



NO REINO DAS LINGUAGENS MIGRANTES

Divino José PINTO¹
Everaldo Correia de LIMA JÚNIOR²

RESUMO: Este artigo apresenta as pertinências inseridas na criatividade das linguagens, sendo trabalhada a sua composição, de acordo com Benjamin, Barthes, Bakhtin, Plaza e Cohen. Na canção da arte é laborado características poéticas apontadas por Langer, Eliot e Frye, que fortalecem o sentimento e forma do poema “O Corvo” de Edgar Allan Poe, na busca do canto escondido do pássaro negro muito além do “nunca mais”.

PALAVRA-CHAVE: Tradução. Canto. Linguagens.

IN THE KINGDOM OF MIGRANT LANGUAGES

ABSTRACT: This article presents the pertinences inserted in the creativity of languages, being worked on its composition, according to Benjamin, Barthes, Bakhtin, Plaza and Cohen. In the art song, poetic characteristics pointed out by Langer, Eliot and Frye are worked on, which strengthen the feeling and shape of Edgar Allan Poe's poem "The Raven", in the search for the hidden song of the black bird far beyond the "nevermore".

KEYWORDS: Translation. Singing. Languages.

PRIMEIRAS PALAVRAS

Neste trabalho, destacam-se aspectos e efeitos criativos inerentes às linguagens que chamamos migrantes, posto que assim, busca-se compreender as nuances do processo criador na facção mesma da obra de arte. Ressalta-se com isso, a importância das linguagens

1 Doutor em Teoria da Literatura – UNESP – São José do Rio Preto. Docente da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Endereço eletrônico: <djitapuranga@hotmail.com>.

2 Mestre em Letras – Literatura e Crítica Literária – Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Endereço eletrônico: <djitapuranga@hotmail.com>.

dentro do universo poético como função precípua da palavra criativa, na transposição e no trânsito intersígnico, ao caráter das concepções de críticos como Walter Benjamin, Roland Barthes Mikhail Bakhtin, Júlio Plaza, dentre outros.

Há também que anotar a valiosa contribuição dos postulados de Suzanne Langer, no seu consagrado *Sentimento e Forma* no comentário sobre “O corvo”, de Edgar Allan Poe, apontando para os intervalos imagético-sonoros implícita e arditamente engastados no canto sinistro e emblemático daquele pássaro-poesia, na filosofia profunda oscilante entre a vida e a morte, minuciando o que se dá com Lenore.

COMPOSIÇÃO E LINGUAGENS

Para Walter Benjamin (1925), no conceito de língua pura (*die reine Sprache*), ao ser traduzida, funciona como uma forma de transposição criativa, na qual ocorre as diferenças tradutoras, devido à implementação paralela do tradutor no processo de transcrição ao texto original.

Para Barthes (1985), a *Língua* como a linguagem sem a fala, é simultaneamente uma instituição social e um sistema de valores. Ela não é um ato, como instituição social, que escapa a qualquer premeditação, ela é a parte social da linguagem, o próprio indivíduo, por si só, não pode nem a modificar, nem criar. É essencialmente um contrato coletivo, ao qual nos temos de submeter em bloco se quisermos comunicar, não obstante disso, este produto social é autônomo, assim como um jogo que tem as suas regras, pois só não é possível desempenhar depois de uma aprendizagem.

Bakhtin (1993) salienta que toda manifestação verbal socialmente importante possui o poder, às vezes por longo tempo e um amplo círculo, de contagiar com suas intenções os

elementos da linguagem que estão integrados na sua orientação semântica e expressiva, impondo-lhes nuances de sentido precisas e tons de valores definidos.

Para Barthes (1985) em face à língua, instituição e sistema, a própria fala é essencialmente um ato individual de seleção e de atualização, por ser constituída em primeiro lugar pelas combinações graças as quais o sujeito falante pode utilizar o código da língua para exprimir o seu pensamento pessoal, dentro do discurso a esta fala extensa, seguida pelos mecanismos psicofísicos que permitem exteriorizar as múltiplas combinações. É certo que a fonação, por exemplo, não pode ser confundida com a língua, devido a instituição e o sistema não se alteram se o indivíduo que deles se serve fala em voz alta ou em voz baixa, a um ritmo lento ou rápido.

Segundo Gilberto Mendonça Teles (1996) uma linguagem só se transforma em língua quando possui duas articulações, o que só se dá em virtude de profundas transformações culturais. A linguagem comum é que comanda, primeiramente, esse fenômeno de transformar um elemento sem sentido, em uma unidade dotada de significação.

Conforme Bakhtin (1993) em cada momento da sua existência histórica, a linguagem é grandemente pluridiscursiva. Devido à coexistência de contradições socioideológicas entre presente e passado, entre diferentes épocas do passado, entre diversos grupos socioideológicos. Assim, estes “falares” do plurilinguismo são entrecruzados de maneira multiforme, novos “falares” socialmente típicos.

A diversidade criada pelos múltiplos signos, nos cruzamentos dos sistemas se avoluma de forma tal que não comporta qualquer definição. Para tentarmos abarcar os princípios mais elementares desses princípios é interessante recorrermos a pensamentos como este que proferiu Ezra Pound (1990, p. 38) “A soma da sabedoria humana não está

contida em nenhuma linguagem e nenhuma linguagem em particular é capaz de exprimir todas as formas e graus da compreensão humana.”

Neste sentido, corrobora Bakhtin (1993), ao ressaltar a ideia de uma linguagem poética pura, fora do uso comum, fora da História, uma linguagem dos deuses, nasce no terreno da poesia como uma filosofia utópica dos seus gêneros, então está próxima da prosa literária a ideia de uma existência viva e historicamente concreta das linguagens. A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e das relatividades históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo.

Portanto, consoante com Barthes (2007) a linguagem é uma legislação, e a língua é o seu código. O poder que existente na língua não é muitas vezes notado pois é esquecido que qualquer língua é uma classificação e que qualquer classificação é uma opressão: *ordo* quer dizer simultaneamente repartição e comunicação. Assim que a língua é proferida ainda que seja modulada pela intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra ao serviço de um poder. Nela se traçam infalivelmente duas rubricas: a autoridade da asserção e o gregarismo da repartição. Por consequência a língua é imediatamente assertiva. Dentro da negação, a dúvida, a possibilidade, a suspensão do julgamento requerem operadores particulares e eles próprios são retomados num jogo de máscaras que falam.

Na *Poética Do Silêncio* José Fernandes (2007), explica:

A possibilidade de colocar a verdade no silêncio das entrelinhas permite que um texto determinado possa significar exatamente o que não está escrito. Teríamos, neste caso, um falso discurso que visa a (des)velar uma verdade diferente daquela nomeada pelos signos. Em termos de ficção do absurdo, temos uma linguagem revestida de uma simplicidade desmedida, mas dotada de tamanha carga semântica, que a própria linguagem se converte

em absurdo. Como o homem e, no caso, as personagens são reveladas pela linguagem, ela se amolda ao estado de existência da personagem por ela manifestada. Assim, para uma existência absurda, uma linguagem igualmente absurda, isto é, uma linguagem ao mesmo tempo da realidade da ficção e o da realidade. (FERNANDES, 2007, p. 14)

Para Fernandes (2007), o poeta trabalha o interior da linguagem para descobrir a poesia pura, em que a palavra será o diálogo do ser com a própria essência. Diálogo que, muitas vezes, ocorre no silêncio que caminha sinuoso entre as palavras e compõe uma linguagem de ausência, mas que é presença do que se não pode dizer na voz e na melodia do discurso. O leitor, neste caso, tem de enxergar além da escrita, além da palavra fonêmica e semanticamente constituída, uma vez que o silêncio normalmente se encontra em meio à floresta dos símbolos e dos signos, na sombra que se faz entre uma palavra e outra.

Em concordância com Cohen (1987) toda a poesia é obscura justamente na medida em que é poética. E é essa a razão pela qual a poesia é intraduzível. Transpô-la em linguagem clara é fazer-lhe perder a poeticidade. É ainda necessária mais uma precisão. Na linguagem corrente, um texto é dito obscuro se não permite, ou permite dificilmente, a decodificação, isto é, pois, interpretada como uma deficiência em exclusivo do significante.

Ainda falando de Cohen (1987, p. 165) temos que: “Dizer que a linguagem poética é obscura não significa que ela esconde o seu sentido, mas sim que ela remete para um sentido obscuro, isto é acessível a uma espécie de consciência em si mesma obscura.”

Dentro desse contexto da obscuridade, a mensagem do silêncio para Fernandes (2007), é aquela que se encontra além do discurso, sendo visível somente no interior da linguagem. É consoante esta ótica que o poeta exercita a poesia como a grande arte, já definida por Arquíloco, como o engenho que permite ferir os inimigos e, principalmente, acariciar a verdade e a amada com dedos de veludos.

De acordo com a revista *Poétique* (1982), Youri Tynianov afirma que a poética contemporânea parte do princípio de que uma palavra não é só uma significação: um poema não deve significar, mas deve ser. Porém, a confusão se instala desde que se tenta precisar de que modo as palavras são libertadas da escravatura da significação. A alternativa da significação deve estar na fluidez da significação e deve mesmo ser uma parte da sua estrutura, assim, a *finalidade sem fim* de Kant permanece no domínio da teleologia. O sentido está em tudo, o problema reside mais no excesso do que no vazio da redundância e dá a significação insignificante.

A CANÇÃO DA ARTE

Segundo Langer (1980) o fato histórico é que, sejam quais forem as doutrinas sobre o relacionamento entre palavras e música que tenham tido influência, os compositores tomaram todas as liberdades que quiseram em relação a seus textos. Conforme Adorno (1970), a arte é racionalidade que a crítica sem lhe subtrair, não sendo algo de irracional ou pré-irracional, como se estivesse antecipadamente condenado à inverdade perante o entrelaçamento de qualquer atividade humana na totalidade social. As teorias, racionalista e irracionalista da arte sofrem, de um idêntico fracasso.

Descrito por Moisés (2019) na passagem da forma oral para a escrita, de poesia para os ouvidos à poesia para os olhos, há perdas e ganhos. Poesia sempre foi e continua a ser, também, massa sonora, qualidade acústica, e não há evidências de que esse atributo tenha deixado de existir, quando a escrita passou a prevalecer. A forma escrita não circunscreve a poesia ao olho e à materialidade da folha em branco, apenas serve-se dos sinais gráficos, não sem profundas repercussões, claro está, como representação circunstancial da totalidade dos seus estratos, incluindo o sonoro. Na passagem, a sonoridade perde seu estatuto de modo único de circulação e se torna potencial, mas não virtual, pois continua a integrar o fenômeno poético.

Explicado por Langer (1980) o que todos os bons compositores fazem com a linguagem não é nem ignorar seu caráter, nem obedecer às leis poéticas, mas transformar todo o material verbal em elementos musicais. Como descrito na citação:

As palavras podem entrar diretamente na estrutura musical mesmo sem serem entendidas literalmente; a semelhança da fala pode ser o suficiente. [...] O fato de as sílabas que suportam os tons estarem concentradas por seu caráter original, não musical, em palavras e sentenças, faz com que os tons sigam uns aos outros numa sequência mais orgânica do que a mera sucessão que eles exibem numa paráfrase instrumental. (LANGER, 1980, p. 157)

Langer (1980) explica que na chamada “canção da arte”, pode haver uma ironia consciente alcançada quando as mesmas palavras são colocadas em diferentes frases musicais, como, por exemplo, em *“In grün will ich mich kleiden”* (“De verde eu me vestirei”) de Schubert, onde as palavras *“Mein Schatz hat’s Grün so gern”* (“Meu amado gosta tanto de verde”) aparecem numa frase alegre, aguda, para serem repetidas imediatamente numa frase grave e uniforme que se segue como um comentário sombrio.

Para Eliot (1997) a música da poesia não é coisa que exista separadamente do seu significado. Se assim não fosse, poderíamos ter poesia de grande beleza musical que não fizesse sentido, e eu nunca encontrei semelhante poesia. As percepções aparentes acusam simplesmente uma diferença de grau: há poemas que nos impressionam pela musicalidade e cujo sentido aceitamos implicitamente, enquanto, noutros atendemos ao sentido e somos emocionados pela música sem disso darmos conta.

Nas características da musicalidade a rima, esclarecida por Lotman (1978) é caracterizada enquanto repetição fonética desempenhando um papel rítmico. Isso torna a rima particularmente interessante para as observações gerais acerca das repetições rítmicas no texto poético. Sabe-se que o discurso poético possui uma outra consonância diferente do

discurso em prosa ou o discurso da conversação. Ele é melodioso e torna-se facilmente declamatório. A existência de sistemas entonacionais próprios unicamente do verso permite falar da melodia do discurso poético. Como também é desenvolvido na citação de Frye (1957) acerca dos distintos ritmos existentes:

Em todo poema podemos ouvir pelo menos dois ritmos diferentes. Um é o ritmo de volta, que mostramos ser um complexo de acento, metro e padrão sonoro. O outro é o ritmo semântico do sentido, ou o que se percebe comumente ser o ritmo da prosa. O exagero do primeiro, dizendo-se a poesia em voz alta, produz a toada monótona; o exagero do segundo produzirá a “proza de insana pompa”, para citar uma observação de Bernard Shaw sobre o modo de dizer Shakespeare em seus dias. Temos o épos em verso quando o ritmo recorrente é básico ou organizador, e prosa quando o ritmo semântico é fundamental. A prosa literária resulta do emprego, em literatura, da forma usada para a escrita discursiva ou assertiva. Os tratados em verso, embora “não poéticos”, são invariavelmente classificados como literários. (FRYE, 1957, pp. 258/259)

Descrito por Frye (1957) o século XVI foi um período de experimentação, principalmente no *épos* em verso ou *running rhythm* sendo o ritmo recorrente, para usar o termo de Hopkins. Como em todos os períodos de experimentação, houve alguns malogros comparativos, tal como a “pouterer’s measure”, que teve certa voga e depois foi abandonada. O *épos* em prosa, isto é, a prosa concebida primariamente como prosa oratória, reflete a preponderância cultural de *épos*: é normalmente considerado uma forma subsidiária da expansão oral, de que a suprema forma é o verso (FRYE, 1957, p. 259). É atribuído ao estilo chão ou no máximo ao estilo mediano, sendo típicas metáforas tais como a de Milton, “sentando-se aqui embaixo, no frígido ambiente da prosa”. Por isso qualquer tentativa de dar dignidade literária à prosa imprime nela, provavelmente, alguns característicos do verso.

Na corrida do ritmo, Eliot (1997) diz que enquanto há a procura de alguma coisa para além do que é possível comunicar por meio dos ritmos da prosa, a poesia continua a ser, mesmo assim, a conversa de uma pessoa com outra, e isto aplica-se igualmente quando é cantada, porque no canto é uma outra forma de conversação.

SENTIMENTO E FORMA EM “O CORVO”

The Raven (O corvo), do Edgar Allan Poe³, foi publicado no segundo número da *American Review*, no dia 29 de janeiro de 1845, em Nova Iorque. (O corvo) é um exemplo da sua arte de narrar em verso, pois o escritor construiu, nessa composição um poema narrativo, um conto em versos, uma vez que traduz por meio da arte poética a história e os mistérios e do canto agoreto de um Corvo, performatizado em ritmo e sons e sensações sinestésicas.

Disposto em 108 versos de 18 estrofes, o eu poemático narrativa inicia na primeira estrofe introduzindo as situações preliminares da lembrança de uma noite sombria relatada em, *Once upon a midnight dreary, while I pondered*, quando o eu-narrador lia de forma lenta e triste, *weak and weary*. Com o canto d’*“O Corvo”* nas palavras, retirado de uma palavra de cada verso: *Once upon/ lore/ tapping/ door/ door/ nothing more*. A tradução foi feita por Fernando Pessoa:

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e	<u>Once upon</u> a midnight dreary, while I pondered,
---	---

3 Edgar Allan Poe (nascido Edgar Poe; Boston, Massachusetts, Estados Unidos, 19 de Janeiro de 1809 — Baltimore, Maryland, Estados Unidos, 7 de Outubro de 1849) foi um autor, poeta, editor e crítico literário estadunidense, integrante do movimento romântico em seu país. Conhecido por suas histórias que envolvem o mistério e o macabro, Poe foi um dos primeiros escritores norte-americanos de contos e é geralmente considerado o inventor do gênero ficção policial, também recebendo crédito por sua contribuição ao emergente gênero de ficção científica. Ele foi o primeiro escritor americano conhecido por tentar ganhar a vida através da escrita por si só, resultando em uma vida e carreira financeiramente difíceis.

<p>triste, Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais, E já quase adormecia, ouvi o que parecia O som de alguém que batia levemente a meus umbrais. "Uma visita", eu me disse, "está batendo a meus umbrais. É só isto, e nada mais."</p>	<p>weak and weary, Over many a quaint and curious volume of forgotten <u>lore</u> While I nodded, nearly napping, suddenly there came a <u>tapping</u>, As of someone gently rapping, rapping at my chamber <u>door</u>, "This some visitor", I muttered, "tapping at my chamber <u>door</u> – Only this and <u>nothing more.</u>"</p>
---	--

Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais. Não deixa claro se estava na sala, biblioteca ou quarto, mas estava absorto numa leitura sobre a história. Nesse clima de leitura sobre a vida, morte, dessa forma, inicia apresentando ainda na segunda estrofe o tempo e detalha que era dezembro, logo um mês muito frio, era inverno como descrito nos versos: *Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,/ And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.* Aumentando o canto d"O Corvo" com as palavras: *I remember/ floor/ morrow/ Lenore/ Lenore/ evermore.*

<p>Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro, E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais. Como eu queria a madrugada, toda a noite aos livros dada P'ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre</p>	<p>Ah, distinctly I <u>remember</u> it was in the bleak December, And each separate dying ember wrought its ghost upon the <u>floor</u>. Eagerly I wished the <u>morrow</u>; vainly I had sought to borrow From my book surcease of sorrow – sorrow for the lost <u>Lenore</u> – For the rare and radiant maiden whom the angels name <u>Lenore</u> –</p>
---	---

<p>hostes celestiais - Essa cujo nome sabem as hostes celestiais, Mas sem nome aqui jamais!</p>	<p>Nameless here for <u>evermore</u>.</p>
---	---

O frio apagava o fogo que aquecia o ambiente e trazia um clima fúnebre, intensificado pela lembrança da amada morta. A terceira estrofe amplia essa atmosfera fantasmagórica e triste (And the silken sad uncertain rustling) com a descrição do ambiente do que era coberto por of each purple curtain / Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before. E depois o canto d’O Corvo” com as palavras: uncertain/ before/ beating/ door/ door/ nothing more.

<p>Como, a tremer frio e frouxo, cada reposteiro roxo Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais! Mas, a mim mesmo infundido força, eu ia repetindo, "É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais; Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais. É só isto, e nada mais".</p>	<p>And the silken sad <u>uncertain</u> rustling of each purple curtain Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt <u>before</u>; So that now, to still the <u>beating</u> of my heart, I stood repeating: "Tis some visitor entreating entrance at my chamber <u>door</u>; Some late visitor entreating entrance at my chamber <u>door</u>; This it is and <u>nothing more</u>."</p>
--	---

O roxo, apesar se ser conhecido como a cor da paixão, da dor e da morte é a cor da temperança, fica entre o rubro e o violáceo, é a cor violeta, feita em proporção igual do

vermelho e do azul, “de lucidez e ação refletida, de equilíbrio entre a terra e o céu, os sentidos e o espírito, a paixão e a sabedoria”. (CHEVALIER & GHEERBRANT, (1990), p. 960). Esta cor exprime o mais denso simbolismo, pois é a cor de um dos quatro elementos constitutivos do universo: “o branco, a terra; o verde, a água; o vermelho, o fogo e a violeta, o ar [...] A cor violeta é geralmente considerada como um símbolo da Alquimia e pode indicar uma transfusão espiritual... a influência exercida de homem para homem pela sugestão, persuasão, influência hipnótica, mágica enfim [...] representa a passagem outonal da vida à morte [...] eis porque Jesus veste uma túnica violeta durante a paixão, ou seja, quando ele assume completamente sua encarnação, e que, no momento de realizar o seu sacrifício [...] filho da terra que irá redimir, com o Espírito celeste, ao qual retornará. É esse mesmo simbolismo que cobre o coro das igrejas de violeta às Sextas-feiras Santas. Pela mesma razão, inúmeros evangeliários, livros de salmos e breviários, [...] são escritos com letras douradas sobre um pergaminho violeta” (Idem, p. 960). Por esse motivo, o roxo passou a simbolizar a cor do luto nas sociedades ocidentais. Na verdade, ele evoca não a morte enquanto estado, mas da morte enquanto passagem.

Esse ambiente de sonho e fantasma que o eu poemático se viu envolvido foi despertado por um estranho barulho de uma visita tardia que pede para entrar (*Tis some visitor entreating entrance at my chamber door*), sendo relatado como apenas isso e nada mais (*This it is and nothing more*).

A receptividade do eu poético no impulso (*Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer/ “Sir”, said I, “or Madam, truly your forgiveness I implore*), ainda sonolento, que favorece a confusão perante a escuridão da noite (*But the fact is I was napping, and so gently you came rapping*). E o canto do corvo: *no longer/ implore/ rapping/ door/ door/ nothing more*.

<p>Dúbio e tais sonhos sonhando que os ninguém sonhou iguais. Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldita, E a única palavra dita foi um nome cheio de ais - Eu o disse, o nome dela, e o eco disse aos meus ais. Isso só e nada mais.</p>	<p>Depp into that darkness <u>peering</u>, long I stood there wondering, fearing, Doubting, dreaming dreams no mortals ever dared to dream <u>before</u>; But the silence was unbroken, and the stillness gave no <u>token</u>. And the only word there spoken was the whispered word, "<u>Lenore!</u>" This I whispered, and an echo murmured back the word, "<u>Lenore!</u>" – Merely this and <u>nothing more</u>.</p>
--	---

A treva aumenta, a confusão causada pelo sono que poderia ser o sonho é manifestada (*Doubting, dreaming dreams no mortals ever dared to dream before*), para o surgimento da palavra, que é o nome, um dos chamados do corvo: Lenore! (*And the only word there spoken was the whispered word, "Lenore!"*). Repetindo as palavras proferidas pelo "O Corvo" no vento: *peering/ before/ token/ Lenore/ Lenore/ nothing more*.

Os sinais são dados, na perpetuação dos seis versos, na sexta estrofe (*Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore*), na janela, para explorar o amplo horizonte, infinito, mas o eu poemático deduz: é apenas o vento, e nada mais (*Tis the wind and nothing more*). Enquanto "O Corvo" canta: *turning/ tapping/ lattice/ explore/ explore/ nothing more*.

<p>Abri então a vidraça, e eis que, com muita negaça, Entrou grave e nobre um corvo dos bons tempos ancestrais. Não fez nenhum cumprimento, não parou nem</p>	<p>Open here I flung the shutter, when, with many flirt and <u>flutter</u>, In there stepped a stately <u>Raven</u> 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</p>
---	---

<p>um momento, Mas com ar solene e lento pousou sobre os meus umbrais, Num alvo busto de Atena que há por sobre meus umbrais, Foi, pousou, e nada mais.</p>	<p>chamber <u>door</u> – Perched upon a bust of Pallas just above my chamber <u>door</u> – Perched, and sat, and <u>nothing more</u></p>
--	---

<p>E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura Com o solene decoro de seus ares rituais. "Tens o aspecto tosquiado", disse eu, "mas de nobre e ousado, Ó velh"O Corvo"emigrado lá das trevas infernais! Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais." Disse o corvo, "Nunca mais".</p>	<p>Then this <u>ebony</u> Bird beguiling my fancy into smiling, By the grave and stern decorum of the countenance it <u>wore</u> "Though thy crest be shorn and shaven, thou", I said, "art sure no <u>craven</u>, Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly <u>shore</u> – Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian <u>shore!</u>" Quoth the Raven, "<u>Nevermore</u>".</p>
--	--

Ao buscar por respostas para o mistério, é aberta a janela e entra um corvo (*Open here I flung the shutter, when, with many flirt and flutter/ In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore*), que estava cantando, então o pássaro realiza um singelo pouso sobre os umbrais da porta (*Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door/ Perched, and sat, and nothing more*). Enquanto "O Corvo" canta: *flutter/ raven/ stayed/ door/ door/ nothing more*. Em um alívio, por não estar enlouquecendo o eu narrador, que irá narrar o drama, sorri, entretanto percebe a malícia de "O Corvo" pergunta quem "O Corvo" é (*Tell*

me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore). E "O Corvo" diz: *Nevermore*, como símbolo da canção, de que a Lenore nunca mais apareceria, contudo "O Corvo" já estava cantando desde o início da poesia. "O Corvo" continua na oitava estrofe: *Ebony/ wore/ craven/ shore/ shore/ nevermore*.

<p>Pasmei de ouvir este raro pássaro falar tão claro, Inda que pouco sentido tivessem palavras tais. Mas deve ser concedido que ninguém terá havido Que uma ave tenha tido pousada nos seus umbrais, Ave ou bicho sobre o busto que há por sobre seus umbrais, Com o nome "Nunca mais".</p>	<p>Much I <u>marvelled</u> this ungainly fowl to hear discourse so plainly, Though its answer little meaning – little relevancy <u>bore</u>; For we <u>cannot</u> help agreeing that no living human being Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber <u>door</u> – Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber <u>door</u>, With such name as "<u>Nevermore</u>".</p>
--	---

<p>Mas o corvo, sobre o busto, nada mais dissera, augusto, Que essa frase, qual se nela a alma lhe ficasse em ais. Nem mais voz nem movimento fez, e eu, em meu pensamento Perdido, murmurei lento, "Amigos, sonhos - mortais Todos - todos já se foram. Amanhã também te vais".</p>	<p>But the Raven, sitting lonely on that placid bust, <u>spoke</u> only That one word, as if his soul in that one <u>word</u> he did outpour. Nothing farther then he uttered; not a father then <u>fluttered</u> – Till I scarcely more than muttered: "Other friends have <u>flown before</u> – On the morrow he will leave me as my Hopes have <u>flown before</u>." Then the bird said, "<u>Nevermore</u>".</p>
--	--

Disse o corvo, "Nunca mais".	
<p>A alma súbito movida por frase tão bem cabida, "Por certo", disse eu, "são estas vozes usuais, Aprende-as de algum dono, que a desgraça e o abandono Seguiram até que o entono da alma se quebrou em ais, E o bordão de desesp'rança de seu canto cheio de ais Era este "Nunca mais".</p>	<p>Startled at the stillness broken my reply so aptly <u>spoken</u>, "Doubtless", said I, "what it utters is its only <u>stock</u> and store, Caught from some unhappy master whom unmerciful <u>Disaster</u> Followed fast and followed faster till his songs one <u>burden bore</u> Till the dirges of his Hope that melancholy <u>burden bore</u> Of 'Never – <u>Nevermore</u>'."</p>

Na nona estrofe, o eu narrador começa a ouvir o canto de "O Corvo" (*Though its answer little meaning – little relevancy bore*), e pensou que "O Corvo" estava dialogando com ele, de fato estava, como será mostrado no subtítulo: A sintaxe invisível do corvo. Então "O Corvo" pousa nos umbrais da porta, incitando o mistério do poema (*Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door*), com o nome nunca mais (*With such name as "Nevermore"*). E "O Corvo" canta: *I marvelled/ bore/ cannot/ door/ door/ nevermore*. Depois o eu narrador, na décima estrofe fica reflexivo, sobre a única palavra que ele ouvia: *nevermore* (*That one word, as if his soul in that one word he did outpour*). Enquanto "O Corvo" pronuncia: *spoke/ word/ fluttered/ flown before/ flown before/ nevermore*. Na décima primeira estrofe o eu narrador começa a ficar irritado e entristecido com a insistente canção do corvo, referida como nunca mais (*Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore/ Of 'Never – Nevermore'*). E "O Corvo" diz: *spoken/ stock/ disaster/ burden bore/ burden bore/ nevermore*.

<p>Mas, fazendo inda a ave escura sorrir a minha amargura, Sentei-me defronte dela, do alvo busto e meus umbrais; E, enterrado na cadeira, pensei de muita maneira Que qu'ria esta ave agoureira dos maus tempos ancestrais, Esta ave negra e agoureira dos maus tempos ancestrais, Com aquele "Nunca mais".</p>	<p>But <i>The Raven</i> still beguiling all my sad soul into smiling, Straight I wheeled a cushioned seat front of bird and bust and <u>door</u>; Then, upon the velvet sinking, I <u>betook</u> myself to linking Fancy unto fancy, thinking what this ominous <u>bird of yore</u> – What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous <u>bird of yore</u> Meant in coraking "<u>Nevermore</u>".</p>
---	---

<p>Comigo isto discorrendo, mas nem sílaba dizendo À ave que na minha alma cravava os olhos fatais, Isto e mais ia cismando, a cabeça reclinando No veludo onde a luz punha vagas sombras desiguais, Naquele veludo onde ela, entre as sombras desiguais, Reclinar-se-á nunca mais!</p>	<p>This I <u>sat</u> engaged in guessing, but no syllable expressing To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's <u>core</u>; This and more I sat divining, with my <u>head</u> at ease reclining On the cushion's velvet lining that the <u>lamp-light</u> gloated o'er, But whose velvet violed lining with the lamp-light gloating o'er She shall press, ah, <u>nevermore</u>"</p>
--	---

<p>Fez-se então o ar mais denso, como cheio dum incenso</p>	<p>Then methought, the <u>air grew</u> denser, perfumed from an unseen censer Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on</p>
--	---

<p>Que anjos dessem, cujos leves passos soam musicais. "Maldito!", a mim disse, "deu-te Deus, por anjos concedeu-te O esquecimento; valeu-te. Toma-o, esquece, com teus ais, O nome da que não esqueces, e que faz esses teus ais!" Disse o corvo, "Nunca mais".</p>	<p>the tufted <u>floor</u>. "Wretch", I cried, "thy God hath lent three – by <u>these angels</u> he hath sent thee Respite – respite and nepenthe from my memories of <u>Lenore</u>! Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost <u>Lenore</u>!" Quoth the Raven, "<u>Nevermore</u>".</p>
--	---

Mencionada na décima segunda estrofe, o eu narrador acredita que a ave está lá para debochar de sua infelicidade (*But The Raven still beguiling all my sad soul into smiling*), e fica cada vez mais irritado, a ponto de ofender o animal (*What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore*), enquanto ele apenas escuta o *nevermore*, "O Corvo" prossegue: *raven/ door/ betook/ Bird of yore/ Bird of yore/ nevermore*. Na estrofe seguinte, o eu narrador continua com o incômodo d'"O Corvo" (*To the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core*), com o efeito de luzes misteriosos (*On the cushion's velvet lining that the lamp-light gloated o'er*), e "O Corvo" diz: *I sat/ core/ head/ lamp-light/lamp-light/ nevermore*. Consequente, o ambiente fica mais denso, como se tivesse presença de anjos (*Then methought, the air grew denser, perfumed from an unseen censer/ Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled on the tufted floor*), mas o eu narrador queria a Lenore de volta e com isso torna a revoltar-se (*Respite – respite and nepenthe from my memories of Lenore!*). "O Corvo" aparentemente apenas canta *nevermore*, porém ele relata: *Air grew/ floor/ these angels/ Lenore/ Lenore/ nevermore*.

<p>"Profeta", disse eu, profeta – ou demônio ou ave preta! Fosse diabo ou tempestade quem te trouxe a meus umbrais, A este luto e este degredo, a esta noite e este segredo, A esta casa de ânsia e medo, diz a esta alma a quem atrais Se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atrais! Disse o corvo, "Nunca mais".</p>	<p>"Prophet!", said I, "thing of evil" – <u>prophet</u> still, if bird or devil! – Whether Tempter sent, or whether <u>tempest</u> tossed thee here ashore, Desolate, yet all undaunted, on this desert land enchanced On this home by Horror haunted – tell me truly, I <u>implore</u> – Is there – is there balm in Gilead? - tell me – tell me, I <u>implore!</u>" Quoth the Raven, "<u>Nevermore</u>".</p>
---	--

<p>"Profeta", disse eu, "profeta - ou demônio ou ave preta! Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e mortais. Dize a esta alma entristecida se no Éden de outra vida Verá essa hoje perdida entre hostes celestiais, Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!" Disse o corvo, "Nunca mais".</p>	<p>"Prophet!", said I, "thing of evil" – <u>prophet</u> still, if bird or devil! – By that heaven that bends above us – by that God we both <u>adore</u> – Tell this soul with sorrow laden if, within the distant <u>Aidenn</u>, It shall clasp a sainted maiden whom the angels name <u>Lenore</u> – Clasp a rare and radiant maiden whom the angles name <u>Lenore.</u>" Quoth the Raven, "<u>Nevermore</u>".</p>
---	--

Na décima quinta estrofe, o eu narrador clama pelo profeta para resolver o enigma (*"Prophet!", said I, "thing of evil" – prophet still, if bird or devil*) e descreve a sensação como ânsia e medo (*On this home by Horror haunted – tell me truly, I implore*), e nisso "O Corvo" canta: *Prophet/ tempest/ enchanced/ I implore/ I implore/ nevermore*. Ao seguir o poema, na

décima sexta estrofe é questionado o paradeiro da alma (*Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn*), em memória da amada perdida (*Clasp a rare and radiant maiden whom the angles name Lenore*), perante ao som do corvo: *Prophet/ adore/ aidenn/ Lenore/ Lenore/ nevermore.*

<p>"Que esse grito nos aparte, ave ou diabo!", eu disse. "Parte! Torna à noite e à tempestade! Torna às trevas infernais! Não deixes pena que ateste a mentira que disseste! Minha solidão me reste! Tira-te de meus umbrais! Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!"</p>	<p>"Be that <u>word</u> our sing of parting, bird or fiend!" I shrieked, upstarting "Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian <u>shore</u>! Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath <u>spoken</u>! Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above <u>my door</u>! Take thy beak from out my heart, and take thy form from off <u>my door</u>!" Quoth the Raven, "<u>Nevermore</u>".</p>
<p>E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais. Seu olhar tem a medonha cor de um demônio que sonha, E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão há mais e mais, E a minha alma dessa sombra que no chão há mais e mais, Libertar-se-á... nunca mais!</p>	<p>And the <u>Raven</u>, never flitting, still is sitting, still is sitting On the pallid bust of Pallas just above my <u>chamber door</u>; And his eyes have all the <u>seeming</u> of a demon's that is dreaming, An the lamp-light o'er him streaming throws his shadow <u>on the floor</u>; And my soul from out that shadow that lies floating <u>on the floor</u>; Shall be lifted – <u>nevermore</u>!</p>

Na décima sétima estrofe, há um forte grito, como o enunciado de um clímax dentro do poema, em um ambiente todo sombrio (*“Be that word our sing of parting, bird or fiend!” I shrieked, upstarting/ Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!*), o eu narrador persiste em escutar o *nevermore*, enquanto “O Corvo” diz as seguintes palavras: *word/ shore/ my door/ my door/ nevermore*. Na última estrofe do poema, a tristeza continua, em um mistério do paradeiro de Lenore, e o eu narrador continua a agourar a ave, que tanto culpa pelo desaparecimento de sua amada (*And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting/ And my soul from out that shadow that lies floating on the floor; Shall be lifted – nevermore!*), e “O Corvo” recita suas últimas palavras no poema: *raven/ chamber door/ seeming/ on the floor/ on the floor/ nevermore*.

A SINTAXE DO INVISÍVEL NO CANTO SINISTRO D’O CORVO

Ao longo do poema de Edgar Allan Poe, “O Corvo” descreve algo para o eu narrador que insiste em ofender o canto da ave e culpá-lo pela morte da Lenore, que apenas entendia o nunca mais, jamais iria rever a pessoa que tanto ama. Cada fala d’O Corvo” é retirada em palavras que assim como a *nevermore*, segue o som do corvo. Cada verso segue um código, que demonstra com detalhes o ocorrido com Lenore. Mas nem toda palavra com som de corvo, pode ser usada na formação da frase do corvo, sendo formada no final de cada estrofe, logo, “O Corvo” diz dezoito frases até o final do poema. Depois dessa percepção, toda a poesia parece ser um grande som de corvo, dificultando ainda mais o desvendar desse misterioso quebra-cabeça. Como acontece, por exemplo, na primeira estrofe:

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 someone gently rapping, rapping at my chamber door,
“This some visitor”, I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”*

O processo do enigma, acontece ouvindo os sons das palavras, que parecem com o canto do corvo, então apenas na primeira estrofe, várias palavras parecem ter esse efeito: *Once upon/ midnight/ I pondered/ Over many/ quaint/ curious/ forgotten/ lore/ I nodded/ mapping/ tapping/ someone/ rapping/ door/ visitor/ tapping/ door/ nothing more*. Nos três últimos versos, os dois primeiros seguem as mesmas palavras, no caso da primeira estrofe é door, e o último verso é sempre o mais óbvio, de fácil percepção de qual será a palavra-chave. Assim segue todo o poema. O eu narrativo descreve, no início que estava lendo um livro de sabedoria antiga esquecida, quando aparece o corvo. Dessa forma temos o seguinte conto, dentro do poema, separado em estrofes:

- Primeira estrofe:

*Once upon
Lore
Tapping
Door
Door
nothing more*

Certa vez, a sabedoria antiga estava batendo, na porta, na porta, e nada mais.

- Segunda estrofe:



*I remember
Floor
Morrow
Lenore
Lenore
Evermore*

Eu me lembro do chão, na madrugada. A Lenore! A Lenore! Jamais.

- Terceira estrofe:

*Uncertain
Before
Beating
Door
Door
nothing more*

Algo duvidoso antes, batia na porta, na porta, e nada mais.

- Quarta estrofe:

*No longer
Implore
Rapping
Door
Door
nothing more*

Sem mais implorar, bateu fraco na porta, na porta, e nada mais.

- Quinta estrofe:

*Peering
Before
Token
Lenore*



Lenore
nothing more

Observando antes as provas. Lenore! Lenore! E nada mais.

- Sexta estrofe:

Turning
Tapping
Lattice
Explore
Explore
nothing more

Voltando a bater, na treliça da janela. Queriam explorar, explorar! E nada mais.

- Sétima estrofe:

Flutter
Raven
Stayed
Door
Door
nothing more

“O Corvo” sentiu a vibração, e ficou parado. Na porta, na porta, e nada mais.

- Oitava estrofe:

Ebony
Wore
Craven
Shore
Shore
Nevermore



A cor escura vestiu covardia! À margem, margem! Nunca mais.

- Nona estrofe:

*I marvelled
Bore
Cannot
Door
Door
Nevermore*

Eu pasmei, quando vi o buraco. Não podia ser! A porta! A porta! Nunca mais.

- Décima estrofe:

*Spoke
Word
Fluttered
Flown before
Flown before
Nevermore*

Quando ela disse a palavra! Flutuou! Fez um voo antecipado! Voo antecipado! Nunca mais!

- Décima primeira estrofe:

*Spoken
Stock
Disaster
Burden bore
Burden bore
Nevermore*

A palavra falada, causou uma ação. Foi um desastre! Um buraco complexo! Buraco complexo! Nunca mais.



- Décima segunda estrofe:

Raven
Door
Betook
Bird of yore
Bird of yore
Nevermore

“O Corvo” entregou-se a porta. Eles disseram: pássaro ancestral! Pássaro ancestral!
Nunca mais.

- Décima terceira estrofe:

I sat
Core
Head
Lamp-light
Lamp-light
Nevermore

Eu era o corvo! Então voei em direção ao centro e me sentei. Vi a luz da lâmpada! A
luz da lâmpada! Nunca mais.

- Décima quarta estrofe:

Air grew
Floor
These angels
Lenore
Lenore
Nevermore

O ar cresceu, em um redemoinho! No chão! Aqueles anjos! Eu vi a Lenore! A Lenore!
Nunca mais a veria!



- Décima quinta estrofe:

Prophet
Tempest
Enchanced
I implore
I implore
Nevermore

O profeta apareceu! Em uma tempestade encantada! Então, eu implorei! Implorei para devolver a Lenore! Mas nunca mais a veria!

- Décima sexta estrofe:

Prophet
Adore
Aidenn
Lenore
Lenore
Nevermore

O profeta adora o Éden! Disse que Lenore pertencia a aquele lugar! A Lenore! Nunca mais a veria!

- Décima sétima estrofe:

Word
Shore
Spoken
My door
My door
Nevermore

A palavra: margem. Foi proferida! Minha porta! Minha porta! Nunca mais.

- Décima oitava estrofe:



Raven
Chamber door
Seeming
On the floor
On the floor
Nevermore

Então o corvo, nos umbrais da porta, ficou olhando para o chão. Para o chão, que nunca mais pousaria.

CONSIDERAÇÕES GERAIS

Repleto de enigmas, assim é “O corvo”, assim é a poesia, é assim a arte na sua totalidade, é a linguagem que se desgarra do lugar-comum e se torna inventiva, infindável, a transpor os limites de um sistema dentro desse próprio sistema, quando aponta para outros sistemas em sua própria performance, em seu voo de minerva.

A experiência de conviver com os postulados de teóricos como Julio Plaza, Mikhail Bahktin, Gilberto Mendonça Teles, Ezra Pound, T S Eliot, além de outros cujos pensamentos evocamos ao buscar uma breve tradução, no sentido da leitura do poema lendário de Poe, é de relevância insondável, vez que seus pressupostos iluminam, mesmo a paisagem mais obscura da palavra poética. Nesse sentido é que entendemos ser de fato compensador empreender buscas no silêncio e nas imagens das palavras do poema, de seus intervalos, que se faz entre o dito e o não dito.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.



BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia. Tradução de Maria Margarida Barahona*. Lisboa: edições70, 1985.

BARTHES, Roland. *Lições. Tradução de Ana Mafalda Leite*. Lisboa: edições70, 2007.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: novos ensaios críticos. Tradução de Mário Laranjeira*. São Paulo: M. Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto precedido de variações sobre a escrita. Tradução de Maria Margarida Barahona*. Lisboa: edições70, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Editora Autêntica, 1925.

CHEVALIER, Jean. & CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem (Teoria da poeticidade)*. Livraria Almedina. Coimbra. Portugal, 1987.

ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa, Guimarães Editores, 1997.

FERNANDES, José. *O interior da Letra*. Editora UCG, 2007.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, Princeton University, 1973.

LANGER, Susanne Katherina Knauth. *Sentimento e forma*. Perspectiva, 1980.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia para quê?*. Ed. Unesp, 2019.

PLAZA, Julio. *Sobre tradução intersemiótica*, 1985.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesias e ensaios em um volume*. Editora Nova Guilar S.A. Rio de Janeiro, 1997.

POÉTIQUE. *O discurso da poesia. Tradução: Leocádia Reis e Carlos Reis*. Livraria Almedina. Coimbra. Portugal, 1982.



POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Cultrix, 1990.

TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita*. Ed. Vozes, Petrópolis, 1996.

Envio: Outubro de 2020
Aceite: Outubro de 2020