

"O CORVO" DE PEOSSOA: UMA FILOSOFIA DA TRADUÇÃO¹

Manuel Portela

Professor Auxiliar com Agregação

Faculdade de Letras

Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal

mportela@fl.uc.pt

¹ Comunicação apresentada no colóquio "Homenagem a Edgar Allan Poe," Núcleo de Estudos do Modernismo em Língua Portuguesa, Universidade Fernando Pessoa, 10-11 de Dez. 2009.

Este artigo integra-se numa das linhas de investigação do novo Programa de Doutoramento "Estudos Avançados em Materialidades da Literatura," que teve início na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra no ano lectivo 2010-2011.

ISSN: 1646-0480

Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, nº 7, p. 40-53 (2010)

Submetido/Submitted: 11 Dez. 2009 / Aceite/Accepted: 24 Mai. 2010

RESUMO

Este título refere-se à tradução portuguesa do poema "The Raven" (1845), de Edgar Allan Poe, publicada por Fernando Pessoa em 1924. Descrevo as texturas sonoras e as redes semânticas d'"O Corvo" como uma poderosa recriação das correlações som-sentido do texto original. Esta tradução constitui, ao mesmo tempo, uma aplicação dos princípios combinatórios descritos por Poe em "A filosofia da composição" (1846) e um exercício de determinação do sentido através do ritmo que materializa a poética de Pessoa. À luz da noção de tradução de poesia do próprio Fernando Pessoa, "O Corvo" é analisado enquanto paródia translinguística e plágio autoral.

PALAVRAS-CHAVE

Edgar Allan Poe, Fernando Pessoa, 'O Corvo', Tradução

ABSTRACT

My title refers to the Portuguese translation of Edgar Allan Poe's "The Raven" (1845) published by Fernando Pessoa in 1924. This article describes the sound textures and semantic webs of "O Corvo" as a powerful recreation of the sound-sense correlations in the original text. This translation is both an instance of the combinatorial principles described by Poe in "The Philosophy of Composition" (1846), and an example of the determination of meaning through rhythm that sums up Pessoa's poetics. In the light of Fernando Pessoa's definition of poetry translation, "O Corvo" is analysed as translinguistic parody and authorial plagiarism.

KEYWORDS

Edgar Allan Poe, Fernando Pessoa, 'The Raven', Translation

O poema "The Raven" foi originalmente publicado em Nova Iorque no segundo número de *American Review*, datado de Fevereiro de 1845.² Tornou-se, em poucos anos, o poema mais lido de Edgar Allan Poe, com dezenas de edições em jornais, revistas e antologias. Foi também objecto de diversas traduções no século XIX, entre as quais se contam as traduções para francês de Charles Baudelaire, em 1856, e de Stéphane Mallarmé, em 1875 (revista em 1888), com ilustrações de Édouard Manet. No que diz respeito à língua portuguesa, existem mais de duas dezenas de traduções, a primeira das quais, feita por Machado de Assis, foi publicada no Rio de Janeiro em 1883.³ A tradução de "The Raven" por Fernando Pessoa foi publicada em Lisboa em 1924, na revista *Athena*, juntamente com os poemas "Annabel Lee" e "Ulalume". A longa história da sua tradução reflecte também o lugar de "The Raven" no desenvolvimento de uma poética modernista da criação, de alguma forma antecipada pela crítica da ideologia romântica da criação contida na auto-descrição que Poe faz do seu processo de composição.

O significado particular de "The Raven" para a arte poética de Edgar Allan Poe está no facto de este ter sido o texto utilizado como exemplo do seu método de criação no ensaio "The Philosophy of Composition", publicado em 1846. Neste ensaio, que deve ser lido também como uma arte poética paródica, Edgar Allan Poe aplica à construção do poema um conjunto de procedimentos formalizados que desmistificam os bastidores da criação literária. Em vez do acto inconsciente de um demiurgo inspirado, médium dos espíritos divinos e da força da imaginação, Poe descreve-nos um método material de trabalho, no qual se combinam tentativa e erro com cálculo deliberado. O uso de restrições e de procedimentos combinatórios, assim como a natureza progressiva da invenção literária coloca o raciocínio no centro do trabalho de criação, substituindo a histriónica do discurso romântico:

Most writers — poets in especial — prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy — an ecstatic intuition — and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought — at the true purposes seized only at the last moment — at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full

² Entre versões impressas e provas com emendas manuscritas, existem dezoito testemunhos textuais com variações, datados entre Janeiro de 1845 e Setembro de 1849. Esta última versão, publicada no *Semi-Weekly Examiner*, a 25 de Setembro de 1849, é geralmente considerada o texto autorizado final. Só nos Estados Unidos, o poema surgiu em cerca de 40 publicações diferentes (jornais, revistas e antologias) entre 1845 e 1849. Cf. <http://www.eapoe.org/works/info/pp073.htm> (consulta 04 Dez 2009).

³ Coligida posteriormente no livro *Ocidentais* (1901). De entre as traduções para português – a maior parte das quais publicadas no Brasil – refiram-se as de João Kopke (1916-17), Emílio de Menezes (1916-17), Fernando Pessoa (1924), Máximo das Dores (1928), Manoel José Gondin da Fonseca (1928? 1931?), Milton Amado (1940), Benedicto Lopes (1956), João Costa (1970), Cabral do Nascimento (1970), a tradução parcial de Haroldo de Campos (última estrofe, 1971), Rubens Francisco Luchetti (1976), Alexei Bueno (1980), a tradução parcial de Augusto de Campos ("Transcorvo de Poe," 1992), José Lira Ortigão (1996), João Inácio Padilha (1997), Sérgio Duarte (1998) e Margarida Vale do Gato (2004). Cf. Cláudio Weber Abramo, *A espada no livro: The Raven, de Edgar Allan Poe, suas referências e traduções*, edição do autor, 1999, p. 64. José Colaço Barreiros identificou 120 traduções apenas nas línguas neolatinas (castelhano, francês, italiano, português, catalão e esperanto). No que se refere a traduções para o português, identificou 23 no Brasil e 5 em Portugal. Cf. José C. Barreiros "O que é uma boa tradução? É uma tradução bem feita. E o que é uma tradução bem feita?..." *Babilónia: revista lusófona de línguas, cultura e tradução* 3 (2005): 129-145. Haroldo de Campos (8-16) analisou cinco traduções de "The Raven" (Óscar Mendes, Milton Amado, Machado de Assis, Fernando Pessoa e Haroldo de Campos) através de uma comparação das diferentes versões da última estrofe.

view — at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable — at the cautious selections and rejections — at the painful erasures and interpolations — in a word, at the wheels and pinions — the tackle for scene-shifting — the step-ladders and demon-traps — the cock's feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary *histrion*. (Poe, "The Philosophy of Composition" 163)

O facto de se tratar de um poema altamente formalizado nas suas recorrências sonoras e rítmicas ajuda Poe a enfatizar a componente matemática e mecânica do texto. Poe tem, de resto, o cuidado de estender esse formalismo ao nível dos efeitos emocionais da semântica textual. Trata-se de mostrar o poema como uma engrenagem em todos os seus ínfimos mecanismos, fruto de um processo gradual e hipotético de descoberta.

A tradução de Fernando Pessoa constitui 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. Trata-se portanto de uma tradução demonstrativa de uma teoria poética particular, à semelhança da função exemplar que o original desempenhara na descrição metodológica da composição. Nas poucas reflexões que Fernando Pessoa dedicou à tradução, fica clara a sua preferência pela recriação rítmica como critério predominante, em conformidade com a sua conceptualização do discurso do poema. Recordemos uma das suas definições de poesia: "A poesia é a emoção expressa em ritmo através do pensamento, como a música é essa mesma expressão, mas directa, sem o intermédio da ideia". [1913?] (Pessoa 73). Ao apresentar a tradução d' "O Corvo" na revista *Athena*, Pessoa sublinha justamente a conformidade rítmica ao original. Esta conformidade, como veremos adiante, manifesta-se em todos os padrões sonoros da sua tradução: na estrutura de rimas finais e internas, nas recorrências aliterativas, assonantes e consonantes, nas cesuras, no número de sílabas, e, em certos casos, na própria distribuição relativa de acentos no verso.

Do ponto de vista do método composicional, poder-se-ia dizer que Pessoa segue o método de Poe, gerando as suas 18 sextilhas a partir de um conjunto de regras e padrões básicos inferidos da análise da estrutura rítmica da estrofe original. Desse modo, o seu procedimento assemelha-se ao do próprio Poe que, fiel ao princípio da unidade de efeito e do desenvolvimento retrospectivo a partir de um desenlace ou clímax, teria alegadamente escrito o texto a partir do fim, começando pela antepenúltima estrofe. A unidade e a sequencialidade narrativa da composição literária não reflectiria a unidade e a sequencialidade do acto de escrita, mas seria antes o resultado de um processo elaborado de reescrita e reorganização calculada para alcançar a unidade de efeito. Sob este aspecto, a tradução assemelhar-se-ia afinal a qualquer acto de composição: trata-se de aplicar as regras inventadas pelo texto original na organização particular dos seus materiais verbais ao conjunto de elementos materiais e formais de organização da língua no texto traduzido. Ou seja, o tradutor joga, dentro das possibilidades combinatorias de um novo universo de signos, o mesmo jogo que o autor jogou com os signos e possibilidades originais. Traduzir não seria mais do que descobrir os princípios de composição do texto e testá-los num outro conjunto de correlações som-sentido. Traduzir tomaria a forma de uma metacomposição, isto é, um segundo acto de composição que se desenvolve por referência explícita a um primeiro acto de composição. No poema traduzido seriam visíveis não só o seu método composicional particular mas também o método composicional do original.

Lembremos que Poe descreve “The Raven” como tendo sido composto com a precisão de um problema matemático. De facto, muitas das suas regras rítmicas, dos seus padrões lexicais e semânticos, e das suas estruturas sintácticas poderiam ser descritos algorítmicamente, como acontece em geral com as formas regulares fortemente padronizadas. Poe refere ainda o facto de a intenção inicial ser a de compor um poema que pudesse corresponder ao mesmo tempo ao gosto popular e ao gosto crítico, revelando uma consciência clara das diferentes comunidades de leitores e dos protocolos adequados a cada comunidade. Desse protocolo Poe destaca a unidade de efeito, que depende da duração. A duração, que seria forçosamente breve, é equacionada com a duração de uma unidade de leitura (“one sitting”), isto é, cerca de cem versos. A unidade de efeito, que depende da capacidade de o leitor receber uma impressão total de todos os elementos do poema, obrigaria portanto àquela restrição na extensão do poema. Poe identifica ainda a elevação da alma pela contemplação do belo e a melancolia como o tom mais legítimo na expressão poética do belo. Reconhecendo o refrão como um recurso poético universal, decide manter a sua identidade rítmica e sonora mas introduzindo variações nas ideias expressas. Considerando a extensão relativa do verso chega à conclusão de uma única palavra como elemento invariante do refrão (Poe, “The Philosophy of Composition” 164).

A escolha da palavra do refrão em função dos seus valores sonoros parece sugerir um cálculo absoluto em todos os demais elementos, incluindo a posição relativa do refrão na estrofe, da palavra repetida no refrão e da situação narrativa que justifica o uso dos sons da palavra. Todo o texto é concebido quase gerativamente como um pretexto para usar os sons contidos na palavra ‘Nevermore’ e os efeitos conjugados desses sons com o sentido da palavra. Não parece haver nenhuma experiência ou sentido prévio a que o poema pudesse dar forma. O poema é conceptualizado como um mundo de efeitos obtidos pela manipulação calculada dos sons e das palavras, com uma lógica interna inteiramente dedutível e explicitável, desde o micronível do fonema ao macronível da narrativa. A própria ideia da personagem de um corvo seria assim fruto da materialidade da palavra escolhida para refrão, ou seja, o resultado de uma decisão processual e metodológica, em que o som determina o sentido. Dessa decisão inicial decorreria o desenvolvimento textual quase como programa genético ou informático dependente de um código material.

O processo semiótico de diferenciação fonética que torna possível o sentido e, portanto, os actos simbólicos e hermenêuticos humanos é dramaticamente encenado através da repetição instintiva daqueles sons pelo Corvo e através do acto correlato de atribuição de sentido pelo narrador e pelo leitor. O intérprete lê na criatura o ómen da sua condição de interrogador da própria materialidade da linguagem enquanto possibilidade de sentido. Ao colocar O Corvo como mediador do objecto amado no diálogo pós-mortem com a amante, o poema encena a paixão enquanto processo de intensificação melancólica. A morte da mulher bela como o mais poético dos temas serve apenas o mecanismo de precisão que Poe deseja materializar e testar no poema. Trata-se de construir, em graus sucessivos de aproximação, um conjunto de contextos para a palavra “Nevermore” quando pronunciada por um corvo, ele próprio emanação da unidade mínima de composição formada pelos sons “r” e “o”, que surgem assim como a matriz ou código genético da composição. A conversa entre o solitário amante estudioso e O Corvo visitante nocturno não passa afinal de um conjunto de efeitos sígnicos e rítmicos resultantes de um modo de produção particular: o modo de produção de poemas enquanto modo de trabalho que tira partido das estruturas fónicas e discursivas da língua para produzir formas simbólicas. Estas formas revelam a dimensão ideológica do poema enquanto conjunto de sentidos arbitrariamente dependentes de uma certa organi-

zação sonora ou semântica. A primeira estrofe composta determinaria, ao mesmo tempo, a progressão narrativa, isto é, o movimento hermenêutico que ligará conceptualmente as várias sequências, e também o dispositivo material que determinará as recorrências sonoras e as cadências prosódicas, isto é, o movimento semiótico de semelhança e diferença que instancia o poema como objecto sensorial disponível para o ouvido e para o olho.

O seu efeito emocional e estético foi meticulosamente programado na máquina melancólica do poema enquanto objecto fono-semântico. Esta valorização do ritmo imagético e sonoro do poema como dispositivo de intelectualização da impressão sensorial ou de emocionalização de uma ideia parece aproximar as poéticas de Poe e de Pessoa. Num e noutro caso, a palavra cria a possibilidade do pensamento para as impressões e a possibilidade de emoção para as ideias. A verbalização contém já em si a abstracção que confere ao som da voz humana o seu poder simbólico, mas que o ritmo permite manter vinculado à materialidade do corpo consciente, isto é, do ser que se sente a sentir. O ritmo na poesia funcionaria como emulador e intensificador material dessa retro-alimentação entre emoção e pensamento. Seria uma espécie de manifestação da consciência nas estruturas formais da linguagem. A tradução de um poema é portanto um exercício de metacomposição que permite testar a função rítmica que põe a emoção a pensar e o pensamento a sentir:

A poem is an intellectualised impression, or an idea made emotion, communicated to others by means of a rhythm. This rhythm is double in one, like the concave and convex aspects of the same arc: it is made up of a verbal or musical rhythm and of a visual or image rhythm, which concurs inwardly with it. The translation of a poem should therefore conform absolutely to the idea or emotion which constitutes the poem, to the verbal rhythm in which that idea or emotion is expressed; it should conform relatively to the inner or visual rhythm, keeping to the images themselves when it can, but keeping always to the type of image.

It was on this criterion that I based my translations into Portuguese of Poe's "Annabel Lee" and "Ulalume", which I translated, not because of their great intrinsic worth, but because they were a standing challenge to translators. [1923?] (Pessoa, *Páginas* 74)

A dupla face, côncava e convexa, dos ritmos verbal e visual do poema pode observar-se no desafio que a sua tradução constitui. Se a composição de um poema permite colocar a dupla materialidade da linguagem numa posição auto-reflexiva, a tradução exacerba essa auto-reflexão ao espelhar aquela dupla tensão num espaço material e conceptual interlinguístico. Na tradução, a composição surge também como simulação ou emulação de uma composição prévia anterior. Num dos fragmentos escritos em inglês sobre tradução, Fernando Pessoa equaciona história da tradução com história do plágio e com história da paródia. Escreve Pessoa: "a translation is only a plagiarism in the author's name"; e acrescenta ainda: "a translation is a serious parody in another language" (Pessoa, *Pessoa inédito* 92). Traduzir seria portanto plagiar em nome de um autor e parodiar uma forma numa outra língua.⁴

⁴ Transcrevo o fragmento em que surgem aquelas duas frases: "I do not know whether anyone has ever written a History of Translation(s). It should be long, but a very interesting book. Like a History of Plagiarisms — another possible masterpiece which awaits an actual author — it would brim over with literary lessons. There is a reason why one thing should bring up the other: a translation is only a plagiarism in the author's name. A History of Parodies would complete

A aplicação das categorias “plágio” e “paródia” à tradução de “The Raven” permite compreender tanto o exercício de Pessoa com o poema de Poe, como o alcance da poética da tradução modernista em geral. Com efeito, a opção por uma tentativa de recriação integral quer dos padrões rítmicos e sonoros, quer das estruturas sintáticas e das redes lexicais e semânticas, quer ainda das correlações entre padrões, estruturas e redes mostra a produtividade dos conceitos de plágio autoral e de paródia translíngua. O tradutor copia os princípios composicionais do autor, isto é, faz um plágio em nome do autor. E esse plágio consiste numa paródia, isto é, numa emulação dos padrões de som e de sentido e das estruturas formais e genéricas da obra na materialidade específica de outra língua. Ao atravessar o espaço entre duas línguas, a tradução transportaria ao mesmo tempo os procedimentos composicionais do texto e a estrutura abstracta de correlações que constitui a sua forma. O tradutor plagia através da paródia reconstituindo a condição autoral num outro universo verbal. “O Corvo” seria assim um plágio paródico de “The Raven” que reconstitui na língua portuguesa o conjunto de correlações que permite reconhecê-lo enquanto tradução, quer dizer, enquanto processo de produção de equivalências, mas sobretudo enquanto poema, isto é, na reconstituição da concavidade e convexidade sonora e visual que lhe conferem a sua forma poética particular. O tradutor surge como o dispositivo ou agente de mediação capaz de transformar em princípios de tradução os princípios de composição.

Na recriação da variedade rítmica do original, por exemplo, é possível reconhecer a tradução como plágio autoral paródico. A autoria do tradutor é mediada pela transposição paródica da forma material do texto para outro sistema linguístico e poético. Neste acto de transposição, certas regras do texto original reconfiguram-se em função das propriedades linguísticas e dos recursos poéticos codificados na língua de chegada. Devido à assimetria entre línguas e entre códigos poéticos, as equivalências paródicas têm de ser aferidas quer atravessando o espaço interlinguístico, quer enquanto sistema de diferenças internas capaz de sustentar um conjunto equivalente de correlações som-sentido, ainda que estas tenham de se reconstituir através de fonemas e semas apenas parcialmente equivalentes. A recriação das recorrências sonoras (rimas internas e finais, consonâncias, assonâncias e aliterações) e do ritmo exemplifica a grande tensão entre aqueles dois modos de equivalência entre textos e dentro do texto.

Vejamos como funciona a organização das recorrências sonoras internas e finais, bem como a recriação métrica dos octâmetros acataléticos e dos heptâmetros cataléticos originais em “O Corvo” (**Figura 1**).⁵ Saliente-se a produtividade dos conjuntos consonânticos e vocálicos

the series, for a translation is a serious parody in another language. The mental processes involved in translating well are the same as those involved in translating competently. In both cases there is an adaptation to the spirit of the author for a purpose which the author did not have; in one case the purpose is humour, where the author was serious, in the other one language when the author wrote in another. Will anyone one day parody a humorous into a serious poem? It is uncertain. But there can be no doubt that many poems — even many great poems — would gain by being translated into the very language they were written in”. (Pessoa, *Pessoa* 92).

5 Poe descreve deste modo a prosódia do poema: “Of course, I pretend to no originality in either the rhythm or metre of the “Raven”. The former is trochaic — the latter is octameter acatalectic, alternating with heptameter catalectic repeated in the *refrain* of the fifth verse, and terminating with tetrameter catalectic. Less pedantically — the feet employed throughout (trochees) consist of a long syllable followed by a short: the first line of the stanza consists of eight of these feet — the second of seven and a half (in effect two-thirds) — the third of eight — the fourth of seven and a half — the fifth the same — the sixth three and a half. Now, each of these lines, taken individually, has been employed before, and what originality the “Raven” has, is in their *combination into stanza*; nothing even remotely approaching this com-

escolhidos para as rimas finais, a começar pela sequência 'ais' (Figura 2). Além disso, a tradução reconstituiu rigorosamente as rimas internas e as cesuras do original fazendo com que cada verso da versão portuguesa contenha uma espécie de dupla redondilha maior, com acentos na 7ª e na 14ª sílaba (Figuras 3, 4 e 5). Pessoa consegue inclusivamente aproximar alguns dos versos ou partes de versos do metro trocaico original, jogando com a distribuição de sílabas tônicas e com a alternância entre dissílabos e monossílabos na versão portuguesa.⁶ Esta marcação acentual das rimas internas, das rimas finais e das cesuras é fortemente correlata com a prosódia do original (Figuras 6 e 7). A versão portuguesa reconstrói não só a textura de recorrências consonânticas, assonânticas e aliterativas, por vezes com uma estatística de frequências superior à do original, como faz uso, em alguns casos, dos mesmos fonemas em posições relativas idênticas (Figuras 8 e 9). As estruturas sintáticas, os campos lexicais e semânticos e os marcadores dêicticos estabelecem também uma tensa rede de correlações.

verso 1	Octâmetro trocaico acataléctico 16 sílabas: 8 x (/ x) [8 pés]
verso 2	Heptâmetro trocaico cataléctico 15 sílabas: 7 x (/ x) + 1 x (/) [7 ½ pés]
verso 3	Octâmetro trocaico acataléctico 16 sílabas: 8 x (/ x) [8 pés]
verso 4	Heptâmetro trocaico cataléctico 15 sílabas: 7 x (/ x) + 1 x (/) [7 ½ pés]
verso 5	Heptâmetro trocaico cataléctico 15 sílabas: 7 x (/ x) + 1 x (/) [7 ½ pés]
verso 6	Tetrâmetro trocaico cataléctico 7 sílabas: 3 x (/ x) + 1 x (/) [3 ½ pés]

Figura 01. Estrutura métrica de "The Raven": número de sílabas e de pés.

"Prophet!" said I, "thing of evil – prophet still, if bird or devil!	A
By that Heaven that bends above us – by that God we both adore –	B
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,	C
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore –	B
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore ".	B
Quoth the Raven, "Never more ".	B

"Profeta", disse eu, "profeta – ou demônio ou ave preta!	A
Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais .	B
Dize a esta alma entristecida se no Éden de outra vida	C
Verá essa hoje perdida entre hostes celestiais,	B
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!"	B
Disse O Corvo, "Nunca mais ".	B

Figura 02. Paródia translinguística em "O Corvo": rimas finais.

bination has ever been attempted. The effect of this originality of combination is aided by other unusual, and some altogether novel effects, arising from an extension of the application of the principles of rhyme and alliteration". (165).
6 É esse o caso, por exemplo, do primeiro verso, cuja cadência parece directamente derivada do metro trocaico inglês: "Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,".

"Prophet!" said I, "thing of evil –	A
prophet still, if bird or devil!	A
By that Heaven that bends above us –	(D)
by that God we both adore –	B
Tell this soul with sorrow laden	C
if, within the distant Aidenn,	C
It shall clasp a sainted maiden	C
whom the angels name Lenore –	B
Clasp a rare and radiant maiden	C
whom the angels name Lenore ".	B
Quoth the Raven, "Never more ".	B

"Profeta", disse eu, "profeta –	A
ou demônio ou ave preta!	A
Pelo Deus ante quem ambos	(D)
somos fracos e mortais.	B
Dize a esta alma entristec ida	C
se no Éden de outra vida	C
Verá essa hoje perdida	C
entre hostes celest iais,	B
Essa cujo nome sabem	(E)
as hostes celest iais! "	B
Disse O Corvo, "Nunca mais ".	B

Figuras 03 e 04. Paródia translinguística em "O Corvo": cesuras, rimas internas e rimas finais.

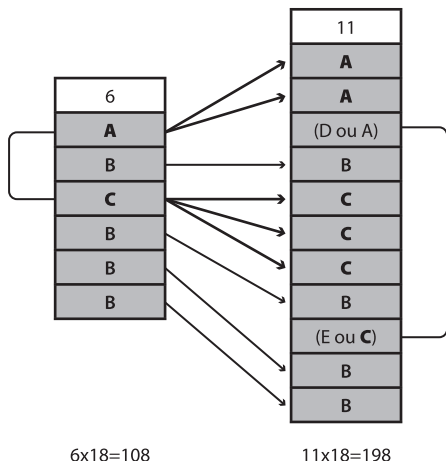


Figura 05. Paródia translinguística em "O Corvo": a transformação dos hemistíquios em redondilhas.

Once upon a midnight dreary , while I pondered, weak and weary ,	A
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16	
/ x / x / x / x / x / x (x) / x / x	
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore ,	B
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15	
/ x / x / x / x / x / x / x /	
While I nodded, nearly napping , suddenly there came a tapping ,	C
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16	
/ x / x / x / x / x / x / x / x / x	

As of some one gently rapping , rapping at my chamber door .															B	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15		
/	x	/	x	/	x	/	x	/	x	/	x	/	x	/		
"Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door –															B	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15		
/	x	/	x	/	x	/	x	(x)	/	x	/	x	/	x	/	
Only this, and nothing more ."															B	
1	2	3	4	5	6	7										
/	x	/	x	/	x	/										

Numa meia-noite agreste , quando eu lia, lento e triste ,														A	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14		
/	x	/	x	/	x	/	x	/	x	/	/	x	/	x	
Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais ,														B	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14		
/	x	x	x	/	x	/	x	x	/	x	x	x	/		
E já quase adormecia, ouvi o que parecia														C	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14		
x	/	/	x	x	x	/	x	/	x	x	x	x	/		
O som de alguém que batia levemente a meus umbrais .														B	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14		
x	/	x	/	x	x	/	/	x	/	x	/	x	/		
"Uma visita", eu me disse , "está batendo a meus umbrais ."														B	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14		
/	x	x	/	x	x	/	/	x	/	x	/	x	/		
É só isto, e nada mais ."														B	
1	2	3	4	5	6	7									
/	/	/	x	/	x	/									

Figuras 06 e 07. Paródia translinguística em "O Corvo": metro, cesuras e rimas.

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,	A
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,	B
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,	C
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.	B
"'Tis some visitor," I muttered, "tapping at my chamber door –	B
Only this, and nothing more".	B
Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,	A
Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais,	B
E já quase adormecia, ouvi o que parecia	C
O som de alguém que batia levemente a meus umbrais.	B
"Uma visita", eu me disse, "está batendo a meus umbrais.	B
É só isto, e nada mais".	B

/d/ x 4	/ai/ x 3	/wi/ x 2			9	A
/v/ x 2	/m/ x 2	/k/ x 2	/l/ x 2		8	B
/ai/ x 2	/n/ x 3	/p/ x 2	/~i/ x 2 + /~e/	/d/ x 2	12	C
/~e/ + /~i/ + /~a/	/t/ x 2	/p/ x 2			7	B
/t/ x 5	/m/ x 3	/i/ x 3	/~i/ + /~a/		13	B
/~o/ + /~a/ + /~i/	/o/ x 2	/i/ x 2			7	B
					56	
/m/ x 2	/i/ x 4	/t/ x 5	/l/ x 2		13	A
/ch/ x 6	/i/ x 4	/s/ x 3			13	B
/a/ x 2	/s/ x 2	/i/ x 3			7	C
/~o/ + /~e/ x 2 + /~u/	/t/ x 2	/m/ x 2			8	B
/i/ x 3	/m/ x 3	/t/ x 3	/~e/ + /~u/		11	B
/i/ x 3	/ch/ x 2	/a/ x 3			8	B
					60	

Figuras 08 e 09. Paródia translinguística em "O Corvo": frequência relativa de assonâncias, consonâncias e aliterações.

<p>Números de «The Raven»: 108 versos 18 estrofes 6 versos em cada estrofe 16-15 sílabas por verso 7 sílabas no refrão 84 sílabas em cada estrofe c. 1512 sílabas no poema Frequência de assonâncias e consonâncias: 3 a 5 por verso c. 378 assonâncias e consonâncias (média de 3,5 por verso) c. 108 cesuras (média de uma cesura por verso) 3 rimas em cada estrofe: 2xA; 4xB; 3xC (finais + internas) metro básico: trocaico (octâmetro + heptâmetro + tetrâmetro)</p>	<p>Números de "O Corvo": 108 versos 18 estrofes 6 versos em cada estrofe 14 sílabas métricas por verso 7 sílabas métricas no refrão 77 sílabas métricas em cada estrofe 1386 sílabas métricas no poema Frequência de assonâncias e consonâncias: 3 a 5 por verso c. 378 assonâncias e consonâncias (média de 3,5 por verso) c. 108 cesuras (média de uma cesura por verso) 3 rimas em cada estrofe: 2xA; 4xB; 3xC (finais + internas) metro básico: redondilha maior (e dupla redondilha maior)</p>
---	--

Figura 10. Paródia translinguística em "O Corvo": equivalências numéricas das estruturas e recorrências.

O funcionamento da paronomásia dentro de cada um dos textos e entre os dois textos é o melhor exemplo do uso do princípio composicional como ferramenta translatória. O levantamento das paronomásias da última estrofe de "The Raven", algumas das quais parcialmente invertidas, foi realizado Roman Jakobson no histórico ensaio "Linguistics and Poetics" (1960). Enquanto tropo geral da linguagem, a paronomásia revela a projecção da lógica associativa do som sobre o eixo sintagmático, uma projecção que Jakobson utilizou para caracterizar os usos poéticos da língua. Alguns anos mais tarde, Haroldo de Campos analisou também a transposição do princípio paronomásico do original de Poe na tradução de Pessoa (Campos, "Edgar Allan Poe: uma engenharia de avessos" 9-11). Haroldo de Campos assinala, em particular, o efeito de estranhamento conseguido pela importação das correlações do original para o texto traduzido, uma importação que parece aproximar as relações fónicas entre os dois textos da transcrição musical de um instrumento para outro.⁷

A tradução de Pessoa caracteriza-se por um alto grau de simulação das correlações fono-semânticas de "The Raven". Pessoa parece ter conseguido sintetizar plenamente em "O Corvo" a sua poética da determinação do sentido pelo ritmo: "Um poema é uma obra literária em que o sentido se determina *através* do ritmo. O ritmo pode determinar o sentido inteira ou parcialmente. Quando a determinação é inteira, é o ritmo que talha o sentido, quando é parcial, é no ritmo que o sentido se precisa ou precipita. Na tradução de um poema, portanto, o primeiro elemento a fixar é o ritmo". (Pessoa, *Pessoa inédito* 242).⁸ A análise sónica e prosódica revela a preponderância da marcação rítmica criada pela distribuição de acentos e de recorrências e transformações sonoras na geração dos processos translatórios que re-reproduzem a fono-semântica do texto de Poe no texto de Pessoa. Composição e tradução partilhariam de uma poética da criação literária que parte da experiência sensorial e perceptual da materialidade do som na linguagem.

A tradução enquanto paródia translinguística, que toma a forma de um plágio autoral, parece implicar um apagamento autoral do tradutor e, ao mesmo tempo, a sua presença conspícua enquanto gerador do dinamismo translinguístico. No primeiro caso, é o princípio de composição que surge como determinante, como se nada mais restasse ao tradutor do que fazer-se veículo da geratividade dos processos linguísticos que através da materialidade

⁷ A análise de Haroldo de Campos identifica sete tipos de equivalência entre a última estrofe de Poe e a sua própria versão, que consistem sobretudo em acentuar os processos paronomásicos internos, baseando-se na análise linguística que Jakobson fez do original de Poe (Campos, "Edgar Allan Poe: uma engenharia de avessos" 15-16). A tradução concretista da estrofe final d'"O Corvo" feita por Haroldo de Campos combina a tradição fono-prosódica das traduções do poema (mantendo as repetições em 'ais' introduzidas por Machado de Assis na primeira tradução e depois intensificadas por Fernando Pessoa) com a consciência hiper-crítica dos efeitos fono-semânticos e fono-visuais revelados pela análise formalista jakobsoniana:

E O Corvo, sem revo, pára e pausa, pára e pausa
 No pálido busto de Palas, justo sobre meus umbrais;
 E seus olhos têm o fogo de um demónio que repousa,
 E o lampião no soalho faz, torvo, a sombra onde ele jaz;
 E minha alma dos reflexos dessa sombra onde ele jaz
 Ergue o voo – nunca mais! (9).

⁸ Este fragmento não datado de Pessoa tem a indicação "Poe (Introd.)," o que sugere a ligação desta concepção poética com a filosofia da composição de Edgar Allan Poe. Pessoa refere-se ainda a Poe em vários outros textos, incluindo "Heróstrato" (Pessoa, "Erostratus" 108-109) e o fragmento "The aim of art is not to please" [1907?] (Pessoa 26). Sobre a tradução d'"O Corvo" de Fernando Pessoa, veja-se ainda Keating, 2001.

fono-visual do texto desencadeiam um mundo simbólico singular. Recordemos que o princípio composicional, redefinido nesta instância como princípio translatório, é já caracterizado por Poe em termos anti-expressivos. As escolhas dos termos que produzem uma rede singular de correlações na materialidade fono-semântica do texto traduzido equivaleriam, de certo modo, ao procedimento de cálculo que está na origem do texto original, que inferira uma estrutura fonética e narrativa a partir de um princípio composicional interno à materialidade do meio.

No segundo caso, o dinamismo do resultado parece negar a mera função mediúcnica de transubstanciação textual de um texto alheio. O dinamismo conseguido na rede de relações intratextuais da tradução e na rede de relações intertextuais entre tradução e original revela a produtividade de um acto de leitura que se materializa noutro sistema semiótico. A paródia, que permitiria à forma atravessar o espaço entre línguas, depende de uma intervenção performativa do tradutor na produção de uma leitura que se instancia numa determinada escrita. Os termos surgem a partir de então invertidos: é a tradução que se vê plagiada pelo original, cuja anterioridade parece dissolver-se no novo sistema de diferenças introduzido pela co-presença de ambos nesse espaço de tensão translinguística. É necessário conceber ainda a constituição de uma constelação de relações metatextuais que permitem perceber original e tradução a partir dos campos de forças criados no intervalo translinguístico da sua nova co-existência. Adoptando o princípio composicional de um original numa outra materialidade, a tradução reage afinal retroactivamente sobre o original e mostra a sua potencialidade significante.

BIBLIOGRAFIA:

Abramo, Cláudio W. *A espada no livro: The Raven, de Edgar Allan Poe, suas referências e traduções*. São Paulo: s.n., 1999. Internet. 4 Dez. 2009 <<http://cwabramo.sites.uol.com.br/espada.pdf>>.

Barreiros, José C. "O que é uma boa tradução? É uma tradução bem feita. e o que é uma tradução bem feita?.." *Babilónia: revista lusófona de línguas, cultura e tradução* .3 (2005): 129-145.

Câmara Jr., J. M. "Machado de Assis e O Corvo de Edgar Allan Poe". *Revista do livro* III.11 (1958): 101-109.

Campos, Haroldo. "Edgar Allan Poe: uma engenharia de avessos". *Revista colóquio/letras* .3 (1971): 5-16. Internet. 4 Dez. 2009 <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=3&p=5&o=r>>.

---. "O texto-espelho (Poe, engenheiro de avessos)". *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976. 23-41.

Daghlian, Carlos. "A recepção de Poe na literatura brasileira". *Fragments* .25 (2003): 45-54.

Jacobson, Roman. "Linguistics and Poetics". *Style in Language*. Ed. T. Sebeok. New York: MIT, 1960. 350-377.

Keating, Maria E. "Das fronteiras do 'estranho': Edgar Allan Poe por Baudelaire, Mallarmé e Pessoa". *A tradução na encruzilhada das culturas*. Org. J. F. Duarte. Lisboa: Colibri, 2001. 119-130.

Pessoa, Fernando. "Erostratus". *Heróstrato e a busca da imortalidade*. Org. Richard Zenith. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000. 45-123 e 125-199.

---. *Pessoa Inédito*. Org. Teresa R. Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

---. *Páginas de estética e de teoria literárias*. Org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1996.

Poe, Edgar Allan. «The Philosophy of Composition.» *Graham's Magazine* XXVIII.4 28 Abr. 1846: 163-67. Internet. 4 Dez. 2009 <<http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>>.

---. "The Poetic Principle". *Home Journal* 31 Ago. 1850, no. 36 (whole number 238): 1. Internet. 4 Dez. 2009 <<http://www.eapoe.org/works/essays/poetprnb.htm>>.

---. "The Raven". *Richmond Weekly Examiner* 25 Set. 1849: s.p. Internet. 4 Dez. 2009 <<http://www.eapoe.org/WorkS/poems/ravent.htm>>