio sonhando. A luz caída  
 176. Do lampião sobre a ave aborrecida  
 177. No chão espraia a triste sombra; e, fora  
 178. Daquelas linhas funerais  
 179. Que flutuam no chão, a minha alma que chora  
 180. Não sai mais, nunca, nunca mais!

**Fernando Pessoa**

103. "Profeta", disse eu, "profeta - ou demônio ou ave preta! -  
 104. Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais,  
 105. Dize a esta alma entristecida, se no Éden de outra vida,  
 106. Verá essa hoje perdida entre hostes celestiais,



107. Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!"  
 108. Disse o Corvo, "Nunca mais".

Podemos representar o esquema narrativo dos três poemas da seguinte forma:

$$S \cap Ov \longrightarrow S U Ov$$

Onde:

S = sujeito

$\cap$  = conjunção

U = disjunção

Ov = objeto-valor

$\longrightarrow$  = transformação de estado

Os poemas se concentram na apresentação do estado final, de perda/ausência da amada, portanto, de disjunção do sujeito em relação ao seu objeto-valor, configurando-se como programa narrativo de privação.

#### 8.4 NÍVEL DISCURSIVO

É no nível discursivo que se instauram os personagens, o tempo, o espaço. De acordo com Barros (2005), a semântica discursiva volta-se ao estudo dos percursos temáticos e figurativos que asseguram a coerência semântica do discurso criando a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de realidade. Fiorin (2000) define “temas” como termos abstratos que categorizam os elementos do mundo natural (beleza, vergonha, inteligência, vaidade etc.) e “figuras” como termos concretos perceptíveis no mundo natural, quer seja este dado ou construído (árvore, sol, correr, brincar, vermelho, frio etc.). Serão analisados, portanto, como são figurativizados o sujeito, o objeto-valor, o tempo e o espaço em cada uma das versões do poema.

Em *The Raven*, de Edgar Allan Poe, o sujeito é figurativizado como um eu-lírico homem, sem nome definido. Este homem está fraco e cansado (*weak and weary*) e busca nos livros cessar a dor pela perdida *Lenore*, (*From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore*). O homem está também assustado, diz sentir um fantástico terror nunca sentido antes (*Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before*) e fica maravilhado ao perceber que um corvo é capaz de falar (*Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly*). Também é figurativizado como sem esperanças (*On the morrow he will leave, as my hopes have flown before.*), que deseja saber se esquecerá *Lenore* (*Quaff, oh*

*quaff this kind nepenth, and forget this lost Lenore!*). É alguém que mora em uma casa assombrada por horror e que implora por respostas (*On this home by horror haunted – tell me truly, I implore*), que tem a alma triste (*Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn*) e se sente extremamente só (*Leave my loneliness unbroken!*).

Em Machado de Assis, o sujeito é também figurativizado como um homem sem nome, que se sente exausto e com sono (Eu, caindo de sono e exausto de fadiga), está lendo (Ao pé de muita lauda antiga) e está ansioso (Eu ansioso, pelo sol, buscava). O homem também sente saudade da mulher amada - Lenora (Destas saudades imortais), fica atônito ao perceber que o corvo fala (Fico atônito, embora a resposta que dera/ Estremeço. A resposta ouvida) e busca nele (no Corvo) saber se Deus manda repouso à dor que o devora (E eu exclamei então: “Um Deus sensível/Manda repouso à dor que te devora). Também sente muita saudade (Destas saudades imortais) e mora numa casa repleta de horror (Nesta casa onde o Horror, O Horror profundo/Tem os seus lares triunfais). Busca saber se algum dia ira ouvir de novo a voz de sua amada (Dize a esta alma se é dado inda escutá-la) e sente muita dor (Garras que abrindo vão a minha dor já crua).

Na versão de Fernando Pessoa, o sujeito também é figurativizado como um homem, sem nome definido. Este homem está triste e lendo (Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste) para tentar esquecer sua amada (P’ra esquecer (em vão!), hoje entre hostes celestiais). O homem fica pasmo ao ouvir o pássaro falar (Pasmei de ouvir este raro pássaro falar tão claro), sente-se perdido (Perdido murmurei lento.) e busca saber se existe um bálsamo para sua dor (Se há bálsamo longínquo para esta alma a quem atrais!). Também quer saber se algum dia verá sua amada (Verá essa hoje perdida entre hostes celestiais?) e se sente só (Minha solidão me reste!).

O sujeito 2, que vem para reforçar a sanção sofrida pelo sujeito 1 (eu lírico), é figurativizado como “um Corvo”. O Corvo, no texto de Poe, é figurativizado de formas diversas, que vão, gradativamente, acentuando a nuance negativa do sujeito, portador de maus presságios. Assim, o Corvo aparece como: alguém (*As of some one gently rapping, rapping at my chamber door*); visitante (*This some visitor entering entrance at my chamber door*); senhor ou senhora (*But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door*); pássaro ebony (*Then this ebony bird*); bird (*Ever yet was blessed with seeing bird above my chamber door*); corvo (*But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only*); he (*On the morrow he will leave me, as my hopes*); profeta/ coisa do diabo/ mau (*Prophet! Said I, thing of evil! – prophet still, if bird or evil*).

Nas traduções de Machado e de Pessoa, a figurativização do sujeito 2 (o Corvo) segue o esquema do texto original. Em Machado de Assis, o Corvo é figurativizado como: alguém (É alguém que me bate a porta); visita amiga e retardada ((Disse) é visita amiga e retardada); senhor ou senhora (Falo: “Imploro de vós – senhor ou senhora); nobre corvo (Um nobre corvo entrar); ave feia e escura (Diante da ave feia e escura); corvo (E o corvo disse: “Nunca mais”); pássaro (Vendo que o pássaro entendia); ave negra (Uma ave negra, friamente posta); corvo solitário (No entanto, o corvo solitário); profeta (“Profeta, ou o que quer que sejas!); ave/demônio (Ave ou demônio que negrejas).

Em Pessoa, O Corvo é figurativizado como: alguém (O som de alguém que batia levemente em meus umbrais); visita (“Uma visita”, eu me disse, “está batendo a meus umbrais.); visita tardia (Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais); senhor ou senhora (“ Senhor”, eu disse, “ou senhora, de certo me desculpais); corvo (Entrou grave e nobre um Corvo dos bons tempos ancestrais); ave estranha e escura (E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura); velho corvo (Ó velho Corvo emigrado lá das trevas infernais!); bicho (Ave ou bicho sobre o busto que há por sobre seus umbrais); profeta/demônio/ave preta (“ Profeta”, disse eu, “profeta – ou demônio ou ave preta).

Poe (1999) em *Filosofia da Composição*, afirma que precisava combinar duas ideias, a de um amante lamentando a morte de sua amada e a de um Corvo repetindo as palavras "Nunca mais". E tinha que combiná-las tendo em mente seu propósito de variar, a cada vez, a aplicação da palavra, para Poe a única maneira inteligível de tal combinação era a de imaginar o Corvo empregando a palavra, em resposta às perguntas do amante. Indagações cujas respostas lhe interessavam apaixonadamente ao coração. Percebendo a oportunidade que assim lhe era oferecida, no desenrolar da composição, estabeleceu na mente o clímax, ou a pergunta conclusiva: aquela pergunta de que o "Nunca mais" seria, pela última vez, a resposta; aquela pergunta em resposta à qual o "Nunca mais" envolveria a máxima concentração possível de tristeza e de desespero.

Toda a trama do poema está centrada na resposta do Corvo às indagações do amante. Observemos a seguir as seis perguntas que o amante faz ao Corvo e o significado de sua resposta *Nevermore* (“nunca mais”) no original de Edgar Allan Poe e se são preservadas nas traduções de Machado de Assis e Fernando Pessoa.

1ª indagação do amante

**Edgar Allan Poe:**

*Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!* (8ª estrofe – verso 47)

**Machado de Assis:**

Como te chamas tu na grande noite umbrosa? (8ª estrofe – versos 79)

**Fernando Pessoa:**

Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais. (8ª estrofe – verso 47)

1ª resposta

**Edgar Allan Poe**

*Quoth the raven, 'Nevermore'.* (8ª estrofe – verso 48)

**Machado de Assis**

E o corvo disse: “Nunca mais”. (8ª estrofe – verso 80)

**Fernando Pessoa**

Disse o Corvo, “Nunca mais”. (8ª estrofe – verso 48)

1ª significação de “*Nevermore*”

É o nome da ave/Corvo

2ª indagação do amante

**Edgar Allan Poe**

*On the morrow he will leave me, as my Hopes have flown before.* (10ª estrofe – verso 59)

**Machado de Assis**

Perderei também este em regressando a aurora. (10ª estrofe – versos 99)

**Fernando Pessoa**

Todos- todos já se foram. Amanhã também te vais. (10ª estrofe – verso 59)

2ª significação de “*Nevermore*”

Presença triste/angustiante/demoníaca que não irá embora nunca mais.

3ª indagação do amante

**Edgar Allan Poe**

*“Wretch,” I cried, “thy God hath lent thee—by these angels he hath sent thee  
Respite—respite and nepenthe from thy memories of Lenore!*

*Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!”* (14ª estrofe – versos 81, 82, 83)

**Machado de Assis**

E eu exclamei então: “Um Deus sensível  
Manda repouso à dor que te devora  
Destas saudades imortais.  
Eia, esquece, eia, olvida essa extinta Lenora”. (14ª estrofe – versos 156, 157, 158, 159)

### **Fernando Pessoa**

“Maldito”, a mim disse, “deu-te Deus, por anjos concedeu-te  
O esquecimento; valeu-te. Toma-o, esquece, com teus ais,  
O nome da que não esqueces, e que faz esses teus ais!” (14ª estrofe – verso 81, 82, 83)

3ª significação de “*Nevermore*”

Saudade que não passará nunca mais.

4ª indagação do amante

### **Edgar Allan Poe**

*On this home by Horror haunted—tell me truly, I implore—  
Is there—is there balm in Gilead?—tell me—tell me, I implore!* (15ª estrofe – verso 88 e 89)

### **Machado de Assis**

Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo? (15ª estrofe – versos 149)

### **Fernando Pessoa**

A esta casa de ânsia e medo, dize a esta alma a quem atraís  
Se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atraís! (15ª estrofe – verso 88, 89)

4ª significação de “*Nevermore*”

Acalento que não chegará nunca mais.

5ª indagação do amante

### **Edgar Allan Poe**

*Tell his soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,  
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore -  
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.* (16ª estrofe – versos 93, 94, 95)

### **Machado de Assis**

Dize a esta alma se é dado inda escutá-la  
No Éden celeste a virgem que ela chora  
Nestes retiros sepulcrais.  
Essa que ora nos céus anjos chamam Lenora! (16ª estrofe – versos 156, 157, 158, 159)

### **Fernando Pessoa**

Dize a esta alma entristecida se no Éden de outra vida  
Verá essa hoje perdida entre hostes celestiais,  
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais! (16ª estrofe – verso 93, 94, 95)

5ª significação de “*Nevermore*”

Voz que não se ouvirá nunca mais.

6ª indagação do amante

### **Edgar Allan Poe**

*Take thy beak from out my heart, and take thy form off my door!*’ (17ª estrofe – verso 101)

### **Machado de Assis**

Tira-me ao peito essas fatais  
Garras que abrindo vão a minha dor já crua. (17ª estrofe – versos 165 e 166)

### **Fernando Pessoa**

Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais! (17ª estrofe – verso 101)

6ª significação de “*Nevermore*”

Dor que não passará nunca mais.

Poe afirma que o poema teve seu começo pelo fim. Vejamos nas palavras do próprio poeta as razões de sua escolha:

Compus essa estância, nesse ponto, primeiramente porque, estabelecendo o ponto culminante, melhor poderia variar e graduar, no que se refere à seriedade e importância, as perguntas precedentes do amante e, em segundo lugar, porque poderia definitivamente assentar o ritmo, o metro, a extensão e o arranjo geral da estância, assim como graduar as estâncias que a deviam preceder, para que nenhuma delas pudesse ultrapassá-la em seu efeito rítmico. Tivesse eu sido capaz, na composição subsequente, de construir estâncias mais vigorosas, não teria hesitações em enfraquecê-las propositadamente, para que não interferissem com o efeito culminante. (POE, 1999)

Machado de Assis e Fernando Pessoa preservam o sentido de *Nevermore* nas escolhas que fizeram das traduções das seis indagações do amante e das seis respostas do Corvo. Embora, com escolhas diferentes de conformidade com seus estilos, ambos os textos preservam o sentido dado por Poe. Vale lembrar que, segundo Campos (1981), defensor da

teoria da *transcrição* abordada neste estudo, ao dominar a língua estrangeira, o tradutor extrairá do original (estrangeiro) o que necessário à sua obra nacional. Tirar a essência do original é o grande feito da tradução. Ideia defendida também pelo filósofo da linguagem Walter Benjamin (2011), que tem como verdadeira e boa tradução aquela que preserva o essencial do original. O essencial é o inapreensível, o mistério, em outras palavras, o poético.

O objeto-valor em Poe é figurativizado como a mulher amada: a perdida *Lenore* (*sorrow for the lost Lenore*); ela (*She shall press, ah, nevermore!*); donzela santa (*a sainted maiden*); uma donzela rara e radiante (*a rare and radiant maiden*).

O objeto-valor em Machado e em Pessoa também é figurativizado também como a mulher amada. Em Machado ela aparece como o nome de Lenora (Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora); extinta (extinta Lenora). Já em Pessoa, diferentemente das outras duas versões, a amada não recebe um nome definido. A cadeia figurativa do objeto-valor vem assim disposta no texto de Pessoa: a amada (P'ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais); ela (Naquele veludo onde ela, entre as sombras desiguais); a que não se esquece (O nome da que não esqueces, e que faz esses teu ais!).

Quanto ao tempo em que ocorrem os fatos, em *The Raven*, de Edgar Allan Poe, é figurativizado como: uma meia noite sombria (*midnight dreary*); dezembro sombrio (*bleak December*).

Em O Corvo, de Machado de Assis, o tempo é figurativizado como: certo dia (Em certo dia, à hora, á hora); meia-noite (Da meia-noite que apavora); glacial dezembro (Era no glacial Dezembro); noite umbrosa (Como te chamas tu na grande noite umbrosa?).

Em Fernando Pessoa, o tempo é figurativizado como: meia-noite agreste (Numa meia noite-agreste, quando eu lia, lento e triste); frio dezembro (Era no frio Dezembro); noite infinita (Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldita/ E o Corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda); esta noite (A este luto e este degredo, e esta noite a esta alma a quem atrais).

O espaço em que se desenrola a narrativa, em *The Raven*, de Edgar Allan Poe, é figurativizado através dos seguintes elementos: porta (*chamber door*), chão (*floor*), cortina lilás (*purple curtain*), é escuro (*Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing*), treliça de janela (*...that is something at my window lattice*), onde há um busto de Palas (*Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door*), assento almofadado (*Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird and bust and door*), almofada de veludo e abajur (*On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er*), casa assombrada pelo horror (*On this home by horror haunted – tell me truly, I implore*).

O espaço em *O Corvo* de Machado de Assis é figurativizado como o quarto da casa, sendo expresso pelos seguintes elementos: quarto (Do meu quarto um soar devagarinho/ Do quarto estavam meneando); porta (É alguém que me bate à porta de mansinho); lar/chão (Cada brasa do lar sobre o chão refletia); cortinas (Das cortinas ia acordando); janela (Abro a janela, e de repente); busto de Palas (Tropa, no alto da porta, em um busto de Palas); portais (Num busto, acima dos portais); poltrona de veludo (E mergulhando no veludo/ Da poltrona que eu mesmo ali trouxera); chão (Obra de serafins que, pelo chão); casa onde o horror fez seu lar (Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo/Tem os seus lares triunfais); casto abrigo (Vai-te, não fique no meu casto abrigo); mármore branco (No branco mármore lavrado); lampião (Do lampião sobre a ave aborrecida).

O espaço em *O Corvo* de Fernando Pessoa é figurativizado pelos seguintes elementos: umbrais (O som de alguém que batia levemente em meus umbrais); janela (... aquela bulha é na minha janela); busto (Ave ou bicho sobre o busto que há por sobre seus umbrais); veludo (No veludo onde a luz punha vagas sombras desiguais); casa de ânsia (A esta casa de ânsia e medo, dize a esta alma a quem entrais); alvo busto de Atena (No alvo busto de Atena); chão (E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão mais e mais).

## 8.5 NÍVEL DA MANIFESTAÇÃO

No nível da manifestação, serão analisados: o número de estrofes de cada um dos poemas e o número de versos de cada estrofe; o esquema rimático apresentado por cada uma das versões; as rimas externas e as rimas internas; as repetições; as principais assonâncias e aliterações. Os elementos acima que serão analisados no poema todo são: o número de estrofes e o número de versos em cada estrofe. Os demais serão analisados somente nas 3 primeiras estrofes<sup>20</sup>. A análise das três primeiras estrofes é suficiente para atingirmos o objetivo de comparar os elementos mencionados e termos uma visão geral de como ocorre a “transcrição/recriação” do poema, percebendo as mudanças estilísticas que se dão em decorrência da tradução<sup>21</sup>.

### ***The Raven* – Edgar Allan Poe**

<sup>20</sup> Não faremos a observação de todas as ocorrências dos elementos citados, algumas observações de cada elemento já são suficientes para atingir nossos objetivos.

<sup>21</sup> Optamos por deixar a análise dos elementos do plano de expressão em forma de esquema, para, ao final, termos os comentários acerca das semelhanças e diferenças percebidas entre o poema original e suas traduções.



O poema possui 108 versos no total, 6 versos cada estrofe. O número de estrofes no poema são 18 ao total. Todas as estrofes possuem um padrão de rima externa, que é o seguinte: ABCBBB. As rimas externas (B) ocorrem sempre no final dos versos 2, 4, 5 e 6. E as rimas dos versos 1 e 3 são internas. Vejamos:

### 1ª estrofe *The Raven* – Edgar Allan Poe

1. *Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,* (A)
2. *Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,* (B)
3. *While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,* (C)
4. *As of someone gently rapping, rapping at my chamber door.* (B)
5. *"Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door;* (B)
6. *Only this, and nothing more."* (B)

**Rimas externas:** (versos 2, 4, 5 e 6) “*lore – door – door – more*”;

**Rimas internas:** (verso 1) “*dreary – weary*” e “*weak – weary*”, (verso 3) “*napping – tapping*”; (verso 4) “*rapping – rapping*”;

**Repetições:** (verso 4) “*rapping – rapping*”, (versos 4 e 5) “*chamber door – chamber door*”;

**Assonâncias:** (verso 1/ea/) “*dreary – weak – weary*”, (verso 5 /i/) “*Tis – visitor – tapping*”;

**Aliterações:** (verso 3 /n/) “*nodded – nearly – napping*”.

### O Corvo - Machado de Assis

O poema possui 180 versos no total, 10 versos cada estrofe. O número de estrofes no poema são 18. As estrofes possuem um padrão de rima AABBBCCDEDE.

### 1ª estrofe O Corvo – Machado de Assis

1. Em certo dia, à hora, à hora (A)
2. Da meia-noite que apavora, (A)
3. Eu, caindo de sono e exausto de fadiga, (B)
4. Ao pé de muita lauda antiga, (B)
5. De uma velha doutrina, agora morta, (C)
6. Ia pensando, quando ouvi à porta (C)
7. Do meu quarto um soar devagarinho, (D)
8. E disse estas palavras tais: (E)
9. "É alguém que me bate à porta de mansinho; (D)
10. Há de ser isso e nada mais." (E)

**Rimas externas:** (versos 1 e 2) “*hora – apavora*”, (versos 3 e 4) “*fadiga – antiga*”, (versos 5 e 6) “*morta – porta*”, (versos 7 e 9) “*devagarinho – mansinho*”, (versos 8 e 10) “*tais – mais*”;

**Rimas internas:** (verso 1) “*hora – hora*”, (verso 6) “*pensando – quando*”;

**Repetições:** (verso 1) “à hora, à hora”;

**Assonâncias:** (verso 1/a/) “dia – hora – hora” ,(verso 2 /a/) “Da - meia- apavora”, (verso 7 /o/) “Do – quarto – devagarinho”;

**Aliteraões:** (verso 1 /r/) “certo – hora – hora”, (verso 6 /n/ e /d/) “pensando – quando”.

### **O Corvo – Fernando Pessoa**

O poema possui 108 versos no total, 6 versos cada estrofe. O número de estrofes no poema são 18 ao total. As estrofes possuem um padrão de rima ABCBBB, que irá sempre se repetir. No 1ª e no 3ª versos as rimas são internas, assim como ocorre no original, embora sejam utilizadas outras palavras.

#### **1ª estrofe O Corvo – Fernando Pessoa**

1. Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste, (A)
2. Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais, (B)
3. E já quase adormecia, ouvi o que parecia (C)
4. O som de alguém que batia levemente a meus umbrais. (B)
5. "Uma visita", eu me disse, "está batendo a meus umbrais. (B)
6. É só isto, e nada mais." (B)

**Rimas externas:** (versos 2, 4, 5 e 6) “ancestrais – umbrais – umbrais – mais”;

**Rimas internas:** (verso 3 e 4) “adormecia – parecia – batia”;

**Repetições:** (verso 4 e 5) “a meus umbrais – a meus umbrais”;

**Assonâncias:** (verso 1 /i/) “meia – noite- lia – triste”, (verso 2 /o/) “vagos – curiosos – tomos”.

**Aliteraões:** (verso 1 /l/) “lia – lento”, (verso 2 /s/) “curiosos – tomos - ciências – ancestrais”.

#### **2ª estrofe *The Raven* – Edgar Allan Poe**

7. *Ah, distinctly I remember it was in the Bleak December,* (A)
8. *And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.* (B)
9. *Eagerly I wished the morrow; - vainly I had sought to borrow* (C)
10. *From my books surcease of sorrow - sorrow for the lost Lenore —* (B)
11. *For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore —* (B)
12. *Nameless here for evermore* (B)

**Rimas externas:** (versos 8, 9, 10 e 11) “*floor – Lenore – Lenore – evermore*”;

**Rimas internas:** (verso 7) “*remember – december*”, (verso 9) “*morrow – borrow*”, (verso 10) “*sorrow – sorrow*”;

**Repetições:** (verso 10) “*sorrow – sorrow*”, (versos 10 e 11) “*Lenore – Lenore*”.

**Assonâncias:** (verso 7 /i/) “*distinctly – it – in*”, (verso 7 /e/) “*remember – December*”, (verso 10 /o/) “*Sorrow – sorrow – for – lost – Lenore*”;

**Aliterações:** (verso 7 /b/) “*remember – Bleak – December*”, (verso 9 /y/) “*Eagerly – vainly*” (verso 10 /s/) “*surcease – sorrow – sorrow – lost*” (verso 10 /l/) “*lost – Lenore*”, (verso 11 /r/) “*rare – radiant*”.

## 2ª estrofe O Corvo – Machado de Assis

11. Ah! bem me lembro! bem me lembro! (A)
12. Era no glacial dezembro; (A)
13. Cada brasa do lar sobre o chão refletia (B)
14. A sua última agonia. (B)
15. Eu, ansioso pelo sol, buscava (C)
16. Sacar daqueles livros que estudava (C)
17. Repouso (em vão!) à dor esmagadora (D)
18. Destas saudades imortais (E)
19. Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora. (D)
20. E que ninguém chamará mais. (E)

**Rimas externas:** (versos 11 e 12) “*lembro - dezembro*”, (versos 13 e 14) “*refletia - agonia*”, (versos 15 e 16) “*buscava - estudava*”, (versos 17 e 19) “*esmagadora - Lenora*”, (versos 18 e 20) “*imortais – mais*”;

**Rimas internas:** (versos 11 e 12) “*lembro - dezembro*”;

**Repetições:** (verso 11) “*bem me lembro – bem me lembro*”;

**Assonâncias:** (verso 15 /o/) “*ansioso – pelo – sol*”, (verso 19 /a/) “*Pela – ora – anjos – chamam – Lenora*”;

**Aliterações:** (verso 20 /m/) “*ninguém – chamará – mais*”.

## 2ª estrofe O Corvo – Fernando Pessoa

7. Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro, (A)
8. E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais. (B)
9. Como eu qu’ria a madrugada, toda a noite aos livros dada (C)
10. P’ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais — (B)
11. Essa cujo nome sabem as hostes celestiais, (B)
12. Mas sem nome aqui jamais! (B)

**Rimas externas:** (versos 8, 9, 10 e 11) “desiguais – celestiais – celestiais – jamais”;

**Rimas internas:** (verso 7) “lembro – dezembro”, (verso 8 e 10) “madrugada – dada – amada”;

**Repetições:** (verso 10 e 11) “hostes celestiais – hostes celestiais”;

**Assonâncias:** (verso 7 /e/) “que – bem – me – lembro- era - dezembro”, (verso 8 /o/) “fogo – morrendo – negro - sombras”, (verso 9 /a/) “qu’ria – madrugada – toda – aos – dada”, (verso 10 /e/) “Essa – sabem – hostes – celestiais”;

**Aliterações:** (verso 7 /b/) “bem – lembro - dezembro”, (verso 9 /d/) “madrugada – toda – dada”.

### 3ª estrofe *The Raven* – Edgar Allan Poe

13. *And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain* (A)

14. *Thrilled me - filled me with fantastic terrors never felt before;* (B)

15. *So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating,* (C)

16. *‘ ’Tis some visitor entreating entrance at my chamber door —* (B)

17. *Some later visitor entreating entrance at my chamber door; —* (B)

18. *This it is, and nothing more.’* (B)

**Rimas externas:** (versos 14, 16, 17 e 18) “*before – door – door - more*”;

**Rimas internas:** (verso 13) “*uncertain – curtain*”, (verso 14) “*Thrilled – filled*”, (verso 16) “*visitor - door*”;

**Repetições:** (versos 16 e 17) “*visitor entreating entrance at my chamber door - visitor entreating entrance at my chamber door*”;

**Assonâncias:** (verso 14 /e/) “*terror – never – felt*”, (verso 16 /i/) “*’Tis – visitor – entreating*”;

**Aliterações:** (verso 13 /s/) “*silk – sad*”, (verso 14 /l/) “*Thrilled – filled – felt*” (verso 15 /s/) “*so – still – stood*” (verso 16 /t/) “*’Tis – visitor – entreating*”.

### 3ª estrofe *O Corvo* – Machado de Assis

21. E o rumor triste, vago, brando (A)

22. Das cortinas ia acordando (A)

23. Dentro em meu coração um rumor não sabido, (B)

24. Nunca por ele padecido. (B)

25. Enfim, por aplacá-lo aqui no peito, (C)

26. Levantei-me de pronto, e: "Com efeito, (C)

27. (Disse) é visita amiga e retardada (D)

28. Que bate a estas horas tais.(E)

29. É visita que pede à minha porta entrada: (D)

30. Há de ser isso e nada mais." (E)

**Rimas externas:** (versos 21 e 22) “brando – acordando”, (versos 23 e 24) “sabido – parecido”, (versos 25 e 26) “peito – efeito”, (versos 27 e 29) “retardada – entrada”, (versos 28 e 30) “tais – mais”;

**Rimas internas:** não ocorre;

**Repetições:** (verso 27 e 29) “é visita – É visita”;

**Assonâncias:** (verso 21 /o/) “rumor – vago – brando”, (verso 22 /a/) “Das – cortinas – ia – acordando” (verso 27 /i/) “Disse – visita – amiga”;

**Aliterações:** (verso 23 /m/) “em – meu – um – rumor, (verso 25 /p/) “por – aplacá-la – peito”.

### 3ª estrofe O Corvo – Fernando Pessoa

13. Como, a tremer frio e frouxo, cada reposteiro roxo (A)
14. Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais! (B)
15. Mas, a mim mesmo infundido força, eu ia repetindo, (C)
16. “É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais; (B)
17. Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais. (B)
18. É só isto, e nada mais”. (B)

**Rimas externas:** (versos 14, 16, 17 e 18) “tais – umbrais – umbrais – mais”;

**Rimas internas:** (verso 13) “frouxo - roxo”, (verso 14) “incutia – urdia; (verso 15 e 16) “infundido – repetindo – pedindo”;

**Repetições:** (verso 16 e 17) “uma visita – uma visita”;

**Assonâncias:** (verso 13 /o/) “Como – frio – frouxo – reposteiro – roxo”, (verso 15 /i/) “mim – infundido – ia – repetindo”, (verso 16 /i/) “visita – pedindo – aqui – umbrais;

**Aliterações:** (verso 13 /f) “frio - frouxo”, (verso 14 /t) “incutia – estranhos – terrores – antes – tais”.

## 8.6 COMPARAÇÃO ENTRE AS TRÊS VERSÕES

Nos níveis fundamental e narrativo encontramos identidade entre o poema original e as duas versões deste. Os três se estruturam no nível fundamental em A *versus* B /presença/ *versus* /ausência/; /vida/ *versus* /morte/.

No nível narrativo, nos três ocorre o seguinte: os três textos apresentam apenas a sanção, o “desfecho” da narrativa, apresentando a constante lamentação e o desespero do eu lírico por ter perdido sua amada. A solidão, a tristeza e o pesar são “sanções” que atormentam o sujeito pela morte da amada. As outras fases da narrativa (manipulação, competência,

*performance*) ficam, então, pressupostas. Encontramos o seguinte programa narrativo nas 3 versões: o sujeito 1 (eu lírico) está em disjunção com o objeto-valor (a amada). Temos o seguinte esquema de transformação pressuposta no texto:

$S \cap Ov \rightarrow S \cup Ov$  (onde : S = sujeito,  $\cap$  = conjunção, Ov = objeto-valor, U = disjunção,  $\rightarrow$  = transformação/mudança de estado)

Explicando: o sujeito estava em conjunção com o objeto-valor (amada) e passou a estar em disjunção com ela. Temos então um PN de privação. Em todas as versões, o nível narrativo se mantém idêntico.

Entretanto, nos níveis discursivo e da manifestação algumas diferenças são observadas. Em relação ao nível discursivo, lembramos que é neste nível que tomam maior “concretude”, ou seja, revestem-se temática e figurativamente, os elementos concernentes ao nível narrativo (como os sujeitos e objetos-valor, as transformações de estado, as sanções etc.). Também neste nível se estabelecem o tempo e o espaço da narrativa. Nesse sentido, a análise do nível discursivo nos permite dizer que o 1º sujeito é figurativizado no poema original e nas traduções de Machado e Pessoa como um eu lírico (homem), sem nome, alguém que busca nos livros esquecer sua amada, que se sente muito triste, angustiado, assustado, alguém que sente muita saudade, que sofre pela perda de um grande amor, que mora em um lugar que não lhe traz paz, alguém muito solitário, que recebe a visita inesperada de um corvo e busca no diálogo com ele encontrar respostas que possam amenizar sua dor.

Já, o 2º sujeito parece figurativizado no poema de Poe, bem como nas traduções, como um corvo, visita inesperada, ave preta, pássaro, demônio, profeta. Esses investimentos figurativos que recobrem os sujeitos (tanto o eu lírico quanto o corvo) se relacionam aos papéis temáticos desempenhados pelos sujeitos, representando, em relação ao sujeito do texto (sujeito 1), o sofrimento causado pela perda, pela morte de alguém amado; e em relação ao sujeito 2 (o corvo), remontando ao tema dos maus presságios, da certeza da dor, do sofrimento.

Nos três textos encontramos uma gradação no que se refere à representação do corvo, ou seja, no decorrer do texto, há uma crescente nas expressões negativas que figurativizam o corvo. Elas vão acentuando, paulatinamente, seu caráter de ave do mal, que traz mau agouro. Poe o descreve na seguinte ordem: *visitor, late visitor, Sir or Madam, stately raven, ebony bird, beast, prophet, thing of evil, devil* (visitante, visita tardia, Senhor ou Senhora, corvo imponente, pássaro escuro, profeta, coisa do diabo, diabo). Machado estabelece a seguinte ordem: visita amiga e retardada, nobre corvo, ave feia e escura, corvo, pássaro, corvo solitário, corvo magro e rudo, profeta, demônio. Em Pessoa, encontramos: visita, visita tardia,

Senhor ou Senhora, corvo dos bons tempos ancestrais, ave estranha e escura, velho corvo, raro pássaro, ave ou bicho, profeta, demônio. Poe diz ser ele um corvo imponente, Machado e Pessoa dizem ser nobre. É interessante destacar que Machado chega a dizer que o corvo é solitário, que é um pássaro raro. Mesmo que cada poeta tenha utilizado palavras diferentes para descrever o corvo, percebemos que essa figurativização, em princípio, não é negativa, mas, com o evoluir do texto, notamos que Poe se utiliza de palavras mais fortes do que Machado e Pessoa, palavras como “besta”, “coisa do diabo” e “diabo”; Machado e Pessoa utilizam a palavra “demônio”, expressão mais leve que Poe. Os três textos figurativizam o corvo como profeta, ou seja, anunciador de mensagem. No texto bíblico, profeta é o anunciador de mensagem divina, o eu lírico tem dificuldade de entender por quem foi o corvo enviado, por Deus? Ou pelo diabo? Profeta ou demônio? Entendemos no final dos textos ser o corvo um mensageiro do diabo ou próprio diabo, pois é essa a última referência feita a ele.

O objeto valor (da instância narrativa), nos três poemas, é figurativizado, no nível discursivo, pela mulher amada. Em Poe, ela recebe o nome de *Lenore*. Machado preserva seu nome e a chama de Lenora. Já Pessoa prefere chamá-la apenas de “a amada”, provavelmente pela dificuldade de rimar seu nome.

O tempo nos poemas é o mês de dezembro e, mesmo que utilizem expressões diferentes, todos reproduzem a ideia de que é um dezembro frio.

Sobre o espaço, destacamos que tanto Poe quanto Pessoa não dizem exatamente em que cômodo da casa está o eu lírico, enquanto Machado diz que ele estava no quarto. Podemos imaginar ser ou o quarto ou a sala do sujeito em Poe e Machado. Se pensarmos que o sujeito está quase pegando no sono, poderíamos pensar que já estivesse em sua cama lendo, porém, se atentarmos ao fato de que o sujeito afirma ouvir uma batida em sua porta e ao abri-la vê apenas a escuridão, então talvez o sujeito estivesse lendo em sua sala, acomodado em uma poltrona e ali quase pegando no sono. Pelas figuras que descrevem o espaço, é possível dizer que o cômodo é um ambiente escuro, sombrio, silencioso, iluminado apenas por um lampião, essas luzes tornam o ambiente ainda mais macabro, pois batem no corvo e lançam ao chão algumas sombras amedrontadoras.

Quanto ao nível da manifestação, é possível verificar no quadro-resumo que Machado (18 estrofes, 10 versos por estrofe, rimas em AABBCCEDEDE) não teve a preocupação de manter o mesmo padrão composicional quanto ao número de estrofes, versos e rimas do original. Já Pessoa seguiu tanto quanto possível os padrões encontrados no poema de Poe (18 estrofes, 6 versos por estrofe, rimas em ABCDDDB ). Observamos, também, que embora Pessoa tenha procurado ser mais fiel aos recursos estilísticos, não lhe foi possível manter as



mesmas terminações silábicas que constituíam as rimas externas, assim como não foi possível manter as mesmas repetições, as assonâncias e aliterações do original, uma vez que, obviamente, a forma das palavras difere de um idioma para o outro, podendo manter o mesmo significado, mas não o mesmo significante. Assim, ambos, Machado de Assis e Fernando Pessoa, fazem a recriação desses elementos pertencentes ao plano de expressão do poema. A esse respeito, um ponto a ressaltar são as rimas com som fechado em Poe, na 1ª estrofe o autor utiliza as palavras (*lore, door, more*) como escolhas rimáticas. Essas palavras, com um som mais fechado, deixam transparecer um ar “sombrio”, “de mistério”, de “melancolia” que é presente no poema como um todo e vem marcado já no início do texto. Esse efeito do poema de Poe se perde nas escolhas de tradução: Machado utiliza rimas com um som mais aberto, projetado pelas vogais /a/ e /ó/ (hora, apavora, antiga, morta, porta); a versão de Pessoa também apresenta som aberto, rimando em /ais/ (ancestrais, umbrais, mais), modificando assim, o efeito sombrio encontrado no original.

Então, em relação aos quatro níveis de análise do poema, percebemos que é mais fácil para o tradutor manter identidade com o texto original nos níveis fundamental e narrativo. O grande desafio está nos níveis discursivo e, principalmente, da manifestação. As diferenças entre os textos no nível discursivo são desafiadoras e dependem das escolhas subjetivas de figurativização que cada tradutor terá que fazer. Entendemos que o nível da manifestação é ainda mais desafiador, pois recriar os efeitos estilísticos que produzem sentido no texto poético exige muito da criatividade do tradutor. Reforçamos que as rimas, assonâncias e aliterações não serão nunca idênticas às do original, porque o tradutor trabalha com outra língua, portanto, com outros signos que, embora possam ser equivalentes quanto ao significado, não terão o mesmo significante. Machado de Assis e Fernando Pessoa tentaram cada qual ao seu modo, recriar também a beleza do nível de expressão, além do conteúdo, permitindo que as versões do poema em Língua Portuguesa fossem, assim como o original, igualmente belas.

Salientamos que as observações feitas aqui sobre as diferenças encontradas no poema original e suas versões não são uma crítica à recriação do poema feita por Machado e tampouco à elaborada por Pessoa. Temos clareza de que as diferenças apresentadas se devem às diferenças de ordem do significante (e às vezes do significado) das palavras na Língua Inglesa e na Língua Portuguesa e ainda reforçamos que se não fosse pela recriação não haveria o acesso a esse poema e a tantos trabalhos grandiosos da literatura, como observa Saramago na epígrafe deste estudo.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tradução de textos poéticos foi o tema desta pesquisa. Como questão norteadora tivemos: sabendo que elementos como rimas, repetições, assonâncias, aliteraões, figuras de linguagem são importantes na construção do texto poético e dificilmente transpostos de uma língua para outra, haveria um modo específico a tradução de poesia? Nosso objetivo geral, então, foi compreender como ocorre a tradução de textos poéticos, ou seja, entender se elementos estruturais e estilísticos - como o número de versos e estrofes, as rimas, a sonoridade - são preservados no texto traduzido, ou apenas se preserva o conteúdo. Assim, analisamos as traduções do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe, realizadas por Machado de Assis e por Fernando Pessoa, comparando as versões e as escolhas composicionais feitas por cada autor. A análise foi guiada pela teoria semiótica greimasiana e pelos estudos da tradução.

Primeiramente, caracterizamos os autores Edgar Allan Poe, Machado de Assis e Fernando Pessoa. Mostramos a importância de Poe para a literatura universal e, em especial, sua genialidade ao criar um poema “matematicamente pensado”, como ele mesmo afirma em seu ensaio “A Filosofia da Composição”. Diferentemente da maioria dos poetas, Poe explica os passos da composição de *The Raven*, afirmando que nenhuma de suas escolhas veio do acaso, todas foram cuidadosamente pensadas e calculadas para alcançar seu objetivo de tornar *The Raven* uma obra-prima. Para tanto, escolheu a morte de uma bela mulher, com a certeza de que conseguiria tocar as emoções de seus leitores. Deu ao poema um ar sombrio, de dor, de saudade, de angústia, apresentando um eu lírico que sofre a perda de seu grande amor e que é atormentado por um corvo, ave de maus presságios.

Sendo *The Raven* um poema rico em forma e conteúdo, diversos foram os seus tradutores. Machado e Pessoa foram os escolhidos nesta pesquisa devido ao reconhecimento que ambos têm no meio literário. Machado de Assis traduziu *The Raven* em 1883 a partir de uma versão francesa. Uma tradução indireta do francês, o que é possível afirmar em razão de suas semelhanças com a tradução de Baudelaire. Machado de Assis traduz “O Corvo” adaptando-o a um novo contexto, buscando bases sólidas para a formação de uma identidade literária nacional. Quando fez a tradução do poema, em 1883, a obra já havia sido traduzida em diversas línguas, porém não em português. Especula-se que tenha sido esse o motivo de sua escolha. Machado inicia a discussão travada entre a originalidade ou não da tradução, apontando para um novo componente da relação literária, do tradutor como autor e do texto traduzido como dotado de originalidade e autonomia face ao original. Tudo leva a crer que

Machado de Assis, ao traduzir *The Raven* de Poe, objetivava reconstruir o poema de tal forma que o prazer da leitura permanecesse em sua transposição para a língua portuguesa. Assim, a tradução de Machado compromete, provavelmente de maneira consciente, a estrutura original do poema.

Fernando Pessoa em 1924 traduz *The Raven* com o objetivo de preservar ao máximo os componentes rítmicos presentes no original. Pessoa, com objetivos claramente delimitados, apresenta uma tradução com o mesmo número de versos e estrofes do poema em inglês. É certo que a estrutura da tradução de Fernando Pessoa condiz muito mais com a versão original. Tal como em *The Raven*, todas as estrofes de “O Corvo” de Pessoa possuem seis versos, assim como há repetição da mesma palavra no final do 4<sup>a</sup> e do 5<sup>o</sup> versos em todas as estrofes, o que também acontece na versão de Poe. No entanto, uma das diferenças observadas entre as duas versões diz respeito à tradução do nome da amada *Lenore* no poema de Pessoa. No poema de Poe, o nome *Lenore* aparece oito vezes; na versão de Fernando Pessoa, nenhuma, o nome da amada *Lenore* desaparece por completo na tradução do poeta português. O nome dela é substituído por amada e retomado por pronomes pessoais ou expressões que a ela remetem. Restam, assim, em Fernando Pessoa, apenas algumas sugestões da *Lenore*. O que concluímos omitir em função da dificuldade rimática de seu nome.

Após a caracterização dos autores e considerações sobre os poemas, apresentamos outros estudos já realizados sobre *The Raven* e as versões deste, para, assim, tomarmos conhecimento do que já foi dito e estudado sobre o tema. A maior parte desses estudos se concentra em encontrar erros de tradução ou escolher a melhor versão, o que não acontece em nossa pesquisa, uma vez que em nenhum momento tivemos o intuito de realizar julgamento de valor, tentando avaliar se a versão de Machado de Assis é melhor do que a versão de Fernando Pessoa ou vice-versa. O que buscamos foi, à luz de uma teoria do texto, analisar que elementos significativos se preservaram ou se modificaram em decorrência da tradução/recriação de ambos os poemas, com vistas a entender como se dá tal processo. Assim, trouxemos um viés diferenciado à nossa pesquisa e esperamos que esta possa contribuir para lançar luzes às análises de textos poéticos integrando diferentes ciências – a linguística, os estudos da tradução e a literatura –, o que julgamos ser produtivo a todas as pesquisas, a união dos saberes.

O passo seguinte foi, então, abordar a teoria semiótica greimasiana, aporte teórico que embasou, posteriormente, a análise. Esta teoria nos permitiu compreender os níveis de estruturação de um texto (fundamental, narrativo, discursivo e da manifestação) e a forma como cada nível se organiza sintática e semanticamente. Também permitiu compreender que,

em se tratando de textos de natureza estética, como a poesia, o nível da manifestação é de fundamental importância, pois nele se produzem sentidos e afloram elementos essenciais ao gênero poético, os quais se relacionam à beleza, à leveza, à sonoridade da poesia, ou seja, ao fazer-sentir. Assim, tal teoria foi a base para a realização da análise dos elementos/categorias dos textos que compunham *o corpus*. Através dos preceitos da semiótica, identificamos elementos do plano de conteúdo e do plano de expressão que se mantiveram ou se modificaram nas versões de Machado de Assis e Fernando Pessoa.

Para entender o processo de tradução desse gênero especificado, nos aprofundamos nas teorias da tradução, diferenciando a técnica da tradução literal da técnica conhecida como transcrição/recriação. Os estudos da tradução nos permitiram perceber que um dos erros mais comuns é pensar que o correto seria proceder à tradução palavra por palavra (literal). Os defensores dessa ideia argumentam que o texto traduzido deve ser “fiel” ao texto original. Essa teoria, porém, não é mais aceita, pois hoje se entende que a “fidelidade” da tradução está mais associada à reprodução dos mesmos efeitos de sentido do que à escolha das mesmas palavras. Ao pensar em “fidelidade” ao texto, é possível perguntar: Fiel a quê? Fiel à forma? Fiel ao conteúdo? Fiel à corrente de tradução de sua época? Fiel a sua interpretação do texto? Cada tradução atende a um objetivo particular e será fiel a esse objetivo e não pode ser melhor ou pior por isso. Assim, jamais um tradutor poderia proceder de forma literal na tradução de um texto poético sob pena de tirar do texto o que ele tem de mais belo. Em contrapartida, também jamais o tradutor conseguiria manter as mesmas rimas, assonâncias, aliterações, repetições da língua de partida na língua de chegada.

A maioria dos escritores e poetas que abordam a questão da tradução de textos literários considera que traduzir é destruir, descaracterizar, trivializar, pensam até mesmo que tradução de poesia é impossível. Outros veem a traduzibilidade do texto poético como inferioridade, entendem que poesia é tudo aquilo que se perde com o processo da tradução. Mas, se essa corrente fosse tomada como certa, como ter acesso a trabalhos grandiosos produzidos em outras línguas? Ficariam eles restritos a seus falantes? Mesmo que criticada por alguns, entendemos que a teoria da recriação/transcrição é a uma opção para a tradução de textos poéticos. A recriação/transcrição não é uma técnica rígida, fechada. Ela dá liberdade ao tradutor quanto às adaptações que este julgar necessárias para que o leitor possa “sentir” a poesia em sua própria língua. A aplicação dessa técnica exige que o tradutor tenha grande conhecimento da língua de partida e da língua de chegada, assim como de ambas as culturas, e um grande toque de sensibilidade. Cada tradutor reproduzirá em seu trabalho a sua interpretação do que é essencial da obra. As escolhas subjetivas estão totalmente presentes

nesse processo. Por exemplo, Machado de Assis escolheu ser fiel ao conteúdo do poema *The Raven* e ao número de estrofes deste, enquanto Fernando Pessoa se propôs a ser fiel ao conteúdo, ao número de estrofes, de versos e ao esquema rimático (rimas externas).

Com base nos preceitos da semiótica greimasiana e dos estudos da tradução, determinamos, então, as categorias de análise do poema *The Raven* e de suas versões. Observamos que é mais fácil manter a identidade nos níveis fundamental (os termos opostos /presença/ *versus* /ausência/, /morte/ *versus* /vida/, idênticos nas três versões) e narrativo (sujeitos que se relacionam com objetos-valores desejados e obtidos ou não ao longo do texto). Poe, Machado e Pessoa mantêm o mesmo programa narrativo de privação, em que se passa de um estado de conjunção com o objeto-valor para o estado de disjunção com este, com o seguinte esquema de transformação pressuposta no texto:  $S \cap Ov \rightarrow S \cup Ov$  (onde : S = sujeito,  $\cap$  = conjunção, Ov = objeto-valor, U = disjunção,  $\rightarrow$  = transformação/mudança de estado).

A problemática maior, o grande desafio à tradução/recriação está nos níveis discursivo (em que os sujeitos e objetos-valores do nível narrativo ganham concretude, são revestidos por figuras que lhes dão formas, nomes, “corpo”) e da manifestação (em que se observam os recursos estruturais e estilísticos que ajudam a construir o sentido do texto e a sua natureza estética). Tal dificuldade decorre do fato de que nos níveis discursivo e da manifestação as escolhas de palavras (enunciativas) estão relacionadas tanto a questões subjetivas do tradutor – que opta por seguir ou não a estrutura composicional, o esquema rimático, o número de versos, a manutenção ou não de determinadas “figuras” etc. –, quanto a coerções da própria língua, já que na língua de chegada as palavras não têm o mesmo significante que na língua de partida, o que implicará diretamente nas questões de sonoridade, de ritmo do poema. Ou seja, manter o conteúdo implica, necessariamente, modificações na forma/expressão (nível da manifestação), como a mudança/supressão de determinadas rimas, ou assonâncias, por exemplo. Por outro lado, a manutenção da forma (nível da manifestação) implica mudança nas escolhas do conteúdo (nível discursivo): é preciso “substituir/modificar” termos/expressões do original para manter uma determinada rima. Enfim, a análise dos textos nos permitiu entender que o processo de recriação é uma técnica que, como o próprio nome sugere, dá margem à “re-criação” do texto pelo tradutor. Ele faz as escolhas (composição estrutural e estilística) que acha pertinentes para tentar reproduzir a beleza do texto original. Machado de Assis e Fernando Pessoa, cada qual ao seu modo e com escolhas diferentes, recriaram o poema *The Raven*, mantendo o conteúdo essencial e introduzindo elementos novos que, na medida do possível, mantiveram a beleza do nível de expressão.

Finalmente alcançamos o objetivo do nosso trabalho, entendemos o que é uma recriação/transcrição através da análise dos poemas e que essa é a técnica mais adequada para a tradução de textos poéticos. Sabemos que, na análise, outros elementos poderiam ser abordados e que o poema *The Raven* ainda pode ser objeto para diversos estudos. Relembramos que, por serem poemas extensos, tivemos que fazer recortes. Não pretendíamos, no entanto, esgotar a análise e sim estabelecer um diálogo com trabalhos já realizados e lançar luzes a outros.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Cláudio Weber. **A espada no livro**. Disponível em: <<http://lwabramo.sites.com.br/espada.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2014.
- ARROJO, Rosemary. **OFICINA DE TRADUÇÃO: a teoria na prática**. São Paulo: Ática S.A, 1992.
- ASSIS, Machado de. O Corvo. In: BARROSO, Ivo (Org.). **“O Corvo” e suas traduções**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 120 – 124.
- ALMEIDA, D. C. **Semiótica da poesia: estudo de poemas de Paulo Henrique Britto**. 2009. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Língua Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 3. ed. São Paulo: Humanitas/USP, 2005.
- BASSNET, Susan. **Estudos de tradução: Fundamentos de uma disciplina**. New York: Routledge, 1980.
- BENJAMIM, Walter. **Escritos sobre o mito e linguagem**. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34, 2011.
- BERGMANN, Juliana Cristina Faggion; LISBOA, Maria Fernanda Araujo. **Teoria e Prática da Tradução**. Curitiba: IBPEX, 2008.
- BONACIN, Larissa Degasperi; SCHÄFFEL, Dicleia Maria Bastos. Tradução poética: “O corvo” aos olhos de Machado de Assis e Fernando Pessoa. **Eletras**, vol. 20, n.20, jul. 2010. Disponível em: <[www.utp.br/eletras](http://www.utp.br/eletras)>. Acesso em: 8 fev. 2015.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, Ed. 33. 1994.
- BRITO, Pedro Alves de Oliveira. **O Acorvoamento de Poe: Um estudo sobre como tradição e tradução se inter-relacionam**. Disponível em: <[http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/3623/1/DISSERTA%20O\\_AcorveamentoPoeEstudo.pdf](http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/3623/1/DISSERTA%20O_AcorveamentoPoeEstudo.pdf)>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. **Transcrições Teorias e Práticas**. Porto Alegre: Evangraf, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Da Transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.
- CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CATFORD, John Cunnison. **Uma teoria lingüística da tradução: um ensaio de lingüística aplicada.** São Paulo: Cultrix, 1980.

CRESTANI, Luciana Maria. **Sem vez e sem voz: o negro nos textos escolares.** Passo Fundo: UPF, 2003.

CUNHA, Helena Parente. Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo Et. Al. **Teoria Literária.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979, p. 90-130.

FIORIN, Luiz José. **Elementos de análise do discurso.** São Paulo: Contexto, 2000.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Ática, 2006.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos.** São Paulo: Ática S.A, 1985.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Ensaio de semiótica poética.** São Paulo: Cultrix, 1975.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação.** Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

LOPES, I. C.; HERNANDES, N. **Semiótica: objetos e práticas.** São Paulo: Contexto, 2005.

MACIEL, Patrícia Baltazar; PINTO, Eliza Guimarães. **Tradução como processo e resultado.** Universidade Presbiteriana. VII Jornada de Iniciação Científica, 2011. Disponível em:< [www.mackenzie.com.br/fileadmin/Pesquisa/pibic/.../patricia\\_baltazar.pdf](http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Pesquisa/pibic/.../patricia_baltazar.pdf)>. Acesso em: 12 jan. 2015.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Gêneros textuais: definição e funcionalidade.** Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

NIDA, Eugene Albert. **Structure and Translations.** Standford: Standford University Press, 1975.

PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária.** Aspectos e problemas da arte de traduzir. São Paulo: Editora Ática S.A., 1990.

PAIS, Amélia Pinto. **Para compreender Fernando Pessoa.** Uma aproximação a Fernando Pessoa e seus Heterônimos. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

PESSOA, Fernando. O Corvo. In: BARROSO, Ivo (Org.). **“O Corvo” e suas traduções.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 124 – 128.

POE, Edgar Allan. **A Filosofia da Composição.** Tradução: Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999a.

\_\_\_\_\_. **Poemas e ensaios.** Tradução: MENDES, Oscar; Amado, Milton. São Paulo: Globo, 1999b.

PORTELLA, Manuel. “O Corvo” de Poesoa: Uma Filosofia da Tradução. **Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais,** Coimbra, Portugal, nº 7, p.40-53, (2010).

Disponível em: <<http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2800/3/40-53.pdf>>. Acesso em: 11 de fev. 2015.

SOUZA, Eneida Maria de. **Tradução e intertextualidade**. Belo Horizonte: Editora da UFMG/Rio de Janeiro: Editora de UFRJ, 1998.

STAIGER, Emil. **Conceitos da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.



## ANEXO A – THE RAVEN, DE EDGAR ALLAN POE

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Tradução: MENDES, Oscar; Amado, Milton. São Paulo: Globo, 1999b.

### **THE RAVEN**

*By Edgar Allan Poe*

1. *Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary,*
2. *Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,*
3. *While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,*
4. *As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.*
5. *'Tis some visitor,' I muttered, 'tapping at my chamber door -*
6. *Only this, and nothing more.'*
  
7. *Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,*
8. *And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.*
9. *Eagerly I wished the morrow; - vainly I had sought to borrow*
10. *From my books surcease of sorrow - sorrow for the lost Lenore -*
11. *For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore -*
12. *Nameless here for evermore.*
  
13. *And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain*
14. *Thrilled me - filled me with fantastic terrors never felt before;*
15. *So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating*
16. *'Tis some visitor entreating entrance at my chamber door -*
17. *Some late visitor entreating entrance at my chamber door; -*
18. *This it is, and nothing more,'*
  
19. *Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,*
20. *'Sir,' said I, 'or Madam, truly your forgiveness I implore;*
21. *But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,*
22. *And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,*
23. *That I scarce was sure I heard you' - here I opened wide the door;-*
24. *Darkness there, and nothing more.*
  
25. *Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,*
26. *Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;*
27. *But the silence was unbroken, and the darkness gave no token,*
28. *And the only word there spoken was the whispered word, 'Lenore!'*
29. *This I whispered, and an echo murmured back the word, 'Lenore!'*
30. *Merely this and nothing more.*
  
31. *Back into the chamber turning, all my soul within me burning,*
32. *Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.*
33. *'Surely,' said I, 'surely that is something at my window lattice;*
34. *Let me see then, what thereat is, and this mystery explore -*
35. *Let my heart be still a moment and this mystery explore; -*
36. *'Tis the wind and nothing more!'*

37. *Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,*  
 38. *In there stepped a stately raven of the saintly days of yore.*  
 39. *Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;*  
 40. *But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door -*  
 41. *Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door -*  
 42. *Perched, and sat, and nothing more.*
43. *Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,*  
 44. *By the grave and stern decorum of the countenance it wore,*  
 45. *'Though thy crest be shorn and shaven, thou,' I said, 'art sure no craven.*  
 46. *Ghastly grim and ancient raven wandering from the nightly shore -*  
 47. *Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!'*  
 48. *Quoth the raven, 'Nevermore.'*
49. *Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,*  
 50. *Though its answer little meaning - little relevancy bore;*  
 51. *For we cannot help agreeing that no living human being*  
 52. *Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door -*  
 53. *Bird or beast above the sculptured bust above his chamber door,*  
 54. *With such name as 'Nevermore.'*
55. *But the raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only,*  
 56. *That one word, as if his soul in that one word he did outpour.*  
 57. *Nothing further then he uttered - not a feather then he fluttered -*  
 58. *Till I scarcely more than muttered 'Other friends have flown before -*  
 59. *On the morrow he will leave me, as my hopes have flown before.'*  
 60. *Then the bird said, 'Nevermore.'*
61. *Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,*  
 62. *'Doubtless,' said I, 'what it utters is its only stock and store,*  
 63. *Caught from some unhappy master whom unmerciful disaster*  
 64. *Followed fast and followed faster till his songs one burden bore -*  
 65. *Till the dirges of his hope that melancholy burden bore*  
 66. *Of "Never-nevermore."*
67. *But the raven still beguiling all my sad soul into smiling,*  
 68. *Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird and bust and door;*  
 69. *Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking*  
 70. *Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore -*  
 71. *What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore*  
 72. *Meant in croaking 'Nevermore.'*
73. *This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing*  
 74. *To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core;*  
 75. *This and more I sat divining, with my head at ease reclining*  
 76. *On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er,*  
 77. *But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er,*  
 78. *She shall press, ah, nevermore!*

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

85. *'Prophet!' said I, 'thing of evil! - prophet still, if bird or devil! -*  
 86. *Whether tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,*  
 87. *Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted -*  
 88. *On this home by horror haunted - tell me truly, I implore -*  
 89. *Is there - is there balm in Gilead? - tell me - tell me, I implore!'*  
 90. *Quoth the raven, 'Nevermore.'*

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

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

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

## ANEXO B – O CORVO, DE MACHADO DE ASSIS

ASSIS, Machado de. O Corvo. In: BARROSO, Ivo (Org.). “O Corvo” e suas traduções. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

### O CORVO

*Traduzido por Machado de Assis*

1. Em certo dia, à hora, à hora
2. Da meia-noite que apavora,
3. Eu, caindo de sono e exausto de fadiga,
4. Ao pé de muita lauda antiga,
5. De uma velha doutrina, agora morta,
6. Ia pensando, quando ouvi à porta
7. Do meu quarto um soar devagarinho,
8. E disse estas palavras tais:
9. "É alguém que me bate à porta de mansinho;
10. Há de ser isso e nada mais."
  
11. Ah! bem me lembro! bem me lembro!
12. Era no glacial dezembro;
13. Cada brasa do lar sobre o chão refletia
14. A sua última agonia.
15. Eu, ansioso pelo sol, buscava
16. Sacar daqueles livros que estudava
17. Repouso (em vão!) à dor esmagadora
18. Destas saudades imortais
19. Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora.
20. E que ninguém chamará mais.
  
21. E o rumor triste, vago, brando
22. Das cortinas ia acordando
23. Dentro em meu coração um rumor não sabido,
24. Nunca por ele padecido.
25. Enfim, por aplacá-lo aqui no peito,
26. Levantei-me de pronto, e: "Com efeito,
27. (Disse) é visita amiga e retardada
28. Que bate a estas horas tais.
29. É visita que pede à minha porta entrada:
30. Há de ser isso e nada mais."
  
31. Minh'alma então sentiu-se forte;
32. Não mais vacilo e desta sorte
33. Falo: "Imploro de vós, — ou senhor ou senhora,
34. Me desculpeis tanta demora.
35. Mas como eu, precisando de descanso,
36. Já cochilava, e tão de manso e manso
37. Batestes, não fui logo, prestemente,
38. Certificar-me que aí estais."

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

41. Com longo olhar escruto a sombra,  
42. Que me amedronta, que me assombra,  
43. E sonho o que nenhum mortal há já sonhado,  
44. Mas o silêncio amplo e calado,  
45. Calado fica; a quietação quieta;  
46. Só tu, palavra única e diletta,  
47. Lenora, tu, como um suspiro escasso,  
48. Da minha triste boca saís;  
49. E o eco, que te ouviu, murmurou-te no espaço;  
50. Foi isso apenas, nada mais.

51. Entro coa alma incendiada.  
52. Logo depois outra pancada  
53. Soa um pouco mais forte; eu, voltando-me a ela:  
54. "Seguramente, há na janela  
55. Alguma cousa que sussurra. Abramós,  
56. Eia, fora o temor, eia, vejamos  
57. A explicação do caso misterioso  
58. Dessas duas pancadas tais.  
59. Devolvamos a paz ao coração medroso,  
60. Obra do vento e nada mais."

61. Abro a janela, e de repente,  
62. Vejo tumultuosamente  
63. Um nobre corvo entrar, digno de antigos dias.  
64. Não despendeu em cortesias  
65. Um minuto, um instante. Tinha o aspecto  
66. De um *lord* ou de uma *lady*. E pronto e reto,  
67. Movendo no ar as suas negras alas,  
68. Acima voa dos portais,  
69. Trepá, no alto da porta, em um busto de Palas;  
70. Trepado fica, e nada mais.

71. Diante da ave feia e escura,  
72. Naquela rígida postura,  
73. Com o gesto severo, — o triste pensamento  
74. Sorriu-me ali por um momento,  
75. E eu disse: "O tu que das noturnas plagas  
76. Vens, embora a cabeça nua tragas,  
77. Sem topete, não és ave medrosa,  
78. Dize os teus nomes senhoriais;  
79. Como te chamas tu na grande noite umbrosa?"  
80. E o corvo disse: "Nunca mais".

81. Vendo que o pássaro entendia  
82. A pergunta que lhe eu fazia,  
83. Fico atônito, embora a resposta que dera

84. Dificilmente lha entendera.
85. Na verdade, jamais homem há visto
86. Cousa na terra semelhante a isto:
87. Uma ave negra, friamente posta
88. Num busto, acima dos portais,
89. Ouvir uma pergunta e dizer em resposta
90. Que este é seu nome: "Nunca mais".
  
91. No entanto, o corvo solitário
92. Não teve outro vocabulário,
93. Como se essa palavra escassa que ali disse
94. Toda a sua alma resumisse.
95. Nenhuma outra proferiu, nenhuma,
96. Não chegou a mexer uma só pluma,
97. Até que eu murmurei: "Perdi outrora
98. Tantos amigos tão leais!
99. Perderei também este em regressando a aurora."
100. E o corvo disse: "Nunca mais!"
  
101. Estremeço. A resposta ouvida
102. É tão exata! é tão cabida!
103. "Certamente, digo eu, essa é toda a ciência
104. Que ele trouxe da convivência
105. De algum mestre infeliz e acabrunhado
106. Que o implacável destino há castigado
107. Tão tenaz, tão sem pausa, nem fadiga,
108. Que dos seus cantos usuais
109. Só lhe ficou, na amarga e última cantiga,
110. Esse estribilho: "Nunca mais".
  
111. Segunda vez, nesse momento,
112. Sorriu-me o triste pensamento;
113. Vou sentar-me defronte ao corvo magro e rudo;
114. E mergulhando no veludo
115. Da poltrona que eu mesmo ali trouxera
116. Achar procuro a lúgubre quimera,
117. A alma, o sentido, o pávido segredo
118. Das sílabas fatais,
119. Entender o que quis dizer a ave do medo
120. Grasnando a frase: "Nunca mais".
  
121. Assim posto, devaneando,
122. Meditando, conjeturando,
123. Não lhe falava mais; mas, se lhe não falava,
124. Sentia o olhar que me abrasava.
125. Conjeturando fui, tranqüilo a gosto,
126. Com a cabeça no macio encosto
127. Onde os raios da lâmpada caíam,
128. Onde as tranças angelicais
129. De outra cabeça outrora ali se desparziam,

130. E agora não se esparzem mais.
131. Supus então que o ar, mais denso,  
 132. Todo se enchia de um incenso,  
 133. Obra de serafins que, pelo chão roçando  
 134. Do quarto, estavam meneando  
 135. Um ligeiro turíbulo invisível;  
 136. E eu exclamei então: "Um Deus sensível  
 137. Manda repouso à dor que te devora  
 138. Destas saudades imortais.  
 139. Eia, esquece, eia, olvida essa extinta Lenora."  
 140. E o corvo disse: "Nunca mais".
141. "Profeta, ou o que quer que sejas!  
 142. Ave ou demônio que negrejas!  
 143. Profeta sempre, escuta: Ou venhas tu do inferno  
 144. Onde reside o mal eterno,  
 145. Ou simplesmente naufrago escapado  
 146. Venhas do temporal que te há lançado  
 147. Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo  
 148. Tem os seus lares triunfais,  
 149. Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo?"  
 150. E o corvo disse: "Nunca mais".
151. "Profeta, ou o que quer que sejas!  
 152. Ave ou demônio que negrejas!  
 153. Profeta sempre, escuta, atende, escuta, atende!  
 154. Por esse céu que além se estende,  
 155. Pelo Deus que ambos adoramos, fala,  
 156. Dize a esta alma se é dado inda escutá-la  
 157. No éden celeste a virgem que ela chora  
 158. Nestes retiros sepulcrais,  
 159. Essa que ora nos céus anjos chamam Lenora!"  
 160. E o corvo disse: "Nunca mais."
161. "Ave ou demônio que negrejas!  
 162. Profeta, ou o que quer que sejas!  
 163. Cessa, ai, cessa! clamei, levantando-me, cessa!  
 164. Regressa ao temporal, regressa  
 165. À tua noite, deixa-me comigo.  
 166. Vai-te, não fique no meu casto abrigo  
 167. Pluma que lembre essa mentira tua.  
 168. Tira-me ao peito essas fatais  
 169. Garras que abrindo vão a minha dor já crua."  
 170. E o corvo disse: "Nunca mais".
171. E o corvo aí fica; ei-lo trepado  
 172. No branco mármore lavrado  
 173. Da antiga Palas; ei-lo imutável, ferrenho.  
 174. Parece, ao ver-lhe o duro cenho,

175. Um demônio sonhando. A luz caída
176. Do lampião sobre a ave aborrecida
177. No chão espraia a triste sombra; e, fora
178. Daquelas linhas funerais
179. Que flutuam no chão, a minha alma que chora
180. Não sai mais, nunca, nunca mais!



## ANEXO C – O CORVO, DE FERNANDO PESSOA

PESSOA, Fernando. O Corvo. In: BARROSO, Ivo (Org.). “O Corvo” e suas traduções. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

### O CORVO

*Taduzido por Fernando Pessoa*

1. Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,
2. Vagos curiosos tomos de ciências ancestrais,
3. E já quase adormecia, ouvi o que parecia
4. O som de alguém que batia levemente a meus umbrais.
5. "Uma visita", eu me disse, "está batendo a meus umbrais.
6. É só isto, e nada mais."
  
7. Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro
8. E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais.
9. Como eu qu'ria a madrugada, toda a noite aos livros dada
10. P'ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais -
11. Essa cujo nome sabem as hostes celestiais,
12. Mas sem nome aqui jamais!
  
13. Como, a tremer frio e frouxo, cada reposteiro roxo
14. Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais!
15. Mas, a mim mesmo infundindo força, eu ia repetindo:
16. "É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais;
17. Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais.
18. É só isto, e nada mais."
  
19. E, mais forte num instante, já nem tardo ou hesitante,
20. "Senhor", eu disse, "ou senhora, de certo me desculpais;
21. Mas eu ia adormecendo, quando viestes batendo
22. Tão levemente, batendo, batendo por meus umbrais,
23. Que mal ouvi..." E abri largos, franqueando-os, meus umbrais.
24. Noite, noite e nada mais.
  
25. A treva enorme fitando, fiquei perdido receando,
26. Dúbio e tais sonhos sonhando que os ninguém sonhou iguais.
27. Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldita,
28. E a única palavra dita foi um nome cheio de ais -
29. Eu o disse, o nome dela, e o eco disse os meus ais,
30. Isto só e nada mais.
  
31. Para dentro então volvendo, toda a alma em mim ardendo,
32. Não tardou que ouvisse novo som batendo mais e mais.
33. "Por certo", disse eu, "aquela bulha é na minha janela.
34. Vamos ver o que está nela, e o que são estes sinais.
35. Meu coração se distraia pesquisando estes sinais.
36. É o vento, e nada mais."

37. Abri então a vidraça, e eis que, com muita negaça,  
38. Entrou grave e nobre um Corvo dos bons tempos ancestrais.  
39. Não fez nenhum cumprimento, não parou nenhum momento,  
40. Mas com ar sereno e lento pousou sobre os meus umbrais,  
41. Num alvo busto de Atena que há por sobre meus umbrais,  
42. Foi, pousou, e nada mais.
43. E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura  
44. Com o solene decoro de seus ares rituais.  
45. "Tens o aspecto tosquiado", disse eu, "mas de nobre e ousado,  
46. Ó velho Corvo emigrado lá das trevas infernais!  
47. Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais."  
48. Disse o Corvo, "Nunca mais".
49. Pasmei de ouvir este raro pássaro falar tão claro,  
50. Inda que pouco sentido tivessem palavras tais.  
51. Mas deve ser concedido que ninguém terá havido  
52. Que uma ave tenha tido pousada nos seus umbrais,  
53. Ave ou bicho sobre o busto que há por sobre seus umbrais,  
54. Com o nome "Nunca mais".
55. Mas o Corvo, sobre o busto, nada mais dissera, augusto,  
56. Que essa frase, qual se nela a alma lhe ficasse em ais.  
57. Nem mais voz nem movimento fez, e eu, em meu pensamento,  
58. Perdido murmurei lento. "Amigos, sonhos - mortais  
59. Todos - todos já se foram. Amanhã também te vais."  
60. Disse o Corvo, "Nunca mais".
61. A alma súbito movida por frase tão bem cabida,  
62. "Por certo", disse eu, "são estas suas vozes usuais.  
63. Aprendeu-as de algum dono, que a desgraça e o abandono  
64. Seguiram até que o entorno da alma se quebrou em ais,  
65. E o bordão de desesp'rança de seu canto cheio de ais  
66. Era este "Nunca mais".
67. Mas, fazendo inda a ave escura sorrir a minha amargura,  
68. Sentei-me defronte dela, do alvo busto e meus umbrais;  
69. E, enterrado na cadeira, pensei de muita maneira  
70. Que qu'ria esta ave agoureira dos maus tempos ancestrais,  
71. Esta ave negra e agoureira dos maus tempos ancestrais,  
72. Com aquele "Nunca mais".
73. Comigo isto discorrendo, mas nem sílaba dizendo  
74. À ave que na minha alma cravava os olhos fatais,  
75. Isto e mais ia cismando, a cabeça reclinando  
76. No veludo onde a luz punha vagas sombras desiguais,  
77. Naquele veludo onde ela, entre as sombras desiguais,  
78. Reclinar-se-á nunca mais!

79. Fez-se então o ar mais denso, como cheio dum incenso
80. Que anjos dessem, cujos leves passos soam musicais.
81. "Maldito", a mim disse, "deu-te Deus, por anjos concedeu-te
82. O esquecimento; valeu-te. Toma-o, esquece, com teus ais,
83. O nome da que não esqueces, e que faz esses teus ais!"
84. Disse o Corvo, "nunca mais".
  
85. "Profeta", disse eu, "profeta - ou demônio ou ave preta! -
86. Fosse diabo ou tempestade quem te trouxe a meus umbrais,
87. A este luto e este degredo, e esta noite e este segredo
88. A esta casa de ânsia e medo, dize a esta alma a quem atrais
89. Se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atrais!"
90. Disse o Corvo, "Nunca mais".
  
91. "Profeta", disse eu, "profeta - ou demônio ou ave preta! -
92. Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais,
93. Dize a esta alma entristecida, se no Éden de outra vida,
94. Verá essa hoje perdida entre hostes celestiais,
95. Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!"
96. Disse o Corvo, "Nunca mais".
  
97. "Que esse grito nos aparte, ave ou diabo", eu disse. "Parte!
98. Torna à noite e à tempestade! Torna às trevas infernais!
99. Não deixes pena que ateste a mentira que disseste!
100. Minha solidão me reste! Tira-te de meus umbrais!
101. Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!"
102. Disse o Corvo, "Nunca mais".
  
103. E o Corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda,
104. No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais.
105. Seu olhar tem a medonha dor de um demônio que sonha,
106. E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão mais e mais.
107. E a minh'alma dessa sombra que no chão há de mais e mais,
108. Libertar-se-á... nunca mais!