



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS MODERNAS**

**O TOM DO CORVO: POR UMA FILOSOFIA DA TRADUÇÃO NO CÉLEBRE**  
**POEMA DE EDGAR ALLAN POE**

**Guilherme de Oliveira Delgado Filho**

João Pessoa – PB

Novembro de 2017

Guilherme de Oliveira Delgado Filho

**O TOM DO CORVO: POR UMA FILOSOFIA DA TRADUÇÃO NO CÉLEBRE  
POEMA DE EDGAR ALLAN POE**

Trabalho apresentado ao Curso de Bacharelado em Tradução da  
Universidade Federal da Paraíba como requisito à obtenção do título de  
Bacharel em Tradução.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marta Pragana Dantas

João Pessoa – PB

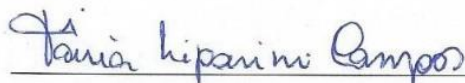
Novembro de 2017

GUILHERME DE OLIVEIRA DELGADO FILHO

O TOM DO CORVO: POR UMA FILOSOFIA DA TRADUÇÃO  
NO CÉLEBRE POEMA DE EDGAR ALLAN POE

*BANCA EXAMINADORA*

  
Dra. MARTA PRAGANA DANTAS



Dra. TÂNIA LIPARINI CAMPOS

  
Dr. JOSÉ ROBERTO ANDRADE FERES

João Pessoa

2017

Catálogo da Publicação na Fonte.  
Universidade Federal da Paraíba.  
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA)

Delgado Filho, Guilherme de Oliveira.

O tom do corvo: por uma filosofia da tradução no célebre poema de Edgar Allan Poe / Guilherme de Oliveira Delgado Filho. - João Pessoa, 2017.  
53 f.

Monografia (Graduação em Tradução) – Universidade Federal da Paraíba  
- Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Marta Pragana Dantas

1. Tradução comentada. 2. Retradução. 3. Poesia de língua inglesa - "o corvo". I. Poe, Edgar Allan. II. Título.

BSE-CCHLA

CDU 81'255.4

## **AGRADECIMENTOS**

A Amador Ribeiro Neto, Ana Cristina Cardoso, Camila Braga, Christiane Diniz, Clélia Barqueta, Daniel Alves, Luciane Leipnitz, Milton Marques Júnior, Roberto Carlos e todos os meus professores, a minha admiração.

Aos amigos de curso Alfredo Heim, Alma Desirée, Anderson Pereira, Isabelle Fernandes, Marcio Lacerda, Myrna Maia, Robson Pierre, Samuel Isaac, Tassia Caio.

A Tânia Liparini, pela atenção e torcida dispensada durante a minha graduação.

A José Roberto Andrade Féres, Zéfere, pelas discussões estimulantes em sala de aula.

A Marta Pragana, por todos os ensinamentos valiosos, pela confiança e paciência.

À minha mãe, Ana Valesca.

Ao meu pai, Guilherme Delgado.

Às minhas irmãs, Danielle e Isabelle Delgado.

Aos sobrinhos Maria Clara, Bento Brunet e João Gabriel.

A Básia Roberta, minha companheira.

## RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso, inserido na área de Estudos da Tradução, na subárea de Tradução comentada, tem por objetivo apresentar a tradução comentada de um fragmento do poema “O Corvo” (“*The Raven*”), de Edgar Allan Poe, onde o refrão “*nevermore*” será o nosso ponto de partida, em uma discussão em torno do prolongamento de suas vogais. Tendo como foco o tom melancólico do poema, abordaremos o ensaio “A filosofia da composição” (“*The Philosophy of Composition*”, 1846), onde o próprio autor detalha o seu processo de escrita, a fim de reivindicarmos, neste contexto específico, uma solução sistematicamente isomórfica, que denominaremos “uma filosofia da tradução”. Através desta tradução comentada, temos como objetivo, ainda, discutir a noção de retradução, sobretudo a partir dos estudos de Álvaro Faleiros (2009, 2013), e explorar o fato de “O Corvo” ter se constituído em “o poema mais traduzido do mundo” (VITORIANO, GOMES, KUNZ, 2017). A fim de justificar a nossa perspectiva teórica, partiremos sobretudo das noções de “transformação”, de Walter Benjamin (2008), e “recriação”/“transcrição”, de Haroldo de Campos (2015). Dentre os resultados da pesquisa, o fragmento traduzido que ora produzimos observa uma dimensão do poema de Edgar Allan Poe que ainda não foi amplamente explorada, especialmente por conta de uma “tradição da tradução” com vogais pouco prolongáveis. Com isso, esperamos contribuir para que outros pesquisadores e tradutores se detenham sobre a importância da retradução no contexto de um poema já amplamente traduzido.

Palavras-chave: Retradução; Tradução comentada; Poesia de língua inglesa; “O Corvo”; Edgar Allan Poe.

## ABSTRACT

This final paper, inserted in the Translation Studies area, in the Commented Translation sub-area, aims to present the commented translation of a fragment of Edgar Allan Poe's "The Raven", in which the refrain "nevermore" will be our starting point, in a discussion about the extension of the vowels. Focusing on the melancholic tone of the poem, we approached the essay "The Philosophy of Composition" (1846), where the author himself details his writing process, in order to claim, in this specific context, a systematically isomorphic solution, which we called "a Philosophy of Translation". Through this commented translation, we also aim to discuss the notion of retranslation, especially drawing on the studies of Álvaro Faleiros (2009, 2013), and to explore the fact that "The Raven" has become "the most translated poem of the world" (VITORIANO, GOMES, KUNZ, 2017). In order to justify our theoretical perspective, we used the notions of "transformation" by Walter Benjamin (2008) and "re-creation"/"transcreation" by Haroldo de Campos (2015). Among the results of the research, the translated fragment that we have produced shows a dimension of the poem by Edgar Allan Poe that has not yet been widely explored, especially because of a "translation tradition" that insists on using vowels that are not producible. With this research, we hope to help other researchers and translators to bethink on the importance of retranslation in the context of an already widely translated poem.

Keywords: Retranslation; Commented translation; English poetry; "The Raven"; Edgar Allan Poe.

*17. Abriram-se para ti           §  
as portas da Morte           §§§  
E contemplaste o umbral do Mais Sombrio?*

*41. Quem prepara a ração do corvo           §§§  
Quando seus filhotes gritam           §  
ao Poderoso           §§§  
E a esmo se agitam           §§  
à mímica de alimento?*



## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS: A TRADIÇÃO DA TRADUÇÃO EM “O CORVO”, DE EDGAR ALLAN POE .....</b>	<b>10</b>
<b>2 POR UMA CRÍTICA DA RETRADUÇÃO: A PRÁTICA DA RETRADUÇÃO COMO CRÍTICA .....</b>	<b>14</b>
<b>3 A TAREFA-RENÚNCIA DO TRADUTOR, DE WALTER BENJAMIN .....</b>	<b>19</b>
3.1 FESTA SÍGNICA, DE HAROLDO DE CAMPOS .....	21
<b>4 A MATEMÁTICA DA FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO .....</b>	<b>28</b>
<b>5 “O POEMA MAIS TRADUZIDO DO MUNDO” .....</b>	<b>34</b>
<b>6 POR UMA FILOSOFIA DA TRADUÇÃO: FRAGMENTO TRADUZIDO E COMENTADO .....</b>	<b>36</b>
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>47</b>
<b>8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>49</b>
<b>9 ANEXO .....</b>	<b>51</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS: A TRADIÇÃO DA TRADUÇÃO EM “O CORVO”, DE EDGAR ALLAN POE

Publicado em 1845, “O Corvo” (“*The Raven*” – ver ANEXO A), de Edgar Allan Poe (1809-1849), traz consigo a marca perene da modernidade. Modernidade essa que atravessa gerações, e até mesmo séculos, pois se prova cíclica e sem tempo. É o que Octavio Paz irá chamar de “tradição da ruptura”, referindo-se a uma tradição moderna da poesia: “Essa expressão não significa apenas que existe uma poesia moderna, mas também que o *moderno* é uma tradição. Uma tradição feita de interrupções, e na qual cada ruptura é um começo” (PAZ, 2013, p. 15, grifo do autor<sup>1</sup>).

Nesse sentido, Edgar Allan Poe assegura uma consciência poética que vai de encontro a certa noção romântica de inspiração, tão corrente em sua época. “O Corvo” se insere como um clássico da literatura universal pela excelência de diversos elementos, sejam eles estéticos ou formais, mas se prova um paradigma, sobretudo, com o ensaio que o sucede: “A filosofia da composição” (“*The Philosophy of Composition*”, 1846). Ali, sob a letra fria do poema concluído, o poeta estadunidense se aproximou de maneira calculada da figura do “matemático”, expondo a concepção de seu poema passo a passo – desde a fagulha inicial, até os elementos velados de sua engenharia poética.

O poema conta com diversas traduções no mundo, destacando-se a primeira de Charles Baudelaire para o francês, em 1853, que exerceu grande influência sobre a literatura da França, e acabou por difundir e confirmar a popularidade de Edgar Poe. Pelo seu virtuosismo formal (destacando-se aliterações, paronomásias, rimas internas, além de um refrão soturno e inesquecível), não é de surpreender o grau de atração provocado pelo “O Corvo”. E foi através da consciência dessa dificuldade que inúmeros tradutores se empenharam em alcançar “o espírito” do original. Na língua portuguesa, não faltam exemplos: de Machado de Assis a Haroldo de Campos, passando por Fernando Pessoa – para citarmos apenas alguns dos mais renomados autores-tradutores.

Por conta da referida influência e popularidade, “O Corvo” já foi assimilado e adaptado das mais diversas formas para o português, inclusive para a “literatura de cordel”<sup>2</sup>. No entanto, ao passo que vários tradutores se concentraram em traduções

---

<sup>1</sup> Neste trabalho, o itálico em citações indica grifo do autor, e o negrito, grifo nosso.

<sup>2</sup> LIRA, José. O Corvo: tradução em décimas de sete sílabas, publicada como 'literatura de cordel'. Recife: Literart, 1995. Disponível em: <<https://goo.gl/gggyrC>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

“ritmicamente conforme o original” – a exemplo de Fernando Pessoa<sup>3</sup> (1924), Milton Amado<sup>4</sup> (1943) e Haroldo de Campos<sup>5</sup> (1975) –, tentativas mais recentes parecem se concentrar em reproduzir o tom melancólico do poema – a exemplo de Vinícius Alves<sup>6</sup> (1999), Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves<sup>7</sup> (2016) –, dimensão que ainda não foi amplamente explorada, especialmente por conta de uma “tradição da tradução” com vogais pouco prolongáveis. Sendo assim, temos por objetivo apresentar a tradução comentada de um fragmento do poema, onde o “*nevermore*” proferido pelo Corvo será o nosso ponto de partida, em uma discussão em torno do prolongamento de suas vogais. Por consequência, teremos como foco as seguintes questões: por que propor uma nova tradução de “O Corvo”? Qual a importância da retradução no contexto de um poema já amplamente traduzido? Que concepções tradutórias iremos adotar?

Nos motivou primeiramente a relevância do poema e de seu autor. “O Corvo” apresenta uma temática típica do romantismo, onde encontram-se praticamente todas as características principais daquele período, como morbidez, sofrimento, pessimismo, desilusão e subjetivismo. Mas é sobretudo diante dos temas da idealização do amor e da mulher, do saudosismo e da obsessão pela morte que Edgar Poe constrói a força de uma atmosfera sobrenatural sobre a figura mítica de “Lenora” (“*Lenore*”) – imagem poética da “amada morta”.

Nesse poema, a figura misteriosa de um corvo invade, à meia-noite, o aposento do eu-lírico – tempo e local marcados pela recordação de sua amada –, indo pousar sobre o busto de Palas – epíteto utilizado pela deusa grega Atena (Minerva, para os romanos). Simbolicamente, Palas representa a sabedoria, a justiça e a função civilizadora da cultura e das artes. Figura do caos, o Corvo, ao pousar sobre o busto da deusa grega, vai de encontro a esses preceitos, bem como à razão do amante, seja por meio do contraste de sua plumagem contra o mármore, seja por representar a inexorabilidade da morte e o pesar eterno que se abaterá sobre a alma do eu-lírico – então preso, finalmente, à sombra da ave.

Trata-se de um poema notável por seu ritmo musical, sua métrica exata, e seus jogos fonéticos, além de recursos técnicos bastante específicos, como rimas internas, rimas tríplexes, aliterações e assonâncias. Sobre a complexidade entre forma e conteúdo, afirma o tradutor e poeta Ivo Barroso:

---

<sup>3</sup> O Corvo. Disponível em: <<https://goo.gl/ZaLMMe>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

<sup>4</sup> O Corvo. Disponível em: <<https://goo.gl/zPSzGS>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

<sup>5</sup> O Corvo. Disponível em: <<https://goo.gl/2hZHPX>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

<sup>6</sup> O Corvo. Disponível em: <<https://goo.gl/MfZws8>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

<sup>7</sup> O Urubu. Disponível em: <<https://goo.gl/KaxqXf>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

Há em “O Corvo”, de Edgar Allan Poe, uma tal interdependência entre o conteúdo emotivo e seu suporte estrutural, que qualquer tentativa ou intuito de alterá-la concorre fatalmente para a diluição ou mesmo para a dissolução do encantamento poético causado precisamente por essa combinação.

Desde sua publicação, em 29 de janeiro de 1845, já o primeiro resenhador chamava a atenção do público americano para os efeitos de aliteração e o jogo de sons em lugares incomuns, dos quais se valia o poeta para criar um clima suscetível de extravasar os sentimentos de perenidade amorosa, de saudade angustiante e de cruel fatalismo que constituem os núcleos de geradores do *pathos*, ou da emoção do poema. (BARROSO, 2012, p. 19, grifo do autor).

No entanto, apesar da importância de todos esses elementos, é certamente na expressão-chave “*nevermore*” que repousa a grande força atmosférica do poema. De fato, a resposta-eco do Corvo, por meio do som da vogal “o” [ɔ] que se prolonga, é fundamental para conferir o tom melancólico que percorre todo o texto abatendo o eu-lírico. Nesse caso, não há um paralelo entre a língua portuguesa e a inglesa, pois, o equivalente mais usado nas traduções, “nunca mais”, é uma locução adverbial que se encerra em um ditongo (AI) que pouco reverbera, pouco se prolonga. Essa combinação constituída por uma vogal e por uma semivogal, ou seja, por dois sons vocálicos pronunciados numa mesma sílaba, não reproduz o caráter monocórdio presente no original. Consequentemente, toda a atmosfera do poema fica comprometida, já que, para rimar com “nunca mais”, os tradutores tiveram de recorrer ao mesmo ditongo, utilizando termos como “umbrais”, “celestiais” e “infernais”. Nas oito traduções em língua portuguesa reunidas por Ivo Barroso, em “O Corvo e suas traduções”, verifica-se que todas optaram pelo “nunca mais” como tradução para “*nevermore*” – escolhas que, certamente, se impõem a todo projeto de tradução, dentro daquilo que é possível:

Evidentemente que nenhuma tradução consegue preservar todos os elementos do original. [...] O virtuosismo do tradutor consiste em “salvar” o máximo possível desses elementos, sem lhes alterar a forma e sem deixar que o fôlego da emoção feneça, de modo a que o poema, na língua de chegada, suscite no leitor o mesmo impacto visual e emotivo que atinge na língua de partida. Compete-lhe encontrar, em sua língua, equivalências (isotopias) que possam funcionar como moedas de troca, o que não é a mesma coisa, mas o viável, em seu território linguístico, para obter um valor aproximado. (BARROSO, 2012, p. 22).

Sendo assim, o que estamos propondo? Precisamente, a tradução de um fragmento de “O Corvo” com vogais fechadas e prolongáveis. Ao invés do “nunca mais” – cuja sonoridade tende para o aberto, o claro, o “movimento” do ditongo –, um “nunca” – tendendo para o fechado, o soturno, a “monotonia” da vogal nasal “u” [ũ]. Também acreditamos ser positiva a reprodução de uma única palavra, aproximando-se do fatalismo e da monotonia presentes na resposta do corvo, conforme Edgar Poe previu em “A filosofia da composição”. Com isso, desejamos incutir a figura do tradutor como um crítico. Um intérprete consciente de que não existe tradução definitiva, como não existe leitura definitiva, pois cada época relê e reinterpreta os diferentes autores à luz do seu momento (FALEIROS, 2009). Daí a ideia de tradução como tradição atravessada por historicidade, que iremos detalhar na próxima seção.

Cabe, contudo, indagar: qual a importância da retradução no contexto de um poema amplamente traduzido? Parte significativa das traduções que mencionamos até aqui encerram projetos (de tradução) onde o sucesso da tarefa residiu, principalmente, na reprodução de esquemas “ritmicamente conforme o original”. No entanto, existe toda uma dimensão relacionada ao tom do poema, no que há de soturno em “O Corvo”, que ainda não foi amplamente explorada nas traduções para o português, especialmente por conta das escolhas tradicionalmente feitas pelos tradutores em torno de vogais abertas, condicionadas pelo som da letra “a” predominante no ditongo AI. Assim, diante da existência de traduções que já se detiveram de maneira bastante satisfatória, a nosso ver, sobre esses últimos aspectos, parece-nos bem-vinda a releitura e a retradução dos versos de Edgar Poe sob esse outro viés, contribuindo para que vogais fechadas atuem e reforcem as imagens melancólicas suscitadas pelo poema.

A discussão em torno da retradução se apresenta na seção a seguir, intitulada *Por uma crítica da retradução: a prática da retradução como crítica*, onde nos baseamos sobretudo nos estudos de Álvaro Faleiros para traçar um marco teórico da retradução. As concepções tradutórias que iremos adotar são discutidas na seção 3, intitulada *A tarefa-renúncia do tradutor, de Walter Benjamin*, a partir do ensaio “A tarefa-renúncia do tradutor”, seguida pela subseção 3.1, *Festa sígnica, de Haroldo de Campos*, onde detalhamos sobretudo o artigo “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”. Na seção 4, *A matemática da filosofia da composição*, abordamos o ensaio de Edgar Poe, onde ele detalha o seu método de composição. Já na seção 5, exploramos o fato de “O Corvo” ter se constituído em “o poema mais traduzido do mundo”. Finalmente, na

seção 6, *Por uma filosofia da tradução: fragmento traduzido e comentado*, apresentamos nossa tradução de um fragmento do poema.

Através desta tradução comentada, nós nos voltaremos para o objeto de pesquisa de forma tanto introspectiva quanto retrospectiva. Isso porque o ato tradutório irá se realizar ao mesmo tempo em que iremos tecer comentários sobre o próprio processo de tradução. Assim, incluiremos a discussão sobre o trabalho, a análise de aspectos do texto-fonte, bem como as justificativas sobre soluções propostas às dificuldades de tradução. Por consequência, acreditamos que esse processo nos permitirá uma maior autoconsciência ao traduzir – desdobrando-se, naturalmente, na qualidade da tradução.

## **2 POR UMA CRÍTICA DA RETRADUÇÃO: A PRÁTICA DA RETRADUÇÃO COMO CRÍTICA**

Em apresentação relativamente recente a um volume da revista *Cadernos de Tradução*, voltado à retradução e à adaptação, John Milton e Marie Hélène Catherine Torres (2003) afirmam que pouca atenção teórica tem sido dispensada pelos Estudos da Tradução a esses temas. Até aquele momento, não havia sequer uma referência ao termo “retradução” na *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* – substancial enciclopédia dos Estudos da Tradução, editada por Mona Baker, em 2001. A observação de Milton e Torres provou-se eficiente, já que a segunda edição da enciclopédia, revisada e aumentada, passou a incluir o termo, em 2008.

Tal fato indica a pertinência e necessidade de discutirmos amplamente o tema da retradução, que, apesar do pouco interesse mencionado, assegura-se como uma prática “tão corrente, ou mais, do que a própria tradução” (FALEIROS, 2009, p. 145). Segundo Álvaro Faleiros, em seu artigo “A crítica da retradução poética”, essa realidade não condiz com a riqueza e complexidade da atividade, “pois a retradução é a reapropriação de uma obra já traduzida, acrescentando-lhe novas leituras e relevos por meio da reescritura da reescritura; movimento duplo, voluntário ou não, de crítica” (FALEIROS, 2009, p. 145).

Assim, discutir a retradução configura-se como o primeiro objetivo de nosso trabalho, tendo em vista que provoca grande reflexão em torno do fazer poético. Sobre as possibilidades de retradução, Gambier (1994, apud FALEIROS, 2009) identifica quatro tipos principais, que passamos a discutir.

A primeira acepção se refere à tradução de um texto, em geral de línguas pouco conhecidas em uma determinada cultura, a partir de uma outra tradução já realizada para uma língua de maior divulgação – caso das traduções de Byron, no Brasil, feitas a partir do francês. Segundo Faleiros:

Esse tipo de retradução, também chamado de **tradução indireta**, acarreta uma série de questões como os “efeitos” na recepção de uma obra devidos à utilização de uma linguagem mais ou menos arcaizante ou, ainda, sobre a necessidade de se considerar uma tradução como verdadeiro texto de partida. (FALEIROS, 2009, p. 146, grifo do autor).

Uma segunda prática diz respeito ao que Faleiros chama de “retradução como autocorreção”, citando o caso do poeta francês Stéphane Mallarmé, que publicou uma nova tradução bastante corrigida do poema “O Corvo”, de Poe, em 1988. Ou seja, treze anos depois daquela que foi a sua primeira versão, em 1975. Dessa forma, essa segunda versão pode ser considerada ela mesma uma retradução, de tipo muito específico, “e que permite uma série de reflexões sobre as práticas escriturais do re-tradutor: eventuais modificações na compreensão do texto de partida, possíveis correções, adoção de novos critérios de tradução...”. (FALEIROS, 2009, p. 146).

Uma terceira prática de retradução é a retradução como crítica, que nos interessa substancialmente. Sobre isso, afirma Faleiros:

A adoção dessa forma de crítica leva ao acréscimo de mais outro texto literário para a história da recepção de uma determinada obra no sistema literário de chegada e pode servir tanto para apresentar uma nova abordagem tradutória, como para propor supostas correções a contrasensos, supressões ou acréscimos. (FALEIROS, 2009, p. 146-147).

Finalmente, há uma quarta grande prática que, de certa forma, abarca as três anteriores e que Faleiros define como a “crítica da retradução poética”. Apesar de pouco desenvolvida, ela está relacionada a uma “discussão sobre a historicidade do traduzir que, esta, já tem quase dois séculos”. (FALEIROS, 2009, p. 147).

Destacamos as duas últimas práticas como pontos de partida para a discussão deste trabalho. A primeira, a retradução como crítica, sendo a consciência do tradutor diante de sua proposta de retradução – esta, por si só, um ato crítico –, e a segunda, a crítica da retradução, sendo tudo o que diz respeito à temporalidade do traduzir – ou seja, como a prática da retradução vem sendo pensada e absorvida ao longo do tempo.

Faleiros segue com uma exposição dos marcos teóricos da crítica da retradução poética, citando o autor alemão Goethe como um primeiro paradigma, ainda no início do século XIX:

Interessado pela formação da cultura alemã, Goethe concebe a tradução de uma determinada obra poética em estágios que se somariam até se alcançar o momento último e mais elevado. Na primeira etapa, a nação, ainda não familiarizada com o modo de significar da obra – a sua forma – teria acesso a seu conteúdo por meio de uma tradução em prosa. A esta fase, segue uma segunda, em que o tradutor utiliza livremente os elementos que lhe convêm na obra e a parodia. O terceiro momento corresponderia a uma vontade de aproximação em relação ao texto de partida, trazendo-o para a língua de chegada com toda sua estranheza. Seria uma tradução que tende a ser palavra por palavra, com todo o estranhamento semântico e sintático que acarreta.

Apesar do caráter evolutivo e formador que permeia a reflexão de Goethe, o fato de pensar a tradução como processo, composto de etapas, às quais correspondem retraduições de uma determinada obra, aponta para uma compreensão da tradução como acontecimento marcado histórica e culturalmente. A temporalidade da tradução e as relações que se estabelecem entre diferentes traduções passam, assim, a ser significantes para se pensar o lugar da tradução dentro de um sistema literário (FALEIROS, 2009, p. 147-148).

Faleiros (2009, p. 148) prossegue, afirmando que, seguindo os passos de Goethe, o teórico francês Antoine Berman assinala que é necessário distinguir “dois espaços (e dois tempos) de tradução: o das primeiras traduções e o das retraduições”. Berman acrescenta ainda que a distinção dessas duas categorias é “[...] um dos momentos de base de uma reflexão sobre **a temporalidade do traduzir** da qual encontraremos um esboço – mas apenas um esboço – em Goethe e Benjamin”. E de maneira categórica afirma que a retradução acontece “a favor do original e contra as traduções existentes. E pode-se observar que é nesse espaço que, em geral, a tradução produziu suas obras-primas. As primeiras traduções não são (e não podem ser as maiores)” (FALEIROS, 2009, p. 148, grifo do autor).

No mesmo artigo, o estudioso chama atenção, ainda, para o fato de a retradução lidar com um universo discursivo já historicizado e, por isso, encontrar-se numa posição crítica privilegiada. O que lhe permite e, em certo sentido, obriga a “constituir-se em função de um diálogo temporalmente e retórico-formalmente marcado. Berman, contudo, assim como Goethe, estabelece uma certa hierarquia entre os modos de traduzir”. (FALEIROS, 2009, p. 148)



O linguista francês Yves Gambier contraria a lógica de Berman e Goethe. Ele parte do princípio de que a retradução conjuga a dimensão sociocultural do discurso a sua dimensão histórica. Sua premissa, que adotaremos neste trabalho, levanta uma série de questões, como: por que um mesmo texto suscita várias traduções? Por que e como determinadas traduções envelhecem? Quais as especificidades envolvidas na retradução de determinados tipos de texto, como os poemas? Qual a relação daquele que re-traduz com as traduções anteriores? (FALEIROS, 2009, p. 149).

Dentre as possíveis razões de uma retradução, Gambier afirma que esta tem como intuito “dar visibilidade a partes suprimidas de uma obra (nesse sentido uma retradução seria em certa medida uma primeira tradução); tratar de algum contra-senso [sic]; remediar um eventual ‘peso’ no estilo; provar uma destreza de algum tradutor; atender a interesses comerciais de uma determinada editora”. (FALEIROS, 2009, p. 149).

Aqui, temos explícito mais um de nossos objetivos: diante da proposta de retraduzirmos o tom do poema “O Corvo”, iremos privilegiar justamente os aspectos elencados por Gambier – a visibilidade a possíveis partes suprimidas; o tratamento de um “contrassenso”, a nosso ver, em relação às vogais abertas; remediar um eventual “peso”, ou, mais especificamente, uma “falta de peso” ao se traduzir o estilo de Edgar Allan Poe, e, por consequência, realizar aquilo que se constituiria uma “destreza tradutória” (exceção feita à última razão apresentada, de fins comerciais e contrária às motivações deste trabalho).

Em relação ao envelhecimento das traduções, Gambier destaca múltiplas causas, dando como exemplo “o surgimento de uma nova edição; a transformação dos meios de interpretação graças, por exemplo, à análise genética dos manuscritos, a novas abordagens teóricas como as sociológicas e as da recepção; além de, certamente, a baixa qualidade da tradução ou de suas retraduições”. (FALEIROS, 2009, p. 149).

Já as especificidades dos gêneros estão relacionadas a modificações de ordem epistemológica, ou seja, modificações na própria teoria do conhecimento e suas relações entre sujeito e objeto. Isso se reflete no fato de um verso poder ser traduzido em prosa (como é o caso do próprio Álvaro Faleiros ao retraduzir o poeta francês Charles Baudelaire<sup>8</sup>), “ou ao fato de uma peça de teatro ser adaptada a um determinado espetáculo. Neste caso, pergunta Gambier, pode-se ainda falar em tradução?” (FALEIROS, 2009, p. 149).

---

<sup>8</sup> FALEIROS, Álvaro. As Flores Do Mal sem medida: por uma retradução de Charles Baudelaire. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.19, p. 145-156, 2011.

Por fim, Faleiros declara que a maneira como aquele que retraduz se relaciona com as traduções anteriores é o que irá indicar o alcance crítico de sua retradução. Essa ideia vai ao encontro de nossa proposta de trabalho, já que não ignoramos a existência de traduções anteriores de “O corvo”, de modo que não estamos propondo, nesses termos específicos, aquilo que seria considerado uma “primeira tradução”. Pelo contrário, buscamos justamente um diálogo crítico com uma “tradição da tradução” de Edgar Poe, baseado em estratégias e efeitos de uma nova retradução.

De todo modo, Gambier indica que “a compreensão do complexo processo em que se dá a retradução implica uma dupla análise, fundamentada, por um lado, nos próprios textos retraduzidos e, por outro, nos comentários de tradutores, de editores, de leitores e de críticos” (apud FALEIROS, 2009, p. 149). Faleiros termina sua exposição dos marcos teóricos afirmando que as questões suscitadas por Goethe, Berman e Gambier indicam que uma crítica do fazer poético pode se dar, também, por meio da retradução poética. E conclui:

[...] a reflexão de Gambier não pressupõe nenhum caráter evolutivo, mas se interessa em analisar o que uma retradução implica em função de sua historicidade e da dinâmica do sistema sociocultural e literário da cultura receptora na qual se insere. Nessa rede, imbricam-se projetos tradutórios, tendências estéticas e teóricas dominantes e em confronto, interesses comerciais, didáticos, pessoais, acadêmicos, literários... (FALEIROS, 2009, p. 150).

Thiago Mattos e Faleiros retomam essa perspectiva, evidenciando o fato de que a própria obra original também é atravessada por uma incompletude, e não apenas a sua tradução. Os autores destacam que a obra pode ser sempre “relida, compreendida, ressituada, retextualizada e retraduzida” (MATTOS; FALEIROS, 2014, p. 50). Nesse sentido, a releitura se impõe tanto quanto a reescrita, redimensionando a noção de incompletude. Uma incompletude que é, afirmam Mattos e Faleiros (2014, p. 51) citando Pêcheux (1997), “a própria incompletude do sujeito e da língua”, o que os leva a concluir:

Uma obra é cada vez melhor compreendida (ou mais amplamente compreendida), quanto mais traduções há dela, visão que traz consigo a ideia de que tradução é crítica e, como tal, engendra um modo de ver e dizer o texto. Retraduzimos não porque a tradução “envelheceu” ou mesmo porque o “original mudou”, mas porque mudou nosso modo de nos relacionarmos com aqueles textos (aí entendidos o texto-fonte e as anteriores traduções, se é que, em se tratando de retradução, não constituem elas mesmas, as traduções anteriores, uma espécie de

textofonte [sic]). Muda a leitura que fazemos e *como* fazemos essa leitura; muda a sensibilidade literária, os pretextos culturais, os intertextos a que temos acesso. Atravessada pela historicidade, a retradução não existe fora do político, do ideológico, do histórico. Não é, como queria Berman, espaço apenas da tradução, mas espaço também da história, da movência, da interpretação (MATTOS; FALEIROS, 2014, p. 51, grifo do autor).

É nesse sentido que entendemos a prática da retradução como crítica, portanto. A maneira de nos relacionarmos com o poema de Edgar Allan Poe vem mudando, e a prática da retradução responde a essa mudança na medida em que, examinar dimensões pouco exploradas, se constitui em uma de suas maiores motivações.

### **3 A TAREFA-RENÚNCIA DO TRADUTOR, DE WALTER BENJAMIN**

Uma vez delimitada a noção e a importância da retradução, detemo-nos agora em como retraduzir. Ou seja, que concepção iremos adotar? Pensando, também, em um possível percurso teórico, nos parece fundamental partir do ensaio de Walter Benjamin, “Die Aufgabe des Übersetzers” – comumente traduzido para o português como “A tarefa do tradutor”. Trata-se do prefácio de Benjamin para a sua tradução dos *Tableaux parisiens*, de Charles Baudelaire, publicada em 1923, na Alemanha – e que se tornou referência para a Teoria da Tradução no Ocidente.

Dentre as traduções disponíveis desse ensaio em língua portuguesa, elegemos a de Susana Kampff Lages, que propõe uma outra solução ao título, optando por “A tarefa-renúncia do tradutor”. Dessa maneira, explicita a ambiguidade da palavra “Aufgabe”, que pode significar tanto “tarefa/dever” quanto “renúncia/desistência”. Essa espécie de “releitura” suscitada pela tradução de Kampff Lages é salientada por Lucas Carvalho Soares de Aguiar Pereira, quando afirma que “sua escritura convida os tradutores a dar continuidade à vida das obras e ao infinito reviver das línguas” (PEREIRA, 2008, p. 6).

Ainda de acordo com Pereira (2008), um conjunto de traduções como as do ensaio de Benjamin em português não forma uma “evolução natural e teleológica do curso das coisas”, mas uma proposta de leitura que prolonga a vida das obras importantes a partir das diferentes propostas de tradução, além de evocar o “desgaste da novidade” e a “transformação de uma forma corrente em algo arcaico” por meio da observação das mudanças nos tons e significados de uma obra. Essa ideia retoma as funções de historicidade e dinâmica do sistema, apresentadas anteriormente por Gambier, e vai ao

encontro da noção de instabilidade vivida por uma tradução, de acordo com Kampff Lages. A esse respeito, afirma Pereira (2008, p. 8):

Como o tempo, uma tradução é caracterizada por uma certa instabilidade, uma vez que se define como mediadora, não apenas entre duas culturas espacialmente distantes, mas também entre dois momentos históricos diversos. A tradução ocupa um espaço de passagem, no qual não se fixam momentos cristalizados, identidades absolutas, mas se aponta continuamente para a condição diferencial que a constitui. Simultaneamente excessivo e carente, poderoso e impotente, sempre o mesmo texto e sempre um outro, o texto de uma tradução ao mesmo tempo destrói aquilo que o define como original – língua – e o faz reviver por intermédio de uma outra língua, estranha, estrangeira.

Mas, afinal, o que revela Benjamin? Sobretudo, que a tradução é uma forma. “Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2008, p. 67). E sendo a tradução posterior ao original, ela assinala “o estágio da continuação de sua vida”. Nesse ponto, Benjamin destaca que a continuação da vida de obras de arte não deve ser entendida em sentido metafórico, mas inteiramente objetivo. A partir desse entendimento, busca legitimar o conceito de vida como “tudo aquilo que possui história e que não constitui apenas um cenário para ela” (BENJAMIN, 2008, p. 68). Ao tomar a história como ponto de partida para o domínio da vida, Benjamin (2008, p. 69) expõe o que representa a tarefa de seu ensaio: “compreender toda a vida natural a partir dessa vida mais vasta que é a história”.

Há, ainda, um último aspecto que julgamos importante no ensaio de Benjamin para traçarmos o nosso percurso teórico: a ideia de transformação. Segundo o autor alemão:

Para compreender a autêntica relação entre original e tradução deve-se realizar uma reflexão, cujo propósito é absolutamente análogo ao dos argumentos por meio dos quais a crítica epistemológica precisa comprovar a impossibilidade de uma teoria da imitação. Se em tal caso demonstra-se não ser possível haver objetividade (nem mesmo a pretensão a ela) no processo do conhecimento, caso ele consista apenas de imitações do real, em nosso caso, **pode-se comprovar não ser possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original.** Pois na continuação de sua vida (que não mereceria tal nome, se não se constituísse em **transformação** e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica. (BENJAMIN, 2008, p. 70, grifo nosso)

Essa ideia de transformação, ao invés de imitação, vai ao encontro de uma “pragmática do traduzir”, conforme entendida por Haroldo de Campos, naquele que é um de seus mais inflamados (e barroquizantes) textos dedicados a uma Teoria da Tradução, intitulado “Transluciferação mefistofáustica” (2008). No entanto, em razão do caráter de permanente transformação do pensamento haroldiano sobre tradução, partiremos daquele que é considerado o texto fundador de sua reflexão tradutória, o célebre “Da tradução como criação e como crítica” para chegar ao “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” (2015). Dessa maneira, buscamos identificar a mudança dos termos utilizados pelo poeta-tradutor paulistano para se referir à necessidade de um caráter recriador em tradução, alcançando, assim, o referido paralelo com Walter Benjamin.

### 3.1 FESTA SÍGNICA, DE HAROLDO DE CAMPOS

Apresentado no III Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, na Universidade da Paraíba<sup>9</sup>, em 1962, “Da tradução como criação e como crítica” é tido pelo próprio Haroldo de Campos como “o trabalho de mais fôlego que publiquei sobre o assunto” – em uma referência a sua “sede teórica” diante dos problemas da tradução poética (CAMPOS, 2015, p. 77-78). Essa reflexão teórica nasce de uma “prática intensiva da tradução de poesia”, individualmente ou em equipe – sobretudo ao lado de Augusto de Campos e Décio Pignatari, quando em 1950 constituíram o *Grupo Noigandres*. A reflexão levada à prática se torna, então, o “corolário programático” de sua atividade como poeta. Inspirado por Ezra Pound e o lema confuciano do *make it new*, Haroldo passa a praticar uma crítica via tradução, imbricando de maneira indissociável a figura do crítico, do tradutor e do poeta.

Vinte e três anos depois, em 1985, Haroldo apresenta em uma conferência no II Congresso Brasileiro de Semiótica, em São Paulo, uma “marcação do percurso” como tradutor, intitulada “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora” – um importante balanço teórico que oportunamente retomamos, por apresentar, nas palavras do próprio autor, o referido caráter de permanente transformação de seu pensamento teórico. Nesse texto, recorda quando ele e Augusto passaram a se dedicar à tradução de poesia russa, com a colaboração ou a revisão de Boris Schnaiderman, na década de 1960.

---

<sup>9</sup> Antiga designação da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Histórico disponível em: <<http://www.ufpb.br/content/hist%C3%B3rico>>.

Também recorda o ensaio de 1962 derivado dessa prática, além de uma série de outras publicações que vieram a seguir, e que apresentavam o “denominador comum” de se deter sobre uma “poética da tradução”, de maneira que afirma:

Nessas sucessivas abordagens do problema, o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de *recriação*, até a cunhagem de termos como *transcrição*, *reimaginação* (caso da poesia chinesa), *transtextualização* ou – já com timbre metaforicamente provocativo – *transparadisação* (*transluminação*) e *transluciferação*, para dar conta, respectivamente, das operações praticadas com *Seis Cantos do Paraíso de Dante* (Fontana, 1976) e com as duas cenas finais do “Segundo Fausto” (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Perspectiva, 1981). Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original) – ideia que subjaz a definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora (CAMPOS, 2015, p. 78-79).

Trata-se de um depoimento substancial, com uma série de desdobramentos. Primeiramente, Haroldo não hesita em responder às “sucessivas abordagens do problema” com uma “progressiva reelaboração neológica”. O prefixo “neo”, aqui, reforça o compromisso do autor com a composição de novos termos e significados, muito mais do que com uma simples reelaboração “terminológica”. Com isso, é possível retomar o contexto de então: um momento de efervescência para os Estudos da Tradução, firmando-se como mais um importante campo de investigação científica. Segundamente, pode-se perceber a intimidade que Haroldo adquiriu com o tema. Isso fica claro por meio da maneira declaradamente “provocativa” com que ele se empenha na cunhagem de termos cada vez mais complexos, alcançando, finalmente, um “timbre” metafórico e barroquizante – não por acaso, quando já traduzia o Fausto de Goethe, que ele entendia como um épico barroco situado no romantismo. Finalmente, percebemos que a “cadeia de neologismos” atendia a projetos específicos. Ou seja, a cada projeto e autor a que se dedicava (poesia chinesa, Dante, Goethe), Haroldo assumia um novo embate com o problema da tradução poética, o que o estimulava a apresentar uma nova solução.

Um outro aspecto tematizado por Haroldo durante esse percurso de teorização foi a noção de que “a operação tradutora está ligada necessariamente à construção de uma tradição, o que implicava projetar o problema no campo mais lato da historiografia literária” (CAMPOS, 2015, p. 79). Campos irá encontrar essa mesma preocupação na

crítica do alemão Hans Robert Jauss, que vê a constituição da tradição, “correlatamente, como um processo de *tradução*, operando sobre o passado a partir de uma óptica do presente” (CAMPOS, 2015, p. 83). Jauss, segundo Campos (2015, p. 83), entende tradição como “o processo histórico da práxis artística” capaz de se apropriar do passado para trazê-lo ao presente “à nova luz de um significado atual”. Essa declaração se junta ao que afirmaram Yves Gambier, Lucas Carvalho Soares de Aguiar Pereira, Susana Kampff Lages e Walter Benjamin sobre o tema, tornando o jogo paronomástico TRADUÇÃO/TRADIÇÃO mais do que um simples trocadilho: um exercício pleno de conotações críticas e estéticas – ao qual nos associamos neste trabalho.

Ainda sobre o ensaio de 1962, “Da tradução como criação e como crítica”, Haroldo retoma, no ensaio de 1985, aquela que foi a sua primeira preocupação: o enfrentamento “da questão aporética (‘do caminho sem saída’) suscitada pela concepção tradicional da ‘impossibilidade da tradução de poesia’”. Nesse ponto, estabelece, “como limite negativo da reflexão”, as postulações dos ensaístas alemães Albrecht Fabri, sobre a impossibilidade da tradução da “sentença absoluta”, e Max Bense, sobre a impossibilidade de se traduzir a “informação estética”. Para o primeiro, a tradução operaria apenas sobre o significado referencial, entendido como “o resíduo não linguístico do processo de significações”. Para o segundo, essa impossibilidade decorreria da “fragilidade” da “informação estética”, inseparável de sua “realização singular”. Campos, por sua vez, apresenta o “isomorfismo” como polo contrário a essa “impossibilidade”, quando afirma:

Procedendo por reversão dialética desse momento de negatividade radical, passei a afirmar, em contrapartida, a possibilidade, em princípio da *recriação* (re-criação) de textos poéticos. Para fazer face ao argumento da “outridade” da “informação estética” quando reproposta numa nova língua, introduzi o conceito de *isomorfismo*: original e tradução, autônomos enquanto “informação estética”, estarão ligados entre si por uma relação de isomorfia; **“serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”**. Insinuava-se, aqui, a noção de *mimesis*, **não como cópia ou reprodução do mesmo, mas como produção simultânea da diferença**. Levando às últimas consequências a reversão assim praticada, inverti outra objeção tradicional à tradução de poesia: quanto mais difícil ou mais elaborado o texto poético, mais se acentuaria aquele traço principal da impossibilidade da tradução. No caso da *recriação*, dar-se-ia exatamente o contrário: **“quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação”**. (CAMPOS, 2015, 84-85, grifos nossos).

Como resultado desse enfrentamento, “o *medium* por excelência da operação ‘transcriadora’” passava a ser a “‘iconicidade’ do estético”, que Campos entendia como “signo icônico” – ou seja, “aquele que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”, segundo a acepção de Charles Morris, discípulo de Peirce (CAMPOS, 2015, p. 85). Assim, por meio de uma ideologia de recusas, Haroldo se posicionava “no avesso da chamada tradução literal”, deslocando “as formas significantes” para exercer a “função dominante”, e enxergando o “parâmetro semântico” não como algo vazio, mas como “baliza” de um horizonte móvel, a demarcar o seu projeto recriador:

Traduzir a iconicidade do signo implicava recriar-lhe a “fiscalidade”, a “materialidade mesma” (ou, como diríamos hoje, as propriedades do significante, abrangendo este, no meu entender, tanto as formas fonoprosódicas e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo). Essas formas, por definição, seriam sempre “formas significantes”, uma vez que o “parâmetro semântico” (o significado, o conteúdo), embora deslocado da função dominante que lhe conferia a chamada tradução literal, termo a termo, não era vanificado (esvaziado), mas, ao contrário, constituía-se por assim dizer num horizonte móvel, num virtual “ponto de fuga”: “a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (como eu então escrevi). (CAMPOS, 2015, 85-86).

Haroldo prossegue se detendo sobre dois ensaios que considera de importância fundamental, e que não conhecia à época em que redigiu “Da Tradução Como Criação e Como Crítica”, de modo que o permitiram retomar as elaborações teóricas resumidas acima, às quais ele chegara, “vale a pena insistir, a partir de uma prática intensa e diversificada, individual ou grupal, da tradução de poesia”: “On Linguistics Aspects of Translation” (Aspectos Linguísticos da Tradução), de 1959, de Roman Jakobson, e o já mencionado “Die Aufgabe des Übersetzers” (A tarefa-renúncia do tradutor), de 1923, de Walter Benjamin. Para Haroldo, a leitura desses dois estudos funcionou como “uma surpreendente confirmação (por antecipação) daquilo que minha prática de tradutor de poesia [...] me levava a excogitar no plano reflexivo da teoria” (CAMPOS, 2015, p. 86-87).

Sobre o primeiro ensaio, Campos (2015, p. 87) o define como uma “*física* da operação tradutora, estrategicamente delineada a partir dos pressupostos da poética estrutural jakobsoniana”. Seu núcleo, afirma, está em considerar “o significado (*meaning*) como um fato semiótico (*semiotic fact*) e, na esteira de Peirce, em definir o significado de um signo linguístico como sua tradução (*translation*) em outro ou outros signos alternativos” (CAMPOS, 2015, p. 87). Ainda de acordo com Campos (2015, p. 88),



Jakobson assinala que “a equivalência na diferença é o problema cardinal da linguagem e a preocupação central da linguística”, colocando as “atividades transláticas (*translating activities*) em posição focal no que concerne à ‘ciência linguística’”. Em relação ao “dogma da intraduzibilidade”, Jakobson irá se reportar, continua Campos (2015, p. 88), ao físico Niels Bohr para afirmar que “toda experiência cognitiva pode ser traduzida (*is conveyable*) e classificada em qualquer língua existente”. Articulação dialética que, de fato, se assemelharia bastante ao corolário pragmático-teórico de Haroldo e o seu conceito de isomorfismo aliado à dificuldade sedutora de um ato re-criador, conforme expôs anteriormente.

No entanto, Haroldo de Campos ressalta que, para o linguista russo, “essa possibilidade principal da tradução está ligada ao exercício da ‘função referencial’ ou ‘cognitiva’ da linguagem”, acrescentando que, em relação à poesia – “hipótese privilegiada, embora não exclusiva, do exercício da ‘função poética’ da linguagem” –, a questão da tradução “torna-se muito mais complexa e controvertida” (JAKOBSON, apud CAMPOS, 2015, p. 88). Cabe aqui um parêntese para explicar o que vem a ser a função poética da linguagem. Dentre as seis funções da linguagem (referencial, emotiva, conativa, fática, metalinguística, poética), Roman Jakobson entende a função poética como o “pendor [*Einstellung*] para a *mensagem* como tal, o enfoque da mensagem por ela própria” (JAKOBSON, 2015, p. 163, grifo do autor). Ou seja, é quando a linguagem se volta para si, para a sua própria materialidade. Em razão da aludida complexidade e controvérsia, Jakobson irá reclamar para a poesia a necessidade de uma “transposição criativa”:

Em poesia as equações verbais tornam-se princípio constitutivo 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 similaridade e contraste, e transmitem assim uma significação própria [...] O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito, e talvez mais preciso, a paronomásia, reina sobre a arte poética; quer essa denominação seja absoluta ou limitada, **a poesia, por definição, é intraduzível** (*poetry by definition is untranslatable*). **Só é possível a transposição criativa** (*creative transposition*) (JAKOBSON, apud CAMPOS, 2015, p. 89, grifos nossos).

Já em relação ao segundo ensaio “de importância fundamental”, Campos o define como “mais do que uma *física*, uma verdadeira *metafísica* do traduzir” – em alusão a alguns comentadores, como o germanista, tradutor e filósofo Jean-René Ladmiral, que, tomados pelo aspecto “esotérico”, “platonizante” e “idealista” deste Walter Benjamin “pré-

marxista, fascinado pela cabala e pela hermenêutica bíblica”, têm assinalado uma “‘metafísica do inefável’ que haveria em sua teoria da tradução”. (CAMPOS, 2015, p. 99). Campos (2015, p. 100), por sua vez, se ocupa de como “desinvestir a pioneira teoria benjaminiana de sua ‘aura’ sacralizante, para reconhecer-lhe a operacionalidade enquanto prática teórica”, já que Benjamin, ele próprio, “é um pensador-escritor-tradutor [...] e que sua teoria aponta necessariamente para um exercício radical da tradução como *forma* de transpoetização (*Umdichtung*)” (grifo do autor).

Para ocupar o “lugar semiótico” da operação tradutora, Haroldo se volta à concepção benjaminiana de “língua pura” – hipótese messiânica que liberta “na sua própria aquela língua pura, que está desterrada na língua estranha” (CAMPOS, 2015, p. 98). Através da transpoetização (*Umdichtung*), a tarefa do tradutor seria liberar “aquela língua que está cativa (*gefangen*) na obra”. Ao passo que a tarefa da fidelidade (*die Aufgabe der Treue*) seria emancipar o tradutor “da preocupação com a transmissão do mero conteúdo referencial”, além de a reivindicação de liberdade da tradução ser alçada para o plano de “resgate” (*Erlösung*). De modo que se daria “o momento paradisíaco da ‘verdade’ das línguas, de sua transparência na plenitude de uma redenta linguagem universal, quando a tradução se ultimaria como inscrição interlinear, absolutizada na revelação da língua sagrada” (CAMPOS, 2015, p. 99). Referindo-se a Benjamin, afirma Campos:

**O tradutor, por assim dizer, “desbabeliza” o *stratum* semiótico das línguas interiorizadas nos poemas**, procedendo como se (ficção heurística, verificável casuisticamente na prática experimental) esse “intracódigo fosse intencional ou tendencialmente comum ao original e ao texto resultante da tradução; texto que o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original, depois de “desconstruí-lo” num primeiro momento metalinguístico. **A tradução opera, assim, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências** (nos limites do campo do possível, porque sua operação é “provisória”, vale dizer “histórica”, num sentido laico que substitui o “fim messiânico” dos tempos pela noção de câmbio e fusão de horizontes). **Uma prática, ao mesmo tempo, “desconfiguradora” e “transfiguradora”** (CAMPOS, 2015, p. 101, grifos nossos).

Ou seja, para Benjamin, segundo Campos, a tarefa da fidelidade será exatamente a liberdade, e o original é que, de certo modo, passa a “servir” à tradução, atestando a afinidade entre as línguas, que tende para a “língua pura”, desbabelizada. Assim como no caso de Jakobson, Haroldo vê essa operação tradutora se explicar por meio de uma estratégia de “inversão”, já que a noção de “fidelidade” (*Treue*) se volta muito mais à

“redoação da forma” (*Treue in der Wiedergabe der Form*), até ao estranhamento, do que à “restituição do sentido” (*Sinnwiedergabe*) (CAMPOS, 2015, p. 96-98). Com isso, o presente trabalho se vê diante do encontro prágmatco-teórico entre Roman Jakobson, Walter Benjamin e Haroldo de Campos – centro de nosso escopo teórico:

Nessa altura da exposição: 1. reencontro-me com Jakobson e com Walter Benjamin na concepção da tradução de poesia como transcrição, *creative transposition*, *Umdichtung* (“transpoetização”); 2. na caracterização da tradução poética por seu *modus operandi*, não como mera tradução do significado superficial, mas como uma prática “paramórfica” voltada para o redesenho da “função poética” (Jakobson), do *Darstellungsmodus*, “modo de representar” (ou de “encenar”) a *intentio* do original; essa operação, em Benjamin, corresponde a uma “parafiguração” (*Anbildung*), capaz de captar as “afinidades eletivas” entre original e texto traduzido através de uma hiperfidelidade “estranhante”, melhor definível como “fidelidade à redoação da forma” (*Treue in der Wiedergabe der Form*); 3. finalmente, na teoria benjaminiana vejo ratificada por antecipação minha concepção da “matriz aberta” do original, como uma nova maneira, deliberadamente paradoxal, de encarar a gradação de translatabilidade dos textos poéticos (“quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” – escrevi em meu ensaio de 1962) (CAMPOS, 2015, p. 104).

Por fim, reiteramos o caráter de “festa sígnica” do pensamento haroldiano em constante ebulição, no que ele afirma que “o *desideratum* de toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo, que se recusa à tirania de um Logos pré-ordenado, é romper a clausura metafísica da presença” (CAMPOS, 2008, p. 180). Aqui, temos explícita a ideia de renúncia, tão cara à tarefa benjaminiana do tradutor, além de apontar, mais uma vez, para a questão metafísica da tradução – problemática que Haroldo se mostra sempre disposto a revisitar com imagens cada vez mais desconcertantes:

Este é o horizonte metafísico do problema. Agora, a física da tradução, um índice do fazer. Traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidade” (*Art des Meinens*) de uma obra – uma forma significativa, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário. O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. **Pulsão dionísica, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já**

**pré-formatado numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava.** (CAMPOS, 2008, p. 181, grifo nosso).

E o que podemos deprender dessa longa vivência teórica de Haroldo? Sobretudo que a prática fez dele um grande tradutor de poesia, e o fato de ser um grande tradutor de poesia conferiu uma autoridade especial às posições por ele defendidas. Pois, segundo o poeta e tradutor Paulo Henriques Britto: “[n]ão há melhor argumento contra a suposta impossibilidade de traduzir um poema do que uma tradução poética primorosa” (BRITTO, 2012, p. 130). Portanto, pode-se concluir que a grande qualidade das traduções poéticas de Haroldo de Campos subscreve as suas teorias.

#### 4 A MATEMÁTICA DA FILOSOFIA DA COMPOSIÇÃO

“O Corvo” foi publicado pela primeira vez em janeiro de 1845 no jornal *Evening Mirror*, de Nova Iorque, onde Poe trabalhava como redator. Na ocasião, o poeta criou expectativa nos leitores ao não assinar o poema, gerando uma curiosidade cada vez maior pelo autor misterioso. O interesse se desdobrou “em reproduções do poema em outros jornais, chegando mesmo a ser editado duas vezes num mesmo periódico” (ARAÚJO, 2002, p. 92). Como resultado, Poe teve motivos suficientes para se dedicar ao ensaio que consagraria a gênese de seu poema:

Com tanto alvoroço e nada se sabendo da origem do poema, começaram a chamar o “desconhecido” autor pelo título do poema, ou seja, denominaram-no de *O Corvo*. (Vale lembrar que, a essa altura, Poe já era bem conhecido pela crítica.) Mais tarde, quando Poe se revelou, o apelido prosseguiu e novas perguntas surgiram: quando e por que tinha feito o poema “The Raven”. Enfim, foram tantas que o poeta resolveu escrever o afamado ensaio “The Philosophy of Composition” (“A Filosofia da Composição”, 1846) para responder às aquelas indagações (ARAÚJO, 2002, p. 92).

Datado de apenas um ano, portanto, da publicação do poema no jornal, esse ensaio comprova a repercussão popular que “O Corvo” teve desde o início, além do empenho de Poe na “autopublicidade” de sua obra mais famosa. E tendo em vista o nosso objetivo de traduzir um fragmento do poema, o ensaio se mostra importante por apresentar os elementos que o próprio autor julgava como essenciais – tratando-se, portanto, de um guia raro para o tradutor em potencial. Poe, inclusive, questiona o porquê da inexistência de

textos dessa natureza, no que considera ser a vaidade dos autores em expor os bastidores da criação:

Muitas vezes pensei quão interessante podia ser escrita uma revista, por um autor que quisesse, isto é, que pudesse pormenorizar, passo a passo, os processos pelos quais qualquer uma de suas composições atingia seu ponto de acabamento. Por que uma publicação assim nunca foi dada ao mundo é coisa que eu não sei explicar, mas talvez a vaidade dos autores tenha mais responsabilidade por essa omissão do que qualquer outra causa. Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceriam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores [...] que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do *histrião literário*<sup>10</sup> (POE, 1999, p. 102, grifo do autor).

Inicialmente, Poe irá destacar a vantagem procedente de um processo de composição que se apresenta “de trás para diante”, ou, como diria Haroldo de Campos (2013), “retroprogressivamente”, de maneira que o epílogo é elaborado “antes que se tente qualquer coisa com a pena”. Segundo o poeta estadunidense, “[s]ó tendo o *epílogo* constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção”<sup>11</sup>. (POE, 1999, p. 101).

Não é gratuita, portanto, a importância que Edgar Poe dirige ao tom do poema, logo no início desse ensaio. Trata-se de um elemento que requer a atenção “especial” do autor para alcançar a intenção prevista. E contrariando a expectativa de “começar pelo começo”, Edgar Poe prefere começar com a consideração de um efeito, “mantendo *sempre* a originalidade em vista” (POE, 1999, p. 101, grifo do autor). Dentre os inúmeros efeitos, “ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma”, Poe escolhe “primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo”, para considerar, então, de que forma seria melhor trabalhar os incidentes e o tom do poema.

---

<sup>10</sup> No original: *I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author who would—that is to say, who could—detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion. Why such a paper has never been given to the world, I am much at a loss to say—but, perhaps, the auctorial vanity has had more to do with the omission than any one other cause. 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 [...] which, in ninety-nine cases out of a hundred, constitute the properties of the literary histrio.*

<sup>11</sup> No original: *Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its denouement before anything be attempted with the pen. It is only with the denouement constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.*

Pois é a partir da combinação de tom e acontecimento (incidente) que será possível definir a construção do efeito pretendido<sup>12</sup>. É quando faz questão de destacar o caráter racional de sua tarefa e a matemática de seu *modus operandi*:

Bem sei, de outra parte, que de modo algum é comum o caso em que um autor esteja absolutamente em condições de reconstituir os passos pelos quais suas conclusões foram atingidas. As sugestões, em geral, tendo-se erguido em tumulto, são seguidas e esquecidas de maneira semelhante. Quanto a mim, nem simpatizo com a repugnância acima aludida nem, em qualquer tempo, tive a menor dificuldade em lembrar os passos progressivos de qualquer de minhas composições; e, desde que o interesse de uma análise, ou reconstrução, tal como a que tenho considerado um desiderato, é inteiramente independente de qualquer interesse real ou imaginário na coisa analisada, não se deve encarar como falta de decoro da minha parte, o mostrar o *modus operandi* pelo qual uma de minhas próprias obras se completou. Escolhi “O Corvo”, como a mais geralmente conhecida. É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático<sup>13</sup> (POE, 1999, p. 101).

A intenção de Poe era compor um poema que agradasse tanto ao público quanto à crítica. A partir dessa intenção, sua consideração inicial foi quanto à extensão. A fim de preservar uma unidade, concluiu que o poema não poderia ser longo demais, para que pudesse ser lido “de uma assentada”. Do contrário, “os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído”<sup>14</sup> (POE, 1999, p. 103). Nesse sentido, afirma que não há qualquer vantagem em perder a unidade resultante, e o

<sup>12</sup> No original: *I prefer commencing with the consideration of an effect. Keeping originality always in view [...] I say to myself, in the first place, “Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?” Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can be best wrought by incident or tone—whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone—afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect.*

<sup>13</sup> No original: *I am aware, on the other hand, that the case is by no means common, in which an author is at all in condition to retrace the steps by which his conclusions have been attained. In general, suggestions, having arisen pell-mell are pursued and forgotten in a similar manner.*

*For my own part, I have neither sympathy with the repugnance alluded to, nor, at any time, the least difficulty in recalling to mind the progressive steps of any of my compositions, and, since the interest of an analysis or reconstruction, such as I have considered a desideratum, is quite independent of any real or fancied interest in the thing analysed, it will not be regarded as a breach of decorum on my part to show the *modus operandi* by which some one of my own works was put together. I select “The Raven” as most generally known. It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referable either to accident or intuition—that the work proceeded step by step, to its completion, with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.*

<sup>14</sup> No original: *The initial consideration was that of extent. If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression—for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed.*

que denominamos um poema longo é, na verdade, “apenas a sucessão de alguns curtos; isto é, de breves efeitos poéticos”. E para provar o seu argumento, cita como exemplo *Paraíso Perdido*, de John Milton, onde “uma sucessão de emoções poéticas se intercala, inevitavelmente, de depressões correspondentes; e o conjunto se vê privado, por sua extrema extensão, do vastamente importante elemento artístico, a totalidade ou unidade de efeito”<sup>15</sup> (POE, 1999, p. 103-104). A partir desse raciocínio sobre o limite ideal de um poema, Poe determina a extensão mais adequada à intenção de agradar igualmente público e crítica:

Dentro desse limite, a extensão de um poema deve ser calculada, para conservar relação matemática com seu mérito; em outras palavras, com a emoção ou elevação; ou ainda em outros termos, com o grau de verdadeiro efeito poético que ele é capaz de produzir. Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que **certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito.**

Tendo em vista essas considerações, assim como aquele grau de excitação, que eu não colocava acima do gosto popular nem abaixo do gosto crítico, alcancei logo o que imaginei ser a *extensão, conveniente para meu pretendido poema: uma extensão de cerca de cem versos.* De fato, ele tem cento e oito<sup>16</sup> (POE, 1999, p. 104, grifos nossos).

O próximo passo foi a escolha de uma impressão ou efeito a ser obtido, que o poeta observou ser “o desejo de tornar a obra apreciável *por todos*” (POE, 1999, p. 104, grifo do autor). Para alcançar esse efeito, determinou a Beleza como o ideal a ser buscado, por se tratar da “única província legítima do poema”. Nesse sentido, a contemplação do belo ofereceria o prazer que é “ao mesmo tempo o mais intenso, o mais enlevante e o mais puro”. E conclui: “Quando, de fato, os homens falam de Beleza, querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito”<sup>17</sup> (POE, 1999, p. 104).

---

<sup>15</sup> No original: *Here I say no, at once. What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones—that is to say, of brief poetical effects. [...] For this reason, at least, one-half of the Paradise Lost is essentially prose—a succession of poetical excitements interspersed, inevitably, with corresponding depressions—the whole being deprived, through the extremeness of its length, of the vastly important artistic element, totality, or unity of effect.*

<sup>16</sup> No original: *Within this limit, the extent of a poem may be made to bear mathematical relation to its merit—in other words, to the excitement or elevation—again, in other words, to the degree of the true poetical effect which it is capable of inducing; for it is clear that the brevity must be in direct ratio of the intensity of the intended effect—this, with one proviso—that a certain degree of duration is absolutely requisite for the production of any effect at all.*

*Holding in view these considerations, as well as that degree of excitement which I deemed not above the popular, while not below the critical taste, I reached at once what I conceived the proper length for my intended poem—a length of about one hundred lines. It is, in fact, a hundred and eight.*

<sup>17</sup> No original: *My next thought concerned the choice of an impression, or effect, to be conveyed: and here I may as well observe that throughout the construction, I kept steadily in view the design of rendering the work*

Seu pensamento seguinte se voltou para a definição do tom e da especificidade do efeito artístico – que recaiu sobre o refrão (e que destacamos por ser alvo do nosso trabalho):

Encarando, então, a Beleza como a minha província, minha seguinte questão se referia ao *tom* de sua mais alta manifestação, e todas as experiências têm demonstrado que esse tom é o da *tristeza*. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. **A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos.**

Estando assim determinadas a extensão, a província e o tom, entreguei-me à indução normal, a fim de obter algum efeito artístico agudo que me pudesse servir de nota-chave na construção do poema, algum eixo sobre o qual toda a estrutura devesse girar. Passando cuidadosamente em revista todos os efeitos artísticos usuais, ou, mais propriamente, situações, no sentido teatral, **não deixei de perceber de imediato que nenhum tinha sido tão universalmente empregado como o do refrão**<sup>18</sup> (POE, 1999, p. 105-106, grifos nossos).

A diferença no refrão utilizado por Edgar Poe é que este aderiu em geral à monotonia do som, “porém continuamente variando na da ideia”, de maneira que a variação da aplicação do estribilho pudesse produzir novos efeitos<sup>19</sup>. Uma vez determinada a variedade da aplicação, se tornou claro que o refrão deveria ser breve, “pois haveria insuperáveis dificuldades na aplicação de qualquer sentença extensa”. O que o levou imediatamente a uma só palavra como o melhor refrão<sup>20</sup>. Posteriormente, suscitou-se “a questão do caráter da palavra”, e o desejo de um refrão forte (“sonoro e suscetível de

---

*universally appreciable. I should be carried too far out of my immediate topic were I to demonstrate a point upon which I have repeatedly insisted, and which, with the poetical, stands not in the slightest need of demonstration—the point, I mean, that Beauty is the sole legitimate province of the poem. [...] That pleasure which is at once the most intense, the most elevating, and the most pure is, I believe, found in the contemplation of the beautiful. When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect.*

<sup>18</sup> No original: *Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the tone of its highest manifestation—and all experience has shown that this tone is one of sadness. Beauty of whatever kind in its supreme development invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones.*

*The length, the province, and the tone, being thus determined, I betook myself to ordinary induction, with the view of obtaining some artistic piquancy which might serve me as a key-note in the construction of the poem—some pivot upon which the whole structure might turn. In carefully thinking over all the usual artistic effects—or more properly points, in the theatrical sense—I did not fail to perceive immediately that no one had been so universally employed as that of the refrain.*

<sup>19</sup> No original: *I resolved to diversify, and so heighten the effect, by adhering in general to the monotone of sound, while I continually varied that of thought: that is to say, I determined to produce continuously novel effects, by the variation of the application of the refrain.*

<sup>20</sup> No original: *These points being settled, I next bethought me of the nature of my refrain. Since its application was to be repeatedly varied it was clear that the refrain itself must be brief, for there would have been an insurmountable difficulty in frequent variations of application in any sentence of length. In proportion to the brevity of the sentence would, of course, be the facility of the variation. This led me at once to a single word as the best refrain.*



ênfase prolongada”) levou Poe ao “o” prolongado (“a mais sonora vogal”) em conexão com o “r” (a consoante mais aproveitável”). Determinado o som do refrão, era necessária uma palavra que encerrasse esse som, bem como se relacionasse “o mais possível com a melancolia predeterminada como o tom do poema”. Em tal busca, “teria sido absolutamente impossível que escapasse a palavra ‘nevermore’. De fato, foi ela a primeira que se apresentou”<sup>21</sup> (POE, 1999, p. 106).

Finalmente, era necessário determinar um pretexto para o uso contínuo da palavra “nevermore” (nunca mais). Sua monotonia contrariava a razão de um ser humano pronunciando-a continuamente, no que se justificou a ideia de uma criatura não racional, capaz de falar. A sugestão inicial de um papagaio foi logo substituída pela de um corvo – “igualmente capaz de falar e infinitamente mais em relação com o *tom* pretendido”<sup>22</sup> (POE, 1999, p. 107, grifo do autor). E é apenas quando Poe define o “tema mais poético do mundo” e o seu clímax que a escrita do poema, de fato, tem início:

Eu já havia chegado à ideia de um Corvo, a ave do mau agouro, repetindo monotonamente a expressão “Nunca mais”, na conclusão de cada estância de um poema de tom melancólico e extensão de cerca de cem linhas. Então, jamais perdendo de vista o objetivo – o *superlativo* ou a perfeição em todos os pontos –, perguntei-me: “De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão *universal* da humanidade, é o mais melancólico?” A Morte – foi a resposta evidente. “E quando”, insisti, “esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético?” Pelo que já explanei, um tanto prolongadamente, a resposta também aí era evidente: “Quando ele se alia, mais de perto, à *Beleza*; **a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo** e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor”.

[...] Percebendo a oportunidade que assim se me oferecia, ou, mais estritamente, que se me impunha no desenrolar da composição, **estabeleci na mente o clímax, ou a pergunta conclusiva**: aquela pergunta de que o

<sup>21</sup> No original: *The question now arose as to the character of the word. Having made up my mind to a refrain, the division of the poem into stanzas was of course a corollary, the refrain forming the close to each stanza. That such a close, to have force, must be sonorous and susceptible of protracted emphasis, admitted no doubt, and these considerations inevitably led me to the long o as the most sonorous vowel in connection with r as the most producible consonant.*

*The sound of the refrain being thus determined, it became necessary to select a word embodying this sound, and at the same time in the fullest possible keeping with that melancholy which I had pre-determined as the tone of the poem. In such a search it would have been absolutely impossible to overlook the word “Nevermore.” In fact it was the very first which presented itself.*

<sup>22</sup> No original: *The next desideratum was a pretext for the continuous use of the one word “nevermore.” In observing the difficulty which I had at once found in inventing a sufficiently plausible reason for its continuous repetition, I did not fail to perceive that this difficulty arose solely from the preassumption that the word was to be so continuously or monotonously spoken by a human being—I did not fail to perceive, in short, that the difficulty lay in the reconciliation of this monotony with the exercise of reason on the part of the creature repeating the word. Here, then, immediately arose the idea of a non-reasoning creature capable of speech, and very naturally, a parrot, in the first instance, suggested itself, but was superseded forthwith by a Raven as equally capable of speech, and infinitely more in keeping with the intended tone.*

“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.**

Aí, então, pode-se dizer que o poema teve seu começo pelo fim por que devem começar todas as obras de arte, porque **foi nesse ponto de minhas considerações prévias que, pela primeira vez, tomei do papel e da pena para compor a estância**<sup>23</sup> (POE, 1999, p. 107-108, grifos nossos).

Portanto, é por meio dessa consciência matemática e do cálculo preciso dos efeitos que Edgar Allan Poe irá inspirar toda uma maneira de se pensar e, por que não, filosofar poesia. Inclui-se aqui o próprio Charles Baudelaire, bem como toda a influente poesia francesa do chamado *fin-de-siècle*, desde Arthur Rimbaud, passando por Stéphane Mallarmé, até Paul Valéry, que, já nas primeiras décadas do século seguinte, irá esboçar “O cemitério marinho” (“*Le Cimetière Marin*”, 1920) – um de seus poemas mais celebrados – de maneira tão calculada e racional quanto Poe, comprovando a relevância e perenidade do autor de “O Corvo”.

## 5 “O POEMA MAIS TRADUZIDO DO MUNDO”

Um levantamento publicado neste ano de 2017 pelos pesquisadores Helciclever Barros da Silva Vitoriano, André Luís Gomes e Sildemar Alves da Silva Kunz se propôs a uma tarefa invulgar: realizar um mapeamento mundial de traduções do poema “The Raven”, de Edgar Allan Poe. Apresentado como “um estudo preliminar”, o trabalho percorre um arco que se estende de 1853 a 2017, comentando breve e criticamente esse material poético tão rico, que já apresentou indícios mais do que suficientes de sua perenidade, atravessando três séculos (XIX, XX e XXI) em diversas línguas e contextos.

---

<sup>23</sup> No original: *I had now gone so far as the conception of a Raven, the bird of ill-omen, monotonously repeating the one word “Nevermore” at the conclusion of each stanza in a poem of melancholy tone, and in length about one hundred lines. Now, never losing sight of the object—supremeness or perfection at all points, I asked myself—“Of all melancholy topics what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?” Death, was the obvious reply. “And when,” I said, “is this most melancholy of topics most poetical?” From what I have already explained at some length the answer here also is obvious—“When it most closely allies itself to Beauty: the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world, and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.”*

[...] *Perceiving the opportunity thus afforded me, or, more strictly, thus forced upon me in the progress of the construction, I first established in my mind the climax or concluding query—that query to which “Nevermore” should be in the last place an answer—that query in reply to which this word “Nevermore” should involve the utmost conceivable amount of sorrow and despair. Here then the poem may be said to have had its beginning—at the end where all works of art should begin—for it was here at this point of my preconsiderations that I first put pen to paper in the composition of the stanza.*

Apesar de pequena em volume, a poesia de Poe é destacada por sua grande ressonância mundial, o que garante a conclusão mais importante do trabalho em questão: “muito provavelmente ‘The Raven’ de Edgar Allan Poe é o poema mais traduzido do mundo, contando ao menos **700 traduções ao redor do mundo**” (VITORIANO, GOMES, KUNZ, 2017, p. 11, grifo do autor). Trata-se de um dado impressionante para os 172 anos de existência do poema e extremamente oportuno à nossa discussão sobre retradução, portanto. E os pesquisadores vão além: “algo que transmigra com enorme potencial simbólico e cultural para outros campos artísticos, o que sugere muito fortemente ser este também o poema mais seminalmente intermediático da história” (VITORIANO, GOMES, KUNZ, 2017, p. 11).

Tal dado parece retomar a concepção de Haroldo de Campos sobre “recriação”: “quanto mais inçado de dificuldades” é um texto, “mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 2015, p. 85). Sedução essa que, de fato, desafiou diversos tradutores e, agora, confirma a popularidade sugerida pelo próprio Poe em “A filosofia da composição”, ao adotar a melancolia como “o mais legítimo de todos os tons poéticos” e a morte de uma bela mulher como “o tema mais poético do mundo”. Outros fatores, no entanto, conjugam-se para além das qualidades intrínsecas do poema e contribuem para explicar esse fenômeno tradutório:

[...] a condensação de várias tradições e estéticas poéticas no interior desse texto poético e a síntese que este representa de toda a produção do autor e de seus postulados de teoria da arte, além da biografia de Poe, a “autopublicidade”, operada por via do ensaio *The Philosophy of Composition* (1846), assim como a preponderância gradativa da língua inglesa (dos EUA) como língua culturalmente hegemônica a partir dos séculos XVIII-XIX, o papel de Baudelaire, Mallarmé e outros poetas, influenciados por estes, em todo o mundo e que aderiram aos fundamentos norteadores da estética de Poe. (VITORIANO, GOMES, KUNZ, 2017, p. 12-13).

Calculadas em diversas outras pesquisas e indicações bibliográficas, as 700 traduções de “O Corvo”, ora ali reunidas, encontram-se distribuídas “em pelo menos 51 línguas e em pelo menos 66 países” (VITORIANO, GOMES, KUNZ, 2017, p. 19), isso porque ainda há muitas regiões e continentes a serem potencialmente cobertos pelos pesquisadores. Cabe destacar que, até o momento, não há uma pretensão de natureza qualitativa no projeto, mas sim quantitativa, a fim de traçar um panorama das traduções do poema e seus desdobramentos, tais como transcrições e adaptações.

Por fim, chama a nossa atenção a popularidade do poema em língua portuguesa, sobretudo no Brasil. Diante de um quadro a apresentar o número de traduções de acordo com os países, o Brasil figura em segundo lugar, com 51 traduções – atrás apenas da Rússia, com 59 –, enquanto Portugal conta com apenas 9 traduções. No âmbito da língua portuguesa, percebe-se o grande interesse dos tradutores e poetas brasileiros pelo célebre poema de Edgar Allan Poe. Por si só, tal fato comprova o quanto o poeta estadunidense e suas referências têm sido incorporadas pela nossa literatura por meio da variedade de traduções para o poema em questão, pois, conforme o poeta e tradutor Guilherme Gontijo Flores afirma: “[a] tradução, à medida que se integra no sistema da língua de chegada, passa a conviver com a mesma força que um texto original da língua, mesmo que não o seja (FLORES, 2014, p. 446). Entre os países com mais traduções, constam, ainda: França com 41, Romênia com 40, Alemanha com 39, Espanha e Itália com 38, e Grécia e República Checa com 29.

## **6 POR UMA FILOSOFIA DA TRADUÇÃO: FRAGMENTO TRADUZIDO E COMENTADO**

Enfim, chegamos ao objetivo primeiro de nosso trabalho: a discussão de um fragmento traduzido de “O Corvo”. E o que observamos até aqui? Situamos o poema de Edgar Allan Poe na modernidade, sua qualidade e desafios intrínsecos, seus aspectos de composição, seu efeito sobre a literatura em geral, bem como o poder de sedução perene causado em diversos tradutores – compondo, assim, nossa motivação inicial. Já o percurso teórico se estabeleceu a partir do entendimento da tradução como uma tradição situada na história, e, portanto, uma tradição crítica. A partir disso, discutimos a importância da retradução e adotamos as concepções tradutórias de transformação (Walter Benjamin) e recriação/transcrição (Haroldo de Campos). Isso conferiu a base teórica de nossa prática tradutória, que ora detalhamos.

Primeiramente, por que uma filosofia da tradução? Entendemos o ensaio “A filosofia da composição” como um guia raro para o tradutor em potencial, de maneira que fomos buscar na forma do original a lei dessa forma, “enquanto encerrada em sua traduzibilidade” – como nos lembra Walter Benjamin (BENJAMIN, 2008, p. 67). Retornamos, ainda, ao conceito de “isomorfismo” desenvolvido por Haroldo de Campos, onde original e tradução “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos

isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 2015, p. 85). A resposta formal a uma filosofia da composição é, neste contexto específico, “uma filosofia da tradução”, e sua matemática e *modus operandi*, aquilo que buscamos cristalizar enquanto sistema.

E de onde partiremos? Ao se deter sobre a tradução de poesia, o poeta e tradutor Paulo Henriques Britto afirma que, no campo da tradução, “poucos temas têm sido tão discutidos, e têm levado à adoção de posturas tão radicalmente opostas, quanto a tradução de poesia” (BRITTO, 2012, p. 119). Trata-se de uma referência às diferentes posições assumidas em relação ao tema: em um extremo, há os que defendem a absoluta impossibilidade de se traduzir poesia, e, no extremo oposto, os que afirmam que se pode traduzir poesia como tal como qualquer outro tipo de texto. Há, ainda, posições intermediárias, igualmente discutíveis. Quanto a sua posição sobre o tema, afirma Britto:

A meu ver, um poema é um texto literário que pode ser traduzido como qualquer outro texto literário. A diferença é que, quando se trata de um poema, em princípio toda e qualquer característica do texto – o significado das palavras, a divisão em versos, o agrupamento de versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliterações, a aparência visual das palavras no papel etc. – pode ser de importância crucial. Ou seja: no poema, tudo, em princípio, pode ser significativo; cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que portanto devem necessariamente ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados. (BRITTO, 2012, p. 119-120).

É desse entendimento que iremos partir: a identificação dos elementos mais relevantes, mais característicos do poema, a fim de recriá-los. Cabe ressaltar, no entanto, o nosso desacordo com a imagem de “sacrifício”, apresentada por Britto, a qual, inevitavelmente, nos leva a visão negativa de “perda”, constantemente associada à prática da tradução. Neste trabalho, ao reproduzir o poema na língua portuguesa, reforçaremos uma perspectiva fundada em “escolhas” e “renúncias”, acreditando que esses termos refletem de maneira mais apropriada a crítica envolvida no projeto de recriação poética que defendemos. Com isso, não temos a pretensão de nos limitar a uma ou outra teoria – por mais afinidades que possam existir junto a este projeto –, mas, sim, de adequá-las aos nossos objetivos. Aliás, é o que faz Guilherme Gontijo Flores ao traduzir o poeta elegíaco romano Sexto Propércio, lançando mão de uma estratégia tradutória que ele irá chamar de “diversão”, no que recupera não só o significado de “divertimento” presente nessa palavra,

mas também de “divergência”, a fim de “largar dogmas de lado para alcançar sua meta material” (FLORES, 2014, p. 441), em uma defesa que nos interessa aqui:

[...] ao lermos criticamente uma obra qualquer traduzida, não deveríamos tratar como uma simples avaliação em termos de acertos e erros à medida que um tradutor translada o texto original para outra língua, porque esse tipo de lógica quase sempre chega à conclusão da impossibilidade tradutória, por se convencer sempre de que não há completa equivalência entre duas línguas e acabar caindo num pessimismo ontológico inútil, na sua busca pelo frescor e pela “pureza perdida” do texto original. Pelo contrário, não há pureza a ser perseguida, nem razão para deferências metafísicas à obra original; pois a diferença não é necessariamente uma falha da qual a tradução tenta em vão se esquivar; ela é uma condição *sine qua non* para qualquer empreendimento tradutório. *É apenas mediante essa diferença inegável entre original e tradução que se estabelece o divertimento.*

*Divertir-se é discordar em maior ou menor grau, pois a mera repetição, o reino da igualdade, anularia qualquer desejo ou necessidade tradutória; já que, se não fosse pela divergência intrínseca do ato de traduzir, toda tradução já estaria morta a priori: minada em seus próprios fundamentos, pela perda de seus objetivos* (FLORES, 2014, p. 450, grifos do autor).

Dessa maneira, buscaremos, tanto quanto possível, nos aproximar das questões destacadas por Edgar Allan Poe em “A filosofia da composição”, de modo que nós nos voltamos agora, em termos de relevância, à questão do tom do poema, bem como à expressão que o encerra. Esse tom, como já vimos, é o da tristeza, o que leva Poe a afirmar que “a melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos” (POE, 1999, p. 105). Por consequência, o autor reflete sobre a natureza de um refrão “que me pudesse servir de nota-chave na construção do poema, algum eixo sobre o qual toda a estrutura devesse girar” (POE, 1999, p. 105). Suscitado o caráter da palavra, não havia dúvida de que, para ter força, afirma Poe, o refrão deveria ser “sonoro e suscetível de ênfase prolongada; e tais considerações inevitavelmente me levaram ao *o* prolongado, como a mais sonora vogal, em conexão com o *r*, como a consoante mais aproveitável”<sup>24</sup> (POE, 1999, p. 106, grifos do autor). E como já verificamos, o emblemático refrão “*nevermore*” não possui a mesma “soturnidade” na maioria de suas traduções para a língua portuguesa, ou mesmo para a língua francesa, conforme indica o tradutor Ivo Barroso:

---

<sup>24</sup> No original: *the long o as the most sonorous vowel in connection with r as the most producible consonant*. Ou seja: “ao *o* prolongado, como a vogal mais sonora, em conexão com o *r*, como **a consoante mais prolongável** (tradução nossa, grifo nosso).

Um dos grandes óbices que ambos [os poetas e tradutores franceses Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé] enfrentaram foi certamente a expressão-chave “*nothing more/nevermore*”, em cima da qual se assenta toda a sutil, contudo imponente, estrutura do poema. Para tal expressão, a língua francesa não conta senão com os inexpressivos e deselegantes “*rien de plus/jamais plus*”, que estão longe de reproduzir a sonoridade e o fatalismo de “*nevermore*”. (Nesse ponto crucial, os tradutores de língua portuguesa tiveram mais sorte, pois os nossos “nada mais/nunca mais”, além de começarem com as mesmas consoantes, têm a cadência equivalente, embora lhes falte a soturnidade que resulta da oclusão [sic] dos “oo”.)

Por isso, embora feitas por geniais poetas, empenhados em reverenciar o feito de Poe – que tanta influência exerceria sobre a literatura francesa por meio dessas versões –, é forçoso reconhecer que, comparadas ao original, elas nos fazem pensar em ectoplasmas poéticos aos quais faltasse um corpo, uma forma física que lhes desse voz, o viso e o vulto da criatura viva: a *essência* (ou a alma) da narrativa ali está, em requintadíssimas transposições, mas lhe falta a *sonoridade da orquestração* que lhe daria corpo, que completaria a dualidade indissolúvel. (BARROSO, 1999, p. 20, grifos do autor).

A nossa proposta de tradução, reiteramos, é a seguinte: ao invés do “nunca mais” – tendendo para o aberto, o claro, o “movimento” do ditongo –, um “nunca” – tendendo para o fechado e o soturno, a “monotonia” que se prolonga ou reverbera por meio da nasalização da vogal “u”. Também acreditamos ser positiva a reprodução de uma única palavra, aproximando-se do fatalismo e da apatia presentes na resposta excepcional do corvo. Nesse caso, a vogal prolongada “o”, em conexão com a consoante mais prolongável “r”, em “*nevermore*”, encontra um paralelo de “sonoridade da orquestração” no advérbio “nunca” – na medida em que a vogal tônica “u” tem o seu prolongamento reforçado pela nasalização [ũ], que, em português, produz um efeito prolongado próximo do existente em inglês com a vogal “o”: “*nevermORe*”/”nUNca”. Nesse aspecto, a pertinência do nexos/significado sugerido pela vogal “u” é evidenciada pelo linguista russo Roman Jakobson, quando afirma:

O simbolismo sonoro constitui uma relação inegavelmente objetiva, fundada numa conexão fenomenal entre diferentes modos sensoriais, em particular entre a experiência visual e auditiva. Se os resultados da pesquisa, neste terreno, têm sido por vezes vagos ou controversos, isso se deve basicamente a cuidados insuficientes no que respeita aos métodos de investigação psicológica e/ou linguística. (...) Mas quando se testam, por exemplo, oposições fonemáticas como as de grave/agudo, perguntando-se qual fonema, /i/ ou /u/, é o mais sombrio, algumas pessoas podem responder que essa pergunta não tem sentido para elas, mas dificilmente

alguém afirmaria que o /i/ é o mais sombrio. (JAKOBSON, 2015, p. 196).

Outro aspecto formal a ser considerado, o ritmo de “O Corvo” é trocaico, ou seja, “o pé empregado no poema (troqueu) consiste em uma sílaba longa, seguida por uma curta” (POE, 1999, p. 109). E por “pés”, deve-se entender “as unidades silábicas formadas segundo o critério da duração ou quantidade dos fonemas” (MOISÉS, 2004, p. 163). Ainda de acordo com o professor Massaud Moisés, “a poesia anglo-saxônica adotou o sistema métrico dos gregos e latinos, mas fundiu-o com o acentuativo”:

(...) aqui, as sílabas são “pesadas”, isto é, segundo o grau tônico, incluem-se nas duas categorias das sílabas tônicas e átonas. O verso apresenta-se como uma série ordenada de sílabas acentuadas e não acentuadas. Dentro do verso surgem assim pequenas unidades que são designadas como pés ou *compassos* (*Takte*). Estes pés, porém, não precisam ser iguais e não se tornam audíveis, como tais. Só existem numa projeção esquemática do verso sobre o papel” (MOISÉS, 2004, p. 163, grifo do autor).

Ao se deter sobre a tradução de poesia, Paulo Henriques Britto também aborda o tema da versificação, mencionando as diferenças entre o inglês e o português:

Em versificação inglesa, porém, contam-se não as sílabas isoladas, como fazemos em português, e sim agrupamentos de duas ou três sílabas chamados *pés*, em que tipicamente uma das sílabas tem acento e a outra (ou as duas outras) são átonas. Os metros mais comuns do inglês são de caráter binário – ou seja, cada pé tem duas sílabas. (BRITTO, 2012, p. 136, grifo do autor).

Outra questão relevante diz respeito ao metro do poema, que se alterna entre octâmetros acataléticos, heptâmetros cataléticos e tetrâmetros cataléticos. Ou seja, versos de oito pés, sete pés e quatro pares de pés, respectivamente, se alternam de acordo com a supressão ou não de uma sílaba no final do verso. Esse fenômeno, conhecido como catalaxe, ocorre especialmente nos versos trocaicos, de modo que se chama “catalético” o pé em que se dá a omissão, e “acatalético” o pé em que não houve perda de sílaba alguma (MOISÉS, 2004, p. 71), ou ainda, nas palavras do próprio Edgar Poe: “(...) o primeiro verso da estância compõe-se de oito desses pés; o segundo, de sete e meio (de fato, dois terços), o terceiro de oito, o quarto de sete e meio, o quinto idem, o sexto de três e meio” (POE, 1999, p. 110).



De maneira objetiva, eis o quadro rítmico e métrico do poema (onde o sinal de + corresponde à sílaba tônica; o sinal de - à sílaba átona, e o sinal de / à cesura obrigatória):

1º verso	+ - + - + - + -   + - + - + - + -	Octâmetro acatalético
2º verso	+ - + - + - + -   + - + - + - +	Heptâmetro catalético
3º verso	+ - + - + - + -   + - + - + - + -	Octâmetro acatalético
4º verso	+ - + - + - + -   + - + - + - +	Heptâmetro catalético
5º verso	+ - + - + - + -   + - + - + - +	Heptâmetro catalético
6º verso	+ - + - + - +	Tetrâmetro catalético

Há de se perceber que no 1º e no 3º verso não há a supressão de uma sílaba no final do verso, ao passo que no 2º, 4º, 5º e 6º versos, sim. A disposição de rimas no poema, incluídas as rimas internas, segue o esquema AA, B, CC, CB, B, B. Começemos, então, examinando a questão do significado. O fragmento a seguir corresponde à última estrofe de “O Corvo”:

(Edgar Allan Poe)

*And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting*

*On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;*

*And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,*

*And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;*

*And my soul from out that shadow that lies floating on the floor*

*Shall be lifted — nevermore!*

Sem dúvida, trata-se da estrofe mais importante de todo o poema. Foi por ela que Edgar Allan Poe tomou do papel e da pena pela primeira vez, começando pelo fim, “por onde devem começar todas as obras de arte” (POE, 1999, p. 108). Tivesse ele sido capaz de construir estâncias mais vigorosas, não hesitaria em enfraquecê-las de propósito, para que não chegassem a interferir no efeito culminante, de modo que Poe afirma:

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<sup>25</sup> (POE, 1999, p. 109).

Assim, o clímax do poema traz o eu-lírico “impelido pela sede humana de autotortura”, além da própria superstição, lançando questões à ave, de maneira que isso só lhe traz “o máximo da volúpia da tristeza, graças à esperada frase ‘Nunca mais’. (...) um emblema da *Recordação dolorosa e infundável*” (POE, 1999, p. 113, grifo do autor).

Façamos, primeiramente, uma tradução literal da última estrofe. Examinando a questão do significado, podemos atentar para algumas das muitas sutilezas do poema, a fim de determinar os elementos mais relevantes que devem ser recriados posteriormente na tradução.

E o Corvo, sem voar dali, ainda está pousado, ainda está pousado  
 Sobre o pálido busto de Palas, logo acima de meus umbrais;  
 E seus olhos têm todo o aspecto de um demônio que está sonhando,  
 E a luz da lâmpada incidindo sobre ele lança a sua sombra ao chão;  
 E a minha alma daquela sombra que paira no chão  
 Não há de se erguer — nunca mais!

---

<sup>25</sup> No original: *I composed this stanza, at this point, first that, by establishing the climax, I might the better vary and graduate, as regards seriousness and importance, the preceding queries of the lover, and secondly, that I might definitely settle the rhythm, the metre, and the length and general arrangement of the stanza, as well as graduate the stanzas which were to precede, so that none of them might surpass this in rhythmical effect.*

No plano do significado, é o que diz o poema, embora ainda esteja longe de refletir o impacto causado pelo original, aproximando-se mais de uma paráfrase desarmônica em relação às rimas, ao ritmo e ao metro. Elementos que, como já vimos, contribuem para estabelecer a monotonia do poema e seus efeitos semânticos e sonoros. Agora, consideremos recriar essa estrofe. Como objetivos iniciais, destacamos a importância de reproduzir o caráter sonoro do emblemático “*nevermore*”, a disposição das rimas (internas e externas), o ritmo trocaico e o metro (octâmetros acataléticos, heptâmetros cataléticos e tetrâmetros cataléticos). Como referência, destacamos, ainda, o ensaio “Linguística e poética” (“*Linguistics and Poetics*”, 1960), do linguista russo Roman Jakobson, onde ele se detém, não por acaso, sobre a estrofe final de “O Corvo”, examinando os seus diversos traços distintivos. É a partir desse texto que Haroldo de Campos também irá nortear a sua tradução da mesma estrofe, em ensaio intitulado “O texto-espelho (Poe, engenheiro de avessos) (1976)”. Via Jakobson, Campos aponta os seguintes efeitos:

1. o poleiro do corvo, “the pallid bust of Pallas”, funde-se num todo orgânico, mercê da paronomásia: PALLid/PALLas;
2. o corvo está como que pregado em seu poleiro e dele não pode levantar voo (apesar das palavras imperativas do protagonista: “take thy form from off my door”), porque as palavras jUST e aBOve estão fundidas em BUST (o U de “just” e o O de “above” têm o mesmo valor fonológico em inglês, repare-se);
3. paronomásias salientes entreligam ambos os emblemas de perene desespero no primeiro e nos dois últimos versos: “...never FLITTING/FLoaTING... FLOOR/LIFTed never....” (referindo-se ao corvo e à sua sombra, o primeiro incapaz de erguer voo, a segunda presa para sempre ao chão);
4. as aliterações (que impressionaram Valéry) constroem uma cadeia paronomástica, onde a invariabilidade do grupo fônico é particularmente acentuada pela variação de sua ordem: STIll... SITTING... STIll... SITTING (variação: STÍ / SÍT, portanto);
5. os dois efeitos luminosos no claro-escuro – os olhos ardentes da ave negra e a luz lançando-lhe a sombra no chão – ligam-se mais uma vez pela forma vívida de paronomásias (em IM): “...all the sEEMING / dEMon’s / drEAMING / hIM strEAMING”; no jogo paronomástico entram também as semelhanças sonoras entre outros fonemas dos sintagmas “all the seeming / demon’s... is dreaming / o’er him streaming”, ressaltadas na transcrição fonológica de Jakobson (por exemplo, as aliterações consonantais em T, D e S);
6. EYES no terceiro verso e LIES no penúltimo respondem-se em eco, numa rima impressivamente deslocada;
7. finalmente: RAVEN (R.V.N.) é o oposto fonológico de NEVER (N.V.R.), constituindo-se numa imagem em espelho, invertida, do desolado refrão; assim também a sequência: NEVER FLITTING é reproduzida ao inverso em LIFTed NEVER. (CAMPOS, 2013, p. 31-32).

Como se pode ver, estamos diante de sutis filigranas, de unidades diferenciais mínimas da linguagem, onde cada fonema representa uma frágil tensão que reverbera em toda a estrofe. Ou, como afirma Haroldo de Campos: “efeitos que nascem no âmbito das interações, junturas e revérberos de som e sentido, onde a poesia, continuamente, instala os seus parentescos e afinidades eletivas entre significante e significado”, de maneira que acabam por constestar, “pelo menos em seu domínio específico, o postulado saussuriano da arbitrariedade do signo linguístico” (CAMPOS, 2013. p. 31).

Tomando o rigoroso exame de Jakobson como estímulo, inspecionemos agora a nossa tradução para verificar como se deu a recriação do original e quais elementos foram reproduzidos a partir de nossas escolhas e renúncias:

<b>Edgar Allan Poe</b>	<b>Guilherme Delgado</b>
<p><i>And the Raven, never flitting, still is sitting,</i>  <i>[still is sitting]</i>  <i>On the pallid bust of Pallas just above my</i>  <i>[chamber door;</i>  <i>And his eyes have all the seeming of a</i>  <i>[demon's that is dreaming,</i>  <i>And the lamp-light o'er him streaming</i>  <i>[throws his shadow on the floor;</i>  <i>And my soul from out that shadow that lies</i>  <i>[floating on the floor</i>  <i>Shall be lifted — nevermore!</i></p>	<p>E o Corvo, empoleirado, tão pousado,  [tão pausado]  Sobre o busto da alva Palas, permanece  [na penumbra;  E o seu olhar medonho sonha o sonho  [de um demônio,  E a luz que o assoma lança ao chão a  [sombra adunca;  E a minha alma, presa à sombra que se  [turva adunca,  Não se erguerá mais — nunca!</p>

Primeiramente, verifica-se que foi reproduzido o tom do refrão e seus efeitos. O último verso, encerrado de maneira exclamativa – “nunca!” –, tomado de maneira “retrogressiva”, reverbera em “adunca” no quinto e quarto versos, e em “penumbra”, no segundo verso. Também se verifica a reprodução do esquema de rimas AA, B, CC, CB, B, B, incluindo as rimas internas. Temos: “empoleirado/pausado”; “penumbra”; “medonho/demônio”; “assoma/adunca”; “adunca; nunca!”.

Aqui, destacamos sobretudo o uso de rimas incompletas ou toantes – em detrimento das rimas completas ou consoantes, utilizadas por Poe. E por rimas toantes, deve-se entender os casos em que há igualdade sonora apenas entre as vogais, a partir da última vogal tônica até o final do verso. Isso se estendeu a outros versos, como na rima tríplice em “medonho”, “demônio” e “assoma”. Entretanto, a nosso ver, isso não representa uma “falha” da tradução, mas uma diferença, conforme discussão anterior. Trata-se muito mais de uma renúncia, em virtude das escolhas de nosso projeto tradutório, já que assumimos as dificuldades em encontrar rimas completas a partir do momento em que tomamos “nunca” como refrão. Já as rimas consoantes, casos em que há igualdade sonora desde a última vogal tônica do verso, se deram no primeiro verso, “empoleirado” e “pausado”, e nos três últimos versos: “adunca”, “adunca” e “nunca!”.

Quanto ao ritmo e ao metro, verifica-se a reprodução do ritmo trocaico, bem como a métrica de octâmetros acataléticos no primeiro e no terceiro versos. Já o segundo, o quarto e o quinto versos não foram reproduzidos completamente sob a métrica de heptâmetros cataléticos, por conta das rimas situadas após a cesura. Por serem paroxítonas, deu-se a rima grave em “penumbra” e “adunca”, de maneira que o segundo, o quarto e o quinto verso, para todos os efeitos, se tornaram, também, octâmetros acataléticos. O mesmo vale para o tetrâmetro do último verso, que se tornou acatalético. Nesse caso, trata-se de uma escolha tradutória com o objetivo de priorizar aspectos do pé métrico inglês dentro das possibilidades vislumbradas no português – ressaltando que os demais aspectos do ritmo foram reproduzidos –, pois assim como sugere Álvaro Faleiros ao traduzir “*Brise Marine*”, de Mallarmé, buscamos uma regularidade métrica, “sem que ela, contudo, seja uma restrição inviolável. Trata-se de compreendê-la como um parâmetro desejável (uma baliza demarcatória), a ser idealmente mantido, mas podendo, eventualmente, ser transgredido” (FALEIROS, 2013, p. 13).

Voltamo-nos agora para os efeitos elencados por Roman Jakobson, primeiramente em relação ao jogo paronomástico entre “*PALLid/PALLas*”. Na nossa tradução, não temos exatamente uma paronomásia, mas um quase anagrama que rima por meio de assonância e aliteração: “ALvA/pALAs”. Nesse caso, tanto as vogais tônicas quanto as átonas rimam, e ainda há a consoante “l” em comum, contribuindo para que a relação de som/significado venha a se fundir “num todo orgânico”.

Já em relação às palavras “*jUST*” e “*aBOve*” fundidas em “*BUST*”, verificamos um interessante fenômeno de compensação, pois se a nossa tradução não faz referência aos umbrais, onde, logo acima, o busto de Palas se encontra, ao indicarmos que o Corvo

permanece na “penumbra”, reforçamos os efeitos de claro-escuro suscitados por Jakobson, já que essa palavra se refere justamente à meia-luz – o ponto que se encontra entre a luz e a sombra.

Em relação aos jogos de paronomásias e aliteraões, eles foram reproduzidos. Temos “pousado/pausado”; “sonha/sonho”; “assoma/a sombra”, aliados a uma incidência mais sutil da consoante “p” ao longo da estrofe, como é possível verificar em: “empoleirado/Palas/permanece/penumbra/presa”. O mesmo ocorre com a consoante “s”: “Sobre/seu/se/mais”. E com menos frequência, com a consoante “l”: “luz/lança”.

Por fim, há a imagem invertida, o anagrama de “*RAVEN (R.V.N.)*” em “*NEVER (N.V.R.)*”. Esse talvez seja o efeito digno de maior nota em todo o poema, e o mais difícil de ser reproduzido. Mas algumas aproximações se apresentaram. Lembremos que Fernando Pessoa optou por destacar uma semelhança de vogais tônicas em “cOrvo” e “nOite”, no verso que traduziu como: “E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda”. Já Haroldo de Campos optou por uma redistribuição anagramática, “se não invertida, pelo menos perturbada”, dos fonemas de “cORVO”, então revistos em “ReVOO”, no verso que traduziu como: “E o corvo, sem revoo, para e pousa, para e pousa”. A partir dessas soluções, nos ocorreu de também destacar uma semelhança de vogais tônicas, aproximando-se do anagrama à maneira de Pessoa, traduzindo o início do verso como: “E o COrvo, duradOuro, tão pousado, tão pausado”. Mas essa solução foi descartada quando percebemos que não iríamos reproduzir a ênfase sonora de “*never flITTING, still is sITTING, still is sITTING*”, e que, nesse caso, julgamos mais relevante para ser recriada, de maneira que optamos pela tradução: “E o Corvo, empoleirADO, tão pousADO, tão pausADO”. Assim, como última curiosidade, verificamos que o adjetivo “empoleirado” também não deixa de se aproximar de uma redistribuição anagramática “perturbada”, e, certamente, bastante própria, pois é possível dizer que em “EmPOIEirADO” está contido um sugestivo “Ed A Poe”, autor este que não deixa de refletir o seu célebre poema.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de conclusão de curso partiu do desejo de realizar a tradução de um poema, discutindo os seus traços distintivos e os aspectos fundamentais da “função poética” de sua linguagem, de acordo com Roman Jakobson. Função essa onde a poesia se insere como uma “hipótese privilegiada”, em virtude de seu teor semântico elevado, fazendo com que a questão da tradução se torne “muito mais complexa e controvertida” – e, portanto, mais passível de discussão e análise. Nesse momento, “O Corvo”, de Edgar Allan Poe, se impôs como objeto de pesquisa, muito em razão de sua qualidade e modernidade intrínseca, e mais por ter se constituído em um desafio perene para todos os seus tradutores.

Essa perenidade, no entanto, não se provou gratuita. A grande tradição da tradução de “O Corvo” se revelou um desafio enorme para a nossa nova tradução. Pois, se em um primeiro momento o fato de esse texto ter se constituído no “poema mais traduzido do mundo”, e, portanto, inserido oportunamente em torno de uma discussão sobre a prática da retradução, essa mesma qualidade se tornou provocação, na medida em que oferecer uma contribuição nesse mar de possibilidades passou a ser possível somente através de soluções cada vez mais criativas, ou mesmo “transcriativas”, como demonstrou Haroldo de Campos.

A própria discussão em torno da retradução se apresentou maior do que esperávamos. Isso porque verificamos que se trata de uma questão ainda pouco explorada até mesmo nos Estudos da Tradução, onde escassa atenção teórica foi dispensada ao tema. Com isso, constatamos a pertinência e necessidade deste trabalho no que compete à sua contribuição, inserindo-se como mais uma pesquisa a reivindicar a riqueza e complexidade dessa prática “tão corrente, ou mais, do que a própria tradução”, como apontou Álvaro Faleiros.

Já a opção pela tradução comentada de um fragmento do poema se impôs como um dos limites do trabalho, seja por se tratar de um poema longo – no qual a extensão de cento e oito versos representaria um desafio excessivo –, seja pela dificuldade de apresentar um “isomorfismo” do sistema rítmico e métrico de sua complexa composição e versificação, de modo que a tradução do poema inteiro ultrapassaria as nossas pretensões iniciais.

Finalmente, verificamos que um poema como “O Corvo” representa uma tarefa “sem fim” para o tradutor que se empenhe em traduzi-lo. Isso porque cada verso se constitui em um difícil exercício crítico de escolhas e renúncias. A partir dessa pequena

contribuição, esperamos oferecer novos questionamentos para outros pesquisadores e tradutores, pois traduzir “O Corvo” é, antes de mais nada, lançar mão de perguntas: como traduzi-lo?, a partir de quais concepções?, com quais desdobramentos? O trabalho, portanto, fica aberto para futuras pesquisas, na expectativa de que possam retomar o que foi problematizado aqui.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Ricardo. “O Corvo”: o homem em sua sombra. In: \_\_\_\_\_. **Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 91-105.

BARREIROS, José Colaço. “O que é uma boa tradução?” “É uma tradução bem feita.” “E o que é uma tradução bem feita?”. **Babilônia**: revista lusófona de línguas, cultura e tradução, Cidade, 3, p. 129-145, 2005. Disponível em: <<https://goo.gl/QZ6Hzt>>. Acesso em: 06 nov. 2017.

BARROSO, Ivo. *O corvo* e suas traduções. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **O corvo e suas traduções**. São Paulo: Leya, 2012. p. 19-38.

BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe. In: POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. de Oscar Mendes, Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. p. 09-16.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução de poesia. In: **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 119-153.

CAMPOS, Haroldo. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (Org.). **Haroldo de Campos**. Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 77-104.

CAMPOS, HAROLDO. Do livro de Jó. In: \_\_\_\_\_. **Bere'shith, a cena da origem**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo. O texto-espelho (Poe, engenheiro de avessos). In: \_\_\_\_\_. **A Reoperação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 27-46.

CAMPOS, Haroldo. Transluciferação mefistofáustica. In: \_\_\_\_\_. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 179-209.

FALEIROS, Álvaro. A crítica da retradução poética. **Itinerários**, Araraquara, n. 28, p.145-158, jan./jun. 2009. Disponível em: <<https://goo.gl/zJddqz>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

FALEIROS, Álvaro. “Brise Marine”: versões brasileiras. Tradução em Revista, 2013/2. Disponível em: <<https://goo.gl/AjP7Mi>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

FLORES, Guilherme Gontijo. Posfácio: A diversão tradutória. In: **Elegias de Sexto Propércio**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 441-516.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2015. p. 150-207.

MATTOS, Thiago; FALEIROS, Álvaro. A noção de retradução nos Estudos da Tradução: um percurso teórico. **Revista Letras Raras**, v. 3, n. 2 (2014). Disponível em: <<https://goo.gl/hMNdrF>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

MILTON, John; Marie Hélène Catherine. Apresentação. **Cadernos de Tradução**, Santa Catarina, v. 1, n. 11, p. 9-17, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/SntpsW>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Trad. de Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEREIRA, Lucas C. S. A. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 05-08.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. **Poemas e ensaios**. Trad. de Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. p. 101-114.

POE, Edgar Allan. **O corvo e suas traduções**. Organização de Ivo Barroso. São Paulo: Leya, 2012.

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. 2009 [1846] Disponível em: <<https://goo.gl/QRBwn>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

POE, Edgar Allan. The Raven. 2009 [1845] Disponível em: <<https://goo.gl/FNzwQQ>>. Acesso em: 13 nov. 2017.

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva; GOMES, André Luís; KUNZ, Sildemar Alves da Silva. **Mapeamento mundial de traduções do poema "The Raven" de Edgar Allan Poe**: um estudo preliminar (1853-2017). Brasília: 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/CbcbqP>>. Acesso em: 04 nov. 2017.

**ANEXO A****THE RAVEN****BY EDGAR ALLAN POE**

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

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December;  
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.  
Eagerly I wished the morrow;—vainly I had sought to borrow  
From my books surcease of sorrow—sorrow for the lost Lenore—  
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore—  
    Nameless *here* for evermore.

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain  
Thrilled me—filled me with fantastic terrors never felt before;  
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating  
“’Tis some visitor entreating entrance at my chamber door—  
Some late visitor entreating entrance at my chamber door;—  
    This it is and nothing more.”

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,  
“Sir,” said I, “or Madam, truly your forgiveness I implore;  
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,  
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,  
That I scarce was sure I heard you”—here I opened wide the door;—  
    Darkness there and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,  
 Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before;  
 But the silence was unbroken, and the stillness gave no token,  
 And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore?"  
 This I whispered, and an echo murmured back the word, "Lenore!"—  
     Merely this and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,  
 Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.  
 "Surely," said I, "surely that is something at my window lattice;  
 Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore—  
 Let my heart be still a moment and this mystery explore;—  
     'Tis the wind and nothing more!"

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,  
 In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore;  
 Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;  
 But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door—  
 Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door—  
     Perched, and sat, and nothing more.

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,  
 By the grave and stern decorum of the countenance it wore,  
 "Though thy crest be shorn and shaven, thou," I said, "art sure no craven,  
 Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore—  
 Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"  
     Quoth the Raven "Nevermore."

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,  
 Though its answer little meaning—little relevancy bore;  
 For we cannot help agreeing that no living human being  
 Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door—  
 Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,  
     With such name as "Nevermore."

But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only  
 That one word, as if his soul in that one word he did outpour.  
 Nothing farther then he uttered—not a feather then he fluttered—  
 Till I scarcely more than muttered “Other friends have flown before—  
 On the morrow *he* will leave me, as my Hopes have flown before.”

Then the bird said “Nevermore.”

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,  
 “Doubtless,” said I, “what it utters is its only stock and store  
 Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster  
 Followed fast and followed faster till his songs one burden bore—  
 Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore

Of ‘Never—nevermore’.”

But the Raven still beguiling all my fancy into smiling,  
 Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and door;  
 Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking  
 Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore—  
 What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore

Meant in croaking “Nevermore.”

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing  
 To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom’s core;  
 This and more I sat divining, with my head at ease reclining  
 On the cushion’s velvet lining that the lamp-light gloated o’er,  
 But whose velvet-violet lining with the lamp-light gloating o’er,

*She* shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer  
 Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor.  
 “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!”

Quoth the Raven “Nevermore.”

“Prophet!” said I, “thing of evil!—prophet still, if bird or devil!—  
 Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,  
 Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted—  
 On this home by Horror haunted—tell me truly, I implore—  
 Is there—*is* there balm in Gilead?—tell me—tell me, I implore!”

Quoth the Raven “Nevermore.”

“Prophet!” said I, “thing of evil!—prophet still, if bird or devil!  
 By that Heaven that bends above us—by that God we both adore—  
 Tell this 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.”

Quoth the Raven “Nevermore.”

“Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting—  
 “Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!  
 Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!  
 Leave my loneliness unbroken!—quit the bust above my door!  
 Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!”

Quoth the Raven “Nevermore.”

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting  
 On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;  
 And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,  
 And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the floor;  
 And my soul from out that shadow that lies floating on the floor

Shall be lifted—nevermore!