



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS



LIVIA CREMONEZ DOMINGOS

**A PROBLEMÁTICA DA SEMÂNTICA DISCURSIVA EM PROCESSOS DE
TRADUÇÃO: ANÁLISE DISCURSIVA DE DUAS TRADUÇÕES DO POEMA *THE
RAVEN*, DE EDGAR ALLAN POE**

UBERLÂNDIA/MG

2019

LIVIA CREMONEZ DOMINGOS

**A PROBLEMÁTICA DA SEMÂNTICA DISCURSIVA EM PROCESSOS DE
TRADUÇÃO: ANÁLISE DISCURSIVA DE DUAS TRADUÇÕES DO POEMA *THE
RAVEN*, DE EDGAR ALLAN POE**

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos Linguísticos e Linguística Aplicada.

Linha de Pesquisa: Língua, Texto e Discurso.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira

UBERLÂNDIA/MG

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- D671p
2019 Domingos, Livia Cremonez, 1981-
A problemática da semântica discursiva em processos de tradução [recurso eletrônico] : análise discursiva de duas traduções do poema The raven, de Edgar Allan Poe / Livia Cremonez Domingos. - 2019.
- Orientadora: Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2019.709>
Inclui bibliografia.
1. Linguística.. I. Silveira, Fernanda Mussalim Guimarães Lemos, 1966- (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. III. Título.

CDU: 801

Gerlaine Araújo Silva - CRB-6/1408



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

ATA DE DEFESA

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Linguísticos				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, PPGEL				
Data:	vinte e seis de julho de dois mil e dezenove	Hora de início:	14:30	Hora de encerramento:	16:30
Matrícula do Discente:	11722ELI010				
Nome do Discente:	Livia Cremonez Domingos				
Título do Trabalho:	A problemática da semântica discursiva em processos de tradução: análise discursiva de duas traduções do poema "The Raven" de Edgar Allan Poe				
Área de concentração:	Estudos em linguística e Linguística Aplicada				
Linha de pesquisa:	Linguagem, sujeito e discurso				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Sobre a gênese e a transmissibilidade de pré-discursos que sustentam o discurso do senso comum sobre a língua portuguesa no Brasil				

Reuniu-se no Anfiteatro/sala 209U, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, assim composta: Professores Doutores: [Manuel José Veronez de Sousa Junior, PPGEL/UFU](#); [Roberto Leiser Baronas, UFSCar](#); [Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira, PPGEL/UFU](#) orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). [Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira](#), apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de **Mestre**.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Leiser Baronas, Usuário Externo**, em 26/07/2019, às 17:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Manuel José Veronez de Sousa Júnior, Usuário Externo**, em 29/07/2019, às 10:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/07/2019, às 10:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1373077** e o código CRC **796CBB3F**.

Livia Cremonez Domingos

**A PROBLEMÁTICA DA SEMÂNTICA DISCURSIVA EM PROCESSOS DE
TRADUÇÃO: ANÁLISE DISCURSIVA DE DUAS TRADUÇÕES DO POEMA *THE
RAVEN*, DE EDGAR ALLAN POE**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.
Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira – ILEEL/UFU
Presidente da Banca

Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas - UFSCar

Prof. Dr. Manuel José Veronez de Sousa Junior - ILEEL/UFU

À Emily Cremonez, meu orgulho e inspiração, força na fragilidade, paz no caos.

Fonte da resiliência que me reprime o ímpeto de sucumbir às adversidades.

Dedico este trabalho, com suas contribuições e limitações.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dr^a Fernanda Mussalim, pela orientação e pelo incentivo.

Às Professoras Dras. Luciana Salazar Salgado (UFSCar) e Maria Flávia Figueiredo (UNIFRAN), pelas valiosíssimas contribuições feitas na etapa da qualificação.

Aos amigos do grupo *Círculo de estudos do discurso – CED*, pelo acolhimento: Profa. Dra. Heloisa M. Mendes, Profa. Dra. Marília Rodrigues, Bruno, Manuel, Polyana, Ari, Khal, e, em especial, ao Breno, pela solicitude e pelas preciosas contribuições feitas na qualificação.

À Prof^a Dr^a Norma Discini, pelo encorajamento no início da pesquisa e pelas saudosas e arrebatadoras aulas de Retórica, entregues com tanta profundidade no curso sobre Estilo.

Ao Prof. Dr. Igor A. Lourenço da Silva, (meu orientador na iniciação científica e na monografia), por tão prontamente providenciar os livros sobre Tradução indicados pela banca de qualificação.

Aos professores do curso de graduação em Tradução da UFU, pela excelência no ensino que me proporcionou a base para enfrentar uma empreitada na pós-graduação.

Aos professores do curso de Letras da UFU, que lecionaram com tanta entrega no curso de graduação em Tradução, pelo mesmo motivo acima.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de fomento, sem a qual a presente pesquisa seria inviável.

Aos funcionários do PPGEL-UFU, sobretudo à Virgínia e à Luana, pela solicitude.

Aos amigos que torceram de perto e aos que torceram de longe.

À minha família, base de tudo que sou.

Ao meu irmão Yuri, pela presença constante mesmo em face da distância física.

À minha avó Maria da Glória, que hoje brilha no céu, pela pureza do amor que me ofertou e que até hoje me guia nessa jornada.

À minha filha Emily, pela compreensão quando de minha ausência, respeito em meus momentos de introspecção, incentivo contínuo. Por ser a inspiração dos meus melhores feitos.

A Deus pela oportunidade.

“As convicções são cárceres. Mais inimigas da verdade do que as próprias mentiras. Convicção é a crença de estar, em algum ponto do conhecimento, de posse da verdade absoluta. Esta crença pressupõe, então, que existam verdades absolutas; e, igualmente que tenham sido achados os métodos perfeitos para alcançá-las; por fim, que todo aquele que tem convicções se utilize desses métodos perfeitos. Todas as três asserções demonstram de imediato que o homem das convicções não é o do pensamento científico;”

(Friedrich Nietzsche)

“As palavras só têm sentido se nos ajudam a ver o mundo melhor.

Aprendemos palavras para melhorar os olhos.”

(Rubem Alves)

RESUMO

Filiando-me à Análise do Discurso de linha francesa, mais especificamente ao quadro teórico desenvolvido por Dominique Maingueneau em seus livros *Gênese dos Discursos* (2008) e *Discurso Literário* (2014), pretendo verificar como e em que medida o posicionamento estético do sujeito-tradutor – assumido nesta pesquisa como um *auctor*-tradutor (MAINGUENEAU, 2014) – no campo literário afeta o resultado das traduções por ele realizadas. Para tanto, analiso traduções de um mesmo poema, realizadas por autores-tradutores vinculados a diferentes posicionamentos estéticos. Pautada no cotejo direto entre o texto-fonte e as suas respectivas traduções e no cotejo entre as duas traduções escolhidas, busco rastrear e descrever os traços enunciativos, semânticos e estilísticos do texto traduzido, cujas recorrências apontem para uma identidade discursiva materializada em cada tradução. O *corpus* de análise desta pesquisa é composto pelo poema *The Raven* de Edgar Allan Poe (texto-fonte) e pelas traduções de Machado de Assis (1883) e do poeta parnasiano Antônio Emílio de Menezes (1917), ambas para o português brasileiro. Nossa hipótese é de que o texto literário traduzido carrega consigo indícios do posicionamento estético do *auctor*-tradutor no campo literário, uma vez que ele traduz, para um outro sistema linguístico, a partir do filtro de restrições semânticas de seu posicionamento estético, o que, em tese, nos possibilita descrever os traços estéticos-semânticos sob os quais se constitui sua identidade discursiva, quando do ato tradutório. Em outras palavras, lançamos a hipótese de que o posicionamento estético-discursivo do sujeito-tradutor no campo literário condiciona em todos os aspectos o resultado de suas escolhas tradutórias, de suas tomadas de decisão e do encaminhamento de solução de problemas oriundos do ato tradutório. Desse modo, busca-se, no decorrer desta pesquisa, verificar de que maneira as traduções de um mesmo texto-fonte – realizadas por *auctores*-tradutores de diferentes posicionamentos estéticos – se diferem entre si e do texto-fonte, e em que medida essas diferenças podem ser tomadas como decorrentes do posicionamento estético-discursivo dos sujeitos tradutores no campo literário. O objetivo específico dessa pesquisa é verificar como se dá o posicionamento dos *auctores*-tradutores na *interlíngua* (MAINGUENEAU, 2014), a fim de corroborar o postulado de Maingueneau (2008), segundo o qual os enunciados são proferidos com base em um sistema de restrições semânticas do qual não se pode escapar (nem mesmo em processos de tradução, que são pautados em um texto já existente e não constituem, portanto, enunciados completamente “inéditos”). Os dados corroboram a hipótese inicial desta pesquisa, uma vez que foram encontrados indícios recorrentes do posicionamento estético de cada *auctor*-tradutor materializados em suas traduções, mesmo tendo ambas partido de um mesmo texto-fonte. Os recursos estilísticos propostos por cada estética foram mobilizados e priorizados em detrimento da premissa de se preservar os aspectos de literariedade do texto-fonte, tanto quanto possível, em suas traduções (BRITTO, 2012).

Palavras-chave: Análise do Discurso. Interdiscurso. Campo literário. Posicionamento discursivo. Posicionamento na interlíngua. Tradução. Tradução Literária.

ABSTRACT

Drawing from Discourse Analysis of French Line – more specifically from the theoretical framework developed by Dominique Maingueneau in his books *Genesis of Discourses* (2008) and *Literary Discourse* (2014) – this research seeks to verify how and to what extent the aesthetic positioning of the subject-translator, who in this research is referred to as an *auctor-translator* (MAINGENEAU, 2014), affects the result of the translations performed by him in the literary field. For this purpose, two translations of the same poem are analyzed (each of them performed by authors-translators linked to different aesthetic positioning). Based on the direct collation between the source text and its translations, this work seeks to trace and to describe the enunciative and stylistic traits of the translated texts, which recurrences may point to a discursive identity materialized in each translation. The *corpus* of analysis of this research is composed of the poem *The Raven* by Edgar Allan Poe (source text), and two translations of the Brazilian writer Machado de Assis (1883) and the Brazilian Parnassian poet Antônio Emilio de Menezes (1917), both into Brazilian Portuguese. Our hypothesis is that translated literary texts carries along with them indications of the author-translator aesthetic positioning within the literary field, since he translates to another linguistic system whereas he is driven by the semantic filter of his aesthetic-discursive positioning. In other words, this study is based on the hypothesis that the aesthetic positioning of the subject-translators in the literary field regulates in all aspects the final result of their translations, as the utterances produced during the translation processes depend not only upon the original utterance from the source text, but also upon the restrictions of the semantic filter of each discursive positioning. Thus, during the development of this work, we sought to verify how translations of the same text - performed by authors-translators from different literary schools - differ from each other and from the source text and to what extent these differences can be taken as a result of the aesthetic positioning of the subject-translator in the literary field. The specific objective of this research is to verify the positioning of the authors-translators in the *interlingua* (Maingueneau, 2014), in order to corroborate the postulated of Maingueneau (2008), according to which the utterances are produced within the parameter of a system of semantic restrictions, from which one cannot escape (even when these utterances are produced during translation processes, which are based on a previous existing text and therefore does not constitute completely new utterances). The collected data corroborate the initial hypothesis of this research, since recurrent indications of the aesthetic positioning of each author-translator (an *auctor-translator*) were found materialized in their translations. The stylistic resources proposed by each aesthetic positioning in the literary field were mobilized and prioritized by these subject-translators to the detriment of the premise of preserving the literariness of the source text, as much as possible, in their translations (BRITTO, 2012).

Keywords: Discourse Analysis; Interdiscourse. Literary field. Discursive positioning. Positioning in interlingua. Translation. Literary Translation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	16
CONTEXTUALIZAÇÃO	16
1.1 A emergência dos Estudos da Tradução e algumas das principais vertentes dos estudos tradutológicos	16
1.2 A busca por um diálogo entre os Estudos da Tradução e a Análise do Discurso.....	22
1.3 A Tradução Literária	25
1.4 O estudo analítico do poema	28
1.5 Sobre o poema	31
1.6 Sobre o Autor e os Tradutores.....	34
1.6.1 A proposta da noção de <i>auctor</i> e de <i>campo literário</i> por Dominique Maingueneau	34
1.6.2 Edgar Allan Poe (1809-1849).....	38
1.6.2.1 O Romantismo e o Romantismo Sombrio de Edgar Allan Poe.....	39
1.6.3 Machado de Assis.....	43
1.6.3.1 Uma estética machadiana	48
1.6.3.2 Machado de Assis enquanto poeta	52
1.6.4 Antônio Emílio de Menezes	57
1.6.4.1 Parnasianismo no Brasil	59
CAPÍTULO 2	62
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	62
2.1 Postulados de Dominique Maingueneau em Gênese dos Discursos	62
2.2 A proposta de uma análise do discurso literário	73
2.2.1 O posicionamento na <i>interlíngua</i>	82
CAPÍTULO 3	86
ANÁLISE DOS DADOS	86
3.1 Análise do poema <i>The Raven</i> , de Edgar Allan Poe	86
3.2 Análise da tradução de Antônio Emílio de Menezes.....	91
3.3 Análise da tradução de Machado de Assis	100
3.4 Análise comparativa entre as duas traduções	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	114
ANEXO A – CORPUS DA PESQUISA	120

INTRODUÇÃO

Embora muitas vezes considerada incompleta e infiel, a tradução se constitui em uma ponte intercultural, cujo processo de realização se dá por meio da resolução de impasses oriundos das diferenças linguísticas e culturais entre as línguas de partida e de chegada. Nesse sentido, o processo tradutório é pautado na tomada de decisões e na resolução de problemas, pois cada sistema linguístico possui suas especificidades lexicais, estruturais, sintáticas e culturais, fazendo com que a transposição de um texto de uma língua à outra seja um trabalho complexo e delicado. Como afirma Britto (2012, p. 36-37), “[o] idioma do original e o da tradução não são sistemas linguísticos perfeitamente equivalentes”. Dessa forma, pode-se afirmar que não existe apenas uma solução possível para cada caso, fazendo-se necessário ao tradutor tomar decisões difíceis, que dependerão de diversos fatores, visto que todo texto traduzido – sejam quais forem os gêneros do discurso – deve, em tese, buscar manter os aspectos semânticos, estilísticos e estruturais do texto-fonte do qual partiu, dentro das possibilidades que o idioma de chegada permitir.

A complexidade do ato tradutório é ainda maior dependendo do gênero do discurso em questão. Em se tratando de tradução literária, os desafios são ainda mais contundentes, pois, ainda segundo Britto (2012, p. 47), a "tradução literária deve objetivar criar em uma outra língua um texto literário com tantos aspectos de literariedade do texto-fonte quanto forem possíveis". Para Britto, o texto literário é, acima de tudo, um objeto estético, no qual predomina a função poética e que tem a si próprio como razão de ser, acima de quaisquer de suas outras funções, sejam elas expressar sentimentos ou comunicar conteúdos filosóficos, ideológicos ou intelectivos.

As pesquisas correntes em Estudos da Tradução, de forma geral, abordam com maior frequência fatores como conhecimento linguístico dos idiomas trabalhados, subjetividade e estilo do tradutor, conhecimento de mundo/enciclopédico e o grau de *expertise*, ou seja, as diferenças entre um tradutor novato e um tradutor experiente. Entretanto, embora estes sejam fatores que influenciam grandemente nas escolhas tradutórias e na forma de gerenciar os problemas de tradução surgentes, há ainda outro fator pouco explorado tanto pelos Estudos da Tradução, quanto pela Análise do Discurso (AD), e que apenas recentemente passou a ser

considerado por alguns estudiosos que buscam um diálogo entre esses dois campos do saber: o posicionamento discursivo do sujeito tradutor em determinado campo discursivo¹. Assim sendo, propomo-nos, nesta pesquisa, a investigar este fator pouco explorado nas atuais análises de tradução, seguindo a hipótese de que ele é um fator condicionante fundamental subjacente às escolhas tradutórias e tomadas de decisão do tradutor. Mais especificamente, nossa hipótese é de que, no caso da tradução de textos literários, o posicionamento estético do tradutor no campo literário (MAINGUENEAU, 2014) condiciona em todos os aspectos suas escolhas tradutórias.

Filiando-nos à Análise do Discurso de linha francesa, mais especificamente ao quadro teórico metodológico desenvolvido por Dominique Maingueneau em seus livros *Gênese dos Discursos* (2009) e *Discurso Literário* (2014), propomo-nos, neste trabalho, a analisar traduções de um mesmo poema, realizadas por autores-tradutores de diferentes posicionamentos estéticos e, portanto, vinculados a diferentes escolas literárias, a fim de verificar como e em que medida o posicionamento do sujeito-tradutor, doravante referido por “*auctor-tradutor*”, (uma vez que esta pesquisa lida com autores consagrados no campo literário, como explicaremos melhor na subseção *1.6.1 A proposta da noção de auctor e de campo literário por Dominique Maingueneau*) interfere em suas escolhas tradutórias. Para esta finalidade, mobilizaremos o conceito de *posicionamento na interlíngua*, no intuito de verificar como cada *auctor-tradutor* traduz um mesmo texto-fonte, partindo da hipótese de que o ato tradutório é condicionado pelo sistema de restrições semânticas de cada posicionamento estético (MAINGUENEAU, 2014).

Desse modo, o objetivo geral deste trabalho se constitui em verificar de que forma o posicionamento estético do sujeito tradutor - no caso desta pesquisa referido por *auctor-tradutor* - no campo literário, condiciona o resultado das traduções por ele realizadas. O objetivo específico dessa pesquisa é analisar o posicionamento dos *auctores-tradutores* na *interlíngua*, categoria postulada por Maingueneau (2014) para analisar a enunciação literária sob um viés discursivo. Assim, adotando o conceito de *auctor*, de *campo literário* e de *posicionamento na interlíngua*, postulados por Maingueneau, buscaremos rastrear os traços semânticos que apontam para uma maneira própria de enunciar de cada *auctor-tradutor* e

¹ A respeito de pesquisas que se voltam para a relação existente entre a tradução e o posicionamento do sujeito tradutor em um campo discursivo, ver os trabalhos de Guerrine e Costa (2014) e Mittmann (1999). Embora esses autores explorem fenômenos que interessam do ponto de vista da semântica discursiva, ainda são distintos dos fenômenos que ora exploramos. Nesses trabalhos, a interface entre os dois campos do saber se dá de um mirante investigativo diferente do que mobilizamos nesta pesquisa, quando se consideram questões como ideologia e sujeito atravessado pelo inconsciente, que não são explorados, pelo menos de maneira direta, no arcabouço teórico-metodológico postulado por Maingueneau, que fundamenta a presente pesquisa.

como essa maneira própria de enunciar é condicionada pelo filtro de restrições semânticas de seu posicionamento estético-discursivo no campo literário.

Como já dito anteriormente, a complexidade do ato tradutório tem permeado séculos de pesquisa e ainda se faz tema central dos Estudos da Tradução. Contudo, as análises incidem principalmente sobre questões de ordem linguístico-gramatical, estilística e cultural, sem, no entanto, investigar se haveria uma causa subjacente a essas escolhas (visto que assumem o tradutor como sujeito empírico e não como um sujeito discursivo). Além de haver poucas pesquisas sobre tradução na área da Análise do Discurso, as pesquisas que propõem uma articulação entre esses dois campos do saber se baseiam sobretudo no quadro teórico proposto por Pecheux. Portanto, a presente pesquisa pode ser uma contribuição a mais para a AD e para a Tradução, uma vez que mobiliza conceitos do quadro teórico-metodológico proposto por Dominique Maingueneau, que ainda não foram mobilizados em pesquisas que envolvem esses dois campos do saber.

Ressaltamos ainda a importância de se promover mais pesquisas que coloquem esses dois campos do saber em diálogo, para, dentre outras coisas, demonstrar que, mesmo quando um sujeito enuncia a partir de um texto já existente – e mesmo carregando consigo a premissa básica de ser “fiel” aos enunciados do texto-fonte e de preservar os efeitos de sentido, a forma e a literariedade, tanto quanto o outro idioma permitir –, ainda assim deixam-se entrever marcas do posicionamento estético-discursivo materializadas na tradução, reforçando a hipótese de que as escolhas tradutórias não são fruto da decisão de um sujeito empírico, senhor absoluto dos efeitos de sentido que produz, mas de um sujeito discursivo, que enuncia inevitavelmente por meio de um filtro de restrições semânticas regulador de seu posicionamento estético-discursivo no campo literário.

Soma-se a todas essas questões o fato de que as pesquisas em AD baseadas no quadro teórico desenvolvido por Dominique Maingueneau, de forma geral, se voltam mais para polêmicas entre posicionamentos e menos para como se dá a construção da semântica de cada posicionamento. Por todos esses motivos, essa pesquisa se mostra relevante para ambas as áreas do conhecimento, podendo vir a ser uma contribuição a mais para os dois campos do saber, na medida em que procura promover um diálogo, até o momento pouco explorado, entre eles.

O *corpus* de estudo desta pesquisa é composto pelo poema "*The Raven*", de Edgar Allan Poe, e por duas de suas traduções para o português brasileiro: a tradução de Machado de Assis (1883) e a tradução de Antônio Emílio de Menezes (1917), inscrito no posicionamento parnasiano. A delimitação do *corpus* de análise se deu com base nos objetivos desta pesquisa,

que busca, por meio de uma análise contrastiva entre traduções de um mesmo texto-fonte, verificar a hipótese de que o posicionamento estético dos *auctores*-tradutores no campo literário condiciona suas escolhas tradutórias.

A princípio, aventou-se a possibilidade de se trabalhar também com a tradução do *auctor* Fernando Pessoa, bem-conceituada pela crítica literária, porém, para melhor viabilizar a análise ora proposta, delimitamos uma análise que envolvesse apenas posicionamentos do mesmo campo literário. Assim, nosso recorte se deu no campo literário brasileiro, pois adentrar ao campo literário de Portugal traria outras hipóteses que não caberiam no tempo de execução desta pesquisa. Por isso, optou-se por trabalhar apenas com autores que se consagraram no campo literário brasileiro, com o estatuto de *auctor*, como será melhor explicado no decorrer desta dissertação.

Fundamentando este estudo no arcabouço teórico desenvolvido por Dominique Maingueneau em *Gênese dos Discursos* (2008) e *Discurso Literário* (2014), realizaremos a análise do *corpus* selecionado através do cotejo direto entre o texto-fonte e cada uma de suas traduções. Levando em consideração os aspectos estruturais que conferem a literariedade ao poema, segundo os pressupostos teóricos de Antônio Cândido (1996), faremos uma análise descritiva dos aspectos estruturais de cada tradução. Em seguida, procedemos ao cotejo das traduções e do texto-fonte, mobilizando o conceito de *posicionamento na interlíngua* postulado por Maingueneau (2014). Mais especificamente, partindo de uma análise descritiva dos aspectos que conferem literariedade ao texto fonte e às traduções, conforme definido por Cândido (1996), como metro, ritmo, sonoridade, rimas, versificação e outros aspectos da estrutura composicional, procederemos então à análise de aspectos semânticos, linguísticos e estilísticos. Para melhor viabilizar o cotejo, os textos foram alinhados lado a lado ao original, estrofe a estrofe (com exceção da tradução de Emílio de Menezes, na qual cada soneto foi alinhado a uma estrofe) e dispostos em tabelas para melhor visualização.

Adotando a metodologia de pesquisa proposta por Maingueneau (2008), assumimos uma abordagem teórico-metodológica baseada em hipóteses fundamentadas na história e em um conjunto de textos postos em relação, a fim de verificar o funcionamento do sistema de restrições semânticas de um posicionamento estético-discursivo quando do ato tradutório. A análise poderá vir a confirmar ou refutar as hipóteses ora estabelecidas nesta pesquisa.

Com base no objetivo geral desta pesquisa, de verificar o impacto do posicionamento estético dos sujeitos *auctores*-tradutores em suas escolhas tradutórias - sobretudo no que tange à manutenção dos aspectos que conferem literariedade ao texto-fonte no texto traduzido - e de que forma o sistema de restrições semântica de cada posicionamento estético é posto a

funcionar quando do ato tradutório, buscamos, como objetivo específico, analisar o posicionamento de cada *auctor*-tradutor na *interlíngua*.

Assim, busca-se verificar de que forma o posicionamento estético de um *auctor*-tradutor no campo literário influencia suas escolhas tradutórias e sob quais regularidades se pode depreender esse fato, partindo do pressuposto de que existe uma semântica discursiva distinta materializada em traduções que partem de um mesmo texto-fonte, mesmo quando o tradutor tem consigo a premissa básica de preservar a literariedade e o sentido do texto de partida tanto quanto possível em sua tradução, pois, conforme afirma Britto (2012) toda tradução literária deve visar preservar o máximo possível os aspectos semânticos, estilísticos e estruturais do texto-fonte.

Esta dissertação é composta por três capítulos. O primeiro capítulo busca contextualizar aspectos gerais dos Estudos da Tradução, da Tradução Literária e da busca por uma confluência entre os Estudos da Tradução e a Análise do Discurso. Abordam-se ainda questões sobre os aspectos estruturais que conferem função poética a um poema, de acordo com os pressupostos teóricos de Antônio Cândido (1996). Ainda neste capítulo, abordam-se questões sobre o *corpus* de estudo desta pesquisa, como considerações sobre o poema *The Raven*, sobre o posicionamento estético do autor e dos tradutores no campo literário, bem como sobre a proposta das noções de *auctor* e de *campo literário*, de Dominique Maingueneau (2014). No segundo capítulo, apresentam-se em linhas gerais os postulados do livro *Gênese dos Discursos* (2008) e conceitos do livro *Discurso Literário* (2014), ambos de Dominique Maingueneau e norteadores desta pesquisa. Nosso foco recai sobre as noções de *interdiscurso*, *posicionamento discursivo* e *posicionamento na interlíngua*. No terceiro capítulo apresenta-se a análise das traduções, na busca por demonstrar que o posicionamento estético-discursivo dos sujeitos que se instituem como *auctores*-tradutores do campo literário condiciona o resultado final de suas traduções e que, mesmo partindo de um mesmo texto-fonte, o processo de redizer em uma língua B o que foi originalmente dito em uma língua A é um processo que se dá inevitavelmente por meio de um filtro de restrições semânticas regulador do posicionamento estético discursivo do sujeito *auctor*-tradutor no campo literário.

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1 A emergência dos Estudos da Tradução e algumas das principais vertentes dos estudos tradutológicos

Embora a tradução seja uma atividade que remonta aos primórdios da humanidade, a sistematização de teorias e a consolidação dos Estudos da Tradução como disciplina autônoma à Linguística e à Literatura é algo bastante recente. Segundo Furlan (2003), a teoria retórica, ao ser reconhecida como o código principal da teoria da linguagem na antiguidade, foi “um marco teórico fundamental para as discussões atuais sobre a tradução produzida até o século XVIII” (FURLAN, 2003, p. 1).

Sabe-se que, segundo a tradição escrita, assírios e babilônicos traduziam correspondências oficiais dos estados na Ásia Menor (MOUNIN 1965 p. 30 apud FURLAN, 2003, p.11). Mas, foi somente no segundo milênio a.C. que se teve maior clareza desse ofício, com a primeira grande tradução registrada na história ocidental, a Septuaginta, que data do século III a.C. - I a.C., do hebraico ao grego e “carente de mérito literário” (YEBRA, 1989, p. 302 apud FURLAN, 2003).

A primeira tradução literária de que se tem registro foi realizada no ano 250 a.C., por Lívio Andrônico, que traduziu a Odisseia de Homero para o latim e foi considerado o primeiro tradutor europeu (BALLARD, 1992, p. 38 apud FURLAN, 2003 p.12). No ocidente, as primeiras traduções registradas foram do grego ao latim; assim, a origem da literatura latina se deu com base na tradução e imitação de modelos gregos. Até mesmo os romanos, de ideal centralizador e hierárquico, reconheceram o grego como o idioma mais ilustre, e basearam seu sistema literário na *mimesis*, como era comum na antiguidade (RITORE, 1993, p.604 apud FURLAN, 2003, p. 12).

A primeira reflexão sobre a arte de traduzir se deu duzentos anos após a tradução da Odisseia pelo romano Lívio Andrônico, com o filósofo e escritor Cícero, que já naquela época se ocupava do dilema “tradução literal” x “tradução livre” / fiel à palavra x fiel ao conteúdo, uma controvérsia que ainda domina os estudos tradutológicos até os dias de hoje, mais de dois

mil anos depois, tendo sido abordada por Schleiermacher em seu ensaio de 1813 e mais amplamente difundida na década de 1960, pelo teórico Eugene Nida (renomado tradutor da Bíblia), que se ocupava de teorizações sobre a tradução de textos sagrados e, baseado no dilema da “fidelidade na tradução”, postulou os conceitos de equivalência dinâmica e equivalência funcional.

Para Cícero, a tradução *non verbum pro verbo*, ou seja, não palavra por palavra, mas preocupada em manter a força das figuras de linguagem e dos aspectos estilísticos, representaria “um ato de ressignificação”, no qual o texto-fonte seria “transplantado, naturalizado e transferido” ao sistema linguístico de chegada, a fim de que a tradução viesse a “suplantar virtualmente o original como um modelo retórico”, no qual a heurística da *elocutio* expressaria uma “transgressão textual” (COPELAND, 1991, p.33-37 apud FURLAN, 2003).

Furlan ressalta, contudo, que as diretrizes adotadas por Cícero devem ser analisadas sob um viés cauteloso e considerando a perspectiva histórica, já que naquela época havia um bilinguismo inegável na sociedade culta (greco-latina), e as traduções objetivavam mais um “*perfeccionamento de la pericia retórica*” para o público culto e bilíngue, do que informação ou ampliação cultural para o público leigo, que não dominava uma língua estrangeira.

Séres (1997) defende que a proposta de Cícero é uma forma de “dignidade literária”, na qual a tradução é sinônimo de reelaboração, de uma tradução retórica que “reinventa” a oratória e a eloquência da língua de partida. Ballard (1992) destaca que as teorizações de Cícero não se deram sob a alcunha de “tradução” - visto que para os gregos o termo ainda não estava bem definido e o conceito técnico de “tradução” permaneceu desconhecido até a época alexandrina - mas sobre uma teoria da “eloquência” e sobre um gênero específico, a *mimesis* ou imitação.

No latim, o conceito de “traduzir” já estava melhor delineado e foi se consolidando na tradução artística (uma invenção latina), na qual a ênfase era dada no texto-alvo e predominava o termo *transuertere e imitari*, ou o termo *interpretari* quando o foco recaía no conteúdo do texto-fonte e havia uma dependência e um esforço para se obter uma fidelidade de “cópia”. O termo *explicari* era utilizado quando se preocupava muito mais com a “funcionalidade semântica” do que com o “ornato retórico”. No latim tardio e na Idade Média predominava o verbo *transfere e translatare*, de substantivo *translatio* para o ofício, e adjetivo *translator* para quem o executa. Durante a Idade Média, cada país se referia ao ofício de traduzir de forma distinta. Na França, surge o verbo *romancier*, significando “colocar em língua romance, colocar em rima, ou narrar” e assim seguiram os espanhóis com *romançar, romancear*. No italiano, tem-se *volgarizzare* e, a partir do Trecento, *traslatare*. A raiz dos

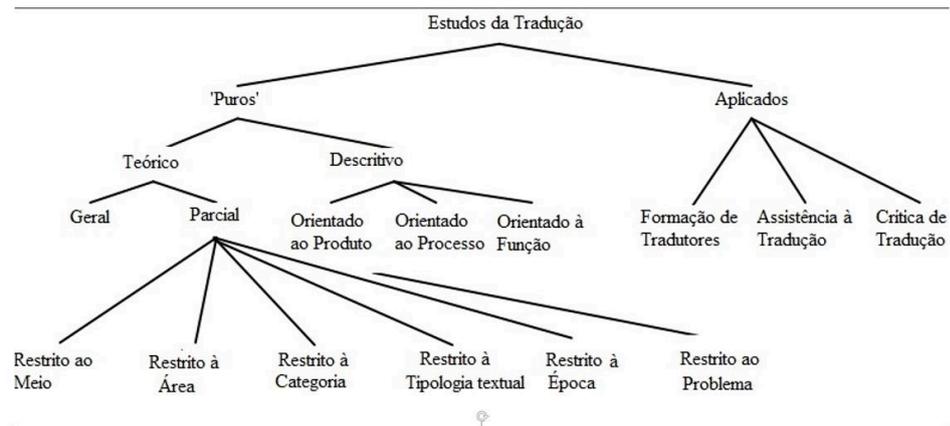
atuais “traduzir, traducir, traduire, tradurre” começa no Humanismo com a menção de Leonardo Bruni - em uma carta datada do ano de 1400 - ao verbo *traductum*. (FOLENA, 1991, p. 8-10 apud FURLAN, 2003, p.14).

O conceito de tradução nasce da união dos estudos românicos de gramática (estudo técnico da linguagem, comentários e crítica textual) e de retórica (imitação dos elementos de persuasão/expressividade ou ornato retórico de modelos literários de outro idioma, ou seja, “imitação literária”). Partindo assim de uma imitação retórico-literária, a definição do termo “tradução” vai se configurando como um padrão de transferência e substituição, que realiza grandes deslocamentos em relação ao texto-fonte, uma vez que, assim como na teoria retórica, tem seu foco na produção de um novo texto, dotado de seus próprios poderes efetivos de persuasão e de expressividade, visando a maior receptividade da obra pelo público e considerando a circunstância histórica específica de sua “imitação literária”. “A tarefa da tradução é concebida como a produção de uma réplica através da diferença, do deslocamento, da substituição e da apropriação cultural ou canônica, e a retórica oferece um modelo de hermenêutica para a realização desta tarefa” (FURLAN, 2003, p. 16).

A teorização um pouco mais sistematizada do fazer tradutório ocorre no período do Renascimento/Classicismo. Furlan elenca mais de vinte pequenos textos, entre cartas, tratados e introduções que teorizam sobre o ato tradutório, a fim de demonstrar que as teorias contemporâneas da tradução se fundamentam nas teorizações desse período (VX-XVI), que passa a trazer propostas mais modernas, como “competir” com o original, no sentido de “cuidar sobremaneira da estética do texto traduzido na língua de chegada, da aplicação da retórica na escritura, da produção de obra de arte” (FURLAN, 2003, p. 21-22).

A primeira proposta concreta de sistematização do fazer tradutório se dá na contemporaneidade, por volta dos anos 1970, quando surge o primeiro trabalho com uma proposta de sistematização do que em breve viria a se tornar a disciplina Estudos da Tradução, com o artigo inaugural do professor estadunidense James Holmes, da Universidade de Amsterdam, intitulado *The Name and Nature of Translation Studies*, publicado pela primeira vez em 1972 e revisado pelo autor em 1975. O mapa conceitual de Holmes foi revisitado e ampliado vinte anos depois, em 1995, pelo professor israelense Gideon Toury, da Universidade de Tel Aviv, e tem sido o mapa conceitual mais aceito pelos acadêmicos da área. A seguir, apresentamos uma ilustração do mapa conceitual Holmes-Toury:

Figura 1: Mapa conceitual Holmes-Toury



Fonte: Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies – And Beyond*, 1995

Através da proposta de um mapa conceitual, que pretendia abranger todas as possíveis áreas de estudo sobre a tradução e separá-las em categorias funcionais, sobretudo a partir da divisão principal entre “estudos puros” e “estudos aplicados”, nascia uma nova disciplina, os Estudos da Tradução, e fundava-se a base para sua institucionalização acadêmica, com a autonomia de um novo campo do saber científico, desvinculado de outras disciplinas com as quais era tradicionalmente associada, como o Ensino de línguas, a Literatura e a Linguística.

As pesquisas desenvolvidas na área dos Estudos da Tradução, de acordo com o mapa conceitual de Holmes (1975) e Toury (1995), podem ser orientadas ao produto ou orientadas ao processo. A primeira modalidade investiga as características dos textos traduzidos, como a Tradução Comentada, por exemplo, uma subárea da tradução que inspirou a criação de diversos periódicos, como *Belas e Infiéis* (UNB), *Scientia Traductionis* e *Cadernos de Literatura em Tradução* (USP), nos quais geralmente se analisa o produto final em comparação ao texto-fonte, sem, no entanto, analisar as várias etapas de produção (como ocorre nos estudos orientados ao processo), nem tampouco investigar se o contexto sócio-histórico e sócio-ideológico foi um fator condicionante das escolhas tradutórias (como busca a AD). Essas pesquisas buscam analisar, entre outras coisas, as escolhas lexicais, palavras culturalmente marcadas (AUBERT, 20018), o estilo do tradutor, a competência tradutória (PACTE, 2005), as técnicas de execução ou procedimentos técnicos da tradução (cuja elaboração inicial partiu de Vinay e Darbelnet em 1977, sendo revisitada posteriormente pela professora da UFRJ, Heloísa Gonçalves Barbosa, em seu livro *Procedimentos Técnicos da Tradução* (2004) e pelo professor Francis Henrik Aubert da USP em vários de seus artigos acadêmicos).

Já a segunda modalidade de pesquisa, orientada ao processo, busca compreender as

escolhas tradutórias não através do produto final (texto traduzido), mas por meio do processo cognitivo do tradutor durante o ato tradutório. Com os avanços tecnológicos na área computacional, teóricos da tradução passaram a desenvolver estudos voltados para o processo cognitivo do tradutor, com o aporte de programas computacionais que registram a tradução em tempo real, como as pesquisas empírico-experimentais realizadas pelo grupo PACTE 2002, 2003 e 2005, que, sob a direção do Prof. Fábio Alves da UFMG, desenvolveu um modelo de “competência tradutória”, na tentativa de estabelecer o que caracteriza e determina o trabalho de um tradutor com *expertise*.

Essas pesquisas, a princípio, consideram as causas subjacentes à produção escrita da tradução, ocorrências que se dão durante o período de redação/produção textual e não buscam analisar as escolhas tradutórias por um viés sócio-histórico e discursivo. Posteriormente, as professoras de tradução da UFMG, Adriana Pagano, Célia Maria Magalhães e também o professor Fábio Alves, organizaram uma coletânea intitulada *Competência em tradução: cognição e discurso (2005)*, na qual reúnem textos de vários expoentes da teoria da tradução e se debruçam sobre aspectos cognitivos e discursivos do processo tradutório, num sentido mais amplo, não compreendendo o termo “discurso” da mesma forma como é proposto pelos teóricos da AD de linha francesa.

Ainda na linha de pesquisa orientada ao processo, têm-se pesquisas voltadas para uma análise do processo tradutório com o diferencial de que a análise é realizada pelo próprio tradutor, por meio da “metareflexão” (ALVES, 2003), termo cunhado pelo professor Fábio Alves para descrever o processo de autoanálise do tradutor, que, segundo ele, se dá por meio da combinação dos processos de “metacognição” e de “metalinguagem” do tradutor. Beneficiando-se do aporte de programas computacionais que registram o processo tradutório em tempo real e gravam todos os acionamentos de teclado, de *mouse* e até mesmo o movimento ocular por meio de um sensor ótico, buscam investigar o que define um “tradutor experiente” e o que o diferencia de um “tradutor novato”. Essa investigação se dá sobretudo por meio da análise do tempo despendido em determinados trechos, duração das pausas, quantificação das vezes que o texto traduzido é revisado, aferimento do tempo gasto na leitura prévia do texto fonte (etapa de orientação), tempo total de redação e de revisão final, bem como a análise das “unidades de tradução”, ou seja, a menor porção textual captada e processada de uma só vez pelo tradutor.

Os estudos mais contemporâneos da tradução possuem duas vertentes dominantes, a saber, a vertente tradicional, representada sobretudo pelos teóricos Eugene A. Nida, Erwin Thedor e Paulo Rónai, na qual o texto-fonte deve ser “respeitado” em todos os sentidos, não

sendo o tradutor livre para gerar uma resignificação ou *aemulatio*, e a vertente contestadora, representada sobretudo pelos teóricos Francis Henrik Aubert, Rosemary Arrojo e Lawrence Venuti, cujas concepções de tradução são mais modernas e contestam a “possibilidade de transporte fiel de um sentido estável de um texto para outro”. A vertente contestadora postula uma nova concepção de tradutor, segundo a qual este não mais é visto como um mero instrumento servil de transposição linguística, mas um coautor do texto original. Não mais um “Traduttore, Traditore”, uma vez que, para eles, o texto não carrega em si sentidos, mas os sentidos só seriam construídos no ato da leitura, interpretação e tradução, outorgando ao tradutor um papel autoral inegável.

A vertente tradicional dos Estudos da Tradução é mais conservadora, visto que o objetivo das traduções, quando se deu início a uma reflexão sobre o ato tradutório de forma mais sistematizada, eram outros. O teórico Nida, por exemplo, especializou-se em traduções de textos sagrados, sobretudo da Bíblia, portanto, não poderia haver distorções de conteúdo entre o texto-fonte e o texto-alvo, o que poderia trazer consequências para todo um credo ou religião. O mesmo ocorre com os manuais largamente traduzidos no período da industrialização, que requeriam uma tradução mais próxima do texto-fonte, para evitar qualquer problema de interpretação e ocasionar algum mal funcionamento em equipamentos.

Dentre os teóricos que se filiam à vertente contestadora dos Estudos da Tradução, os mais liberais, que outorgam total autonomia ao tradutor, como os já citados tradutores pós-modernos Venutti (2001) e Arrojo (1993), focam no desconstrutivismo de conceitos que outrora fundamentaram a teorização sobre a tradução, como a fidelidade da tradução ao original, a existência de um sentido único do texto-fonte dado no próprio texto e a tradução literal, formulando novas teorias que assumem o tradutor como um coautor do texto-fonte.

Na contemporaneidade, o fenômeno tradutório adquiriu várias novas facetas, visto que a tradução *per se* acompanha quase todas as formas de se utilizar a linguagem. Com o avanço tecnológico, surgiram outras modalidades tradutórias com suas respectivas teorizações, como a Interpretação de Conferências (simultânea e consecutiva), os estudos sobre as CAT Tools (sistemas de memórias de tradução), no ramo televisivo surge a Dublagem e a Legendagem, no mercado editorial tem-se a tradução de ficção, como a tradução de quadrinhos, entre outras, e a que particularmente nos interessa nesta pesquisa, a Tradução Literária.

Contudo, embora o processo e o produto tradutório tenham sido investigados de forma mais extensiva nos últimos anos, nenhuma das modalidades de investigação atuais considera causas mais profundas, subjacentes ao conhecimento linguístico, ao conhecimento

enciclopédico e à subjetividade e estilo do tradutor), visto que não assumem o tradutor como um sujeito-discursivo, condicionado por sua condição sócio-histórica de produção enunciativa e produção de sentidos, mas assumem o pressuposto de que o tradutor é um sujeito empírico, que está no controle do seu dizer, haja vista a definição de metarreflexão nas pesquisas que investigam o processo tradutório: “a capacidade do indivíduo de tratar a linguagem como objeto de análise e reflexão e a **capacidade de controlar e planejar seus próprios processos linguísticos**” (GUIMARÃES, 2008 apud BRASIL 2013, grifo nosso). Contudo, alguns estudos voltados para o posicionamento discursivo do sujeito-tradutor passaram a surgir no final da década de 1990, como veremos na próxima seção.

1.2 A busca por um diálogo entre os Estudos da Tradução e a Análise do Discurso

Recentemente, no Brasil, alguns estudiosos do campo da tradução passaram a desenvolver pesquisas que buscam relacionar o processo tradutório a uma perspectiva discursiva. Esses trabalhos se pautam sobretudo na noção de ideologia e de sujeito atravessado pelo inconsciente, noções não trabalhadas de forma direta no quadro teórico proposto por Maingueneau. Tais propostas se baseiam sobretudo no quadro teórico de Pêcheux, sendo alguns deles baseados na noção de deslize, desenvolvida por Eni Orlandi - a partir de Pêcheux. Essa noção de deslize na tradução está relacionada às perdas linguísticas e/ou semânticas que permeariam o processo tradutório, perdas que não estariam nem no texto de origem, nem no texto traduzido, mas que ocorrem no caminho, “no trajeto de redizer o já dito em outra língua” (SOUZA, 2014, p.18).

Os professores de tradução da Universidade Federal de Santa Catarina - USFC, Andréia Guerini e Walter Carlos Costa (ex-presidente da Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução – ABRAPT), organizaram a coletânea intitulada *Sobre Discurso e Tradução (2014)*, a fim de aproximar esses dois campos do saber, que, segundo os autores, dialogam naturalmente entre si, visto que ambos possuem o maior número de seguidores e cultivadores no Brasil. Contudo, os próprios teóricos ressaltam que esse diálogo ainda está em seu estado embrionário:

[..] estamos dando os primeiros passos na construção de um diálogo entre duas disciplinas que trabalham com o discurso. Esse diálogo é mutuamente benéfico e renovador: basta pensarmos nas várias possibilidades de uso do

instrumental teórico e crítico da Análise do Discurso para os Estudos da Tradução e dos Estudos da Tradução para a Análise do Discurso. (COSTA e GUERRINI, 2014, p.12)

No campo da AD, a professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Solange Mittman, é uma das pesquisadoras precursoras na busca por aproximar esses dois campos do saber, haja vista sua tese de doutorado intitulada *O processo tradutório: uma reflexão à luz da Análise do Discurso* (1999) e dos artigos: *Tradução: uma questão de discurso, de língua e de equívoco* (2001) e *Heterogeneidade e função do tradutor* (1999). Mittman também escreveu o livro *Notas do Tradutor e Processo Tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva* (2013), no qual define o processo tradutório como “um processo de relação de sentidos e de produção de discurso” (MITTMAN, 2013, p.171).

Alguns outros estudiosos brasileiros também se lançaram nessa empreitada. A professora de língua inglesa Jacqueline Laranja Leal Marcelino, da UNEB, desenvolveu seu mestrado sob o título *Análise do processo Tradutório sob a Perspectiva Discursiva: Reportagens Turísticas da Revista Viver Bahia Sobre Festas Populares* (2011) e publicou um artigo intitulado *Análise do Processo Tradutório sob a Perspectiva Discursiva: reportagens turísticas bilíngues da revista viver Bahia*, nos anais do III Simpósio Internacional de Letras e Linguística - SILEL, em 2011 e ainda um artigo no congresso da ABRALIN, em 2011, intitulado *Análise do Processo Tradutório sob a Perspectiva Discursiva: Textos da Revista Viver Bahia Sobre Carnaval e São João*. Segundo a autora, esses trabalhos foram inspirados pelo trabalho precursor de Solange Mittman e fundamentam-se no quadro teórico de Pêcheux, pois este dialoga com a vertente contestadora dos estudos da tradução e vai ao encontro da perspectiva da AD. Sobre o resultado de uma de suas pesquisas, a autora afirma:

Neste estudo evidencia-se que a tradução resulta da interpretação do tradutor, que está associada à sua interpelação, como sujeito, quanto às determinações sócio-históricas implicadas nesta dinâmica. Por sua vez, o discurso que resulta do processo tradutório representa uma possibilidade dentre outras oferecidas pelo interdiscurso ao sujeito-tradutor que dirá aquilo que lhe possibilita sua posição-sujeito no exercício de sua atividade. (MARCELINO, 2011, p.1)

A professora do curso de tradução da Universidade Federal Fluminense - UFF, Giovana Cordeiro Campos de Mello, também escreveu alguns artigos a esse respeito, são eles: “*Estudos da Tradução e Análise do Discurso: diálogos possíveis*” (2009), “*Tradução e subjetividade:*

pensando o sujeito-tradutor” (2010) e *“Tradução, assimilação, resistência e discurso”* (2010). Em sua tese de doutorado, intitulada *“Assimilação e resistência sob uma perspectiva discursiva: o caso de Monteiro Lobato”* (2010), a autora também buscou uma confluência entre os dois campos do saber, mobilizando os conceitos “assimilação” e “resistência”, advindos dos Estudos da Tradução, associados ao quadro teórico de Michel Pêcheux. Assumindo a tradução como um processo discursivo que envolve formações ideológicas, a autora investiga como o sujeito-tradutor responde ao seu assujeitamento ideológico. Segundo Mello (2010), alguns teóricos dos Estudos da Tradução fazem alguma menção à Análise do Discurso, porém, apenas à AD de linha anglo-americana. Ela destaca que Mona Baker, em um dos livros de referência para a tradução, a *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998), faz menção ao tema *“discourse analysis and translation”*, porém, a partir da vertente sociointeracionista. Outros teóricos abordam a problemática por um viés sistêmico-funcional:

De acordo com Munday, foi a partir de 1990 que a análise do discurso tomou força no campo dos estudos da tradução. Entre os estudos realizados, Munday destaca os desenvolvidos por Juliane House (1977,1997), Mona Baker (1992) e Hatim e Mason (1990,1997), todos de base sistêmico-funcional. No Brasil, a ACD teve forte acolhida na Universidade Federal de Minas Gerais, com trabalhos de pós-graduação, disciplinas, linhas e projetos de pesquisa de estudiosas como Adriana Silvina Pagano e Célia Maria Magalhães. (MELLO, 2010, p. 55)

Como buscou-se demonstrar, apesar da existência de trabalhos relevantes, o processo tradutório analisado por um viés discursivo ainda é incipiente tanto no campo da AD quanto nos Estudos da Tradução. Considerando que poucos trabalhos se propuseram a analisar o ato tradutório por meio da Análise do Discurso e que aqueles que o fizeram se basearam sobretudo na proposta teórica de Pêcheux, propomo-nos, nesta pesquisa, a adotar os conceitos propostos por Dominique Maingueneau, no intuito de investigar o ato tradutório por um viés eminentemente discursivo-enunciativo.

Embora após a virada cultural dos Estudos da Tradução, na década 1990, alguns estudiosos tenham despertado para o caráter cultural dos textos e passado a defender que estes só podem ser traduzidos a partir de uma perspectiva histórica, espaço-temporal, atribuindo-lhes um caráter único e encarando-os como um fenômeno cultural, originado dentro de um contexto específico, “rico e complexo, que vai muito além dos fenômenos estritamente linguísticos” (BRITTO, 2012, p. 20), nenhuma das pesquisas dos Estudos da Tradução procurou analisar o processo tradutório por um viés eminentemente discursivo.

Na presente pesquisa, portanto, lidamos com a dupla problemática de olhar o fato literário por um viés discursivo, a partir do aporte das categorias de análise desenvolvidas por

Dominique Maingueneau em *Discurso Literário e Gênese dos Discursos*, e abordar a tradução e toda a complexidade que a permeia, sobretudo a tradução literária, por um viés eminentemente discursivo. Ao abordar por um prisma discursivo questões que tradicionalmente são abordados sob um viés estritamente linguístico, estilístico e, por vezes histórico, partimos de um “estudo discursivo do fato literário” para um “estudo discursivo da tradução literária”.

Após essa breve explanação sobre a emergência dos Estudos da Tradução como disciplina autônoma e da busca por um diálogo entre os Estudos da Tradução e a Análise do Discurso, abordaremos alguns aspectos sobre a Tradução Literária e toda a complexidade que a permeia, visto que essa é a modalidade tradutória dos textos analisados nesta pesquisa.

1.3 A Tradução Literária

Em seu livro *A Tradução Literária* (2012), Paulo Henriques Britto afirma que o texto literário é, acima de tudo, um objeto estético, no qual predomina a função poética, e tem a si próprio como razão de ser, acima de quaisquer de suas outras funções, sejam elas expressar sentimentos ou comunicar conteúdos filosóficos ou ideológicos, dentre outros. Para o autor, a tradução literária deve refletir o estilo do texto-fonte, o que implica a recriação de várias características, como sintaxe e registro linguístico (*i.e.*, grau de formalidade ou informalidade). Essa modalidade tradutória consiste em produzir um texto-alvo que possa ser lido por pessoas que não leem a língua em que o texto-fonte foi escrito, devendo haver entre os textos uma relação de correspondência que não deve se limitar apenas ao plano do significado. A tradução literária deve objetivar criar em uma outra língua um texto literário com tantos aspectos de “literariedade” do texto-fonte quanto forem possíveis (BRITTO, 2012, p.59).

Consoante Britto (2012), toda tradução é, por definição, uma operação radical de reescrita, na qual todas as palavras do texto são substituídas por outras de uma língua diferente, seguindo normas sintáticas diferentes e, algumas vezes, utilizando até mesmo outro alfabeto. Para o autor, o impasse tradutório incide em determinar até que ponto é possível “reproduzir” as características do texto-fonte na língua-alvo, com as especificidades e limitações oriundas dessa língua em relação à língua na qual o texto literário foi criado. Além das limitações impostas pela diferença entre os dois sistemas linguísticos, a operação tradutória muitas vezes ainda encontra um obstáculo espaço-temporal, que envolve muito

mais do que a transposição de uma língua para outra, visto que o texto-fonte pode conter uma série de marcas associadas ao lugar e ao tempo em que foi escrito. Na perspectiva do referido autor, o tradutor responsável é aquele que, com os recursos de que dispõe e com as limitações das quais não pode escapar, produz um texto que corresponda de modo razoável ao texto-fonte (BRITTO, 2012, p.67).

Seguindo na mesma linha de Britto, o teórico Giaber (2015) também acredita que a tradução literária é a recriação de uma obra criada em uma língua A para uma língua B, recriação essa realizada por meio de escolhas tradutórias nos âmbitos lexical, gramatical e estilístico, que seriam, em grande medida, responsáveis pelo sucesso ou fracasso da recepção da obra traduzida na cultura e contexto sociocultural da língua-alvo. Assim como Britto, o autor preconiza que essas escolhas no texto-alvo, por sua vez, devem refletir os aspectos semânticos, pragmáticos e estéticos do texto-fonte, aspectos esses que seriam referentes às características estilísticas e discursivas do texto-fonte. O objetivo maior do tradutor, na acepção do referido autor, deve ser criar um trabalho artístico com mensagem, tom e efeito similares àqueles produzidos pelo autor do texto-fonte (GIABER, 2015, p.1).

Giaber (2015) ainda ressalta que a variação linguística de um texto possui várias nuances. Ela pode ser: sincrônica ou diacrônica, ou seja, pode indicar uma mudança histórica na língua; regional, ou seja, um grupo adquire o mesmo comportamento linguístico por ser consagrado na região onde mora; e/ou relativa a um grupo social específico ou a determinado campo de atividade (*e.g.*, linguajar da classe média alta x linguajar da periferia). Todas as modalidades de variação linguística indicariam uma variação da língua em uso, ou seja, de acordo com a situação ou propósito comunicacional, e estariam sujeitas também a algumas variáveis como idade, gênero, etnia, grupo social e grau de escolaridade. O autor assevera que os textos são diretamente impactados pelo fator sociocultural, que se reflete nas escolhas lexicais e de variação linguística do autor de um texto.

Embora Giaber afirme que o ideal de toda tradução literária deve ser reproduzir todas as facetas do trabalho “original” em sua tradução, ele admite que esse ideal é difícil de ser implementado na prática, em função de inúmeros fatores, dentre os quais se destaca a subjetividade inerente ao ser humano. Para o autor, a subjetividade afetaria o tradutor em sua leitura e interpretação do texto-fonte, em seu processo de reexpressão das ideias do texto-fonte no texto-alvo e em suas habilidades de decodificação e codificação enquanto um comunicador interlinguístico e intercultural. Assim sendo, a subjetividade impactaria diretamente nas escolhas estilísticas e léxico-gramaticais, bem como nas escolhas de variação e de registro linguístico do tradutor.

Ainda na acepção de Giaber (2015), as questões de ordem linguística se manifestam nas diferenças léxico-gramaticais e estilísticas entre duas línguas, e essas diferenças acarretam desafios tradutórios que obrigam o tradutor a tomar decisões difíceis, sejam em favor ou em detrimento de algum desses elementos. Na perspectiva do autor, sempre haverá alguma “concessão”, seja na forma, seja na fluidez, ou ainda no conteúdo, devido ao fator “subjetividade” e fatores socioculturais, que se refletem nas diferenças do contexto de criação do texto-fonte e do contexto de criação do texto-alvo. Essas diferenças socioculturais teriam um impacto inconsciente nos seres humanos, como leitores e como escritores, pois os homens são produtos de seu contexto sociocultural e, conseqüentemente, os textos-fonte e alvo também o são. O autor defende que nem todos os tradutores estão aptos a exercer a tradução literária como um ato de comunicação intercultural.

Dentre os impasses tradutórios oriundos da tradução literária, talvez um que ganha destaque nos tempos atuais é a decisão entre domesticar e estrangeirizar (VENUTI, 1995). Após a virada cultural dos Estudos da Tradução, na década 1990, os estudiosos passaram a evidenciar o caráter cultural dos textos e a defender que estes só podem ser traduzidos a partir de uma perspectiva histórica, espaço-temporal, atribuindo-lhes um caráter único e encarando-os como um fenômeno cultural originado dentro de um contexto específico, rico e complexo, que vai muito além de fenômenos linguísticos (BRITTO, 2012, p. 20).

Como apontam os dois autores, os impasses tradutórios vão muito além das escolhas lexicais, abrangendo alguns dilemas de difícil resolução e que demandam uma escolha individual do tradutor, como, por exemplo, a escolha entre estrangeirizar ou domesticar; e a escolha entre implicitar ou explicitar. Ambos os questionamentos são frequentes e se referem ao dilema entre se optar por manter os elementos da cultura-fonte, que podem acarretar em um texto ininteligível ao leitor da cultura-alvo, ou optar pela fluidez do texto, adaptando-o à cultura de chegada, procedimento entendido como “uma ilusão de transparência”, nos termos de Venuti (1995), que propicia ao leitor uma leitura natural e descomplicada, permitindo que ele sinta como se estivesse lendo um texto-fonte, e não sua tradução.

Esse temido dilema gerado pela dicotomia “estranhamento do original” x “fluidez na tradução” permeia os estudos tradutórios desde o séc. XIX e teve início com ensaio de Schleiermacher, em 1813, segundo o qual existem duas estratégias na tradução literária, a saber: (i) trazer o texto traduzido para a realidade da cultura local para facilitar a inteligibilidade e fruição do leitor, eliminando todas as marcas culturais e linguísticas oriundas da cultura em que o texto foi criado; ou (ii) permitir que o leitor viaje até o local de origem do texto e conheça uma nova cultura, sem realizar modificação alguma que vise

facilitar a leitura do texto. Desde então, vários outros tradutores passaram a abordar o tema, como Venuti (1995), que traz os conceitos de “domesticação” e “estrangeirização” para essa dicotomia desenvolvida pelo filósofo alemão, postulando que a tradução é um ato de violência contra uma nação, pois ameaçaria a homogeneidade de sua identidade nacional devido às diferenças culturais do texto estrangeiro.

Mesmo em face dos muitos desafios presentes em uma tradução literária, como apontado pelos teóricos citados, essa forma de comunicação intercultural tem sido realizada na humanidade ao menos desde a antiguidade clássica e é através dela que as barreiras entre as culturas vem sendo ser derrubadas. É através dela que falantes de diferentes idiomas tem acesso a uma literatura universal, ainda que de forma limitada, dadas as limitações da transposição linguística, poética e cultural entre dois sistemas linguísticos distintos.

Após essa breve explanação sobre a Tradução Literária, a partir das perspectivas de Britto (2012) e Giaber (2015), serão apresentados, a seguir, aspectos que conferem o efeito expressivo a um poema, de acordo com Antônio Cândido (1996), e que assumiremos, nesta pesquisa, como os aspectos que conferem literariedade ao poema, garantindo sua função poética. Embora o autor não tenha tido como objetivo principal abordar diretamente questões e controvérsias sobre a noção de literariedade, mas sim elencar as principais características que compõe um poema, os elementos abordados no texto se mostram relevantes para contribuir com a presente análise.

1.4 O estudo analítico do poema

Em seu livro *O Estudo Analítico do Poema* (1996), Antônio Cândido apresenta um estudo dos recursos que conferem efeito expressivo a um poema, como verso, metro, ritmo, rima, aliterações, assonâncias, entre outros aspectos sonoros e expressivos. O estudo se dá por meio da análise de três poemas que compõe a Antologia Poética de Manuel Bandeira: *Gazal em louvor de Hafiz; Belo Belo* e *Poema tirado de uma notícia de jornal.*,

A fim de melhor exemplificar os efeitos sonoros, semânticos e linguísticos particulares que ocorrem dentro de um poema, Cândido divide os elementos necessários para a análise de poemas em três grupos: *fundamentos do poema, unidades expressivas e estrutura*. Os fundamentos do poema, por sua vez, são divididos em: sonoridade (rimas, assonâncias, aliterações, etc.), ritmo, metro e verso. Já as unidades expressivas são divididas em: figura, imagem, tema, alegoria e símbolo. A estrutura, por sua vez, divide-se em princípios

estruturais, princípios organizadores e sistemas de integração. O autor trata também de aspectos semânticos, subdividindo-os em: sentido ostensivo e latência; tradução ideológica; poesia "direta" e "obliqua"; clareza e obscuridade; e "unidade do poema".

Para a análise das traduções, nos atentaremos, sobretudo, aos *fundamentos do poema*. O verso é parte essencial dos fundamentos, visto que a análise de sua delimitação permite que melhor se analise a sonoridade do poema: “são essas as unidades significativas que cortamos em partes, desarticulamos, emendamos, apenas para analisar os fenômenos do metro e do ritmo, - isto é, os fenômenos que constituem a sua realidade sonora” (CÂNDIDO, 1996, p.59).

O autor inicia sua reflexão com a seguinte afirmação: "**Todo poema é basicamente uma estrutura sonora**. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total." (CÂNDIDO, 1996, p.23, grifo nosso). Também chamado de "substrato fônico", termo de Roman Ingarden, a sonoridade "pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa." (CÂNDIDO, 1996, p.23). Para Cândido, a riqueza sonora de um poema não estaria apenas nos sons e nas rimas, mas sobretudo na repetição e na localização desses elementos.

O poema *Gazal em Louvor de Hafiz*, de Manuel Bandeira, utilizado pelo autor para demonstração de seu estudo, é classificado por ele como "regularmente metrificado", visto que nele há uma regularidade de rimas, que traz sete vezes o mesmo som básico em catorze versos. Essa formulação, influenciada pelo soneto das "Correspondências" de Baudelaire, foi assumida por simbolistas franceses de forma tão assídua que Rimbaud, em seu "soneto das vogais" atribuiria uma cor para cada vogal, e cada cor poderia expressar um sentimento. Para ele, estíbelhos e rimas toantes também são elementos sonoros decisivos na individualização de um poema. Alguns poemas podem apresentar "unidades rítmicas variáveis, com uma homofonia praticamente ocasional", que, segundo o autor, gera uma "falsa rima".

Cândido se vale da *Teoria de Grammont* para afirmar que a sonoridade das palavras e dos fonemas, assim como a métrica do poema, podem indicar uma correspondência com os sentimentos. Ele aponta ainda que a atribuição de um valor expressivo ao som é de ordem fonética, porém, os foneticistas ainda não puderam esclarecer de forma satisfatória a relação dos sons com as sensações que eles geram, sem que precisassem lançar mão da psicologia. O autor levanta questões como: "Haverá uma letra ou letras que comuniquem a sensação da cor branca, ou a ideia de brancura simbólica (moral, etc.)?" E continua sua indagação quanto a relação dos sons e os efeitos que eles podem gerar:

[...] além da melodia e da harmonia próprias a palavra poeticamente ordenada em verso, regular ou livre, há certos fonemas que despertam sensações ou emoções de outra natureza - auditiva, plástica, colorida, seja em si, seja ligada a ideias, no nível psicológico? Haverá uma letra ou letras que comuniquem a sensação da cor branca, ou a ideia de brancura simbólica (moral, etc.)? Este é o problema da expressividade dos sons, da correspondência entre som e um sentido necessário, cuja forma mais complexa e a sinestesia, ou simultaneidade de sensações. (CÂNDIDO, 1996, p. 27)

A sonoridade poética expressiva em poesia foi teorizada pela primeira vez pelo foneticista Maurice Grammont no livro *Le Vers Français (1906)*. O teórico afirma que em um poema construído em torno da passagem do tempo, que procura "transmitir a duração psicológica em relação ao fluir das horas", o som "T" apoiado sobre o som "D" denotaria um valor expressivo de frear, pesar, demorar, remetendo à angústia da namorada que espera seu amado. Contudo, ainda que as palavras tenham um poder mais imediato de transmitir sentidos e sensações, o papel dos sons e a eficácia dos efeitos sonoros do poema devem ser sempre considerados.

Cândido analisa o poema "Canção da Moça Fantasma de Belo Horizonte", de Carlos Drummond de Andrade, que não possui rima, nem sonoridade expressiva, mas possui recursos semânticos, "formados por uma sucessão de epítetos que dão, em lugar de qualquer som, a sensação referida". Nele, as escolhas lexicais são as grandes responsáveis por criar a ilusão sensorial, como ele analisa no verso: "**Eu sou BRANCA e LONGA e FRIA, a minha carne e um SUSPIRO.**"

No verso acima, o que constrói esse efeito que Cândido considera "uma imponderável frialdade" são os epítetos, ou seja, a sucessão de sentidos gerados pelos adjetivos (e por um substantivo de efeito e função adjetiva: suspiro) que, de fato, criam o efeito sensorial, sem que sejam necessários outros recursos sonoros expressivos.

O autor afirma ainda que "em oposição à tese da expressividade objetiva do som (não do sentido que cada um de nós atribui subjetiva e arbitrariamente aos sons) a sonoridade, na poesia, é um elemento dependente de outros, sobretudo do próprio sentido das palavras, que são o elemento diretor" (CÂNDIDO, 1996, p. 27). Sobre uma suposta supremacia do léxico e da semântica sobre os recursos sonoros, o autor salienta:

mesmo que não se possa dizer que há uma expressividade imanente no som, pode-se perguntar se a palavra literariamente usada não tem certas peculiaridades que levam a formar-se no leitor ou ouvinte uma impressão não necessariamente contida na sua estrutura peculiar de signo linguístico. (CÂNDIDO, 1996, p. 28)

Cândido assevera ainda que todo poema possui uma identidade sonora própria, ainda que ela não seja evidente e marcada, e que o efeito expressivo, mesmo de caráter sensorial, pode também ser obtido pela combinação de outros recursos, principalmente "pelo valor semântico das palavras escolhidas" (CÂNDIDO, 1996, p. 27). Contudo, ele sublinha que a sonoridade é "a própria alma do verso", já que "em poesia, o significado se constrói em grande parte por meio dos elementos sonoros" (CÂNDIDO, 1996, p.59). Para além do léxico, o ritmo também é um dos elementos de grande efeito expressivo, e ambos seguem numa relação de complementação na qual se dá a unidade do poema: "o ritmo cria a unidade sonora do verso; as palavras criam a sua unidade conceitual; a unidade sonora e a unidade conceitual criam a unidade do poema" (CÂNDIDO, 1996, p.59). Em suma, para Cândido, a combinação som-sentido é o que confere um efeito expressivo e função poética a um poema.

O poema *The Raven*, cujas traduções são analisadas nesta pesquisa, se enquadra perfeitamente nessa definição de riqueza poética, visto que sua versificação, métrica regular, posição em que as rimas são empregadas nos versos, aliterações, escolhas lexicais cuidadosas e a repetição sistemática de todos esses elementos dentro de cada estrofe, conferem ao poema uma musicalidade intensa e um efeito expressivo profundo, considerado por muitos críticos como um efeito hipnótico. Assim, no poema considerado por muitos como o mais sombrio dos poemas de Poe, essa simbiose perfeita entre som-sentido pode ser facilmente observada em todos os versos de suas dezoito sextilhas, como veremos a seguir na seção "Sobre o poema", bem como no capítulo 3, "Análise dos dados".

1.5 Sobre o poema

O poema "O Corvo", escrito pelo poeta e escritor norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), é, por inúmeros motivos, considerado um dos maiores e mais famosos poemas da história da literatura ocidental. Foi publicado pela primeira vez em 29 de janeiro de 1845, no *New York Evening Mirror* e teve diversas traduções e adaptações desde então. O próprio autor escreveu um ensaio intitulado "Filosofia da Composição" (*The Philosophy of Composition*), no qual apresenta uma teoria da boa escrita literária e utiliza como base seu próprio poema, revelando sua metodologia de trabalho.

A Filosofia da Composição (1999) apresenta três pontos de atenção de Poe sobre literatura: a extensão da obra; o método e a unidade de efeito. Ele escolheu a beleza como método e a tristeza como efeito. Em relação à extensão, Poe preconizou que toda obra literária

deveria ser breve, sendo o limite algo em torno de 100 versos, possíveis de serem lidos em “uma única sessão de leitura”, a fim de afetar mais intensamente o leitor e impactar sua alma. Assim, Poe compôs O Corvo (*The Raven*) em 108 versos.

Poe afirma ainda que seu poema foi escrito com a precisão de um problema matemático, visto que ele rejeita a ideia de uma intuição artística e entende a escrita como um processo metódico e analítico:

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 (POE, 1846, tradução de Oscar Mendes e Milton Amado).

O poema "*The Raven*" foi traduzido para o português por grandes nomes da literatura, como Machado de Assis e Fernando Pessoa. O poeta brasileiro Ivo Barroso, "um dos nossos mais importantes mestres na arte da tradução", segundo o cronista da Folha e crítico literário Carlos Cony, reuniu em uma coletânea intitulada "O Corvo e suas traduções" - lançada pela Lacerda Editores - o original de Poe acompanhado de diversas traduções que a obra recebeu para o português: Machado de Assis (1883), Emílio de Menezes (1917), Fernando Pessoa (1924), Gondim da Fonseca (1928), Milton Amado (1943) Benedito Lopes (1956) e Alexei Bueno (1980). Barroso acrescentou as duas traduções do poema mais consagradas na literatura mundial, realizadas pelos renomados franceses Baudelaire (1853) e Mallarmé (1888). Segundo a crítica literária, as escolhas tradutórias de Machado de Assis foram fortemente influenciadas pela tradução do francês Baudelaire (1853).

No *website elsonfroes.com.br/mpoe.htm*, encontra-se uma lista ainda mais extensa de traduções do poema de Poe para o português, com o respectivo *link* de acesso para cada uma delas. Entre grandes nomes da literatura, existe nessa lista também autores amadores, para os quais não há registro algum de biografia ou de outros textos, traduzidos ou autorais.

Elencamos a seguir a extensa lista de traduções registradas nesse site, com a finalidade de demonstrar o grande interesse gerado pelo poema de Poe. São elas as traduções de: Américo Lobo, Machado de Assis, Venceslau de Queiroz, Fontoura Xavier, Mécia Mouzinho de Albuquerque, Escragnolle Dória, Manoel de Soiza e Azevedo, Alfredo F. Rodrigues, João Kopke, Emílio de Menezes, Fernando Pessoa, Gondim da Fonseca, Máximo das Dores, Milton Amado, Aurélio de Lacerda, Benedito Lopes, José Luiz de Oliveira, João Costa, Cabral do Nascimento, Haroldo de Campos, Rubens F. Lucchetti, Alexei Bueno, Augusto de Campos, José Lira, Cláudio Weber Abramo, João Inácio Padilha, Jorge Wanderley, Sergio Duarte,

Edson Negromonte, Odair Creazzo Jr., Aluysio M. Sampaio, Luis C. Guimarães, Helder da Rocha, Vinícius Alves, Diego Raphael, Eduardo A. Rodrigues, Jorge Teles, Carlos Primati, Isa Mara Lando, Margarida Vale de Gato, Alskander Santos, André Boniatti, Thereza C. R. da Motta, Raphael Soares, Luiz Antonio Aguiar, Renato Suttana, Jeison Luis Izzo, Bruno Palavro, Marta Fagundes. Têm-se desde tradutores que optaram por manter a estrutura do poema, como aqueles que optaram por transformá-lo em prosa, soneto e até em cordel.

Segundo Cláudio Weber Abramo (2018), o poema "O Corvo" possui uma construção rítmica e sonora bastante complexa. Devido a essa detalhada arquitetura métrica, a tradução desse poema é um desafio se considerarmos a relevância da manutenção da experiência estética literária que o poema original de Poe proporciona ao leitor e que, em tese, a tradução deveria objetivar manter para o leitor de outro idioma, segundo Britto (2012). Assim, não bastassem os impasses oriundos das inúmeras diferenças estruturais entre as línguas, têm-se ainda diversos impasses rítmicos e sonoros, além da dificuldade de encontrar equivalentes para a grande variedade de imagens poéticas meticulosamente selecionadas pelo poeta norte-americano (Busto de Palas, Costa de Plutão, Lenore e até mesmo o próprio corvo).

O poema é composto por 18 estrofes de 6 versos, mais precisamente 180 versos melancólicos e soturnos, repletos de aliterações e figuras de linguagem. Sua métrica pode ser mais bem compreendida com base na tabela abaixo. Uma vez que a métrica se mantém regular em todos os versos. Exemplificamos aqui apenas com a análise do primeiro verso da primeira estrofe do poema:

Tabela 1: Estrutura silábica dos versos do poema

Stress	/ X	/ X	/ X	/ X	/ X	/ X	/ X	/ X
Syllable	Once up-	on a	mid- Night	drear- y,	While I	pon- Dered	weak and	wear- y

Fonte: Dados da Pesquisa, 2019

Como se pode perceber, os versos do poema possuem oito células (ou pés) compostas por duas sílabas, sendo uma sílaba tônica e uma átona. O autor intercala essas sílabas tônicas e átonas em todos os versos do poema. O nome técnico desse metro é octâmetro trocaico (o termo trocaico se refere a troquéu / pés), no qual cada pé composto por duas sílabas possui a primeira tônica e a segunda átona.

Para o crítico literário e escritor Carlos H. Cony, em sua crônica publicada no jornal Folha de SP, intitulada "O Poema dos Poemas" (em referência ao poema "*The Raven*"), embora não haja necessariamente um enredo, o poema de Poe "é uma das mais importantes criações da poética moderna, não só pela sua excelência e originalidade, mas pelo efeito hipnótico de sua genial estrutura". Ainda segundo o crítico:

Se me perguntassem qual o livro mais importante que li, eu seria obrigado a citar uns 20 ou 30, sem incluir na lista a Bíblia e o catálogo de telefones. O mesmo aconteceria se me pedissem para lembrar o melhor jogador de futebol, o melhor samba, o melhor filme e o melhor sanduíche de carne assada da cidade. Agora, se a pergunta fosse feita sobre o poema que mais me impressionou, eu responderia sem qualquer hesitação: "O Corvo", de Edgar Allan Poe. (CONY, 2012)²

Após essa breve apresentação das principais características do poema *The Raven*, que serão aprofundadas no capítulo 3 - *Análise dos Dados*, na seção seguinte, procederemos à apresentação do autor e dos tradutores, bem como do posicionamento estético de cada um deles no campo literário, a fim de melhor subsidiar o procedimento analítico. Apresentam-se também os conceitos de *auctor* e de campo literário propostos por Dominique Maingueneau.

1.6 Sobre o Autor e os Tradutores

Nesta seção, apresentam-se alguns aspectos sobre vida e obra do autor e de cada tradutor, a fim de melhor analisar as escolhas tradutórias de cada um deles para o poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe. Antes, contudo, apresentam-se os conceitos de *auctor* e de *campo literário*, tal como postulados por Maingueneau (2010), para melhor esclarecer como os *auctores*-tradutores se posicionam no campo literário e como esse posicionamento no campo condiciona as escolhas tradutórias de cada um deles.

1.6.1 A proposta da noção de *auctor* e de *campo literário* por Dominique Maingueneau

É interessante notar que os tradutores ora considerados possuem "condição autoral distintas". Para melhor esclarecer essa afirmação, apresentaremos uma noção de autoria, proposta por Maingueneau (2010), dividida em três dimensões. A primeira dimensão seria a do "*autor-responsável*", que designa o autor de qualquer tipo de texto, de qualquer gênero

² Aqui consultou-se o *website* <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq24049836.htm>>, sem paginação.

textual, não necessariamente do campo literário, não sendo ele nem a pessoa em carne e osso, nem o enunciador ao qual o texto se vincula. A segunda dimensão postulada pelo teórico é a do “*autor-ator*”, que gere uma carreira e tem uma trajetória em torno da escrita, mas não faz dela seu principal ofício. A terceira dimensão é a do *autor* “*correlato a uma obra*”, que tenha atingido um patamar em que sua obra é reconhecida e comentada pela crítica, ainda que se trate de uma única obra. Essa última dimensão é denominada por Maingueneau como “*auctor*”, para evitar qualquer equívoco com as outras duas dimensões, e é a que vai nos interessar nesta pesquisa.

Para Maingueneau, *auctor* é aquele que possui uma “imagem de autor”, podendo ocupar uma posição mais central ou mais periférica no campo literário, de acordo com a fortuna crítica e as reverberações que produz nesse campo. O teórico elenca alguns fatores que favorecem a ascensão ao estatuto de *auctor*, ao invés de propor uma classificação apriorística de pré-requisitos necessários para se alcançar tal patamar. O fator condicionante primordial para o estatuto de *auctor* é a existência de uma obra, um *Opus*, que possibilite “expressar a personalidade singular de seu autor”. Embora textos de gêneros literários viabilizem a emergência de uma figura autoral, nem todos que se lançam no campo literário podem alcançar tal estatuto:

Para ser plenamente *auctor*, é preciso ser reconhecido, ter uma “imagem de autor”. O grau desse “reconhecimento” varia com a natureza dos terceiros implicados. Uma coletânea de poesias publicada por conta do autor e da qual só a família e os amigos próximos do produtor falam confere uma qualidade de “autor” de nível bem baixo; ao contrário, um ensaio publicado por um grande editor, citado por diversas revistas de prestígio e que leva seu autor a um programa de televisão, confere um forte coeficiente de “auctoridade” (MAIGUENEAU, 2010, p. 32).

A imagem de autor, para o teórico, se mostra fecunda ao analista, uma vez que a AD “por natureza se dedica a trabalhar entre fronteiras e cruzamentos”. A região fronteira a não ser ultrapassada, neste caso, seria de não partir de um “textualismo, que recusa tudo que não é imanente ao texto”, para um “sociologismo” que traria de volta, sob nova roupagem, uma oposição entre o texto e seu contexto: “integrar a problemática da autoralidade à análise do discurso não significa erigi-la em centro, mas ver aí a zona de troca e de recobrimento recíproco de um ‘interior’ e um ‘exterior’ do texto” (MAIGUENEAU, 2010, p. 46).

Nessa perspectiva, o teórico postula uma imagem de autor construída não apenas por um “agrupamento de textos referidos a uma entidade que é identificável”, mas afirma que

para que se possa ter uma imagem de autor, e assim tornar-se um *auctor*, “é necessário que terceiros o instituem como tal, mediante a produção de enunciados sobre ele e sobre sua obra” (MAINGUENEAU, 2010, p.142).

Embora ambos os tradutores do poema possam ser considerados *auctores* do campo literário (e, em função disso, nos referimos a cada um deles como *auctor*-tradutor), Machado de Assis se caracteriza como um *auctor* de maior renome e fortuna crítica, enquanto Emílio de Menezes possui o estatuto de um *auctor* menor, assim como a escola literária a que se filia, o parnasianismo, que não goza de grande prestígio na literatura brasileira, mas é visto por muitos críticos como “subliteratura”. O próprio modo de configuração dos campos esclarece a possibilidade dessas duas condições.

Maingueneau postula o conceito de “campo discursivo”, a partir da noção de “campo” proposta pelo sociólogo Bourdieu (1975). Muitas outras áreas do saber também adotaram esse conceito de campo, a princípio desenvolvido pelo sociólogo francês a propósito do campo científico e concebido por ele como “o lugar de uma luta mais ou menos desigual entre agentes desigualmente providos de capital simbólico, portanto, desigualmente capazes de se apropriar do produto do trabalho científico” (BOURDIEU, 1975, p.91 apud MAINGUENEAU, 2014, p.49).

Dentre muitas outras áreas do conhecimento, o conceito de campo foi amplamente aceito pelos sociólogos da literatura, que o adotaram em suas pesquisas e, por meio delas, foram capazes de demonstrar que “a produção de obras não deve ser diretamente relacionada à sociedade considerada em sua globalidade, mas a um setor bem limitado daquela sociedade” (MAINGUENEAU, 2010, p.49). Segundo Maingueneau, no século XIX esse conceito tomou a forma de “um campo que obedece a regras específicas”, sendo que esses campos “se apresentam à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de lugares), cujas propriedades dependem de sua posição no interior desses espaços” (BOURDIER, 1980, apud MAINGUENEAU, 2010, p.50).

A noção de campo para a AD é fundamental, pois, como afirma Maingueneau, o analista não pode basear sua análise apenas considerando os atores, as posições e a luta pela autoridade (sobre o direito hegemônico de dizer qual é a verdade absoluta acerca de uma determinada polêmica). Essa é a razão assumida pelo analista francês para se realizar um deslocamento da noção de campo do sociólogo Bourdier, para a noção de “campo discursivo”, definindo-a como “um espaço no interior do qual interagem diferentes ‘posicionamentos’, fontes de enunciados que devem assumir os embates impostos pela natureza do campo, definindo e legitimando seu próprio lugar de enunciação” (MAINGUENEAU, 2010, p.50).

No caso do campo literário, assim denominado por Maingueneau para expressar a ideia de um “campo” no qual as várias escolas literárias de posicionamentos estéticos distintos interagem entre si, e no qual cada uma delas se utiliza dos gêneros textuais e das variantes linguísticas a sua própria maneira, o autor adverte que as relações entre os posicionamentos estéticos não necessariamente incluem um confronto aberto. Eles delimitam-se mutuamente na medida em que, para definir sua identidade enunciativa, um posicionamento nega o seu outro (ou os seus outros), aquele que rejeita para poder existir, mas, nem por isso, o confronto entre eles é necessariamente aberto.

A teoria de um “campo discursivo literário” exige “que se coloque a instituição no coração da instância criadora”, ou seja, que ao olhar para determinado texto literário este seja atrelado às condições de produção que permearam sua criação, às diretrizes do posicionamento estético ao qual o autor se filia e às relações que sua estética estabelece com outras. Maingueneau destaca que essa forma de se pensar o campo literário vai de encontro à doxa corrente, influenciada pela estética romântica, que prioriza a ideia da subjetividade e singularidade do autor em vez do “caráter institucional do exercício da literatura”, pois o romantismo considera a noção de instituição “estranha a toda verdadeira criação”. O teórico ressalta que, mesmo diante de toda a importância atribuída à noção de campo literário, ela não deve ser entendida como o todo da literatura, mas apenas como uma das dimensões da instituição literária.

O campo literário pode ser definido também, de forma mais abrangente, como:

uma *rede de aparelhos* na qual indivíduos podem se constituir como escritores e como públicos, na qual são estabilizados e garantidos os contratos genéricos considerados como literários, na qual intervêm mediadores (editores, livreiros...), intérpretes e avaliadores legítimos (críticos, professores...), cânones (que podem tomar a forma de manuais, de antologias...). (MAINGUENEAU, 2010, p. 51)

Soma-se a essa definição a ideia de que o campo literário é também entendido como “um *arquivo* no qual se misturam intertexto e lendas: não há atividade criadora senão quando mergulhada numa memória [...] assumida nos conflitos do campo, que não cessam de reformulá-la” (MAINGUENEAU, 2010, p. 51). Maingueneau ressalta que os campos não são de maneira nenhuma homogêneos e que não se pode compreender os posicionamentos como se fossem “bolas idênticas que colidem numa mesa de bilhar”, pois, no campo literário, interagem posicionamentos de estatutos distintos, sendo uns dominantes e outros dominados, uma vez que todo campo é composto por “*uma periferia, um centro e uma fronteira*” – o que

explicaria as distintas condições de Machado de Assis e Antônio Emílio de Menezes. Segundo o teórico, essa diferenciação é fundamental para que o conceito de campo literário seja operacionalizador das análises.

De acordo com Maingueneau, os posicionamentos ditos “periféricos”, podem ter sido centrais em algum momento do passado e desceram à periferia após terem sido marginalizados, ou podem ainda ser aqueles posicionamentos novos que estão trilhando o caminho de ascensão ao centro. Uma terceira possibilidade é de que sejam posicionamentos que já se instituem com a pretensão de ser um subcampo autônomo ao centro (como aqueles que se desenvolvem em sociedades bilíngues e não se utilizam da língua principal, resignando-se à periferia do campo).

É no interior de um campo que o autor define sua trajetória, através das estratégias que utiliza para integrar-se a ele e evoluir em sua posição de autor, apoiando-se em “uma rede de familiares” como referência para sua criação, marcando sua filiação a determinado posicionamento estético por meio da mobilização de certos gêneros literários e da utilização de determinados recursos estilísticos comuns a todos que ali se posicionam: ”partilhando a maior parte dos pressupostos estéticos e investindo mais ou menos os mesmos gêneros” (MAINGUENEAU, 2014, p.58).

Trata-se de um campo sobretudo estético, no qual os autores integrantes de um posicionamento reinvestem e são objetos de reinvestimentos por parte de outros autores: “a autorialidade de um texto não se reduz à de seu autor, mas implica também os reinvestimentos dos quais ele é eventualmente objeto” (MAINGUENEAU, 2010, p.56).

O ato tradutório, por ser realizado por *auctores*-tradutores do campo literário, será analisado à luz da perspectiva dos campos. Nesse sentido pois é que falaremos em posicionamento discursivo e em posicionamento na interlíngua, conceitos que serão apresentados no capítulo de Fundamentação Teórica.

Tendo esclarecido nosso viés de abordagem, procederemos, a seguir, à apresentação de alguns aspectos sobre vida e obra do autor do texto-fonte e dos *auctores*-tradutores.

1.6.2 Edgar Allan Poe (1809-1849)

Edgar Allan Poe (1809 – 1849) foi um dos maiores escritores americanos e é tido por muitos como aquele que inicia de fato a literatura dos EUA. Tendo uma vasta produção que inclui desde novelas, contos, ensaios, poemas até crítica literária, teve algumas de suas obras

elevadas ao patamar de cânones da literatura ocidental, dentre elas o poema "*The Raven*", que, segundo o próprio autor em seu ensaio "A Filosofia da Composição", foi cuidadosamente elaborado a partir da palavra "*Nevermore*", sendo que cada palavra ali utilizada possui uma razão de ser, não podendo, assim, ser substituída por nenhuma outra.

Autor de vários clássicos literários, como "A queda da casa de Usher" e o poema "O Corvo", Poe inspirou diversos autores com suas narrativas de terror e mistério, influenciando muitos dos grandes nomes que surgiram após ele. Poe foi o pioneiro dos escritores americanos na arte de escrever contos e é considerado o criador do gênero *ficção policial*. Suas obras foram um marco para a literatura norte-americana contemporânea e, atualmente, é considerado um dos maiores ícones da literatura mundial.

Quanto ao seu posicionamento estético, pode-se afirmar que o poeta se situa entre os escritores românticos americanos, mais especificamente do Romantismo Sombrio Americano (*Dark Romanticism*), cujo fascínio por temas como a morte, a insanidade, o irracional e o grotesco, assim como a preferência por um clima sombrio e melancólico, muitas vezes se confunde com o movimento gótico:

Edgar Allan Poe é considerado parte do Movimento Romântico Americano. Portanto, nota-se em suas obras, características românticas, como a beleza poética e o distanciamento da realidade, ainda que muitos de seus trabalhos se assemelhem mais ao gênero gótico – que deu origem ao Romantismo Sombrio. (BRITO, 2014 apud CORRÊA, 2016, p. 105)

Havendo apresentado brevemente o autor do texto-fonte desta pesquisa, na próxima seção, abordaremos algumas questões sobre a obra e o posicionamento estético de Edgar Allan Poe.

1.6.2.1 O Romantismo e o Romantismo Sombrio de Edgar Allan Poe

Sabe-se que o Movimento Romântico surge quase que de forma universal no século XVII, não apenas na arte e na literatura, mas como uma forma de pensamento e personalidade que se estende a todas as funções sociais de uma nação. O romantismo surge como um moderno ponto de vista em relação a literatura de então, momento em que países como a

França, Espanha, Alemanha e Inglaterra passam por grandes mudanças, nas quais os horizontes do povo são ampliados por novas descobertas e grandes revoluções sociais. Como definido por Dickinson, “o romantismo implica, quase sempre, em renovado sentido dos valores sociais e nacionalistas, é caracterizado por crescente interesse pelas condições sociais e históricas da sociedade” e “desse interesse derivam, portanto, novos códigos e novos padrões de julgamento” (DICKINSON, 1848, p.150).

O Período Romântico norte-americano, que surge concomitantemente ao romantismo inglês, compreende duas fases. A primeira remete aos primórdios da literatura nacional, que tem início em 1789 com o estabelecimento do novo governo e dura até 1830, época em que se viu grande esforço para a criação de uma literatura nacional, digna da nova nação. A segunda fase é concernente a Escola da Nova Inglaterra e vai de 1830 até a guerra civil. Ambas são carregadas de forte nacionalismo, regionalismo e da tentativa de se estabelecer uma literatura para a nova nação.

Poe surgiu na literatura numa época em que a Escola da Nova Inglaterra tentava “à viva força” introduzir elementos de moral e sentimentalismo na literatura, elementos esses a que o poeta resistia bravamente. Em *Princípios Poéticos*, uma publicação póstuma (1850), Poe repudia tais tendências e ataca a “heresia didática” de Longfellow, Whittier, Bryant e Lowell, principais representantes do movimento. Para ele, a poesia deveria ser “criação rítmica da beleza” tendo como objeto “o prazer” e não “a verdade”. Em *Filosofia da Composição*, Poe demonstra, pelo próprio exemplo, como um poeta deve saber explicar como formula sua arte.

Segundo Dickinson (1948), é difícil definir se Poe se destacou primeiro no gênero conto ou em seus poemas, contudo, não resta dúvidas de que, em ambos os gêneros, o poeta foi muito mais um líder inovador do que um discípulo. Pode-se afirmar, segundo Dickinson, que o criador do conto norte-americano escreveu de duas maneiras: uma baseada no raciocínio e outra baseada em efeitos sensacionais; em ambos os casos, iguais em sua estrutura: “com economia de pormenores, produzem efeitos preciosos, recorrendo às vezes às faculdades do raciocínio, e outras à emoção e à sensibilidade” (DICKINSON, 1948, p. 273). Para o crítico, os contos de Poe não pretendiam deixar lições de moral - como a Escola da Nova Inglaterra - pois um dos traços característicos de Poe era “arte por amor à arte”, uma filosofia que fica muito clara em seus contos, “cujas qualidades de unidade, economia, e “clímax” fazem deles pequenas obras primas.” (DICKINSON, 1948, p.273).

Na poesia, Dickinson destaca um diferencial de Poe em relação aos seus contos: “Não admitia, em poesia, recursos intelectuais, sendo de opinião que o efeito poético deveria

derivar exclusivamente do conteúdo emocional e sensorial. Restringindo-se a tais elementos, Poe desenvolveu maravilhosa técnica de expressão rítmica” (DICKINSON, 1948, p.274). A esse respeito, o teórico afirma que Poe sofreu influência de Lord Byron, Moore, Coleridge e Keats, e em menor medida dos poetas Albert Pike e Thomas H Chivers.

O crítico afirma ainda que, na poesia, parte dos poemas de Poe são desprovidos de valor, mas que em sua grande maioria o poeta se destaca dos demais e “atinge o máximo de sua arte”. O poema *The Raven* encontra-se nessa lista onde figuram seus poemas classificados como imortais. Para Dickinson, a relevância de Poe se deve não somente pelo brilhantismo de suas obras, mas também ao fato de ele ter sido também um grande crítico da literatura norte americana; o primeiro a desenvolver sua capacidade crítica por meio de leis “definitivamente formuladas”. Não era um aventureiro, mas muito rigoroso com seu próprio trabalho e também com o alheio. A arte da crítica florescia juntamente com a arte do conto e em ambas Poe foi pioneiro e inovador.

Edgar A. Poe renovou a filosofia da arte literária. Em *Racionalização do Verso*, o poeta “faz sugestiva e engenhosa interpretação do artifício da composição poética”. Poe exigia em arte, sobre todas as coisas, completa originalidade e censurava a imitação. Sua maior contribuição à crítica foi a de ter sido o primeiro a aplicar princípios definidos às obras dos autores vivos” (DICKINSON, 1948, p. 274). Havia em sua crítica aberta e franca uma nota de julgamento radical e definitivo que “feriu muitas sensibilidades” e gerou ressentimento da parte de alguns dos 38 autores nova-iorquinos que foram analisados em *The Literarati* e também em *Marginalia*.

A literatura de Poe foi inovadora na medida em que introduzia elementos de suspense e terror, bem como personagens com problemas psicológicos, como em seu conto *The Black Cat* “O Poe inigualável é aquele da prosa dos contos, que exploram toda a gama dos horrores de uma imaginação desenfreada” (GALVÃO, 2013, p. 77). O lado sombrio de Poe fica evidente ao observamos o nome atribuído pelos organizadores as suas coletâneas de contos: “*Romances of Death*” e “*Tales of the Grostesque and Arabesque*”. Segundo Dickinson, os contos de horror e mistério de Poe foram indubitavelmente influenciados pelos romances góticos da Inglaterra e pelos contos alemães de Hoffmann.

Contudo, embora tenha sofrido alguma influência externa, o poeta mostrava originalidade em todas as suas produções e, por isso, não pode ser explicado por meio de influências europeias, ao contrário, Dickinson destaca que a influência que Poe exerceu foi muito maior do que a que sofreu; é comum entre os franceses a frase “Poe gerou Baudelaire e Baudelaire gerou toda a poesia contemporânea” (DICKINSON, 1948, p.275). Baudelaire foi o

primeiro nome a traduzir a poesia de Edgar Allan Poe e suas traduções teriam influenciado parnasianos, simbolistas e poetas como Rimbaud e Mallarmé. Assim, Poe foi “o primeiro escritor norte-americano a exercer forte e permanente influência sobre as escolas literárias do Velho Mundo” (DICKINSON, 1948, p.275).

Segundo Galvão (2013, p. 66) “credita-se ao romantismo a invenção dos sentimentos e a perquirição dos estados d’alma: seu tema central é o amor. Por sua vez, a invenção dos sentimentos acarretou o apreço pela natureza enquanto projeção do coração humano.” Outra característica do romantismo é a frequência de temas ou cenários noturnos: “A noite seria um dos principais temas românticos; os poetas a cantaram como propícia à alma, acolhedora, nutriz do sonho e do devaneio. Nenhum poeta escapa de ter feito poemas sobre a noite”. Nesse sentido, Poe traz consigo alguns traços do romantismo. Em seu poema *The Raven*, o diálogo com o corvo se dá na calada da noite, mas não pode ser totalmente apreendido na estética romântica, já que se vale da noite não para romancear, mas para intensificar o ar de suspense. Segundo Galvão (2013) o romantismo possui dupla face: a solar e a das trevas. O ápice do romantismo solar se deu com o francês Victor Hugo e do romantismo das trevas com Baudelaire, inspirado por Edgar Allan Poe:

O romantismo das trevas conhece seu mais alto ponto na poesia de Baudelaire, o poeta maldito, da deformação, da perversão. Baudelaire é um dos maiores poetas do mundo, tão importante na segunda geração romântica quanto Victor Hugo e Byron na primeira; e, para muitos críticos, ainda mais importante. No lado das trevas incluem-se Edgar Allan Poe, os romancistas góticos ingleses, que desenvolveram o gênero mais do que todos, e o alemão Hoffman dos contos que os antecedeu. Sobressai neles a preocupação dos românticos com a morte. Nota-se a deleitação, o embelezamento, a idealização da morte e da putrefação: a imaginação vê no corpo vivo e belo o futuro cadáver. Não é à toa que Baudelaire se transforma no profeta de Poe, a quem traduz e divulga na França. (GALVÃO, 2013 p. 75)

Em face do exposto, Poe não pode ser totalmente vinculado à estética romântica, pois repudiava as propostas moralistas e sentimentalistas da Escola da Nova Inglaterra e foi inovador em todos os sentidos. Embora tenha sofrido, em alguma medida, influência dos góticos alemães e ingleses, Poe se manteve inovador e produziu sua arte por meio de uma nova estética da qual foi um dos precursores, o *Dark Romanticism*, uma estética gótico-romântica ou romântico-sombria, que influenciou muitos escritores que vieram após ele.

1.6.3 Machado de Assis

Machado de Assis, “o maior e mais completo homem de letras do Brasil” (COUTINHO, 1967 *apud* CORRÊA, 2016), traduziu mais de 40 obras, sendo muitas delas traduções indiretas (a partir de outra tradução e não do texto original), a maioria a partir do francês, que era a língua dominante de sua época. O escritor traduziu diversos poemas para o Francês – como poemas de Schiller, Heine e Cowper (BARRETTO, 2007 *apud* CORRÊA, 2016). Segundo Corrêa, Machado “com mais de 50 anos de carreira literária, alcançou reconhecimento pelas qualidades que o distinguiam, sendo considerado, muitas vezes, urbano, aristocrata, cosmopolita, reservado e cínico”.

Jean-Michel Massa, estudioso da obra machadiana, relaciona 48 traduções de Machado para o português do período de 1856 a 1894: o poema “*On the receipt of my mother’s picture*” (“Minha mãe”), publicado como “uma imitação de William Cowper”; o texto “A literatura durante a Restauração”, de Lamartine, em 1857; 16 peças de teatro (a primeira, “*La chasse au lion*”, de Vattier et De Najac); 24 poemas, 3 ensaios, 2 romances, 1 conto, 1 fábula e até 1 canção. Quanto à língua traduzida, 39 textos são oriundos do francês, 4 do inglês, 3 do alemão, um texto do italiano e um do espanhol. Os autores traduzidos por Machado foram Lamartine, Dante Alighieri, Alexandre Dumas Filho, Chateaubriand, Racine, La Fontaine, Alfred de Musset, Molière, Victor Hugo, Beaumarchais, Shakespeare, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Schiller e Heine (ambos a partir de versões francesas).

Machado traduziu também o Canto XXV do “Inferno”, da Divina Comédia de Dante Alighieri, o monólogo de *Hamlet* “*To be or not to be*”, de William Shakespeare, Os trabalhadores do mar, de Victor Hugo, parte de *Oliver Twist*, de Charles Dickens, “Suplício de uma mulher”, de Alexandre Dumas Filho e Emile de Girardin, o “Prólogo do Intermezzo”, de Heinrich Heine e o objeto de estudo desta pesquisa, “O corvo”, de Edgar Allan Poe.

Para muitos estudiosos, a tradução de Machado de Assis para o poema *The Raven*, em 1883, foi fortemente influenciada pela tradução do francês Baudelaire (1953), embora o brasileiro tenha optado por manter a versificação do poema, ao contrário do francês, que o traduziram em prosa. Em sua tradução do poema de Poe, notam-se diversas discrepâncias estruturais em relação ao original, como afirma Abramo (1999) e Corrêa (2016).

Segundo Abramo (1999), Machado teria, de fato, realizado o que chamamos de tradução indireta, a partir da tradução desses dois poetas franceses, o que pode ser sustentado em função da semelhança entre a tradução de Machado em relação à de Baudelaire. Em seu

ensaio intitulado “Uma infelicidade Machadiana”, Abramo aponta as similaridades entre as produções de Baudelaire e Machado:

Pois é possível afirmar-se, sem sombra de dúvida, que a tradução do escritor brasileiro é muito mais da versão francesa de Baudelaire do que do poema original. Isso não se depreende de similaridades vagas, mas [...] das mesmas adições, das mesmas omissões e das mesmas palavras nos mesmíssimos lugares das traduções de um e de outro. (ABRAMO, 1999 *apud* MAFRA e SCHRULL, 2011 p.11)

Corrêa (2016, p.108) também aponta uma mudança estrutural na tradução machadiana: "A tradução de Machado de Assis, por exemplo, possui estrofes maiores e versos menores do que o poema de Poe. Isto fez com que, estruturalmente, sua tradução não se assemelhasse a “*The Raven*”, o que interferiu também nas rimas." O estudioso ainda afirma que, na tradução de Machado, houve uma drástica mudança do desenho rítmico e melódico do poema.

Segundo Mafra e Schrull (2011), Machado, influenciado por sua formação literária, teria modificado o poema, a fim de emancipar o estatuto da tradução para um estado de criação ou recriação e não mais uma mera transposição "servil" de um sistema linguístico a outro, em total harmonia com as novas correntes dos Estudos da Tradução, que preconizam a autonomia do tradutor e seu estatuto de autor ou coautor:

Machado de Assis traduz *The Raven* adaptando-o intencionalmente a um novo contexto, buscando bases sólidas para a formação de uma identidade literária nacional. Em oposição à postura servil do tradutor ao original, ainda preconizada por muitos em sua época, Machado recria, traz à tona novos elementos, incorporando em sua tradução as influências de sua formação literária. (MAFRA e SCHRULL, 2011 p. 12)

Para Mafra e Scrull (2011), "Machado recria, vislumbrando no horizonte o nacionalismo literário que, segundo suas expectativas, refletiam as correntes em formação, em um Brasil marcado por mudanças culturais." Citando Ferreira (2004), os autores apontam que "Machado de Assis, assumidamente transgressor, estaria situado na vanguarda para o entendimento pós-moderno da prática tradutória, em que o tradutor assume suas responsabilidades e compõe outro texto" (FERREIRA 2004, p. 190 *apud* MAFRA e SCHRULL, 2011 p.12).

Machado desvia-se de modo sistemático do texto fonte, o que torna difícil aceitar que sua postura não teria sido proposital. Nas palavras de Cruz (2005), Machado deriva para o universal, logo seu projeto de tradução estaria em

consonância com as correntes atuais dos principais teóricos dos estudos da tradução. Criativo, sua tradução esteve direcionada ao seu projeto de construção de uma literatura nacional. Nesta perspectiva, Machado recia, vislumbrando no horizonte o nacionalismo literário que, segundo suas expectativas, refletiam as correntes em formação, em um Brasil marcado por mudanças culturais. Ou ainda, como define Ferreira (2004, p. 190), Machado de Assis, assumidamente transgressor, estaria situado na vanguarda para o entendimento pós-moderno da prática tradutória, em que o tradutor assume suas responsabilidades e compõe outro texto. O resultado é conhecido: *The Raven* e *O Corvo*, textos distintos, cada um com a sua identidade própria, sem diminuir a aceitação do público pela essência conceitual e poética da obra de Poe. (MAFRA; SCHRULL, 1999, p. 12)

Já para Corrêa (2016), Machado pode ter sido influenciado pelo parnasianismo de sua época e se recusado a traduzir “*The Raven*” para versos maiores do que 13 sílabas poéticas, o que explicaria seus versos menores e estrofes maiores do que o original. Mas, ao contrário dos valores de métrica dos parnasianos, Machado criou versos irregulares, sendo sua primeira estrofe composta das sílabas poéticas: 8-8-12-8-10-10-10-8-12-8. Corrêa aponta que as estrofes do poema originalmente têm 6 versos enquanto na tradução de Machado possuem 10 versos.

[...] é possível notar diversos aspectos da tradução de Machado de Assis. Um elemento curioso é a inexistência de rimas internas – um traço marcante do poema de Poe. Na tradução de Machado, elas sumiram devido, principalmente, ao fato dos versos terem sido diminuídos, o que dificulta a criação de rima dentro dos mesmos. (CORRÊA, 2010, p. 110)

Corrêa observa também que há rimas de sons diferentes dentro da mesma estrofe, o que não ocorre no original:

Na primeira estrofe de “*The Raven*”, as rimas internas são entre final – eary e –ap, e todas as externas entre final –ore. Na tradução de Machado, todas as rimas são externas e diversificam entre os finais –ora, –iga, –orta, –inho e –ais. Esses sons a mais que foram incluídos na tradução de Machado representam outro fator que interferiu na sonoridade do poema, em comparação com o original. Isto porque, enquanto os sons são quase todos os mesmos no poema de Poe – fazendo-o soar musical – o de Machado de Assis possui sons diferentes demais, não proporcionando a mesma musicalidade. (CORRÊA, 2016 p.115)

Britto (2019) afirma que, pelo fato de as palavras da língua portuguesa tenderem a ser mais longas do que as palavras da língua inglesa, é compreensível que se escolha um metro

mais largo para se verter um poema do inglês para o português, a fim de facilitar transposição linguística.

Assim, por exemplo, é comum traduzir-se um pentâmetro iâmbico, em que os versos têm majoritariamente dez sílabas, por dodecassílabos – ou seja, utilizar versos 20% mais longos que os do original. O número de sílabas contidas na estrofe de Machado é 18,6% maior do que o das sílabas na estrofe original, o que significa que, em princípio, o tradutor teria uma folga razoável, e não precisaria fazer cortes significativos no conteúdo lexical. (BRITTO, 2019, p. 515)

Para Britto (2019), Machado nem ao menos tentou reproduzir a métrica singular e a rigidez rítmica do poema de Poe. Ele atribui esse descaso com a forma ao fato de Machado, sendo um dos maiores ficcionistas do Brasil (ou o maior), ver nesse poema sobretudo uma história a ser contada, sem se aperceber de que os aspectos formais pelos quais a história é narrada são também parte crucial dessa narrativa. Para Britto, Machado não teria notado a simbiose entre forma e conteúdo por ser não ser um exímio poeta, mas sim um exímio ficcionista:

[...] Machado, por outro lado, não poderia ser mais infiel à forma adotada por Poe. Tudo leva a crer que Machado, ficcionista por excelência, veja no poema de Poe acima de tudo uma história contada em versos; por lhe faltar o ouvido de um poeta maior, não lhe ocorre que possa haver uma relação orgânica entre as escolhas formais do poeta norte-americano e a natureza da narrativa por elas veiculada. Assim sendo, Machado nem sequer tenta reproduzir o inusitado metro do original, e o substitui por outro mais estranho ainda [...] e completamente inapropriado para uma tradução de “O Corvo”. (BRITTO, 2019, p. 486)

Embora Britto afirme que Machado não teria notado essa simbiose entre forma e conteúdo, ele ressalta que o escritor seria absolutamente capaz de reproduzir tais efeitos se assim o desejasse: “Quem conhece a obra poética de Machado não tem dúvida de que seu domínio do artesanato do verso era mais do que suficiente para que ele compusesse todo um poema em ritmo trocaico, se a tal se propusesse” (BRITTO, 2019, p 270), referindo-se ao fato de Machado ter optado pelo padrão iâmbico ao invés do padrão trocaico do texto-fonte. Ainda a esse respeito, Britto (2019, p. 767) afirma que a escolha de Machado por uma maior variação rítmica - que normalmente é considerada uma virtude em poemas - seria um erro fatal na tradução de um poema como *The Raven*, cuja monotonia rítmica é uma das

características principais.

Além de ter ampliado o poema e alterado o desenho rítmico e melódico, Britto aponta ainda que Machado também lança mão de versos de três comprimentos diferentes no interior da mesma estrofe, e que “A estrambólica estrofe polimétrica escolhida pelo tradutor, que mistura octassílabos, decassílabos e dodecassílabos, simplesmente não poderia recriar o ritmo hipnótico do octâmetro trocaico de *The Raven*.” (BRITTO, 2019, p. 595). Ainda a esse respeito, Britto complementa:

Se levarmos em conta também o tamanho desigual dos versos, a eliminação da repetição do final do quarto verso no quinto e o fato de que o iambo é o pé mais comum da língua portuguesa, concluiremos que essa tradução não consegue criar em português o clima hipnótico proporcionado no original.” (BRITTO, 2019, p. 760)

Dessa forma, Britto conclui que a tradução de Machado, embora tenha seus méritos, não pode ser considerada boa, uma vez que, para ele

“uma ‘boa tradução’ de um poema é um poema que pode ser considerado o *mesmo poema* que o original, só que escrito em outro idioma. Ninguém diria que “O Corvo” de Machado é o mesmo poema que *The Raven*; a experiência proporcionada pela leitura do texto de Machado é muito diferente da que é vivida pelo leitor do poema de Poe. É como se uma letra plangente e melancólica de um fado português fosse cantada num ritmo de funk carioca; ainda que as palavras fossem precisamente as mesmas, a canção seria radicalmente outra” (BRITTO, 2019, p. 767-776).

Como buscou-se demonstrar, para a crítica literária, a estrutura do texto-fonte, os aspectos estilísticos e literários,, ou seja, a função poética, não foi mantida na tradução de Machado de Assis, visto que as estrofes se tornaram maiores e os versos menores, e cada verso ali apresenta uma contagem diferente de sílabas poéticas, sendo uns mais curtos e outros mais longos, afastando-se do efeito gerado pelo texto-fonte: “Para que o efeito hipnótico se realize, é importante que todos os versos sigam a mesma fórmula métrica, com poucos desvios significativos” (BRITTO, 2019, p. 767). Como consequência da alteração na versificação, na tradução machadiana a padronização das rimas também não pôde ser mantida, e essa mudança de estrutura acabou acarretando na perda da musicalidade e do ritmo marcante e hipnótico do poema original, mesmo dispondo de maior espaço: “O problema maior é que, apesar de dispor de uma margem de manobra de quase 20%, Machado não reproduz as repetições marcantes que ocorrem no texto em inglês” (BRITTO, 2019, p. 564).

1.6.3.1 Uma estética machadiana

Segundo Achcar (1999), Machado assume uma originalidade despreocupada com as modas literárias dominantes de seu tempo (como a objetividade de Flaubert e o descritivismo de Zola). Seus textos possuem elementos do Classicismo, como equilíbrio, concisão, contenção lírica e expressional e "resíduos românticos" (narrativas convencionais ao enredo), "aproximações realistas" (atitude crítica, objetividade, temas contemporâneos), "procedimentos impressionistas" (recriação do passado através da memória), e "antecipações do Modernismo" (o elíptico e o alusivo engajados à um tema que permite diversas leituras e interpretações).

Cândido (1995) afirma que Machado rejeitava o excesso de sentimentalismo e nacionalismo românticos, não podendo ser caracterizado como tal. Em relação ao possível realismo machadiano, Cândido esclarece que suas obras não possuem o mesmo descritivismo de escritores como Zola e Eça de Queirós, e sua crítica social era considerada moderna para os padrões realistas:

os tormentos do homem e as iniquidades do mundo aparecem nele sob um aspecto nu e sem retórica, agravados pela imparcialidade estilística referida acima. A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade, apesar de seu arcaísmo de superfície. (CÂNDIDO, 1995, p. 6)

Cândido ressalta ainda que o estilo machadiano é único e não se deixava influenciar pelos grandes nomes de sua época:

Num momento em que Flaubert sistematizava a teoria do "romance que narra a si próprio", apagando o narrador atrás da objetivamente da narrativa; num momento em que Zola preconizava o inventário maciço da realidade, observada nos menores detalhes, ele cultivou livremente o elíptico, o incompleto o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhote saborosa, lembrando ao que atrás dela estava a voz convencional. Era uma forma de manter, na segunda metade do século XIX, o tom caprichoso de Stern, que ele prezava; de efetuar os seus saltos temporais e brincar com o leitor. Era também um eco do "conte philosophique", à maneira de Voltaire, e era sobretudo o seu modo próprio de deixar as coisas meio no ar, inclusive criando certas perplexidades não resolvidas. (CÂNDIDO, 1995, p. 6)

Sobre a possível filiação de Machado a uma escola literária, Veríssimo (1981) afirma também que o escritor não teria se vinculado a nenhuma delas:

A data do seu nascimento e do seu aparecimento na literatura o fazem da última geração romântica. Mas a sua índole literária avessa a escolas, a sua singular personalidade, que lhe não consentiu jamais matricular-se em alguma, quase desde os seus princípios fizeram dele um escritor à parte, que tendo atravessado vários momentos e correntes literários, a nenhuma realmente aderiu senão mui parcialmente, guardando sempre a sua isenção. (VERÍSSIMO, 1981, p. 415)

Gimenez e Assunção (2016) também sublinham o não pertencimento de Machado a nenhuma das duas estéticas literárias vigentes no período em que o autor se consagrou na literatura brasileira:

Esse não pertencimento à “tribo” dos românticos sentimentais e nacionalistas e a dos realistas-descritivistas-lineares manifesta a paratopia do autor, ou seja, a impossibilidade de situar-se nos dois períodos literários. Ele foi contemporâneo desses dois períodos, teve acesso aos dois, contudo não se sentiu pertencer a nenhum, pois discordava de várias características estéticas já mencionadas. (GIMENEZ; ASSUNÇÃO, 2016, p. 16)

Perrot (2008) compartilha da opinião de Veríssimo (1986), afirmando que Machado se situa em um entre-lugar:

Apesar de distante no tempo, compartilhamos da opinião de Veríssimo, uma vez que defendemos o “enquadramento” da obra de Machado de Assis numa espécie de entre-lugar – lugar esse ocupado pelo Romantismo, pelo Realismo e, principalmente, pela Modernidade literária. (PERROT, 2008, p. 143)

Entre as obras machadianas consideradas por alguns teóricos como pertencentes ao Romantismo, podemos citar *Ressurreição*, *Helena* e *Iaiá Garcia*. Em sua segunda fase, encontram-se obras consideradas pertencentes ao Realismo, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), porém, em todas elas, Machado mostra seu estilo singular e não se dobra completamente às suas diretrizes.

Apesar de essa segunda fase machadiana ser considerada "realista", críticos modernos argumentam que "ao contrário dos realistas, que eram muito dependentes de certo

esquematismo determinista, Machado não procura causas muito explícitas ou claras para a explicação das personagens e situações" (ACHCAR, 1999, p. 10). Além disso, Machado criticava filosofias como o determinismo e o cientificismo da segunda metade do século XIX, fazendo com que suas obras não se encaixem perfeitamente nos pressupostos estéticos do realismo, como aponta Sodré:

Sua carreira literária tem duas fases bem nítidas, a primeira, em que é ainda romântico, embora anunciando, aqui e ali, a posse daquelas virtudes que se engrandecerão na segunda. Depois, e com intervalo curto, evolui para uma posição realista inequívoca, embora não ligada à forma de expressão que o realismo assumiu com a escola naturalista, que teve o senso de desprezar. (SODRÉ, 2002, p. 557 apud PERROT, 2008, p.3)

Perrot (2008) afirma também que a ironia machadiana, um dos elementos mais importantes de sua obra, foi um procedimento utilizado de forma mais intensa na fase considerada “madura” de Machado de Assis, por isso, a fase dita realista do escritor superaria sua fase romântica na visão dos críticos:

Como todos os críticos da época, Sodré considera a “fase romântica” machadiana como menor em relação à “fase realista”. O importante, em relação à filiação literária da obra de Machado de Assis, é verificar que um dos procedimentos mais utilizados pelo escritor na sua fase dita “madura” (e, portanto, digna da grandeza do escritor, em detrimento da fase romântica), já se encontrava, porém menos intensamente, na dita fase “inicial”. (PERROT, 2008, p.144)

Para Alfredo Bosi (1974), o divisor de águas entre a fase supostamente romântica e a fase supostamente realista de Machado de Assis foi seu livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A esse respeito, Perrot afirma que

as *Memórias* transgridem tanto a poética romântica quanto a realista, o que sustenta a sua posição de não considerar Machado como “classificável” apenas nesta ou naquela escola literária, uma vez que sua obra transcende ambas as definições, revelando um magistral caráter de independência em relação a movimentos literários definidos *a priori*. (PERROT, 2008, p. 147)

O elemento da obra machadiana que claramente rejeita os ideais românticos é seu

pessimismo, que passou a chamar a atenção dos críticos de forma mais contundente em seu livro dedicado aos vermes. Assim, Perrot (2008, p. 147) afirma que “sua filosofia ‘pessimista’ pode, portanto, apresentar-se como um elemento que talvez justifique a recusa de um ou de outro rótulo para sua literatura”.

As principais características da obra machadiana, segundo Achcar (1999), são: i) constante presença do pessimismo, que se evidencia no último parágrafo de *Brás Cubas*; ii) desejo de desmascarar o cinismo e a hipocrisia política e social; iii) concisão: uma economia vocabular rara na literatura brasileira; iv) psicologismo (sua atenção desvia-se comumente do coletivo para ir à mente e à alma do personagem – microrrealismo); vi) ironia, uma das características mais atraentes e refinadas na obra machadiana (“essa ironia sutil é a arma mais corrosiva da crítica machadiana dos comportamentos, dos costumes, das estruturas sociais); vii) intromissões (prática da interpolação de episódios, recordações, ou reflexões que se afastam da linha central da narrativa); viii) narrador que intervém (realiza interrupção na linearidade da narrativa para dialogar com o leitor sobre a própria escrita do romance); ix) digressões: mudança de tema intencionada (aparece mais nos romances do que nos contos); x) citações: a linguagem machadiana faz referências constantes a outros grandes autores do Ocidente.

Fracisco Achcar afirma ainda que:

[...] a frase machadiana é simples, sem enfeites. Os períodos em geral são curtos, as palavras muito bem escolhidas e não há vocabulário difícil (alguma dificuldade que pode ter um leitor de hoje se deve ao fato de que certas palavras caíram em desuso). Mas com esses recursos limitados Machado consegue um estilo de extraordinária expressividade, com um fraseado de agilidade incomparável. [...] A descrição dos objetos se limita ao que neles é funcional, ou seja, àquilo que tenha que ver com a história que está sendo contada. O espaço é singelo, reduzido, e as coisas descritas parecem participar intimamente do espírito da narrativa. Uma das maiores características da prosa de Machado de Assis é a forma contraditória de apreensão do mundo. Machado em geral apanha o fato em suas versões antagônicas, e isso lhe dá um caráter dilemático. É também uma forma superior e mais completa de ver as coisas. Machado tem os olhos voltados para as contradições do mundo. (ACHCAR, 1999, p.2)

Em face do exposto, pode-se afirmar que, dentre os muitos elementos idiossincráticos da obra machadiana, a ironia e o pessimismo são os principais caracterizadores de sua obra, e que, esses aspectos se sobressaíram na “segunda fase” do

autor, a fase considerada mais próxima ao realismo. De acordo com os críticos e estudiosos consultados, foi nessa segunda fase que o autor se consagrou na literatura brasileira. “A despeito da inegável significação de suas obras de índole romântica (do que se convencionou chamar “primeira fase” de sua produção), Machado de Assis só atingiu a dignidade de figura central das nossas letras após ter superado o romantismo.” (MERQUIOR, 1977 apud PERROT, 2008, p.148).

Uma vez explanadas as principais características da estética machadiana em sua prosa - gênero no qual o poeta encontra sua maior fortuna crítica - e visto que a tradução de Machado analisada nesta pesquisa é um poema, faz-se pertinente uma breve análise de sua, não tão farta, produção poética, para que possamos verificar o seu posicionamento na interlíngua enquanto *auctor*-tradutor do poema *The Raven*.

1.6.3.2 Machado de Assis enquanto poeta

Sabe-se que Machado de Assis recebeu o reconhecimento como um dos maiores escritores brasileiros por meio de sua prosa. Sua obra poética, no entanto, é pouco aclamada pela crítica, o que não significa que sua poesia seja desprovida de valor. Como afirma Pereira,

Sabe-se que são raros os leitores das poesias machadianas. Não deixa de ser verdade, também, o fato de que são restritos os estudos que enfocam Machado de Assis poeta. É uma pena, uma vez que estes textos líricos apresentam, além do deleite estético, algumas surpresas inesperadas. Dono de um estilo elaborado, apresentando estrofes formalmente lapidadas, numa mescla entre Romantismo e Parnasianismo, Machado desenvolveu em seus versos inúmeros temas sobre a condição humana, dialogando, muitas vezes, com vários autores da literatura ocidental, dentre eles Shakespeare, Dante, Edgar Allan Poe, Camões, dentre outros. (PEREIRA, 2015, p.1)

Em sua produção poética, é possível encontrar algumas das principais características de sua produção prosaica. Em seu poema, “O casamento do diabo”, Machado mantém o mesmo ar satírico e pessimista, assim como as provocações e ironias por ele engendradas em uma de suas produções prosaicas mais famosas, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “um show de impudência, em que as provocações se sucedem numa gama que vai da gracinha à profanação” (SCHWARZ, 2000, p.14 apud PEREIRA, 2015, p.2). Esses dois temas, “gracinha e profanação”, encontrados por Schwarz na prosa machadiana, também são

encontrados no poema ora citado, que foi escrito no início da carreira de Machado, aos seus 24 anos de idade, muito antes da escrita de sua prosa dedicada aos vermes. Apresentamos a seguir o poema:

O casamento do diabo

(imitação do alemão)

Satã teve um dia a idéia
De casar. Que original!
Queria mulher não feia,
Virgem corpo, alma leal.

Toma um conselho de amigo,
Não te cases, Belzebu;
Que a mulher, com ser humano
É mais fina do que tu.

Resolvido no projeto,
Para vê-lo realizar,
Quis procurar objeto
Próprio do seu paladar.

Toma um conselho de amigo,
Não te cases, Belzebu;
Que a mulher, com ser humano
É mais fina do que tu.

Cortou unhas, cortou rabo,
Cortou as pontas, e após
Saiu o nosso diabo
Como o herói dos heróis.

Toma um conselho de amigo,
Não te cases, Belzebu;
Que a mulher, com ser humano
É mais fina do que tu.

Casar era a sua dita;
Correu por terra e por mar,
Encontrou mulher bonita
E tratou de a requestar.

Toma um conselho de amigo,
Não te cases, Belzebu;

Que a mulher, com ser humano
É mais fina do que tu.

Ele quis, ela queria,
Puseram mão sobre mão,
E na melhor harmonia
Verificou-se a união.

Toma um conselho de amigo,
Não te cases, Belzebu;
Que a mulher, com ser humano
É mais fina do que tu.

Passou-se um ano, e ao diabo,
Não lhe cresceram por fim,
Nem as unhas, nem o rabo...
Mas as pontas, essas sim.

Toma um conselho de amigo,
Não te cases, Belzebu;
Que a mulher, com ser humano
É mais fina do que tu.

(ASSIS, 2003, p. 709 apud PEREIRA, 2015 p. 2-3)

Embora Pereira (2015) tenha se referido ao poema como uma elaboração original de Machado, existe a suspeita (de Godin da Fonseca e de Jean-Michel Massa) de que esta tenha sido uma transcrição de uma canção satírica francesa de Gustave Nadaud, "*Satan Marié*". Nela, o diabo também pretende se casar e, para isso, corta unhas, calda e chifres, para enganar a vítima. Todas essas referências são encontradas também no poema de Machado.

Como se pode notar, abaixo do título do poema existe a indicação "imitação do alemão", uma nota que saiu na data publicação (uma publicação anônima na revista *Semana Ilustrada*), mas que foi negada posteriormente por Machado, que afirmava não saber alemão. Diante dessa inconsistência, Flores (2015) se propõe a analisar o poema alemão e o de Machado, a fim de mostrar que Machado se inspirou na versão alemã do casamento do belzebu e não na canção francesa. A suspeita é de que o editor da revista, fluente em alemão, tenha rascunhado uma "tradução literal" para que Machado a transformasse em texto publicável através de sua arte. O original foi encontrado e arquivado na Biblioteca do Senado, com a caligrafia de Machado e sua assinatura ao final do poema.

Para Pereira (2015), as construções de Machado nesse poema de 12 estrofes de quatro

versos é reflexo de suas extensas e variadas leituras:

Leitor voraz, Machado conhecia, além das obras clássicas e canônicas como a Bíblia, também os romancistas franceses como Flaubert, Stendhal; autores portugueses como Eça de Queirós, Xavier de Maistre, Garret e Camões, e filósofos como Pascal, Spinoza e Schopenhauer, dentre outros. Não se pode negar também o seu contato com as narrativas populares orais versificadas que compõem o universo da literatura de cordel. (PEREIRA, 2015, p. 2)

Mediante a análise do poema, Pereira afirma que Machado, além de ter se inspirado nas tradições orais nordestinas para a escolha do termo “diabo” para o título do poema, também bebe em duas fontes europeias: na tragédia alemã, *Fausto* de Goethe (1808), que trata do pacto de um médico com o diabo em troca de romance e juventude, e no romance francês *O Diabo Enamorado*, de Jacques Cazotte (1772), na qual o diabo se traveste de uma moça para ludibriar um aventureiro espanhol, mas acaba se apaixonando por sua vítima.

A autora destaca que temas envolvendo o anjo caído sempre estiveram presentes nas várias manifestações artísticas, como no drama e na literatura:

Embora o diabo nunca tenha saído de moda nem das igrejas nem do cinema, muito menos da literatura, não foram poucos os românticos, os simbolistas e mesmo alguns parnasianos que dedicaram muitos de seus versos ao Dito Cujo. Retomando aqui os inúmeros nomes com que Guimarães Rosa apelida o Galhardo, em Grande Sertão: Veredas: O Coisa-Ruim, o Pé-de-Pato, o Dubá-dubá, o Mafarro, o Capiroto, ou seja, Satanás, e todo seu séquito foram, durante muito tempo, cantados em prosa e em verso, tanto na Europa como aqui na Terra de Santa Cruz. (PEREIRA, 2015 p.5)

Machado também foi levado a aderir a essa temática. Chamamos a atenção aqui para a relação de seu poema *O Casamento do Diabo* (e das referências que ele faz, em seus textos, às obras dessa mesma temática), com a escolha de traduzir um dos Poemas mais famosos e trevosos de Poe, *The Raven*, que também dialoga com uma figura diabólica do início ao fim, visto que o corvo pode ser interpretado como uma entidade que traz o prenúncio da morte ou a impossibilidade de se escapar de suas garras. O que queremos demonstrar é que a própria escolha sobre o que traduzir e o que não traduzir pode ser um indício do posicionamento na interlíngua (interação entre as línguas/produção literária disponíveis no arquivo literário – em qualquer conjuntura, como veremos mais detalhadamente no capítulo “Fundamentação Teórica”). Como afirmado pela autora, os temas que envolvem o diabo foram inspirados por Poe e Baudelaire e se estenderam pelo mundo.

O satanismo e o decadentismo, inspirados em Baudelaire e Edgar A. Poe, correram solto pelas letras nacionais. No século XIX, por exemplo, Orlando Teixeira criou o ousado soneto intitulado “Oração ao diabo”. Já Venceslau de Queirós presenteou-nos com seu “Doutor Fausto” e Severiano Rezende publicou um soneto intitulado “A Lúcifer”. E claro, não poderia ficar de fora desta coletânea, Cruz e Sousa, com seu magnífico poema, “Satã” (PEREIRA, 2015, p.5)

Não à toa Machado se propôs a traduzir o sombrio poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe. A temática endiabrada se encontra também na prosa machadiana “A Igreja do diabo”, sobre a questão filosófica entre o bem e o mal, a que o autor também faz referência em algumas de suas outras obras, como “Adão e Eva”, “Anjo Rafael” e “O Sermão do diabo”

Outra característica da poesia machadiana é um intertexto com os textos bíblicos, sobretudo com o pentateuco.

O Machado lírico das primeiras sementes, aquele escritor inicial, respeitoso à Bíblia, longe da irreverência paródica de *Memórias Póstumas* e do “Casamento do diabo”, que intitulou alguns de seus poemas de “Dilúvio”, “Noite de Natal”, “Fé”, “Caridade”, é ainda um “estudo marginal que atrai poucos pesquisadores para o tema”. (PEREIRA, 2014, p.194)

Como se pode perceber, muitas são as temáticas envolvendo a obra machadiana, “desde seu diálogo reverente com a Bíblia, estampado em suas primeiras rimas parnasianas, até o discurso da ‘gracinha e da profanação’” (PEREIRA, 2015, p.6). Na poesia, que é o que nos interessa nesta pesquisa, destacamos três elementos, que não aparecem necessariamente juntos, nem em todos os seus poemas: a retomada de recursos advindos das tradições orais, a temática endiabrada, porém irreverente - na qual o diabo é retratado como um ser não tão mau quanto dizem, e uma retomada dos textos bíblicos.

Visto que Machado mantém em sua poesia muitas das principais características que revela em sua prosa - abordadas na seção anterior - e pautando-nos no pressuposto da *semântica global*, de Dominique Maingueneau, que será abordado mais adiante, no capítulo “Fundamentação Teórica”, em nossa análise da tradução machadiana, retomaremos também esses traços que se mostraram recorrentes tanto em sua prosa quanto em sua poesia, além daqueles mencionados na seção anterior - como uma forma de um “étimo espiritual do autor” - no qual sobressaem-se o pessimismo, a irreverência, o humor, a ironia, o sarcasmo, a

citações e referências a outros textos e uma linguagem sem enfeites, entre outras.

1.6.4 Antônio Emílio de Menezes

Antônio Emílio de Menezes foi um poeta parnasiano, nascido em Curitiba, Paraná (1866-1918). Era considerado boêmio e excêntrico para os padrões da época. Escreveu poemas tão satíricos e mordazes que chegou a ser comparado a Gregório de Mattos. Emílio foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 15 de agosto de 1914, tendo recebido vinte e três votos, enquanto o escritor Virgílio Várzea obteve quatro votos, e Gilberto Amado apenas um. Ele ocuparia a cadeira de número 20, deixada por Joaquim Manuel de Macedo, porém jamais veio a tomar posse de seu assento, pois faleceu em 1918. O sucessor escolhido era seu amigo, o escritor maranhense Humberto de Campos, que tomou posse em 1919. Antônio Emílio reescreveu o poema de Poe em sonetos, em sua tradução para o português, em 1917.

O poeta parnasiano dedica sua tradução de "O Corvo" a Machado de Assis. Ela foi publicada nas páginas 71 e 80 da Obra Reunida, como parte do livro *Últimas Rimas*, 1917. Conforme analisa Corrêa (2016),

Emílio de Menezes prezava pela métrica de seus poemas – e não o fez diferente em sua tradução. No entanto, sua métrica perfeita não foi de acordo com o poema em inglês, mas sim com o que Menezes já estava acostumado a escrever. Como resultado, cada estrofe de *The Raven* se tornou um soneto. (CORRÊA, 2016, p. 105)

Para Zilma Gesser Nunes (1996), em seu artigo intitulado *O verso e o universo risível de Emílio de Menezes em mortaldas (os deuses em ceroulas)*, "Ler Emílio de Menezes é buscar, no passado, a novidade guardada. É surpreender-se com a palavra humorística e crítica, com sua paradoxal existência parnasiana-cômica." Segundo a autora, o paradoxo emiliano se dá devido ao fato de Menezes ter passado por duas fases: uma fase mais rebelde e satírica, cuja comicidade voltada para o risível destaca elementos essenciais ao estilo satírico de cunho popular, caricatural e grotesco - que vai na contra mão das perfeitas formas parnasianas; e outra fase com um outro Emílio, muito mais fiel à estética clássica, aos versos decassílabos e dodecassílabos, bem como ao beletrismo a ela inerente: "Poeta paranaense cujo primeiro livro *Marcha Fúnebre* (1893) foi bem recebido pela crítica, que apontou em seus

versos as qualidades da perfeição parnasiana e a estesia dos simbolistas." (NUNES, 1996, p. 177).

A autora afirma que Emilio "é parnasiano quando se revela na obra prima "Os Três Olhares de Maria" e esmera-se ao traduzir "O Corvo", de Edgar Alan Poe.", mas ressalta que "a rígida disciplina de sobriedade parnasiana não é nada condizente com o veio satirista de Emílio de Menezes que incluía, em sua escrita, elementos risíveis e grotescos". Referindo-se a outra faceta de Emilio, ela aponta:

De uma forma geral, a opinião a respeito de Emílio de Menezes, coligida na sua Obra Reunida, é sempre bem humorada. Existem referências, tais como: uma silhueta formidanda, grandiosa, colossal de um gigante do Olimpo, que emergisse do fundo do oceano, fantasticamente iluminado por um sol de fogo. Era gordo, carão largo e vermelho emergindo da sólida papada, (...) dois olhos pequeninos, dois sorrisos travessos e mordazes, um bigode gaulês, em amplas curvas e de guias finas, quase a tocar a gola do casaco. A ausência do seu nome na maioria dos compêndios de literatura brasileira e o silêncio de Zilma Gesser Nunes acabou por inscrever o poeta entre os escritores menores do final do século passado e início deste. Paradoxalmente, Emílio de Menezes foi um poeta popular, mas pouco lido. Para reafirmar isso, temos o fato de que a sua obra permanece até hoje na primeira edição e rara é a crítica interessada nela. (NUNES, 1996, p. 177)

Segundo Corrêa (2016), os poemas de Emílio ganharam notoriedade devido à estética parnasiana, o que significa que a maioria de seus poemas eram sonetos. Pode-se dizer que o poeta parnasiano estava em sua fase mais voltada para a estética clássica quando traduziu o poema de Edgar Allan Poe, portanto, nesta pesquisa, assumiremos que o poeta se inscreve no posicionamento discursivo da escola literária parnasiana.

As rimas entre os versos novamente não aparecem nesta tradução, pois ainda que o tradutor tenha se permitido mais espaço nos versos, ao seguir o modelo clássico de soneto, as rimas no interior não se fizeram presentes. Há, no entanto, certa semelhança sonora dentro dos versos. Como, por exemplo, a repetição de "amargo (a)" no primeiro verso, as palavras "doutrina/relia" – com mesmo final –ia – no terceiro e a repetição de "retarda" no décimo terceiro. Outro aspecto a ser analisado é a utilização repetida de mesma consoante dentro dos versos para deixar o poema mais musical, como a sonoridade do "s" no quarto verso, do "m" no quinto, do "r" no sexto, do "z" no sétimo, do "tr" no oitavo, do "t" no nono e do "s" no décimo. (CORRÊA, 2016 p.112-113)

A tradução de Emílio de Menezes é composta por 18 sonetos dodecassílabos, ou seja, 12 sílabas poéticas por verso. Cada estrofe do poema original se tornou um soneto em sua tradução. Cada um dos sonetos vem enumerado e representa uma estrofe do original. O poeta

optou por não manter as rimas entre os versos em sua tradução e utilizou-as apenas nas extremidades, seguindo o modelo clássico de soneto:

Anteriormente ao Modernismo, que conquistou a “liberdade literária”, as estrofes mais usadas pelos poetas eram os tercetos (três versos), os quartetos (quatro), as quintilhas (cinco), as sextilhas (seis), as oitavas (oito) e as décimas (dez). Um soneto é composto por quatro estrofes, dois quartetos e dois tercetos, respectivamente. Ele é, no entanto, um formato mais fixo, e ocorre, geralmente, em versos de 10 ou 12 sílabas poéticas. As rimas são sempre, nas duas primeiras estrofes, no sentido ABAB, enquanto as duas últimas estrofes rimam entre si, ficando CCD-EED (GOLDSTEIN, 1998 *apud* CORRÊA, 2016)

Segundo Corrêa (2016), assim como Machado, Emílio de Menezes também não manteve a estrutura do texto original em sua tradução, pois transformou cada estrofe em um soneto, com as características particulares de um soneto – em versos dodecassílabos. As rimas também não foram mantidas na mesma configuração do texto original, pois seguiram as regras do soneto ABAB-ABAB-CCD-EED. Consequentemente, não houve como reproduzir as rimas internas dos versos. Contudo, ela afirma que Emílio se aproximou mais da musicalidade do poema original.

Por se tratar de um autor com o estatuto de um *auctor*-menor no campo literário, e, consequentemente, detentor de uma fortuna crítica menos expressiva sobre si, (e, ainda, pelo fato de este *auctor* ser vinculado ao posicionamento parnasiano no campo literário de forma unanime pela crítica), a seção dedicada a este *auctor-tradutor* foi menos extensa do que a seção dedica à explanação sobre o posicionamento estético de Machado de Assis, uma vez que, diante da impossibilidade de se atribuir uma escola literária a Machado, foi preciso buscar subsídios para melhor delimitar o posicionamento estético deste *auctor-maior* no campo literário e, assim, melhor subsidiar o procedimento analítico.

Na subseção a seguir, abordam-se alguns aspectos sobre a escola parnasiana, a qual se vincula o *auctor-tradutor* Antônio Emílio de Menezes.

1.6.4.1 Parnasianismo no Brasil

Como afirma Barros (2011), os movimentos literários do final do século XIX não possuem o mesmo prestígio das escolas que priorizavam questões de identidade nacional, como o Romantismo e o Modernismo. Por isso, o estetismo do Parnasianismo é uma das vertentes literárias mais depreciadas pela crítica, que julga essa falta de brasilidade uma total

alienação e superficialidade por parte das escolas que privilegiam as "belas letras" em detrimento do conteúdo e das emoções.

Antônio Cândido (1999), em seu livro *Iniciação à Literatura no Brasil*, aponta que o Parnasianismo se difere do romantismo pela "atenuação do sentimentalismo e da melancolia e a ausência quase completa de interesse político no contexto da obra" (CÂNDIDO, 1999, p.58) e acrescenta, ainda, que o cuidado demasiado com a escrita aspira a uma expressão do "tipo plástico", tanto pela métrica pautada em decassílabos e dodecassílabos, como pela escolha de "ritmos menos cantantes". Para o autor, essa prática de poesia em versos sempre fechados gerou uma "mecanicidade" no ato de fazer poesia.

Visto como um retorno à tradução clássica, o Parnasianismo prezava pela concisão, o esmero plástico e a expressão descentrada da ideia de sentimento, prova disso é o rigor gramatical e o resgate do soneto, que havia sido quase completamente abandonado pelos românticos. Para Cândido (1999), embora a estética parnasiana tenha sido declaradamente imparcial frente às emoções, algumas de suas obras revelam emotividade e paixão. O critério dos autores parnasianos era nada menos do que a excelência, desde o que o autor denomina "casticismo vernacular" em suas produções textuais até os temas abordados, pois travam-se sempre de objetos opulentos (como o corpo feminino, sempre descrito com a perfeição de uma estátua, bem como dos objetos abordados, sempre descritos de forma magnificente e suntuosa).

Para Barros (2011), os parnasianos possuíam uma visão aristocrática da poesia, devido ao rebuscamento da linguagem e o culto à forma, o que, para Cândido (1999) é considerado um "pedantismo gramatical" e teria um ar de "joia falsa desmascarada pelo tempo", e de "contrabando que lhes dá um ar de concorrentes em prêmio internacional de escrever bonito". Bosi (1999, p.221-229 apud BARROS, 2011, p. 19) afirma que a poética desse movimento é de um "estetismo esnobe". Todos esses autores concordam que os movimentos literários do Brasil do final do século XIX, sobretudo o simbolismo e o parnasianismo, acompanharam o decadentismo da literatura francesa da *belle époque*, na qual foram inspirados, uma vez que "conhecer a literatura, sobretudo a francesa, era a marca de um indivíduo bem-educado" (NEEDELL, 1993, p. 211 apud BARROS, 2011, p. 21).

Para Humberto Eco (2007) "o artista vê ameaçados os seus ideais, percebe as ideias democráticas como inimigas, resolve ser diferente, marginalizado, aristocrático ou maldito e retira-se para a torre de marfim da arte pela arte" (ECO, 2007, p. 350 apud BARROS 2011, p.22). No entanto, Barros (2011) aponta que existe quem defenda a arte praticada pelos Parnasianos:

Há, no entanto, quem os defenda. Ivan Teixeira aponta os estereótipos a respeito dos parnasianos criados pela estratégia de combate modernista: “frios, mecânicos, superficiais, formalistas, retrógrados, previsíveis, burgueses” (TEIXEIRA, 2001, p. XII-XIII). Contudo, lembra Teixeira que o descritivismo objetivista dos parnasianos, tão criticado, retoma o preceito horaciano do *ut pictura poesis*, segundo o qual a poesia se assemelha à pintura (p. XIX). Com efeito, partidários do ideal da *arte pela arte*, os parnasianos consideravam ser a finalidade da poesia a construção da beleza: “uma beleza plástica, visual, sem preocupação com ideias ou problemas” (p. XIX), na busca pela “captação de *momentos solenes* da vida exterior. (BARROS, 2011, p.22)

Pode-se afirmar que o Parnasianismo, embora prezasse sobretudo pela forma e pela beleza, também possui obras que revelam traços mais sentimentalistas. Como afirma Barros, o Parnasianismo no Brasil, é, ao mesmo tempo, conservador e transgressor, um paradoxo explicado pelo fato de possuir um "coruscante esteticismo em que, não raro, se deixam entrever volúpias dolentes e sedutoras" (BARROS, 2011, p.22).

Por se tratar de um autor que possui o estatuto de um *auctor*-menor no campo literário, e conseqüentemente detentor de uma menor fortuna crítica sobre si - e também pelo fato de que este autor é vinculado de forma unanime pela crítica literária à escola literária parnasiana - a seção dedicada a este *auctor-tradutor* foi menos extensa do que a seção dedica à explanação sobre o posicionamento estético de Machado de Assis, uma vez que, diante da impossibilidade de se atribuir uma escola literária a Machado, foi preciso buscar subsídios para melhor delimitar o posicionamento estético deste *auctor-maior* no campo literário e, assim, melhor subsidiar o procedimento analítico.

Após haver apresentado o autor do texto-fonte e os dois *auctores*-tradutores, bem como o posicionamento estético de cada um deles no campo literário, no capítulo a seguir, passaremos à apresentação dos postulados teóricos que norteiam esta pesquisa.

CAPÍTULO 2

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 Postulados de Dominique Maingueneau em Gênese dos Discursos

Dadas as condições históricas da Europa, sobretudo, da França na metade do século XVII, momento de grandes revoluções no pensamento, a que o próprio autor se refere como uma "virada decisiva na história", tem-se o cenário ideal para debates ideológicos, sobretudo políticos e religiosos, haja vista as transformações em progresso nesse período que iniciava a idade Clássica na França, no qual o pensamento crítico coloca em xeque as relações preestabelecidas entre o homem, a religião e o estado. Neste contexto, Dominique Maingueneau se propõe a analisar os discursos dos Jansenistas e dos Humanistas Devotos, uma vez que a Reforma Protestante e a Contrarreforma Católica ainda se encontram em pleno embate.

A polêmica entre essas duas formações discursivas ou posicionamentos discursivos do campo religioso, escolhidas por Maingueneau para demonstrar a aplicabilidade de seus pressupostos teóricos, em seu livro *Gênese dos Discursos* (2008), se instaura sobretudo em torno da luta pelo direito hegemônico e pela autoridade máxima de ditar regras e determinar quais são as crenças e comportamentos que levam à salvação da alma, estando os Humanistas Devotos ligados ao movimento da Contrarreforma e os Jansenistas sendo acusados por estes de favorecer ao Protestantismo.

Maingueneau postula sete novos pressupostos teóricos que trazem um novo olhar para a análise discursiva. O analista inicia a sua reflexão teórica salientando que a noção de discurso tem sido utilizada com acepções muito variadas, "desde as mais restritivas até as mais abrangentes" (MAINGUENEAU, 2008, p.1). Através da noção de língua de Saussure e de enunciado de Bakhtin, ele observa que essa diferenciação no uso do termo está relacionada a área de estudo em que ele é utilizado.

No intuito de situar-se no campo da AD e de apresentar suas filiações teóricas, o autor

retoma o conceito de discurso da escola francesa de análise do discurso (doravante AD), a saber, "uma dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas" (MAINGUENEAU, 2008 P.1), bem como a noção de discurso de Foucault, em *A arqueologia do saber*, qual seja: "Um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em dada época, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa." (FOUCAULT, 1969 apud MAINGUENEAU, 2008, p.2, grifos do autor).

Para Maingueneau, os enunciados são produzidos dentro de um parâmetro limitado por seu posicionamento discursivo. Assim como para Pêcheux, para Maingueneau o discurso também é oriundo de um modo de inscrição histórica que afeta os enunciados e determina aquilo que pode ou não e aquilo que deve ser dito por sujeitos inscritos em determinada comunidade/formação discursiva. Porém, além da relação da língua com a história, Maingueneau acrescenta outros aspectos que afetam o discurso, dentre os quais se destaca a hipótese de que o discurso é regido por uma semântica global, cujo sistema de restrições se aplica a todos os planos da discursividade.

Os sete pressupostos teóricos são explanados concomitantemente à aplicação junto ao *corpus* de análise, são eles: O primado do interdiscurso; Uma Competência Discursiva; Uma Semântica global; A polêmica como interincompreensão; Do discurso à prática discursiva; Uma prática Intersemiótica e Um esquema de correspondência. Embora todos os pressupostos estejam entrelaçados, podemos conferir destaque especial ao Primado do Interdiscurso, ideia central da teoria, o pressuposto de que o interdiscurso precede o discurso.

Na medida em que encara seu objeto de estudo como algo duplamente histórico e linguístico, o teórico aponta as lacunas deixadas por outras áreas do saber que, em alguma medida, debruçaram-se sobre os fenômenos discursivos. Ao desvincular o estudo do discurso de outras áreas, como da hermenêutica histórica e da semiótica textual, Maingueneau supõe uma autarquia dos discursos, atribuída sob um duplo prisma composto pela gênese de dado discurso e a relação que ele estabelece com seus Outros, um movimento que o autor irá intitular de Interdiscurso, mais especificamente, seria a noção de que um discurso não é nunca fechado em si mesmo, mas está intrinsecamente relacionado aos seus Outros, desde sua emergência até seu decurso e/ou possível fim.

Esse deslocamento da problemática do discurso para o interdiscurso implica a noção de que o interdiscurso tem precedência sobre o discurso e, portanto, não seria o discurso a unidade pertinente ao analista, mas sim "um espaço de trocas entre vários discursos

convenientemente escolhidos” (MAINGUENEAU, 2005). O termo "interdiscurso", para Maingueneau, pressupõe uma interrelação de posicionamentos, visto que uma formação discursiva sempre nasce a partir de uma polemica estabelecida *a priori*. O Primado do Interdiscurso é o primeiro dentre os sete pressupostos teóricos estabelecidos por Dominique Maingueneau e uma das principais hipóteses levantadas pelo teórico.

Uma vez que para Maingueneau, o discurso só pode ser apreendido através do interdiscurso, ou seja, na relação de um dado discurso com seu Outro, para ele os enunciados são produzidos dentro de um parâmetro limitado por um sistema de restrições semânticas, cuja condição de enunciabilidade é passível de ser historicamente definida e na qual o dizível linguístico está sempre atrelado a um fator espaço-temporal historicamente demarcado.

No interior de um dado sistema linguístico, (numa sociedade, local e momento específicos) apenas uma parte do dizível está acessível, visto que esse dizível obedece ao filtro de restrições semânticas que delimita uma identidade discursiva, sem que, no entanto, os sujeitos enunciadore se apercebam disso. Dessa forma, um texto ou enunciado só pode ser analisado quando posto em relação com seu contexto sócio-histórico e nas relações estabelecidas com outros discursos. Assim sendo, o teórico entende que a dicotomia superfície x profundidade textual precisa ser superada, pois esta gera uma lacuna que dificulta uma interpretação do estatuto histórico dos discursos. Para ele, a essência de um discurso não está em nenhuma base profunda, tampouco na superfície textual de um enunciado, mas "se desdobra sobre todas as suas dimensões" (MAINGUENEAU 2008, p.18).

Como citado anteriormente, o autor estrutura sua reflexão teórica em sete hipóteses, apresentando conceitos que possibilitam uma análise do discurso mais operacionalizada do que aquela proposta por seus precursores.

Tal postulado implica a noção de que o interdiscurso tem precedência sobre o discurso, e que, portanto, não seria o discurso a unidade pertinente ao analista, mas sim “um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos” (MAINGUENEAU, 2008). O termo "interdiscurso" na AD pressupõe uma interrelação de posicionamentos, visto que uma formação discursiva sempre nasce a partir de uma polemica estabelecida *a priori*.

A fim de elucidar o conceito de interdiscurso e torná-lo mais tangível, Maingueneau faz uma tripartição do interdiscurso ao propor que ele se apoia sobre a tríade: universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo. Ele descreve o universo discursivo como “o conjunto de formações discursivas de todos os tipos, que interagem em dada conjuntura” (MAINGUENEAU, 2008, p. 33). Em outras palavras, o universo discursivo seria a extensão máxima de um conjunto finito de formações discursivas que interagem numa conjuntura dada

e que dela depende, e, por isso, o universo discursivo varia segundo o binômio espaço-tempo e representa um conjunto limitado de formações discursivas/posicionamentos possíveis, mesmo que seja impossível listá-los em sua totalidade.

Os campos discursivos são conjuntos de formações discursivas/posicionamentos de mesma função social, que lutam pelo direito hegemônico de ditar as regras de determinado campo, e os seus contornos são delimitados numa relação de feedback com seus Outros, na medida em que para uma FD existir é preciso que ela tenha um Outro a quem negar. Pode-se dizer, grosso modo, que uma FD existe apenas porque ela não é aquilo que seu Outro é, e sua existência está totalmente condicionada a existência do Outro que renega. São concorrentes que dependem da existência do outro para existir, pois uma FD pressupõe um interdiscurso (uma relação entre discursos, seja ela uma relação de neutralidade, de embate ou de aliança).

Alguns exemplos de campo discursivo são: o campo religioso, cujas formações discursivas estão em relação de embate, porém, mais convergem do que divergem (pois o campo também delimita as regras que são a própria condição de existência das FDs) e lutam pelo direito hegemônico de dizer o que é necessário para alcançar a salvação da alma; o campo literário, composto por várias escolas de estética literária que lutam pelo direito hegemônico de dizer "o que é e como se faz arte" etc.

Por se tratar de abstrações que apenas servem para proceder à análise, os campos discursivos não são de modo algum evidentes e não coincidem com qualquer recorte empírico, de modo que é necessário, segundo Maingueneau, “fazer escolhas e enunciar hipóteses” para se trabalhar com eles. Dado que o discurso é constituído no interior do campo discursivo, Maingueneau (2008, p. 34) levanta a hipótese de que a constituição de um discurso “pode deixar-se descrever em termos de operações regulares sobre formações discursivas já existentes”. Isto implica a noção de que um novo discurso sempre surge de uma brecha de discursos anteriores, não existindo uma maneira individual de surgimento dos discursos dentro de um campo discursivo e não sendo possível determinar quais os tipos de relações podem surgir entre as diversas FD's de um campo.

A ordem da gênese de cada discurso não recobre as relações entre o discurso primeiro e o discurso segundo em sua totalidade, pois estes passam por um período de coexistência de duração variável, acompanhado por conflitos mais ou menos abertos. Dessa forma, o espaço discursivo - que será mais bem explicado nos próximos parágrafos - pode ser apreendido de duas maneiras: a primeira seria a forma dissimétrica que permite descrever a constituição de um discurso e, a segunda, aquela que irá nos interessar, seria a forma simétrica e de interação conflituosa entre os dois discursos, ou seja, o período em que eles coexistem.

A dissimetria da relação entre um discurso ‘segundo’ que se sobrepõe a um discurso ‘primeiro’ nos remete à ideia de que o discurso primeiro é o Outro do segundo e que o inverso não é possível, porém, a realidade é bem mais complexa. Em primeiro lugar porque a constituição de discursos segundos sobre o primeiro é uma ameaça à própria constituição do primeiro. Em segundo lugar porque as transformações interdiscursivas globais obedecem a muitas restrições e são pouco variadas, assim como os fundamentos semânticos das formações discursivas. Estas questões nos levam a inferir que o discurso primeiro apreende o discurso segundo como instância privilegiada do seu Outro, ou seja, o Outro, anterior ao aparecimento do segundo, e o que se constitui depois tende a se confundir, visto que por serem derivados uns dos outros, eles mais convergem do que divergem.

O embate entre o discurso primeiro e o segundo não pode ser explicado totalmente pela dissimetria ligada à ordem da gênese, visto que este último poderá não fazer aquele primeiro desaparecer por completo e, mesmo que o faça, existirá um tempo no qual ambos coexistirão. Nesse período de coexistência estarão em conflito mais ou menos aberto: “o conflito confronta dois discursos do mesmo campo e não poderia, nesse nível, levar em conta uma dissimetria genética” (MAINGUENEAU, 2008, p. 40). Considerando-se este aspecto, percebe-se que o espaço discursivo não é apenas dissimétrico, permitindo descrever a constituição de um discurso, mas também é simétrico, na medida em que existe uma relação conflituosa dentro de um mesmo campo, o que acarreta que um discurso represente o seu Outro total ou parcialmente, gerando um processo de dupla tradução (simulacro).

Nesse contexto, o espaço discursivo é um recorte do campo discursivo, feito pelo analista diante de seu propósito, e resulta de hipóteses fundadas sobre um conjunto de textos e um conhecimento do contexto sócio-histórico que definiu a especificidade daquela enunciação. Maingueneau, por exemplo, escolheu trabalhar com o campo devoto (ou religioso) e delimitou um recorte, ou seja, um espaço discursivo do embate entre jansenistas e humanistas devotos.

Esse terceiro elemento da tríade proposta por Maingueneau como componente do interdiscurso, espaço discursivo, surge da necessidade de se isolar, dentro de um campo discursivo, “subconjuntos de formações discursivas que o analista, diante de seu propósito, julga relevante pôr em relação” (MAINGUENEAU, 2008, p. 35). Este isolamento é realizado com base em hipóteses - que serão confirmadas, ou não, durante o desenvolvimento da pesquisa - fundadas tanto em conhecimento sobre os textos como em conhecimento histórico. O autor ressalta que é necessário muita cautela ao se fazer o recorte do espaço discursivo para não se pensar em discurso como algo que se constitui apenas pelas polêmicas explícitas, pois

nem sempre o confronto entre os posicionamentos é aberto.

O espaço discursivo é entendido como uma rede de interação semântica que define um processo de interincompreensão regulada e generalizada: o saber produzir enunciados adequados ao seu posicionamento e a não compreensão/aceitação do sentido dos enunciados de seu Outro, para o autor, são "duas facetas do mesmo fenômeno", visto que a grade semântica responsável por delimitar os enunciados dos discursos é também responsável por gerar um "desentendimento recíproco" entre eles. Baseado nesse tripé (universo, campo e espaço discursivo), o interdiscurso de Maingueneau incita a construção de "um sistema no qual a definição de rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro" (MAINGUENEAU, 2008, p. 36).

Para Maingueneau, os discursos são constituídos sempre através de trocas e não possuem uma identidade fechada, postura analítica que já foi considerada por quadros teóricos anteriores a este. Esta afirmação traz uma implicação importante, que contradiz a concepção primária dos enunciadores discursivos que predominava nos anos 1960, na qual postulava-se um "fechamento" estrutural do discurso e estudava-se a identidade de uma formação discursiva (FD) consigo mesma, considerando-a autônoma e ignorando sua relação com outras FDs, por julgá-las unidades externas umas às outras.

Tal concepção foi repensada por Maingueneau de forma a subverter essa equivalência entre exterior do discurso e interdiscurso, passando então a "pensar a presença do interdiscurso no próprio coração do intradiscurso". No interdiscurso, segundo Maingueneau, existe um caráter inegavelmente dialógico do discurso em todo enunciado e é através dessa imbricação do Mesmo no Outro que se pode compreender a impossibilidade de dissociar a interação dos discursos do funcionamento intradiscurso, pois o princípio de unidade das formações discursivas deriva de um conflito regulado e não de qualquer caráter de "essência" ou alteridade dos discursos, pois eles não os possuem.

O interdiscurso é constitutivo dos discursos, ou seja, não são discursos previamente existentes que são colocados em relação - seja de aliança, polêmica ou neutralidade - mas é o surgimento dos discursos que se dá nas brechas deixadas por discursos anteriores, numa relação interdiscursiva na qual "o Outro se encontra na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a si próprio, que não é em momento algum passível de ser considerado sob a figura de uma plenitude autônoma" (MAINGUENEAU 2008, p. 37).

A diferença maior do Outro, deste quadro teórico postulado por Maingueneau, é que ele não é um interlocutor como nas teorias da psicanálise, sendo mais uma figura da qual o enunciador do Mesmo sempre tenta se separar, ou seja, na sua própria constituição o discurso

possui um direito e um avesso indissociáveis, de modo que a “formação discursiva, ao se delimitar a zona do dizível legítimo, atribuiria por isso mesmo ao Outro a zona do interdito, isto é, do dizível faltoso” (MAINGUENEAU, 2008, p. 37). Dessa forma, é possível perceber que este Outro estaria muito mais relacionado com tudo aquilo que não pode ser dito, do que com uma figura de um possível interlocutor, pois como afirma Maingueneau: “Se queremos mesmo pensar em termos de pessoa linguística, talvez seja mais justo ver no Outro um eu do qual o enunciador discursivo deveria constantemente separar-se.” (MAINGUENEAU 2008, p. 37).

Faz-se importante salientar que não necessariamente um discurso novo surge de uma polêmica estabelecida apenas com um único discurso do campo. A realidade é plural, não existindo explicação, através da semântica, do porquê determinado discurso e não outro se constituiu. O papel da semântica é apenas elencar o sistema de restrições de determinado discurso e as condições na qual um novo discurso é possível. A problemática relacionada ao motivo pelo qual essas rupturas ocorreram não são de responsabilidade da semântica e sim da história.

Esse aparente desinteresse por discursos anteriores no mesmo campo se relaciona com duas correntes. A primeira é a história tradicional das ciências que abriram caminho para a circulação e transferências de modelos e conceitos de uma ciência à outra. De forma consciente ou não, esse fenômeno é visto por alguns historiadores como instrumentos utilizados por especialistas a fim de fazer progredir sua disciplina. A segunda corrente considera essa livre transferência de modelos e conceitos como um sintoma de restrições universais sobre uma área histórica dada, na qual campos de saber muito variados e aparentemente muito distantes revelam-se isomorfos. Maingueneau se filia a essa segunda corrente, pois para ele, nada impediria de imaginar transições isomorfas de um campo discursivo a outro, visto que a descontinuidade das FD's é separada no tempo e os discursos que surgem dessa descontinuidade são eles mesmos isomorfos.

Na sequência da explanação sobre seu primeiro postulado, o “primado do interdiscurso”, Maingueneau postula o conceito de “competência discursiva”. O teórico primeiramente aborda o conceito de “competência linguística”, tal qual entendida pelo gerativismo, “um conhecimento intuitivo que um locutor nativo tem de sua língua e a capacidade de produzir e interpretar um número infinito de sentenças gramaticais inéditas” (MAINGUENEAU, 2008 p. 48). Nessa vertente, a linguagem é concebida como algo inato ao ser humano e as estruturas linguísticas estariam ligadas à um “órgão mental” inscrito no código genético. Chomsky relacionava a competência linguística ao inatismo da linguagem,

relação que foi questionada por Maingueneau, que condena a tentativa de se estabelecer uma relação entre gramática e a biologia humana, para ele, uma tentativa ineficaz de se compreender a competência linguística. Maingueneau segue uma linha mais próxima à de Foucault, que enfatiza uma relação da história com a língua, mas fazendo um deslocamento em relação ao postulado de Foucault de que "a análise enunciativa pode aplicar-se apenas às coisas ditas"; Maingueneau concebe, como mecanismo de análise dos enunciados já proferidos, um modelo de competência discursiva relacionado não apenas ao que foi dito, mas a tudo aquilo que pode ou não vir a ser dito pelos sujeitos de determinada formação discursiva.

Para Maingueneau, mais relevante e verossímil do que "invocar uma impregnação misteriosa" ou algo transcendental para explicar a aquisição da linguagem, como é postulado no gerativismo, seria postular que existe um sistema de restrições semânticas no discurso e que a capacidade ou possibilidade de dominá-lo implica uma competência discursiva: "O princípio de uma competência discursiva permite esclarecer um pouco a articulação do discurso e a capacidade dos sujeitos de interpretar e de produzir enunciados que dele decorram" (MAINGUENEAU, 2008 p.52).

O primeiro modelo de competência discursiva proposto por Maingueneau a designava como: i) "a capacidade de reconhecer enunciados como bem formados, isto é, como pertencentes a sua própria formação discursiva" e; ii) "ser capaz de produzir um número ilimitado de enunciados inéditos pertencentes a essa formação discursiva". Dado que essa formulação preliminar se mostrou ineficiente por não considerar o caráter interdiscursivo, ele propõe um segundo modelo, no qual prevê uma competência interdiscursiva, definida como a capacidade de reconhecer a incompatibilidade semântica dos enunciados de outras formações discursivas do mesmo espaço discursivo e a "aptidão de interpretar e de traduzir esses enunciados nas categorias de seu próprio sistema de restrições semânticas".

Maingueneau ressalta alguns pontos que requerem atenção, a saber: i) os sujeitos não escolhem livremente seus discursos, mas a competência discursiva lhes é algo inerente e em seus enunciados pode-se verificar regularidades interdiscursivas historicamente definidas por sua ideologia; ii) Os sujeitos inscritos numa mesma comunidade discursiva não necessariamente terão uma mesma trajetória histórica, embora possam vir a apresentar semelhanças sociopsicológicas; iii) Um sujeito pode, no decorrer de sua vida ou simultaneamente, estar inscrito em competências discursivas distintas, não estando fadado à inscrição em uma única competência: "A competência discursiva, longe de excluir o heterogêneo, confere-lhe um lugar privilegiado" (MAINGUENEAU 2008, p. 58).

Entre enunciadores de uma mesma formação discursiva frequentemente notam-se variações, sobretudo no que tange a posicionamentos mais ou menos extremistas dentro de um mesmo discurso. O sistema de restrições semânticas possibilita que essa heterogeneidade seja percebida no interior de textos considerados como pertencentes a uma mesma FD. A crença da homogeneidade das formações discursivas acarretaria muitas dificuldades, sobretudo do ponto de vista de sua estabilidade temporal, pois como afirma Courtine (1981 apud Maingueneau, 2008 p. 61) as FD's não são estruturas imóveis e estáveis; elas acompanham as necessidades de sua luta ideológica numa relação dinâmica entre o tempo e a estabilidade desse discurso, pois "o modo pelo qual um discurso se inscreve em uma conjuntura depende de sua natureza, das instituições que o sustentam etc..."(MAINGUENEAU, 2008 p. 60).

De acordo com o terceiro postulado de Maingueneau, o pressuposto da *semântica global*, todas as dimensões do discurso estariam imbricadas, não havendo distinção entre as possíveis formas de produção deste discurso, sejam elas linguísticas, imagéticas, sonoras ou de qualquer outra semiose. O interdiscurso é regido e se manifesta por meio de um sistema de restrições semânticas globais que restringe todos os planos/semioses desse discurso simultaneamente (seja no *ethos*, no tema, no vocabulário, na intertextualidade ou em qualquer outra instância de enunciação), sem que haja entre elas hierarquia alguma. Como afirmam Possenti e Mussalim (2010), as sete hipóteses de Maingueneau são estruturadas sob a proposta fundamental da "Semântica Global". O pressuposto da semântica global permite estabelecer que qualquer superfície discursiva é parte integrante do sistema de restrições semânticas e pertinente à análise. Desse ponto de vista, os aspectos da obra machadiana elencados na seção "sobre o autor e os tradutores", mais especificamente na subseção "uma estética machadiana", podem ser encontrados tanto em sua prosa quanto em sua produção poética. Por isso, para a análise da tradução de Machado de Assis para o poema *The Raven*, nos valeremos tanto dos elementos apontados pela crítica como aqueles que caracterizam a prosa machadiana, quanto aos elementos que constituem sua, não tão farta, produção poética.

O pressuposto da "*polêmica como interincompreensão*", quarto postulado de Maingueneau, implica a construção de simulacros, no seguinte sentido: cada posicionamento traduz o enunciado de seu Outro a partir de seu próprio sistema de restrições semânticas, sendo incapaz de compreender aquilo que de fato foi dito como tal. Para Maingueneau (2008), só é possível fazer uma leitura do Outro a partir de uma leitura de si mesmo, e essa leitura é caracterizada pela tradução daquilo que foi dito pelo seu Outro como "o avesso de si", num processo designado pelo autor como "interincompreensão regrada": um diálogo de surdos em

que o processo de tradução do Outro se dá sempre a partir da semântica discursiva do Mesmo.

O discurso (ou uma identidade discursiva) é entendido por Maingueneau (2008) como decorrente de uma competência (inter)discursiva, que permite ao enunciador dizer certas coisas e não outras, a depender das condições de produção de seu discurso, isto é, a depender do espaço discursivo de polêmica em que este se insere no campo discursivo considerado. As regularidades semânticas daí apreendidas são, portanto, sempre historicamente definidas. O autor postula a existência de um sistema de restrições semânticas que regula os discursos, e que a capacidade ou possibilidade de dominá-lo implica uma competência discursiva: "O princípio de uma competência discursiva permite esclarecer um pouco a articulação do discurso e a capacidade dos sujeitos de interpretar e de produzir enunciados que dele decorram" (MAINGUENEAU, 2008 p.52).

Para Maingueneau, todo discurso possui um conjunto de semas, divididos em positivos e negativos. Os positivos são aqueles reivindicados pelo Mesmo, e os negativos são os semas rejeitados (atribuídos ao Outro). Esse pressuposto implica a noção da construção de um simulacro, em que cada parte traduz o enunciado do seu Outro a partir de seus próprios semas, sendo incapaz de compreender aquilo que de fato foi dito pelo Outro. Para o autor, só é possível fazer uma leitura do Outro a partir de uma leitura de si mesmo e essa leitura é caracterizada por uma tradução antagônica daquilo que foi dito pelo seu Outro, num processo designado pelo autor de "Interincompreensão regulada". Nela, cada parte lê os enunciados do Outro por meio dos enunciados pertencentes à sua própria formação discursiva, atribuindo ao Outro aqueles semas que são por ela rejeitados (semas negativos), numa espécie de tradução chamada pelo autor de simulacro, visto que subverte o enunciado oposto ao seu numa relação indissociável de interincompreensão entre o discurso do Mesmo e o do seu Outro.

No quinto postulado de *Gênese dos Discursos*, denominado *Do discurso à prática discursiva*, Maingueneau estabelece uma relação clara entre os discursos e as instituições que os viabilizam e gerem, relacionando-as ao espaço discursivo e propondo explicar esse imbricamento através do sistema de restrições semânticas que permite enquadrar a prática discursiva em determinado posicionamento no campo. No intuito de articular discurso e instituições por meio de um sistema de restrições semânticas em comum, o projeto de Maingueneau rejeita uma concepção sociológica "externa", pois o que interessa ao analista não é a instituição em si, mas a possibilidade de articulação entre os discursos do campo, dado que quando o campo sofre mudança de dominação de um discurso por outro os espaços institucionais também são afetados de forma correlata.

Por meio do sexto postulado, denominado *Uma Prática Intersemiótica*, Maingueneau

afirma que o sistema de restrições semânticas não se restringe apenas à dimensão textual, mas se aplica a quaisquer semioses por meio das quais um discurso é proferido, perpassando todos os modos de enunciação desse discurso, visto que ele não se limita apenas a objetos linguísticos, mas está presente também em quaisquer outros suportes semióticos, como melodia (no caso de músicas), ritmo e métrica (no caso de poemas), ou em recursos imagéticos como capas de CDs e LPs, ou de fotos e capas de matérias jornalísticas ou publicitárias etc. As semioses não verbais pertencentes a um discurso obedecem ao mesmo sistema de restrições semânticas de enunciados linguísticos e validam a competência discursiva dos sujeitos enunciadoreis. Para Maingueneau, o termo "enunciado" deve ser dirigido apenas a produções linguísticas enquanto o termo "texto" pode ser aplicado a práticas discursivas de outras semioses.

O sétimo postulado de Maingueneau, denominado *Um esquema de correspondência* - termo foucaultiano retomado pelo autor - demonstra como o recurso aos sistemas de restrições semânticas permite que se associe a prática discursiva a outros elementos de seu contexto sócio-histórico, remetendo à noção de ideologia e reiterando a relação entre o funcionamento discursivo e o funcionamento institucional (abordado por ele no capítulo 5 do livro). O autor discute a dicotomia relacionada a duas tipologias textuais, a saber: i) textos que, por possuírem um "valor testemunhal" mais evidente e com forte inscrição histórica, são mais inteligíveis e, portanto, privilegiados pelo analista (por este julgar que possibilitam que este compreenda melhor as condições de produção do discurso em determinado contexto sócio-histórico, e a compreender o funcionamento da formação discursiva em determinada época) e; ii) "discursos abstratos" entendidos como textos desprovidos de um caráter temporal, produzidos predominantemente sem relação histórica, pelo menos não direta, como produções literárias, filosóficas, religiosas e musicais, por exemplo.

Maingueneau conclui a discussão citando o caso da reedição de textos em tempo e espaço distintos dos que sediaram a edição de origem, como ocorreu com várias obras do Humanismo Devoto no século XIX, que sofreram modificações apenas em alguns de seus títulos e nos planos da sintaxe e do vocabulário. Mesmo tendo sido o texto republicado na íntegra, o autor discorda de que haja uma reedição do mesmo discurso; para ele, trata-se de um fragmento de um novo posicionamento, visto que um discurso "sempre se confunde com a sua emergência histórica, com o espaço discursivo no interior do qual se constituiu, com as instituições através das quais se desenvolveu, com os isomorfismos em cuja rede ele foi envolvido" (MAINGUENEAU, 2008 p. 177) e na falta de qualquer um desses aspectos, a identidade do posicionamento enunciativo se desfaz. Ele acredita que "constituir a

discursividade em um objeto é supor que, em qualquer circunstância não é possível dizer não importa o quê, não importa como e não importa em qual lugar, e que essas coordenadas definem uma identidade enunciativa” (MAINGUENEAU, 2008 p. 177).

Assim como seu precursor Foucault, Maingueneau também não se preocupa demasiadamente em explicar a origem dos discursos. Ambos preconizam a ideia de que os discursos derivam de um discurso anterior e de que não existe autogeração desses sistemas, interessando-se mais por como se deu a oscilação de um regime discursivo ao outro. Embora a semântica discursiva não possa explicar porque foi tal discurso que se constituiu e não outro, pois este seria o trabalho do historiador, ela deve ser capaz de dizer a quais restrições está submetida essa nova constituição.

Neste trabalho, assumiremos os pressupostos gerais apresentados em *Gênese dos Discursos*, mobilizando de forma efetiva, a noção de posicionamento discursivo.

Na seção seguinte, abordaremos alguns pontos do quadro teórico-metodológico proposto por Dominique Maingueneau em seu livro *Discurso Literário*, que também norteia esta pesquisa. Faremos um breve percurso da origem da instituição literária, partindo da filologia para uma abordagem discursiva do fato literário e, em seguida, abordaremos um conceito chave para a execução desta pesquisa, a noção de *posicionamento na interlíngua*.

2.2 A proposta de uma análise do discurso literário

Em seu livro *Discurso Literário (2014)*, Maingueneau propõe tratar o fato literário como um fato discursivo. O teórico postula conceitos que se mostram bastante operacionalizadores para a análise discursiva de textos literários. Afastando-se das abordagens tradicionais, que se limitavam a responder à pergunta “como ir do texto ao contexto”, ou ao inverso - uma reflexão que se iniciou com os gramáticos alexandrinos - o analista propõe tratar o fato literário como um evento enunciativo. Para isso, ele perpassa algumas das principais abordagens que se debruçavam sobre textos literários na segunda metade do século XIX: a filologia, a estilística orgânica, a abordagem marxista e a abordagem estruturalista.

Como dito acima, ao longo da história o texto literário foi estudado por meio de várias abordagens distintas. Maingueneau afirma que o trabalho dos filólogos, no século XIX, atingiu o ápice de seu reconhecimento como a disciplina que se propunha ao trabalho de

crítica textual através de uma metodologia bem definida, uma vez que auxiliava o trabalho dos historiadores, na medida em que se propunha a “decifrar e comparar manuscritos, datá-los, determinar sua origem, acompanhar sua transmissão, detectar eventuais falsificações etc.” (MAINGUENEAU, 2014, p. 13).

Contudo, a filologia, visando a um estatuto de cientificidade e, portanto, priorizando tudo o que pudesse fornecer-lhe um caráter metodológico, tratava o texto literário basicamente como um documento que carregava consigo a essência de uma sociedade. Os aspectos estilísticos, as escolhas lexicais, as formulações, a estruturação entre outros aspectos, eram relacionados “ponto a ponto a seu suposto contexto” a fim de, junto dos historiadores e arqueólogos, “restituir realidades perdidas”.

Almejando ao posto de “ciência da cultura”, a filologia do século XIX definiu-se a si mesma como “um conjunto de técnicas auxiliares da história que permite estudar os documentos verbais”, e dividiu-se em dois ramos: a filologia estrita, de caráter extremamente técnico - que averiguava sobretudo questões de datação e autenticidade - e a filologia ampla, que poderíamos definir como mais etérea, uma vez que se ocupava de fatores menos palpáveis, como relacionar os dados levantados pela vertente “estrita” a uma possível civilização, utilizando-se apenas da hermenêutica.

Por um lado, o movimento que conduzia algumas das ciências hoje consagradas a se desvincularem da filologia e a tornarem-se autônomas (como a História, a Geografia e as Ciências Sociais), culminou em uma divisão de tarefas, levando a filologia a se dedicar sobretudo à literatura (e às civilizações perdidas) enquanto as ciências humanas e sociais ficaram a cargo dos textos correntes e sem valor estético. Por outro lado, a crescente autonomia da linguística como campo do saber e sua resistência aos textos literários - visto que as “preocupações estéticas” eram geralmente “associadas a um déficit de cientificidade” -, culminou na ruptura da linguística com a filologia, que passou então a dedicar-se sobretudo à textos literários.

A emergência da chamada “história literária”, que nasce vinculada às faculdades de Letras da França, se deu na medida em que a história se ocupava demasiado em reconstituir o mundo em que a obra se originou e deixava de lado questões sobre autoria (texto sem autor x texto de autor) e sobre as condições que propiciaram o surgimento dessa obra. Para a filologia, o foco central ao se analisar um texto antigo consistia em “reconduzi-lo a sua identidade primeira, em recuperar a versão mais original”, a fim de compreender a sociedade na qual ele surgiu; dado que para ela “a literatura exprime uma dada sociedade”. A história literária, embora também fosse diligente nas análises documentais, alinhando-se aos

pressupostos da filologia, focava em aspectos de cunho biográfico, “a fim de levar à compreensão da época por meio do escritor e do escritor por meio de sua época” (MAINGUENEAU, 2014, p.18).

A aliança entre abordagens que tem a história literária como um inimigo comum, a despeito das diferenças que possuem entre si, recebe o nome de “nova crítica”. Essa corrente juntamente com o alemão Leo Spitzer questionaram os pressupostos da história literária. A estilística orgânica refutava essa abordagem da história literária que visava resgatar o contexto através das obras. Para Spitzer, a obra é também reflexo do espírito do autor e não somente da sociedade: “obra e sociedade são relacionadas sem que se abandone o espírito do autor”. Para ele, o “étimo espiritual” do autor, sua subjetividade, suas particularidades linguísticas e composicionais (enredo, personagens), devem ser buscadas a fim de se compreender o coletivo “o pensamento e os sentimentos de uma nação”. O estilista alemão não busca ir do texto direto ao contexto, mas faz do étimo espiritual do autor uma ponte: texto > espírito do autor > contexto. Trata-se de mostrar que “a obra ‘exprime’ a um só tempo sua época e a personalidade do autor.” (MAINGUENEAU, 2014, p. 20).

A abordagem marxista do fato literário, considera a luta de classes determinante para a análise “as obras devem ser lidas como um “reflexo ideológico”. Ela se dividiu em duas correntes. A primeira corrente é marcada pela Psicanálise e a outra considera a dimensão institucional da produção literária, relacionando-a aos “aparelhos ideológicos do estado” de Althusser (1980), visto que relaciona o surgimento do francês literário ao aparelho “instituição escolar.”.

O estruturalismo literário foi um movimento minoritário e apoiava-se na linguística no intuito de criar uma ciência do texto literário, algo que era visto pelos adversários como um “imperialismo linguístico”, que traria consigo o malefício de dificultar a correspondência entre obra e sociedade. Esse movimento estruturalista teve como saldo positivo a emergência dos estudos da *narratologia*, da *poética* e do *vocabulário* de obras literárias (como a estatística lexical e os estudos dos campos semânticos) e abriu caminho para uma renovação nos estudos de textos literários.

Ao refutar o rigor da história literária e da estilística, rompeu-se o “vínculo de dependência unilateral” entre obra e o sujeito criador, trazendo o foco para a organização do texto e criando-se as condições para uma abordagem discursiva do estudo de textos literários. Contudo, esses estudos iniciaram efetivamente em 1990, momento em que, no embalo do estruturalismo e também da nova crítica, as condições de enunciação literária passam a ser investigadas por meio da inscrição no contexto sócio-histórico das obras, dado que o

estruturalismo criou as condições necessárias para uma renovação, na medida em que foi uma corrente que questionou a natureza e a organização dos textos literários, fazendo com que não mais fosse possível refletir sobre “a relação entre a obra e o mundo que a torna possível sem refletir sobre a textualidade” (MAINGUENEAU, 2014, p. 34).

Dentre as novas abordagens que surgiram no refluxo do estruturalismo, a memória coletiva traz à tona o nome de Bakhtin, que engendrou várias tentativas de renovação em relação à fusão entre o formalismo da escola russa com o sociologismo marxista da história literária, propondo transcender à oposição entre o “formalismo estrito” e o “ideologismo dos pseudossociólogos” que prontamente relacionavam os elementos estruturais das obras literárias à vida real.

Em meio a várias abordagens que surgem nesse contexto, Maingueneau destaca a teoria da recepção, que se debruçava sobre questões envolvendo o público alvo e o contexto imediato de recepção da obra; pesquisas sobre os processos cognitivos da atividade de leitura, como as pesquisas desenvolvidas por Humberto Eco, que abordavam a complexidade da tarefa da leitura, desmistificando o senso comum de que se trata apenas de uma mera decifração de signos; pesquisas sobre práticas de leituras atestadas, como as pesquisas desenvolvidas por Roger Chartier e por Viala, que conferem ao leitor uma posição central, numa abordagem entre sociologia da literatura e análise de textos; as teorizações de Genette sobre a intertextualidade, que, na reverberação do “dialogismo” bakhtiniano, propõe o deslocamento do discurso para o interdiscurso e considera a obra um produto do intertexto; a sociocrítica dos anos 1970, que rejeita tanto o imanentismo textual absoluto quanto o desprezo pela textualidade, e assume o estudo do texto literário como “poética da sociabilidade”, entre outras abordagens que buscaram desconstruir a ideia de “interioridade textual”. Embora essas abordagens ainda não se caracterizem com uma abordagem discursiva do fato literário, esse investimento em propostas que refutem a imanência do texto e traga novos horizontes possibilitam “compreender os enunciados por meio da atividade social que os sustenta” (MAINGUENEAU, 2014, p. 37).

Em seu percurso abrangendo as várias maneiras de se tratar o fato literário ao longo da história, Maingueneau (2014, p. 39-40) expõe algumas concepções que o termo “discurso” possui na Linguística, desde as mais generalistas, que entendem o discurso como “uma sucessão de frases” ou “um sistema de valores virtuais”, até aquelas cuja concepção aponta para o tratamento do fato literário como “discurso literário”, como a noção de discurso que se aproxima da noção de enunciação de Benveniste, e que se apoia na noção de que a intersubjetividade constitui o fundamento da comunicação linguística.

O percurso realizado pelo teórico culmina em sua proposta de uma análise do discurso literário, na qual “já não há, de um lado, um texto, e de outro, distribuído ao seu redor, um ‘contexto’”, mas na qual “as condições de *dizer* permeiam aí o *dito*, e o *dito* remete a suas próprias condições de enunciação” (MAINGUENEAU, 2014, p. 43-44). Nessa perspectiva, Maingueneau propõe que a enunciação literária não escapa à órbita do direito, na medida em que a legitimidade das falas pode ser questionada: “quem tem o direito à fala?”, “em que local e em que momento essa fala pode ocorrer?”, “por meio de quais gêneros e sob quais modalidades essa fala acontece?”. Dessa forma, o autor conduz sua reflexão remetendo a uma visão institucional do fato literário, por meio da qual se enuncia de acordo com as normas que a instituição literária estabelece:

Não se pode conceber a obra como uma organização de “conteúdos” que permitiria “exprimir” de maneira mais ou menos enviesada, ideologias ou mentalidades. O “conteúdo” da obra é na verdade atravessado pela remissão a suas condições de enunciação. O contexto não é colocado no exterior da obra, numa série de camadas sucessivas; o texto é na verdade a própria gestão do contexto. As obras falam de fato do mundo, mas sua enunciação é parte integrante do mundo que se julga que elas representem. (MAINGUENEAU, 2014, p. 44)

Diante dessa afirmação, Maingueneau esclarece que essa reformulação da noção de contexto contrapõe a representação literária do romantismo, visto que a noção de um autor do campo literário proposta pelo teórico transcende a visão romântica de um escritor que se isola do mundo para melhor expressar-se, criando sua obra de forma independente, mas propõe que “mesmo em seus mais solitários trabalhos, o escritor deve sem cessar situar-se diante das normas da instituição literária.” (MAINGUENEAU, 2014, p.45). Na medida em que a individualidade criadora da figura de autor, tal como representada no romantismo, é deposta por Maingueneau, tem-se uma importante ruptura: o contexto não mais é entendido como algo externo à obra, algo que espera para ser representado literariamente por uma entidade criadora individual, mas “deve-se preferir a esse esquema os dispositivos de comunicação que integrem ao mesmo tempo o autor, o público e o suporte material do texto, que não considerem o gênero invólucro contingente, mas parte integrante da mensagem” (2014, p. 45).

Dado que a análise do discurso se desenvolve no mesmo período que a sociologia de campos de Bourdieu e da arqueologia de Foucault, Maingueneau destaca alguns pontos de divergência entre seu lugar teórico e o dessas duas abordagens, no intuito de refletir sobre o conceito de “instituição discursiva”. A primeira abordagem, assim como a AD, introduz

“mediações de ordem institucional”, atribuindo um papel crucial ao escritor, que se posiciona no campo buscando o estatuto de autor. Contudo, a proposta da sociologia de Bourdieu se difere dos pressupostos da AD na medida em que não abre mão da “oposição entre estrutura e conteúdo” e não busca uma articulação entre esses conceitos. Assim, mantem-se na crença de que a obra é o reflexo de uma realidade dada *a priori* e não reflexo do posicionamento do autor no campo, sujeita ao modo de organização da instituição literária. Para Bourdieu, os campos possuem uma autonomia relativa e não somente agem sobre o seu exterior, mas sofrem também influência de fatores externos.

Com relação à segunda abordagem, Maingueneau considera a noção de discurso proposta por Foucault em *Arqueologia do Saber* como crucial para o desenvolvimento de seu quadro teórico, visto que Foucault questiona os pressupostos hermenêuticos e filológicos e confere à noção de discurso uma posição central. Contudo, essa abordagem difere da proposta de Maingueneau, na medida em que “restringe o domínio da linguística ao estudo da frase”, e possui uma concepção de linguística considerada pobre na visão do Maingueneau.

A partir dos deslocamentos em relação à sociologia de campos de Bourdieu e da arqueologia de Foucault, Maingueneau (2014, p. 53) propõe o conceito de “instituição discursiva”, que agrega a concepção de “instituição literária”, ampliando seu domínio e “levando em conta o conjunto de quadros sociais da atividade dita literária”. O conceito de instituição discursiva articula:

- as *instituições*, isto é, os quadros de diversas ordens que conferem sentido à enunciação singular: a estrutura do campo, o estatuto do escritor, os gêneros de texto...;
- o movimento mediante o qual o discurso se *institui*, ao instaurar progressivamente um certo mundo em seu enunciado e, ao mesmo tempo, legitimar a cena de enunciação e o posicionamento no campo que tornam possível esse enunciado. (MAINGUENEAU, 2014, p.54)

O teórico afirma que por se tratar de um discurso constituinte, o discurso literário está intrinsecamente relacionado à memória. Isso equivale a dizer que “todo ato de posicionamento implica um certo percurso do arquivo literário”, ou seja, autores, ao se posicionarem no campo, definem “trajetórias próprias no intertexto”, uma vez que indicam, por meio do percurso que escolhem trilhar no intertexto, o que é para eles um “exercício legítimo de literatura”. A identidade do autor é construída não apenas pelo que ele reivindica e redistribui em sua obra (implicitamente ou explicitamente) em termos de “valores

vinculados com as marcas legadas por uma tradição”, mas sobretudo por meio dos valores por ele negados e rejeitados e que constituem o seu Outro (ou os seus Outros), “aquele que é primordial não ser”.

O arquivo literário é um conceito postulado por Maingueneau para designar a multiplicidade de obras que constituem a produção literária em sua totalidade, “um museu imaginário”, uma biblioteca que compreende toda a produção literária registrada em todas as conjunturas do espaço-tempo de sua existência: “As obras singulares vêm, assim, a se perder numa literatura que atravessa todas elas, uma literatura presente em si mesma em todo e qualquer texto, oferecida à classificação e ao comentário infinito.” (MAINGUENEAU, 2014, p.164).

Maingueneau esclarece que o intertexto a que se refere em relação ao arquivo literário não implica apenas outras obras literárias, visto que uma obra pode também se alimentar de enunciados não advindos da literatura e de “uma multiplicidade de outras práticas verbais”, não sendo o discurso literário um “território pré-demarcado e estável”. Assim como em outras conjunturas, práticas discursivas “não literárias” podem ser consideradas um “espaço conexo” da literatura, “sem o qual ela não existiria como tal”. É o caso da imprensa por exemplo, que no século XIX funcionava como suporte para muitas obras através dos folhetins, por exemplo. Nos dias atuais, também temos um “espaço conexo” que difunde a literatura sem pertencer a ela; é o caso de materiais didáticos (livros) ou midiáticos (programas sobre literatura) e que devem ser considerados “se se quiser alcançar o fato literário em sua complexidade” (MAINGUENEAU, 2014, p.167). O modo como cada autor gera e geri esse intertexto no arquivo literário é constitutivo de seu posicionamento no campo.

O teórico aborda ainda a questão do posicionamento genérico, pois, para ele, o posicionamento discursivo também pode ser analisado por meio do investimento genérico. “Mesmo quando uma obra parece ignorar a existência de posições concorrentes à sua, seu fechamento só pode na realidade realizar-se graças a tudo aquilo do qual se afasta” (MAINGUENEAU, 2014, p.167). A memória intertextual do autor rejeita automaticamente gêneros que constituem seu Outro e reivindica gêneros que estão de acordo com o sistema de restrições de seu posicionamento. “Assim, a condenação deste ou daquele gênero não é uma decisão exterior à criação propriamente dita” (MAINGUENEAU, 2014, p. 168).

Para Maingueneau, a maneira como dado posicionamento se relaciona com a genericidade o caracteriza em todos os sentidos. No caso de poesia, o autor não escolhe exprimir seus sentimentos por meio dos poemas, uma vez que, para o poeta, o poema é, por si só, indissociável do ato de exprimir sentimentos, ou seja “mais do que isolar doutrinas (‘o

classicismo’, ‘o naturalismo’ etc.) deve-se vinculá-las aos gêneros que elas investem. Mediante os gêneros mobilizados e excluídos, um dado posicionamento indica qual é para o escritor o exercício legítimo da literatura ou de algum de seus setores” (MAINGUENEAU, 2014, p. 168). Assim, o autor legitima sua identidade discursiva por meio da escolha genérica pela qual se dá sua enunciação e é por ela legitimado.

O gênero, para Maingueneau, não é “um contexto contingente, mas um legítimo componente da obra”, e deve-se levar em conta a maneira como se efetua esse investimento genérico. A escolha do gênero, por si só, já é uma forma de enunciação literária. É uma forma de posicionar-se na interlíngua (como será melhor explanado na próxima seção) e reivindicar um posicionamento estético. Adaptar-se a instâncias de legitimação pré-estabelecidas pelo sistema de restrições semânticas de um posicionamento, ao mesmo tempo em que rejeita outros gêneros como forma de enunciação poética é um fato discursivo: “A necessidade de afirmar a legitimidade de um posicionamento mediante a recusa de outros gêneros é tão forte que se veem aparecer simulacros de gêneros de estatuto polêmico.” (MAINGUENEAU, 2014 p.172).

Ainda na busca por uma abordagem discursiva do fato literário, Maingueneau coloca a questão de uma língua literária. Para ele, a literatura é parte da constituição de uma língua e não um mero ornamento que a ela se soma: “A literatura não pode ser considerada o supérfluo de uma língua já existente, mas uma parte constitutiva da identidade dessa língua” (MAINGUENEAU, 2014, p.198). Na medida em que possibilita referência a um *corpus*, “um ambiente de uso restrito e prestigioso”, a literatura confere qualidade à língua, por meio do legado literário deixado pelos antigos, “uma comunidade de ausentes, um tesouro de falas mortas” que acompanha a “massa falante” de uma comunidade *ad infinitum*.

Portanto, para ele, a divisão entre “recursos de linguagem específicos para a comunicação letrada” e recursos voltados para “tarefas de comunicação mais elementares”, advinda da sociolinguística, é falha. Não se pode dividir uma língua entre um uso prestigioso da linguagem, “um conjunto privilegiado de enunciados subtraídos ao intercâmbio cotidiano” que “privilegia usos marginais em detrimento dos advindos da massa falante” e, de outro lado, a multiplicidade de usos de menor prestígio, o que seria considerado pelo teórico como um preconceito literário irredutível que se alinha aos pressupostos dominantes da linguística moderna, que “suspeita da literatura”. Essa reticência dos linguistas, sobretudo dos estruturalistas, em relação à literatura se deve, na visão do teórico, ao fato de que a análise textual pautada em textos literários não possibilita o contato com novos fatos de língua, mas explora sempre os mesmos fenômenos e “fatos da língua fossilizados” em vez de “os mais

espontâneos usos orais”, o que é encarado pelos linguistas como “uma deformação da realidade do sistema linguístico, da ‘língua viva’” (MAINGUENEAU, 2014, p. 201).

Para Maingueneau, a língua possui uma dimensão estética que é parte integrante de sua constituição e identidade é por meio dela que a língua adquire seu estatuto. Sem a literatura, a língua “não passaria de um simples ambiente de comunicação verbal de fronteiras indecíveis e sujeita a uma infinita variação”. Sem a literatura, a língua não teria uma identidade lavrada em “um *corpus* de enunciados estabilizados, valorizados esteticamente e reconhecidos como fundadores por uma dada sociedade” (MAINGUENEAU, 2014, p.198).

Para o teórico, a associação feita do “bem dizer” com uma “língua literária” é um fator complicador na compreensão da relação entre a literatura e a língua, já que não necessariamente a literatura se utiliza dele unicamente e nem com exclusividade. O uso normativo da língua pode tanto estar no cotidiano como na literatura, assim como a literatura pode compreender usos considerados “corretos” e “usos desviantes”. Sobre um possível questionamento acerca de como se pode apreender o fato literário, uma vez que este não pode ser definido em relação ao uso da língua socialmente aceito como “correto”, Maingueneau esclarece que a apreensão do fato literário se dá na medida em que “as línguas dispõem de marcadores especializados na apreensão, se não literária, ao menos estética o mundo” (MAINGUENEAU, 2014, p. 204). O autor destaca que certos usos linguísticos são considerados e reconhecidos como provenientes de textos literários por leitores minimamente expostos à leitura. É o que o teórico define como “marcas de pertencimento”, que podem variar de língua para língua, mas em todas elas marcam o pertencimento de uma produção textual à literatura, a gêneros literários e a posicionamentos estéticos no campo literário.

Nessa perspectiva, a apreensão do posicionamento se dá por meio do reconhecimento do leitor de “um conjunto de elementos de linguagem como estando orientados para um mesmo padrão discursivo”, como, por exemplo, o uso recorrente de determinados tempos verbais, frases nominais, falta de pontuação, uso de um tempo verbal no lugar de outro, por exemplo. Essas marcas são percebidas de acordo com a familiaridade do leitor com as formas mobilizadas pelos autores ao longo da história, tanto no texto como no gênero literário que o suporta; uma competência em distinguir as “codificações estereotipadas das diferentes modalidades e tipos de discurso” (MAINGUENEAU, 2014, p. 207).

O discurso literário deve, portanto, ser entendido como vetor de um posicionamento discursivo, pois o modo específico em que o sistema linguístico é posto a funcionar no campo literário é dado em função das coerções do filtro de restrições semânticas e do posicionamento do sujeito considerado um *auctor* do campo literário, que, ao expressar-se, inevitavelmente o

faz a partir de um filtro de restrições estético-semânticas que rege sua subjetividade como tradutor e condiciona suas escolhas tradutórias em todos os sentidos. No campo literário, portanto, as escolhas tradutórias devem ser entendidas como decorrentes do posicionamento estético do sujeito tradutor, em que forma e conteúdo são condicionados pelo posicionamento estético-discursivo dos *auctores*-tradutores.

Após perpassar o caminho que culminou na proposta de uma análise do discurso literário por Dominique Maingueneau, na seção seguinte explanaremos um conceito-chave para a análise dos dados, a saber, o conceito de posicionamento na interlíngua.

2.2.1 O posicionamento na *interlíngua*

Segundo Maingueneau, a língua é parte integrante da forma como determinada obra se institui, visto que um autor não situa sua obra numa língua ou em um gênero dado *a priori*, como se houvesse um sistema linguístico predeterminado para que este possa transmitir seus conteúdos intelectivos e/ou poéticos, mas a maneira pela qual o autor se posiciona diante de tudo aquilo que já foi escrito em determinada língua seria algo constitutivo da obra. Assim, a fim de envolver a língua no trabalho de posicionamento discursivo, o teórico postula o conceito de “interlíngua”, um deslocamento da problemática da língua para a interlíngua.

Uma língua não é mobilizada em uma obra apenas por ser a língua materna do autor, mas é o escritor que se vê obrigado a escolher a língua e as diferentes variantes e o registros linguísticos em que trabalhará justamente por ocupar a função de autor. Por meio desta afirmação o teórico nos leva a indagar as razões que levariam um autor a trabalhar com um determinado sistema linguístico e não outro, e se essas razões estariam atreladas ao posicionamento deste autor no campo literário: “O trabalho de escrita consiste sempre em transformar nossa própria língua em língua estrangeira, em convocar outra língua na língua, língua outra, língua do outro, outra língua” (MAINGUENEAU 2014, pg. 180).

Para Maingueneau, Mallarmé, por exemplo, não escreve na plenitude de sua língua materna. Não seria “em francês” a sua escrita, mas em uma falta constitutiva da língua francesa e de quaisquer outros idiomas, visto que estes são apenas um dentre muitos, não havendo uma língua suprema. O teórico afirma que ler Mallarmé em sua plenitude não se reduz à banalidade de um pertencimento à língua francesa, assim como ocorre com a leitura de qualquer outro autor, não se pode reduzi-los à sua língua materna, como ocorre nas representações impostas pela estética romântica, que preconiza um “pertencimento orgânico

das obras a uma língua” (MAINGUENEAU, 2010, p.181).

Maingueneau contesta essa ideia de um “pertencimento orgânico” das obras a uma determinada língua. Para ele, ao invés de “viver sua língua em termos imediatos” cabe ao escritor se reapropriar dela mediante o trabalho de criador. Portanto, o autor literário não cria seu estilo por meio de sua língua, mas impõe a si o que Maingueneau denomina “códigos coletivos”, ou seja, um uso específico da língua ou de uma “língua literária” reservada apenas à literatura e não ao uso comum. Assim, eleva-se a escrita literária ao patamar de um “ritual linguístico”, no qual a cisão entre o autor e sua língua se dá de forma codificada.

O teórico ressalta que a enunciação literária se dá não “na língua”, mas na interação entre as línguas e seus usos, o que ele denomina de *interlíngua*. Alicerçado no conceito de heteroglossia de Bakhtin, Maingueneau afirma que uma obra sempre se institui numa relação dialógica, que dependerá tanto da posição que o escritor ocupa no campo literário, como das condições desse campo, no qual o autor negocia um “código” inerente a sua própria linguagem, denominado por Maingueneau como *código de linguagem ou código languageiro*, ou seja, a forma como a língua é posta a funcionar pelo autor em relação ao universo plural de línguas - bem como de suas variantes – de qualquer época, que compõe as obras do campo e estão à disposição do autor. Mussalim (2011), em seu artigo *Análise do discurso literário: campo discursivo e posicionamento na interlíngua*, define o conceito de código languageiro como o estilo do autor, que por sua vez é tecido e moldado pelo sistema de restrições semânticas de seu posicionamento no campo literário:

O código languageiro (ou estilo) de uma obra submete-se sempre à exigência de legitimação da produção literária, no sentido de que “o uso da língua que a obra implica se apresenta como a maneira pela qual se tem de enunciar, por ser esta a única maneira compatível com o universo que ela instaura”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 182 apud MUSSALIM, 2011, p. 1461)

Nesse mesmo artigo, o conceito de interlíngua, postulado por Maingueneau, é definido pela autora como:

a interação das línguas e dos registros ou das variedades de língua acessíveis ao escritor, tanto no tempo como no espaço em uma conjuntura dada. Em seu processo de escritura, o escritor não “fabrica” seu estilo a partir de sua língua, mas mobiliza a linguagem – apreendida na pluralidade de línguas e registros – em função do universo de sentido que procura construir na obra. Na verdade, quando deseja produzir literatura, o escritor submete-se a um ritual linguístico que implica lidar com uma heteroglossia profunda, constituída de variedades da mesma língua, mas também de relações entre essa língua e outras passadas ou contemporâneas. Em função do estado do

campo literário e do posicionamento em que se inscreve nesse campo, o escritor define seu próprio código linguageiro por sua maneira singular de gerir a interlíngua. (MUSSALIM, 2011, p. 1461)

A gestão da interlíngua, ou seja, a forma de mobilizar a língua dentre as opções disponíveis no interior desse universo maior e plural de línguas e de suas variantes linguísticas, registradas em qualquer espaço-tempo no arquivo literário - as quais o autor tem acesso por meio de suas leituras de textos literários, oriundos de várias épocas e lugares e escritos em quaisquer línguas - pode ser concebida de duas formas, denominadas pelo autor de “plurilinguismo interno” e “plurilinguismo interno”.

Dado que o conceito de interlíngua, para Maingueneau, é amplo e não se limita, portanto, apenas às variantes de uma única língua, em uma única conjuntura, o que o teórico denomina de “plurilinguismo interno”, mas pode se basear também nas variantes linguísticas da língua materna do autor e seu diálogo com variantes de outras línguas, de quaisquer tempos e lugares, o que é denominado por ele de “plurilinguismo exterior”, a amplitude desse verdadeiro *corpus* literário que o escritor enfrenta ao criar uma obra é difícil de ser mensurada.

O plurilinguismo exterior consiste na escolha do autor em relação à língua, ou da proporção em que esta será utilizada em conjunto com outras línguas, caso assim o queira. O autor pode escolher escrever, inclusive, em uma língua que não a sua materna ou pode ainda utilizar em uma mesma obra fragmentos de diversas línguas, procedimento denominado por Maingueneau como bilinguismo literário. O plurilinguismo interior, por sua vez, seria a variedade interior de uma língua, o funcionamento próprio da língua a depender de aspectos geográficos, regionais/dialetais, de registro (formal ou familiar/informal), de gênero, idade e aspectos socioculturais em geral. Maingueneau refuta a distinção entre língua vernácula e língua estrangeira e relembra vários momentos da história em que o plurilinguismo foi parte da escrita literária e bem aceito pelo público culto, como na Inglaterra do século XIV, na qual coexistiam o inglês, o francês e o latim, ou como na literatura francesa, que por muito tempo manteve uma relação constante com o latim e o grego.

Por meio da análise do posicionamento do *auctor*-tradutor na *interlíngua* (Maingueneau, 2014), pode-se melhor verificar de que forma o sistema de restrições semânticas de cada posicionamento estético condiciona as escolhas tradutórias e tomadas de decisão do tradutor. No caso de textos literários, esse filtro de restrições atua sobre a forma como um autor consagrado do campo literário mobiliza os recursos linguísticos disponíveis

no *arquivo literário* em sua tradução, e em quais gêneros esses recursos linguísticos serão veiculados. Dentre todos os modos de enunciação que constam registrados nesse universo maior e plural que contém o registro de todos os usos da língua já enunciados no campo literário (*arquivo literário*), ou seja, dentre todas as formas de se utilizar o sistema linguístico para fins literários, cada *auctor*-tradutor gere a linguagem que utiliza em sua tradução condicionado pelo filtro de restrições semânticas de seu posicionamento estético-discursivo. Nesse sentido, o uso da língua é sempre condicionado pelo posicionamento discursivo, pois dentre todas as formas que o sistema linguístico já foi posto a funcionar no campo literário, apenas as formas permitidas pela semântica discursiva de cada posicionamento estético figuram entre as possibilidades de escolha tradutória de cada *auctor*-tradutor.

Na abordagem do ato tradutório, analisaremos as escolhas tradutórias de cada *auctor*-tradutor como sendo decorrentes do posicionamento de cada um deles na interlíngua. Trata-se, na verdade, de um conceito que permite estender a noção de posicionamento discursivo, postulada em *Gênese dos Discursos*, a análise de fatos literários, colocando a problemática na enunciação no centro da atenção.

Após a explanação do arcabouço teórico que norteia esta pesquisa, como os postulados de Maingueneau em *Gênese dos Discursos* e de sua proposta de uma abordagem discursiva do fato literário em *Discurso Literário*, no capítulo seguinte, inicia-se a análise dos dados.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE DOS DADOS

Neste capítulo, dá-se início à análise dos dados. A fim de melhor proceder ao cotejo do poema e de suas traduções, apresenta-se primeiramente uma análise do poema *The Raven* de Edgar Allan Poe e, em seguida, em outra seção, apresenta-se a análise da tradução machadiana para o poema *The Raven*, por meio de uma tabela com o alinhamento do texto-fonte à tradução de Machado de Assis, estrofe à estrofe, sendo a primeira coluna da tabela composta pelo texto original de Poe e a segunda coluna apresentando a tradução do poema para o português. Buscou-se alinhar as estrofes e também os versos. Na seção seguinte, apresenta-se a análise da tradução de Antônio Emílio de Menezes. Uma vez que esse *auctor-tradutor* modificou a estrutura do poema e o transformou em sonetos, não foi possível realizar um alinhamento estrofe a estrofe e verso a verso. Assim, a fim de viabilizar a análise dessa tradução, atribuiu-se uma estrofe do texto original do poema de Poe para cada soneto da tradução de Emílio de Menezes. Nosso foco recai na manutenção dos aspectos sonoros e estruturais, que geram o efeito expressivo e hipnótico no leitor do texto-fonte.

3.1 Análise do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe

Apresentamos abaixo o poema *The Raven*, texto-fonte desta pesquisa:

*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.
“’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!*

Edgar Allan Poe, 1845

O poema *The Raven* é composto por 108 versos e 18 estrofes, que por sua vez são compostas por 6 versos ou sextilhas de características muito similares entre si. O padrão de rimas ABCBBB se repete em todas as estrofes. Poe intercala versos de 16 e 15 sílabas poéticas do verso 1 ao 5 em todas as sextilhas, sendo o sétimo e último verso de cada estrofe composto por 7 sílabas poéticas. Mais especificamente, o poeta utiliza o *octâmetro trocaico* dos versos 1 ao 5. O termo o *trocaico* é referente a troquéu / pés, e o termo *octâmetro* se refere ao fato de que cada verso é composto por oito pés (exceto o sexto e último verso de

cada estrofe, que é composto por quatro pés trocaicos, ou seja, exatamente a metade do metro presente nos versos anteriores, 1 ao 5). O nome técnico do sexto e último verso de cada sextilha é o tetrâmetro trocaico, pois possui quatro pés, sendo cada pé composto por duas sílabas, uma tônica (a primeira) e uma átona (a segunda).

Todos os versos estão em pés trocaicos, ou seja, intercalam sílabas tônicas e átonas, necessariamente nessa ordem. Dentre os muitos recursos sonoros poéticos utilizados por Poe, destacam-se as figuras de linguagem, como a aliteração (*entreating entrance, dreaming dreams, followed fast and followed faster*), a paranomásia (utilização de palavras parônimas como *flitting, sitting, sitting*), as alegorias ou figuras poéticas como o próprio corvo, o busto de Palas e Lenore (que já havia sido uma personagem em um de seus contos). Temos ainda a figura de sintaxe, a anáfora, que ocorre quando há repetição de palavras com sons semelhantes em sua terminação (como a terminação “ore” ao final de *Lenore, explore, shore, before, nevermore, evermore*).

Como aponta Britto (2019), muitos críticos acreditam que houve exagero na composição do poema, devido à abundância de rimas, aliterações, assonâncias e sobretudo das características do plano da forma; como a métrica diferenciada do poema, que gera um ritmo considerado por muitos como “mecânico e previsível”, devido a singularidade de sua métrica em relação aos padrões da época. Britto afirma que o “octâmetro trocaico”, ou seja, essa métrica na qual cada verso é composto por oito células de duas sílabas, sendo a primeira sílaba tônica e a segunda átona, era muito incomum na época da publicação do poema:

Para se ter ideia da estranheza que tal metro deve ter causado nos seus primeiros leitores, lembremos que, em mais de 90% da poesia formal publicada em inglês antes do advento do verso livre, o pé utilizado é o iambo (ou jambo), o exato oposto do troquéu: uma sílaba átona e uma tônica (- /). Note-se também que o metro mais tradicional do idioma, o pentâmetro iâmbico, tem apenas cinco pés, como o nome indica; versos com mais de cinco pés são raros no inglês. Assim, um verso com nada menos do que oito pés causa uma inevitável impressão de exagero. A estranheza é até certo ponto atenuada pelo fato de que Poe faz quase sempre uma pausa após o quarto pé, de modo que o ouvido tende a apreender cada octâmetro como dois tetrâmetros, uma percepção que é reforçada pelo tetrâmetro que encerra cada estrofe. (BRITTO, 2019, p. 445)

Os versos 2, 4 e 5 sempre rimam com o último verso de cada estrofe, que invariavelmente finaliza com palavras de terminação “ore”. Embora não haja rima entre os versos 1 e 3 de cada sextilha, eles possuem uma rima interna posicionada sempre no mesmo

local (entre o quarto e o oitavo pé trocaico de cada verso 1 e 3). Poe ainda logrou introduzir no quarto pé trocaico do verso seguinte (o quarto verso) uma palavra que rima com a rima interna acima dele (com exceção das estrofes 6 e 7): “Poe se dá ao luxo de não apenas rimar os finais dos versos, como também criar uma rima entre o final do primeiro ou do terceiro verso e o quarto pé do verso seguinte.” (BRITTO, 2019, p. 30)

Segue abaixo a primeira estrofe do poema. Nota-se que nos versos 2, 4 e 5 tem-se as rimas externas - apontadas em negrito - “*lore*” (verso 1), “*door*” (versos 4 e 5) e “*more*” (verso 6). Nos versos 1 e 3 tem-se respectivamente as rimas internas “*dreary*” / “*weary*” e “*napping*” / “*tapping*”. No verso 4 tem-se a palavra “*rapping*” no quarto pé trocaico (na metade do verso). Esse padrão de rimas se mantém regular em quase todas as estrofes, exceto nas estrofes 6 e 7.

*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**.
“’Tis some visitor,” I muttered, “*tapping at my chamber door*—
Only this and nothing **more**.”*

A repetição sistemática e prolongada (nas 18 estrofes) desse ritmo marcado, intrincado e rígido provoca um efeito hipnótico no leitor e no ouvinte, algo que foi milimetricamente premeditado pelo poeta: “Se tivesse sido composto em pentâmetros iâmbicos, com as irregularidades utilizadas para quebrar a monotonia rítmica que são habituais nesse metro, o poema teria uma sonoridade bem mais convencional, e seu impacto sobre o ouvinte seria muito menor.” (BRITTO, 2019, p. 30).

3.2 Análise da tradução de Antônio Emílio de Menezes

A seguir, apresenta-se o alinhamento da tradução de Antônio Emílio de Menezes ao texto-fonte. Cada soneto de Menezes foi alinhado a uma estrofe do texto-fonte, a fim de facilitar o cotejo entre eles e melhor proceder à análise comparativa.

Tabela 2 – Texto-fonte e tradução Emílio de Menezes

<i>The Raven</i> – Edgar Allan Poe	Tradução de Emílio de Menezes
<p><i>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.”</i></p>	<p>I</p> <p>Desta amarga existência em certo amargo dia, À hora da meia-noite, augural e profana, Eu, de velha doutrina, as páginas relia Curvo ao peso do sono e da fadiga insana.</p> <p>Mal do meu pensamento a direção seguia Por essa hora de horror em que da treva emana Toda em funda hediondez, desolada e fria, Da atra recordação, a atra saudade humana.</p> <p>Foi assim que senti, do meu triste aposento, Como um leve sussurro a passar, lento e lento, E uma leve pancada a bater nos umbrais.</p> <p>Disse comigo: é alguém que pela noite fora, Vem, retarda visita, e retarda-se agora... A bater mansamente à porta, nada mais!...</p>
<p><i>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.</i></p>	<p>II</p> <p>Ó se o recorde, e bem! numa invernia brava, O ríspido e glacial Dezembro decorria E, da lareira ao chão, cada brasa lançava O supremo fulgor da sua lenta agonia.</p> <p>E eu a esperar, em vão, a aurora que tardava Queria, em vão, achar nessa velha teoria Contida no volume antigo que estudava, Um consolo sequer à dor que me pungia.</p> <p>Em vão! consolo, em vão! à minha dor profunda Em vão repouso, em vão! à alma que se me inunda Desta imortal saudade aos prantos imortais.</p> <p>Porque jamais se esquece, alma consoladora Como essa que nos céus é chamada Eleonora, Nome que nunca mais ouvirei, nunca mais!</p>
<p><i>And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain Thrilled me—filled me with fantastic terrors never felt</i></p>	<p>III</p> <p>Ante o vago oscilar, indefinido e brando, Das cortinas que o vento, ao leve, sacudia, Ia-me o coração sinistramente entrando O sombrio terror da noite erma e sombria.</p>

<p><i>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."</i></p>	<p>Um tétrico pavor que então desconhecia E que me estrangulava o peito miserando, A alma, sem compaixão, de dúvidas me enchia E pouco a pouco foi meu ser avassalando.</p> <p>Enfim, para volver à ambiciosa calma E a coragem, de novo, amparar-se-me d'alma, Repetia a mim mesmo estas palavras tais:</p> <p>"Nada mais é talvez que retarda visita Que vem de noite em fora e entrada solícita! É visita que vem, por certo, nada mais!"</p>
<p><i>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.</i></p>	<p>IV</p> <p>A calma que até aí do peito me fugia Voltou de novo ao peito e, à coragem primeira, Não mais vacilações, não mais mente erradia! Ao estranho rumor falo desta maneira:</p> <p>"Como nesta ocasião o sono me prendia E a pancada foi tal, tão leve e tão ligeira, Que presto não corri; perdoai-me esta ousadia Dama ou senhor que estais da minha porta à ombreira.</p> <p>Tão receosamente e vagarosamente Batestes, que não fui receber-vos contente, Como hóspede que sois e à minha porta estais.</p> <p>E assim falando e olhando, escancarei a porta, Mas só encontrei naquela hora adiantada e morta, treva! Treva somente! A treva e nada mais!</p>
<p><i>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.</i></p>	<p>V</p> <p>Cravo os olhos na treva e longamente a escruto, E a treva é muda e é muda a própria ventania, E longo tempo assim com o próprio medo luto, De dúvida e terror povoando a fantasia.</p> <p>Sonhos que outro mortal, como eu nunca ousaria Sonhar, me vêm num bando esmagador e bruto. Profunda calma aquieta a quieta calmaria, Imóvel é o silêncio e só o silêncio escuto!...</p> <p>A única voz humana, o único som ouvido, É este nome, em surdina e a medo proferido; É este nome que encerra os meus mortos ideais.</p> <p>Sou eu quem o profere, eu que o trago na mente, E um eco a repercutir, repete-o vagamente: - "Eleonora! Eleonora!" É isto e nada mais!</p>

<p><i>Back into the chamber turning, all my soul within me burning, Soon again I heard a tapping somewhat louder than before.</i></p> <p><i>“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!”</i></p>	<p>VI</p> <p>Entrei de novo em ânsia e ardendo a estranho fogo, Senti que, dentro de mim, todo o meu ser ardia. Ouvi distintamente outra pancada e, logo, De outra pancada o som mais claro percutia.</p> <p>A essa nova impressão, volto-me e monologo: Talvez cousa qualquer me bata á gelosia. Certamente que sim, pois que ludíbrico e jogo Do pavor de mim mesmo, eu, certo, não seria!</p> <p>Fujamos, pois, do medo ao tenebroso império! Ânimo, coração! sondemos o mistério, Se bem que a noite esteja uivando aos vendavais.</p> <p>E continuando fui: Nada mais foi que o vento, Não foi mais que o feroz, não foi mais que o violento Sopro do furacão! Foi isso e nada mais...</p>
<p><i>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.</i></p>	<p>XII</p> <p>Como apesar de tudo a calma conseguia Fazer-me d'alma vir, do lábio, um riso, à tona, Chegando-me ao portal, do corvo hospedaria, Sentei-me e recostei-me a uma antiga poltrona.</p> <p>Frente à frente do corvo, a alma já me sorria E toda entregue a mim, como quem se abandona, Busco ansioso indagar que novas me traria O fúnebre viajor que inda hoje me emociona!</p> <p>Procuro compreender qual o escondido gozo Desse vil e sinistro arauto tenebroso Que em dois termos resume os seus vis cabedais;</p> <p>Que os seus vis cabedais de ciência e de linguagem Resume ao exhibir-me a tétrica plumagem Crocitando e grasnando a frase: Nunca mais!</p>
<p><i>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.”</i></p>	<p>XIII</p> <p>Deixo-me após ficar com quem se extasia Entre a alucinação e a funda conjetura, Ante a luz da razão e a névoa da utopia, Sem nada a me apoiar a mente mal segura.</p> <p>Nada mais pronunciei, nem um som se me ouvia E como a um ferro em brasa, a uma horrível tortura, Da ave ao olhar hostil e à pérfida ironia N'alma entrou-me o terror que as almas transfigura.</p> <p>Mas a um torpor de quem vagamente ressona,</p>

	<p>Recosto-me ao espaldar dessa velha poltrona Que eu para ali trouxera em ânsias infernais,</p> <p>E vejo a luz brilhar sobre o roxo veludo Em que por tanta vez d'Ela o semblante mudo Brilhou, mas nunca mais brilhará! Nunca mais!</p>
<p><i>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.”</i></p>	<p>IX</p> <p>Ao perceber assim que a ave me compreendia E que dava resposta a esta pergunta estranha Que eu, entre espanto e medo, a medo lhe fazia, Senti, de pasmo, n'alma um peso de montanha.</p> <p>Porque ainda quem tenha uma intuição tamanha Capaz de perceber o que outrem mal veria, Certo, não achará neste dédalo um guia Para o tirar do caos em que a alma se emaranha!</p> <p>Ninguém verá como eu, a ave negra num busto, Sem que a mova o receio e sem que a mova o susto, Tranqüila espreguiçando as asas triunfais,</p> <p>Ouvir a minha voz a lhe indagar o nome E ante a curiosidade atroz que me consome, Dizer-lhe simplesmente a frase: Nunca mais!...</p>
<p><i>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.”</i></p>	<p>X</p> <p>A ave hedionda, entretanto, erma, a encimar o busto, Sobre cuja brancura as asas distendia, Como se essa palavra o sentido mais justo Tivesse e contivesse a suprema harmonia;</p> <p>Fosse do pensamento um invólucro augusto Cheio de precisão e cheio de energia, Nada mais pronunciou, nem ao menos, a custo, Uma pluma moveu da plumagem macia.</p> <p>Eu que continha mal toda a minha saudade, Apenas murmurei: Amigos de outra idade Tive, partiram; certo, assim também te vais!</p> <p>Assim também te irás, mal rompa em luz a aurora! Esperanças que tive, assim fostes embora! E o corvo repetiu a frase: Nunca mais!...</p>

<p><i>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’.”</i></p>	<p>XI</p> <p>Todo o assombro em meu ser por tremor se anuncia, Ouvindo a ave augural sem o menor estorvo, Tal resposta me dar, com tanta analogia Que inda agora, a lembrá-la, eco por eco a sorvo.</p> <p>Certo a frase aprendeu na triste companhia De algum mestre infeliz cujo destino torvo, Da dor o escravizou da fera tirania, E a sabe assim de cor, o foragido corvo!</p> <p>Tantas vezes a ouviu. Tão repetidamente O seu mestre infeliz lha fez vibrar na mente, Que hoje a profere a rir, como a profere em ais!</p> <p>De profundis! cruel de uma morta esperança, Tão tristonhas canções deixaram na lembrança, Do corvo este estribilho, este só: Nunca mais!</p>
<p><i>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.”</i></p>	<p>XII</p> <p>Como apesar de tudo a calma conseguia Fazer-me d'alma vir, do lábio, um riso, à tona, Chegando-me ao portal, do corvo hospedaria, Sentei-me e recostei-me a uma antiga poltrona.</p> <p>Frente à frente do corvo, a alma já me sorria E toda entregue a mim, como quem se abandona, Busco ansioso indagar que novas me traria O fúnebre viajor que inda hoje me emociona!</p> <p>Procuro compreender qual o escondido gozo Desse vil e sinistro arauto tenebroso Que em dois termos resume os seus vis cabedais;</p> <p>Que os seus vis cabedais de ciência e e de linguagem Resume ao exhibir-me a tétrica plumagem Crocitando e grasnando a frase: Nunca mais!</p>
<p><i>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!</i></p>	<p>XIII</p> <p>Deixo-me após ficar com quem se extasia Entre a alucinação e a funda conjetura, Ante a luz da razão e a névoa da utopia, Sem nada a me apoiar a mente mal segura.</p> <p>Nada mais pronunciei, nem um som se me ouvia E como a um ferro em brasa, a uma horrível tortura, Da ave ao olhar hostil e à pérfida ironia N'alma entrou-me o terror que as almas transfigura.</p> <p>Mas a um torpor de quem vagamente ressona, Recosto-me ao espaldar dessa velha poltrona Que eu para ali trouxera em ânsias infernais,</p>

	<p>E vejo a luz brilhar sobre o roxo veludo Em que por tanta vez d'Ela o semblante mudo Brilhou, mas nunca mais brilhará! Nunca mais!</p>
<p><i>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.”</i></p> <p>“</p>	<p>XIV</p> <p>Sinto assim a envolver-me uma nuvem de incenso, Solta de um incensório oculto que pendia Das invisíveis mãos de anjos que em coro extenso, Revoavam roçagando a ampla tapeçaria.</p> <p>Haurindo o ar aromado e, de bálsamo, denso, De mim para mim mesmo exclamo em gritaria: Infeliz! Infeliz! Um Deus piedoso e imenso Pelos anjos te manda o repouso e a alegria!</p> <p>Do nepentes é o sumo! Ei-lo, bebe-o! Ei-lo, esquece! Ele é a seara do bem, do esquecimento a messe! Nele ouvirás a voz dos gozos celestiais!</p> <p>É o nepentes ideal que Deus te manda agora! Bebe-o! Bebe-o olvidando a tua morta Eleonora! E o corvo crocitou de novo: - Nunca mais!</p>
<p><i>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.”</i></p>	<p>XV</p> <p>Pássaro ou Satanás, ave de profecia, Sejas ave ou Satã, sempre hás de ser profeta! Venhas do teu inferno ou da brava invernia Que naufrago te fez, acalma esta alma inquieta.</p> <p>Já que a noite exigiu, no vôo que te guia, Que caisses aqui, onde a angústia secreta, Onde o secreto horror tem teto ou moradia, Do pouco que disseste o sentido completa!</p> <p>Dize-me, por quem és, se neste mundo triste, Existe algum repouso, algum consolo existe Para estes meus cruéis sofrimentos mortais!</p> <p>Existe esse mendaz bálsamo da Judéia Que, da saudade, a dor nos arranca da idéia? E o corvo, inda outra vez, repetiu: Nunca mais!</p>
<p><i>“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.”</i></p>	<p>XVI</p> <p>Profeta ou Satanás, negro ser da desgraça! Profeta sempre atroz de negra profecia, Pelo azul deste céu que sobre nós se espaça, Pelo Deus, todo luz, que em ambos nós radia,</p> <p>Dize a esta alma sem luz e de dúvidas baça, Baça de incertidão e de melancolia: Ser-lhe-á dado abraçar o anjo que entre anjos passa, E de cujo esplendor hoje o céu se atavia?</p>

	<p>Ser-lhe-á dado abraçar a virgem pura e santa, Virgem casta e piedosa e que os anjos encanta Com seus gestos de encanto e encantos virginais?</p> <p>Ser-lhe-á dado abraçar, oh! dize-o sem demora, A rútila, a radiosa, a radiante Eleonora? E o corvo rouquejou, roufenho: Nunca mais!</p>
<p><i>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."</i></p>	<p>XVII</p> <p>"Que negra palavra, enfim! de negra profecia Do teu regresso o início ambicionado seja! Regressa ao reino teu, à noite que te envia, À noite plutoniana, essa que em ti negreja!</p> <p>Volve! Cala essa voz que me fere e angustia! Reentra no temporal, volve à tua peleja De lá fora e não fique uma só pluma esguia Neste chão, de tua vil plumagem malfazeja!</p> <p>Não quero que de ti uma reminiscência Fique nesta de dor, sagrada residência, Sobre a qual distendeste as asas funerais!</p> <p>Vai-te! Deixa da deusa a face casta e branca! Arranca-me do seio as garras vis, arranca!" E o corvo crocitou de novo: Nunca mais!</p>
<p><i>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!</i></p>	<p>XVIII</p> <p>E o corvo permanece em perpétua estadia, Sinistro a repousar, do mármore à brancura. Quem o contempla assim pela verdade jura Que algum sonho feroz seu aspecto anuncia.</p> <p>É um demômio a sonhar sonhos que o inferno cria E que lhe enrijam mais a rija catadura, Tal o fulgor do olhar que os olhos lhe alumia E com que a própria sombra ele sondar procura.</p> <p>Essa sombra que a luz da lâmpada suspensa Faz refletir no chão, qual atra nuvem densa, No mesmo chão negreja em linhas sepulcrais:</p> <p>E desse âmbito negro, esse âmbito de sombra, Minha alma que da dor da saudade se assombra, Nunca mais sairá! Nunca mais! Nunca mais!</p>

Fonte: dados da pesquisa, 2019

O poeta parnasiano Antônio Emílio de Menezes, almejando o que considera uma métrica perfeita, como prevê a escola parnasiana, transformou as 18 estrofes ou sextilhas do poema de Poe em 18 sonetos alexandrinos. Seguindo a regra dessa estrutura, o poeta se vale

de 14 versos por soneto, sendo 2 quartetos e 2 tercetos, enquanto Poe utiliza 108 versos distribuídos em 18 estrofes de seis versos. Todos os versos dos sonetos de Menezes possuem 12 sílabas poéticas (não alterna como o poema original de Poe (16,15,7) - uma alternância que confere maior ritmo e musicalidade e até um efeito hipnótico ao poema original. A rima, que é um dos fatores que garantem a sonoridade e a musicalidade do texto-fonte, parece ser um recurso de menor importância para o *auctor*-tradutor parnasiano em relação à estrutura, por isso, utilizam-se menos aliterações, assonâncias e seu esforço parece ter sido direcionado para a criação de sonetos, uma escolha genérica que comprova o posicionamento do *auctor*-tradutor na estética parnasiana.

As principais características da tradução de Emílio são: i) rimas externas no formato ABAB ABAB CCD EED, enquanto Poe utiliza o formato ABCBBB); ii) não há rimas internas, enquanto Poe se vale de rimas internas padronizadas; iii) pouca ou nenhuma aliteração ao contrário do original; iv) não há repetição de palavras como no original; v) versos dodecassílabos, também em troquéu - uma tónica e uma átona - como no original, porém, Poe intercala versos de 16, 15 e 7 sílabas poéticas em cada estrofe. Portanto, além da transformação evidente do poema em sonetos, a métrica interna e o desenho rítmico e melódico também foram completamente alterados.

Menezes mobilizou o formato de soneto em sua tradução e abriu mão de vários recursos sonoros e estilísticos que confeririam maior musicalidade para sua tradução, e, portanto, uma maior fidelidade ao estilo do texto-fonte, o que acarretaria na manutenção da experiência estética-literária para o leitor do texto traduzido. Ao mobilizar a forma mais recorrente de sua escola literária (soneto) em detrimento da musicalidade proposta pelo autor do texto original (através da mobilização de recursos rítmicos e sonoros repetitivos e padronizados) e ao alterar toda a configuração interna e externa de um poema tão milimetricamente elaborado por Poe, reconhecido pela crítica como uma obra prima, podemos afirmar que as escolhas tradutórias do poeta parnasiano foram totalmente condicionadas por seu posicionamento estético-discursivo no campo literário, corroborando a hipótese inicial desta pesquisa, de que o posicionamento estético do *auctor*-tradutor no campo literário condiciona suas escolhas tradutórias, visto que são atravessadas pelo filtro de restrições semânticas desse posicionamento. Mais do que isso, corrobora a hipótese de que as escolhas tradutórias desse *auctor*-tradutor decorrem de seu posicionamento na interlíngua, isto é, do modo como ele se posiciona em relação a interação das línguas (língua-fonte e língua-alvo), dos registros e das variedades de língua acessíveis ao tradutor no arquivo literário do campo discursivo em que ele se inscreve.

3.3 Análise da tradução de Machado de Assis

Nesta seção, apresenta-se a tradução de Machado de Assis alinhada ao poema *The Raven* de Poe, por meio de uma tabela, a fim de facilitar o cotejo entre elas e melhor proceder à análise comparativa.

Tabela 3 - Tradução de Machado de Assis

<i>The Raven - Edgar Allan Poe</i>	Tradução de Machado de Assis
<p><i>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.</i></p>	<p>Em certo dia, à hora, à hora Da meia-noite que apavora, Eu, caindo de sono e exausto de fadiga, Ao pé de muita lauda antiga, De uma velha doutrina, agora morta, Ia pensando, quando ouvi à porta Do meu quarto um soar devagarinho, E disse estas palavras tais: "É alguém que me bate à porta de mansinho; Há de ser isso e nada mais."</p>
<p><i>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.</i></p>	<p>Ah! bem me lembro! bem me lembro! Era no glacial dezembro; Cada brasa do lar sobre o chão refletia A sua última agonia. Eu, ansioso pelo sol, buscava Sacar daqueles livros que estudava Repouso (em vão!) à dor esmagadora Destas saudades imortais Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora. E que ninguém chamará mais.</p>
<p><i>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."</i></p>	<p>E o rumor triste, vago, brando Das cortinas ia acordando Dentro em meu coração um rumor não sabido, Nunca por ele padecido. Enfim, por aplacá-lo aqui no peito, Levantei-me de pronto, e: "Com efeito, (Disse) é visita amiga e retardada Que bate a estas horas tais. É visita que pede à minha porta entrada: Há de ser isso e nada mais."</p>
<p><i>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.</i></p>	<p>Minh'alma então sentiu-se forte; Não mais vacilo e desta sorte Falo: "Imploro de vós, — ou senhor ou senhora, Me desculpeis tanta demora. Mas como eu, precisando de descanso, Já cochilava, e tão de manso e manso Batestes, não fui logo, prestemente, Certificar-me que aí estais." Disse: a porta escancarou, acho a noite somente, Somente a noite, e nada mais.</p>

<p><i>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.</i></p>	<p>Com longo olhar escuro a sombra, Que me amedronta, que me assombra, E sonho o que nenhum mortal há já sonhado, Mas o silêncio amplo e calado, Calado fica; a quietação quieta; Só tu, palavra única e diletta, Lenora, tu, como um suspiro escasso, Da minha triste boca saís; E o eco, que te ouviu, murmurou-te no espaço; Foi isso apenas, nada mais.</p>
<p><i>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!"</i></p>	<p>Entro coa alma incendiada. Logo depois outra pancada Soa um pouco mais forte; eu, voltando-me a ela: "Seguramente, há na janela Alguma cousa que sussurra. Abram os, Eia, fora o temor, eia, vejamos A explicação do caso misterioso Dessas duas pancadas tais. Devolvamos a paz ao coração medroso, Obra do vento e nada mais.</p>
<p><i>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.</i></p>	<p>Abro a janela, e de repente, Vejo tumultuosamente Um nobre corvo entrar, digno de antigos dias. Não despendeu em cortesias Um minuto, um instante. Tinha o aspecto De um <i>lord</i> ou de uma <i>lady</i>. E pronto e reto, Movendo no ar as suas negras alas, Acima voa dos portais, Trepado, no alto da porta, em um busto de Palas; Trepado fica, e nada mais.</p>
<p><i>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."</i></p>	<p>Diante da ave feia e escura, Naquela rígida postura, Com o gesto severo, — o triste pensamento Sorriu-me ali por um momento, E eu disse: "O tu que das noturnas plagas Vens, embora a cabeça nua tragas, Sem topete, não és ave medrosa, Dize os teus nomes senhoriais; Como te chamas tu na grande noite umbrosa?" E o corvo disse: "Nunca mais".</p>
<p><i>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— ird or beast upon the sculptured bust above his chamber door, With such name as "Nevermore."</i></p>	<p>Vendo que o pássaro entendia A pergunta que lhe eu fazia, Fico atônito, embora a resposta que dera Difícilmente lha entendera. Na verdade, jamais homem há visto Cousa na terra semelhante a isto: Uma ave negra, friamente posta</p>

	<p>Num busto, acima dos portais, Ouvir uma pergunta e dizer em resposta Que este é seu nome: "Nunca mais".</p>
<p><i>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."</i></p>	<p>No entanto, o corvo solitário Não teve outro vocabulário, Como se essa palavra escassa que ali disse Toda a sua alma resumisse. Nenhuma outra proferiu, nenhuma, Não chegou a mexer uma só pluma, Até que eu murmurei: "Perdí outrora Tantos amigos tão leais! Perderei também este em regressando a aurora." E o corvo disse: "Nunca mais!"</p>
<p><i>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 Disas- ter Followed fast and followed faster till his songs one burden bore— Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore Of 'Never—nevermore'."</i></p>	<p>Estremeço. A resposta ouvida É tão exata! é tão cabida! "Certamente, digo eu, essa é toda a ciência Que ele trouxe da convivência De algum mestre infeliz e acabrunhado Que o implacável destino há castigado Tão tenaz, tão sem pausa, nem fadiga, Que dos seus cantos usuais Só lhe ficou, na amarga e última cantiga, Esse estribilho: "Nunca mais".</p>
<p><i>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."</i></p>	<p>Segunda vez, nesse momento, Sorriu-me o triste pensamento; Vou sentar-me defronte ao corvo magro e rudo; E mergulhando no veludo Da poltrona que eu mesmo ali trouxera Achar procuro a lúgubre quimera, A alma, o sentido, o pávido segredo Daquelas sílabas fatais, Entender o que quis dizer a ave do medo Grasnando a frase: "Nunca mais".</p>
<p><i>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!</i></p>	<p>Assim posto, devaneando, Meditando, conjeturando, Não lhe falava mais; mas, se lhe não falava, Sentia o olhar que me abrasava. Conjeturando fui, tranqüilo a gosto, Com a cabeça no macio encosto Onde os raios da lâmpada caíam, Onde as tranças angelicais De outra cabeça outrora ali se desparziam, E agora não se esparzem mais.</p>
<p><i>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</i></p>	<p>Supus então que o ar, mais denso, Todo se enchia de um incenso, Obra de serafins que, pelo chão roçando Do quarto, estavam meneando Um ligeiro turíbulo invisível; E eu exclamei então: "Um Deus sensível Manda repouso à dor que te devora Destas saudades imortais. Eia, esquece, eia, olvida essa extinta Lenora."</p>

<p style="text-align: center;"><i>Lenore!</i> Quoth the Raven "Nevermore."</p>	<p>E o corvo disse: "Nunca mais".</p>
<p><i>"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!"</i> Quoth the Raven "Nevermore."</p>	<p>"Profeta, ou o que quer que sejas! Ave ou demônio que negrejas! Profeta sempre, escuta: Ou venhas tu do inferno Onde reside o mal eterno, Ou simplesmente naufrago escapado Venhas do temporal que te há lançado Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo Tem os seus lares triunfais, Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo?" E o corvo disse: "Nunca mais".</p>
<p><i>"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."</i> Quoth the Raven "Nevermore."</p>	<p>"Profeta, ou o que quer que sejas! Ave ou demônio que negrejas! Profeta sempre, escuta, atende, escuta, atende! Por esse céu que além se estende, Pelo Deus que ambos adoramos, fala, Dize a esta alma se é dado inda escutá-la No éden celeste a virgem que ela chora Nestes retiros sepulcrais, Essa que ora nos céus anjos chamam Lenora!" E o corvo disse: "Nunca mais."</p>
<p><i>"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!"</i> Quoth the Raven "Nevermore."</p>	<p>"Ave ou demônio que negrejas! Profeta, ou o que quer que sejas! Cessa, ai, cessa! clamei, levantando-me, cessa! Regressa ao temporal, regressa À tua noite, deixa-me comigo. Vai-te, não fique no meu casto abrigo Pluma que lembre essa mentira tua. Tira-me ao peito essas fatais Garras que abrindo vão a minha dor já crua." E o corvo disse: "Nunca mais".</p>
<p><i>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!</i></p>	<p>E o corvo aí fica; ei-lo trepado No branco mármore lavrado Da antiga Palas; ei-lo imutável, ferrenho. Parece, ao ver-lhe o duro cenho, Um demônio sonhando. A luz caída Do lampião sobre a ave aborrecida No chão espraia a triste sombra; e, fora Daquelas linhas funerais Que flutuam no chão, a minha alma que chora Não sai mais, nunca, nunca mais!</p>

Fonte: dados da pesquisa, 2019

Como se pode notar, Machado utiliza o esquema de rimas "AABBCCDEDE", em todas as estrofes, enquanto Poe utiliza o esquema "ABCBBB". Na tradução do *auctor*-tradutor, percebemos apenas rimas externas, enquanto Poe utiliza rimas internas padronizadas em todas

as primeiras e terceiras estrofes de cada uma das dezoito sextilhas. No total, a tradução de Machado possui 180 versos, enquanto a de Poe possui 108 versos. Machado manteve as 18 estrofes do poema original, porém, em sua tradução, ele produziu estrofes maiores, de 10 versos, enquanto em cada uma das estrofes de Poe, encontramos apenas seis versos ou sextilhas.

Quanto à métrica da tradução de Machado, encontramos nos dez versos de cada estrofe o padrão 8, 8, 12, 8, 10, 10, 10, 8, 12,8 sílabas poéticas. Esse padrão no número de sílabas poéticas se repete em todas as estrofes da tradução de Machado, enquanto Poe intercala versos de 16 e 15 sílabas poéticas nos 5 primeiros versos de cada estrofe, sendo o último verso de cada sextilha sempre composto por 7 sílabas poéticas. Notamos ainda que o *auctor*-tradutor utiliza pouco o recurso da aliteração, tão evidenciado no poema de Poe. Em sua tradução, encontramos poucos exemplos de aliteração, em seus versos, como "SOMBRA, ASSOMBRA / SONHO, SONHADO / QUITAÇÃO INQUIETA".

Machado manteve o clima de perenidade amorosa, de angustiante saudade e de cruel fatalismo, mas não há uma recriação das recorrências sonoras, como ritmo, métrica e a regularidade de rimas, sobretudo internas, presentes no poema original, portanto, não houve uma correlação fono-semântica com o texto-fonte. Enquanto tradutor, podemos afirmar que Machado se manteve fiel à sua própria estética, rompendo com os princípios da manutenção da literariedade e dos recursos poéticos mobilizados por Poe e ousando recriar um novo poema, o que corrobora a hipótese inicial desta pesquisa, de que o posicionamento do *auctor*-tradutor no campo literário condiciona suas escolhas tradutórias. Mais do que isso, corrobora a hipótese de que as escolhas tradutórias desse *auctor*-tradutor decorrem de seu posicionamento na interlíngua, isto é, do modo como ele se posiciona em relação a interação das línguas (língua-fonte e língua-alvo), dos registros e das variedades de língua acessíveis ao tradutor no arquivo literário do campo discursivo em que ele se inscreve.

3.4 Análise comparativa entre as duas traduções

Ao se considerar a semântica global da enunciação das traduções do poema, percebe-se que a métrica, a rima, a sonoridade, a estrutura composicional e as escolhas lexicais mobilizadas por Machado e por Emílio de Menezes possuem regularidades estético-semânticas que remetem a uma prática languageira individual e distinta criada por cada um desses *auctores*-tradutores para a tradução de um mesmo texto-fonte.

Por se tratar de um texto literário, considerado um “objeto estético”, no qual a função

poética seria o fator primordial a ser mantido - ou ao menos buscado - por um tradutor comum, seria pertinente supor que traduções realizadas por grandes nomes da literatura também teriam essa premissa. Contudo, o modo como um *auctor* do campo literário gera e geri o intertexto no arquivo literário é constitutivo de seu posicionamento no campo. A memória intertextual de um *auctor* rejeita automaticamente gêneros e recursos que constituem o seu Outro e reivindica para si os gêneros que estão de acordo com o sistema de restrições semânticas de seu posicionamento estético-discursivo, enquanto um tradutor comum, que não se constitui em um *auctor* do campo literário, mas em um tradutor-tradutor, buscaria – na tradução literária – ao menos tentar reproduzir os recursos sonoros e estilísticos que conferem literariedade ao texto-fonte. Assim, o poeta parnasiano, condicionado pelo filtro de restrições semânticas de seu posicionamento estético-discursivo, rejeita a métrica e a versificação do poema original e reivindica em sua tradução o soneto, validando seu posicionamento discursivo, sua filiação à estética parnasiana.

O posicionamento desse *auctor*-tradutor na *interlândia* se dá por meio dessa forma específica de mobilizar os recursos que compõem o arquivo literário (registrados em qualquer espaço-tempo e em qualquer variante linguística de qualquer língua), ou seja, mobilizando recursos e gêneros específicos em detrimentos de outros, nesse caso, mobilizando o soneto, uma estrutura típica da estética parnasiana, em detrimento da versificação e do metro proposto no poema original de Poe. Por meio desse posicionamento na *interlândia*, pode-se melhor verificar de que forma o sistema de restrições semânticas de seu posicionamento estético-discursivo é posto a funcionar e como ele condiciona as escolhas tradutórias e tomadas de decisão desse *auctor*-tradutor em todos os sentidos.

Em relação às escolhas lexicais dos *auctores*-tradutores, podemos evidenciar que, na tradução de Machado, nota-se o uso de palavras não tão rebuscadas quanto as palavras empregadas pelo poeta parnasiano (que valida seu posicionamento no campo não apenas por meio do léxico rebuscado, mas sobretudo por mobilizar sonetos para a tradução de sextilhas). Esse dado confirma o que afirmamos na seção sobre a estética machadiana, segundo Achcar (1999), “a frase machadiana é simples, sem enfeites”. Machado se vale de termos mais rudimentares, coloquiais e até jocosos como: “ao pé de muita lauda antiga”, que, embora mantenha a ideia de imprecisão na quantificação de uma grande quantia, tal como proposto no original “*over many a quaint and curious volume of forgotten lore*”, tem um teor levemente irônico, típico da estética machadiana. Mesmo baseada em um poema sombrio, pode-se notar essa característica da ironia na tradução, apontada pela grande maioria dos críticos como uma das principais características da obra de Machado. A escolha lexical do poeta parnasiano para

este mesmo trecho, por sua vez, se vale de um linguajar mais rebuscado, reivindicando para si a estética parnasiana, que preza pelo beletrismo: “de velha doutrina, as páginas relia”. Contudo, o poeta parnasiano perdeu em relação à estrutura semântica, uma vez que a quantificação “*many a*” foi suprimida em benefício de recursos lexicais que proporcionassem uma escrita mais polida.

Pode-se perceber esse aspecto mais rudimentar e burlesco também em outros termos e sintagmas empregados por Machado, como: “acabrunhado”, “trepado”, “ferrenho”, “magro e rudo”, “ave feia”, “ave do medo” e “demônio sonhando”. Em todas essas escolhas lexicais pode-se notar um sarcasmo comedido e a irreverência do *auctor*-tradutor para se referir à figura do corvo, que remete também à ironia da obra machadiana. As escolhas lexicais de Emílio de Menezes para se referir à imagem do corvo em relação às escolhas de Machado (em parênteses) foram respectivamente: “de destino torvo” (“acabrunhado”), “em perpétua estadia” (“ei-lo trepado”), “feroz” (“ferrenho”), “frente a frente do corvo” (“defronte ao corvo *magro e rudo*”), “frente à frente do corvo” (“diante da *ave feia e escura*”), “vil e sinistro arauto tenebroso” (“ave do medo”), “um demônio a sonhar sonhos que o inferno cria” (um demônio sonhando), fúnebre viajor (ave do medo).

Embora a escrita machadiana seja reconhecida também por seu arcaísmo e finura, nas palavras de Cândido (1995), nota-se, nesta tradução, o emprego de uma variante mais coloquial em alguns versos do poema de Machado, que remete a uma investida na busca pela proximidade com o leitor, que em sua prosa se dá por meio dos diálogos que Machado engendra, mediante as várias pausas que o narrador faz no decorrer dos seus contos e romances, a fim de dialogar diretamente com o leitor.

Outro exemplo claro dessa maneira com que o *auctor*-tradutor se posiciona na interlíngua, mobilizando um registro mais coloquial e informal da linguagem em sua tradução, pode ser verificado na tradução do trecho: “*Ah, distinctly I remember*”, traduzido por ele como “bem me lembro, bem me lembro”, uma repetição que simula um enunciado oral, um diálogo que ocorre numa fala coloquial. Na tradução de Menezes para o mesmo trecho tem-se um registro mais formal, visto que ele se posiciona na interlíngua reivindicando para sua tradução elementos da estética parnasiana: “Ó se o recorde, e bem!”

Na tradução do trecho “*surcease of sorrow, (...sorrow for the lost Lenore)*” em Menezes tem-se “à minha dor profunda/ à dor que me pungia”, enquanto Machado traduz de forma mais exagerada e coloquial, utilizando o recurso da hipérbole “à dor esmagadora”.

No trecho “*entreating entrance at my chambre door*” em Menezes tem-se “que vem de noite em fora e entrada solicita”, enquanto em Machado tem-se novamente o registro mais

informal e próximo do leitor: “que bate a estas horas”.

A tradução do trecho “Eu, ansioso pelo sol,” traz um aposto com uma informação adicional sobre o estado de espírito do eu lírico, um diálogo com o leitor do poema, no qual o eu lírico expressa seu estado de alma de forma mais direta, sendo desnecessária uma interpretação mais subjetiva por parte do leitor. Em contrapartida, no mesmo trecho, na tradução do poeta parnasiano, tem-se “E eu a esperar, em vão, a aurora que tardava”. Assim, percebe-se uma fala mais rebuscada, e, portanto, mais distante da oralidade e do coloquialismo engendrado por Machado. Além disso, a tradução do parnasiano dobra o número de palavras do original para essa tradução do trecho “*Eagerly I wished the morrow*”. Portanto, percebe-se que o poeta parnasiano não busca a concisão, uma vez que cada uma das 18 sextilhas de Poe foi transformada em soneto, assim, o parnasiano tende a amplificar os enunciados do texto-fonte, a fim de transcriar cada sextilha do texto-fonte em 14 versos de cada um de seus sonetos, mais do que o dobro do número de versos da estrofe do original.

O coloquialismo da tradução machadiana evidencia-se ainda nas passagens: “caindo de sono”, “eu, precisando de descanso, já cochilava”; nas locuções: “ia pensando”, “ia acordando dentro e meu coração um rumor...”; nos diminutivos: “Do meu quarto um soar devagarinho”, “É alguém que me bate à porta de mansinho”, que remetem a uma narrativa oral de quem informalmente conta uma situação vivida para outra pessoa. Nos mesmos trechos na tradução de Menezes tem-se, respectivamente, “curvo ao peso do sono”, “Como nesta ocasião o sono me prendia”, “Mal do meu pensamento a direção seguia”, “Ia-me o coração sinistramente entrando o sombrio terror...”, “Como um leve sussurro a passar, lento e lento”, “E uma leve pancada a bater nos umbrais.” - um uso mais rebuscado da linguagem, posicionando-se assim na interlíngua ao mobilizar a variante mais formal da língua portuguesa, como prevê a estética parnasiana.

A adjetivação recorrente na tradução de Machado, como “mármore lavrado” (do mármore à brancura, na tradução de Menezes), “ave aborrecida” (“ele” na tradução de Menezes) remetem ao descritivismo das prosas machadianas (que, embora não seja tão intenso como nas obras de Zola e Eça de Queirós, ainda se faz um traço marcante na obra machadiana, de acordo com os críticos).

A figura poética “*Plutonian Shore*”, que se refere ao abismo, o inferno bíblico, foi traduzida por Machado como “noite umbrosa”, mais uma adjetivação (aqui tem-se quase que um epíteto, uma vez que toda noite já é escura *per se*). Menezes suprimiu essa figura poética em sua tradução, no soneto de número VII, mais uma perda semântica em função de seu foco em escolhas tradutórias e lexicais mais refinadas:

Machado: “Dize os teus nomes senhoriais;
Como te chamas tu na grande noite umbrosa?”

Menezes: “Que em dois termos resume os seus vis cabedais;
Que os seus vis cabedais de ciência e de linguagem
Resume ao exhibir-me a tétrica plumagem”

Poe: “*Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!*”

A tradução de Emílio de Menezes se mostra um tanto prolixa tanto em relação ao poema original, quanto em relação à tradução de Machado. Isso pode ser explicado tanto pelo fato de cada sextilha ter sido transformada em um soneto, e, portanto, em quatorze versos, (o que amplia a forma como o poema será traduzido), como pode também ser explicado pelo preciosismo da linguagem parnasiana: no exemplo acima, o sintagma “sílabas fatais” de Machado foi traduzido por Menezes como “cabedais de ciência e de linguagem”.

Esses exemplos evidenciam o posicionamento dos *auctores*-tradutores na interlíngua. O poeta parnasiano reivindica, acima de qualquer coisa, sonetos para estruturar sua tradução, a forma consagrada de se fazer literatura na estética parnasiana. Machado transforma as 18 sextilhas de Poe em 18 estrofes de 10 versos e não parece ter buscado reproduzir os recursos sonoros que geram um efeito hipnótico no texto-fonte, como as rimas, a métrica e a aliteração.

Ao rejeitarem a estrutura composicional e a métrica proposta pelo romantismo sombrio de Edgar Allan Poe, Menezes e Machado também abrem mão das rimas internas, das aliterações e de outros recursos que promoveriam maior musicalidade e sonoridade ao poema traduzido, tal como proposto no poema original. O processo tradutório do poeta parnasiano foi pautado numa métrica e estruturação perfeitas - de acordo com os critérios parnasianos, ou seja, de acordo com o sistema de restrições semânticas de seu posicionamento estético -, buscando também escolhas lexicais mais suntuosas possíveis para cada termo, sintagma ou verso traduzido, em detrimento da busca por recursos sonoros que propiciassem a manutenção da musicalidade e do efeito hipnótico do poema de Poe.

Machado, em seu posicionamento estético, único e soberano, ao lado de investimentos em escolhas lexicais mais rudimentares, valendo-se de uma variante linguística mais coloquial, e sobretudo, em sua forma única de tecer a literariedade de sua tradução, revela como investe na interlíngua quando traduz, e é mediante a esse investimento que o *auctor-*

tradutor se inscreve nesse espaço das práticas languageiras de seu idioma. Machado deixa marcas de seu posicionamento estético em sua tradução na medida em que também rejeita a métrica do original. Embora não esteja vinculado à uma instituição literária propriamente dita, ele se manteve fiel, em alguma medida (na medida que a operação de transposição entre os idiomas e o gênero poema permitem) ao seu posicionamento estético singular: jocoso, satírico, irônico, irreverente, por vezes sarcástico e, sempre que possível, próximo do leitor.

Como se pode perceber com base na análise comparativa dessas duas traduções, os *auctores*-tradutores ora considerados, em função de seus posicionamentos estético-discursivos distintos no interior do campo discursivo literário brasileiro, posicionam-se na interlíngua de maneiras diferentes, relacionando-se, cada um à sua maneira, com o arquivo literário do campo. Assim, dentre todos os modos de enunciação que constam registrados nesse universo maior e plural que contém o registro de todos os usos da língua já enunciados no campo literário - *o arquivo literário* - ou seja, dentre todas as formas de se utilizar o sistema linguístico para fins literários, cada *auctor*-tradutor gere a linguagem que utiliza em sua tradução condicionado pelo filtro de restrições semânticas de seu posicionamento estético-discursivo.

As escolhas tradutórias e os recursos estilísticos foram mobilizados por cada *auctor*-tradutor a fim de gerar o efeito expressivo e garantir a função poética da tradução do poema - não apenas ao se utilizar dos ornatos retóricos, de forma consciente (ou não), mas, sobretudo, ao expressar-se inevitavelmente a partir de um filtro de restrições semânticas que rege a subjetividade do enunciador, mesmo quando este não produz enunciados completamente inéditos, mas parte de enunciados já proferidos em uma língua A, para criar enunciados equivalentes ou correspondentes numa língua B).

No caso da tradução de textos literários, o filtro de restrições semânticas de cada posicionamento estético atua sobre a forma como cada *auctor*-tradutor mobiliza os recursos linguísticos disponíveis no *arquivo literário* em sua tradução, bem como em quais gêneros esses recursos linguísticos serão veiculados. Como é dito por Maingueneau (2014), “todo ato de posicionamento implica um certo percurso do arquivo literário”, ou seja, *auctores*-tradutores, ao se posicionarem no campo, definem “trajetórias próprias no intertexto”, uma vez que indicam, por meio do percurso que escolheram trilhar nesse intertexto, o que é para eles um “exercício legítimo de literatura”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, buscou-se verificar de que forma o posicionamento estético do sujeito-tradutor, quando este ocupa a posição de um *auctor* do campo literário (tal como definido por Maingueneau, [2014]), e que, nesta pesquisa, julgamos pertinente defini-lo como um “*auctor-tradutor*”, condiciona o resultado de suas escolhas tradutórias.

O objetivo geral pontuado na introdução deste trabalho foi de verificar, via análise do posicionamento na *interlíngua*, como o posicionamento estético-discursivo do sujeito tradutor é uma força motriz que transcende a qualquer premissa básica que fundamenta o que é um bom texto literário ou o que é uma boa tradução literária. Os procedimentos metodológicos adotados para que se alcançassem os objetivos da pesquisa foram o alinhamento de cada tradução ao texto-fonte e o cotejamento das duas traduções. A primeira etapa envolveu uma análise descritiva da estrutura composicional do poema original e das traduções, como rima, métrica, versificação e sonoridade. A segunda etapa envolveu uma análise linguístico-literária, no intuito de verificar padrões estilísticos (por meio de escolhas lexicais, escolhas estilísticas, figuras de linguagem, estrutura sintática e os efeitos de sentido que essas escolhas tradutórias geraram.

Assim, considerando-se os aspectos estruturais do poema, tal como caracterizados por Cândido (1996), bem como com base no quadro teórico-metodológico desenvolvido por Dominique Maingueneau em *Gênese dos Discursos* (2008) e *Discurso Literário* (2014), buscou-se verificar como e em que medida o posicionamento de um *auctor-tradutor* no campo literário condiciona suas traduções, em função do modo como ele se posiciona na *interlíngua*.

Os dados apontam para a materialização do posicionamento estético de cada *auctor-tradutor* em sua tradução, visto que suas escolhas tradutórias são direcionadas pelo seu posicionamento estético no campo literário, ou seja, por aquilo que cada estética acredita ser a melhor forma de se fazer literatura. Não se trata de transgredir a premissa básica da manutenção da literariedade, mas da existência de um filtro de restrições estético-semânticas cujo simulacro se dá não somente no campo semântico, mas sobretudo nos aspectos estruturais e sonoros do poema, no qual a literariedade do texto-fonte é também traduzida, em

forma de simulacro, para uma literariedade que esteja de acordo com as premissas do posicionamento estético de cada *auctor*-tradutor. Assim sendo, um poeta parnasiano traduz um poema originalmente versificado em sextilhas, transformando-o em sonetos, mas mantendo o número de 18 sonetos, numa possível tentativa de fidelização à literariedade do original (18 estrofes), mas que é atravessada pelas diretrizes de literariedade do sistema de restrições semânticas de seu posicionamento estético-discursivo.

Os *auctores*-tradutores de obras literárias tecem seu estilo não a partir de uma língua já dada *a priori*, mas é por meio do ato tradutório que ele se obriga a tecer para si uma língua apropriada ao gênero discursivo que traduz – nesse caso, o poema – e de acordo com as premissas de sua própria estética. Assim, ao fazer escolhas, dentre as escolhas tradutórias possíveis, ele não enfrenta somente a língua materna ou a língua para a qual está traduzindo, mas se depara com uma interação de línguas e suas variantes aplicadas a usos literários, um verdadeiro *corpus* literário, “uma multiplicidade de outras práticas verbais”, isto é, com a *interlíngua*. Nesse sentido, a língua também faz parte do movimento por meio do qual uma obra traduzida se institui, sendo a maneira como o *auctor*-tradutor gere seu posicionamento na interlíngua uma dimensão constitutiva da obra traduzida.

A tradução de poesia enquanto “paródia translinguística” requer uma análise sônica e prosódica das marcações rítmicas do texto-fonte, a fim de se traçar o princípio composicional que rege a obra como um todo, para que haja uma correlação fono-semântica entre o texto-fonte e sua tradução. Dessa forma, supostamente, haverá uma experiência sensorial e uma experiência estética literária semelhante tanto em um leitor do texto original, como no leitor do texto traduzido.

Ao assumir o papel de mediador entre a língua de partida e a língua de chegada e, na tentativa de transpor “poesia” de um sistema linguístico a outro, as regras composicionais do texto original reconfiguram-se em função das particularidades de cada sistema linguístico. Porém, cabe ao tradutor estar atrelado à premissa básica de visar manter a mesma correlação som-sentido existente no texto fonte em sua tradução - ainda que esteja utilizando fonemas e unidades de sentido de um sistema linguístico diferente daquele em que a obra foi gerada - e na qual o princípio composicional foi traçado. Mas, quando esse tradutor é um *auctor* do campo literário, o filtro de restrições semânticas de seu posicionamento estético condiciona suas escolhas em detrimento da premissa básica de uma possível fidelidade à literariedade do texto original.

O tradutor comum busca, em tese, “copiar” os princípios composicionais do autor do texto-fonte, numa espécie de “plágio autoral”, visando a uma produção de equivalências

poéticas e semânticas, na qual haja uma tentativa de recriação integral dos padrões rítmicos, sonoros e das estruturas sintáticas, semânticas e lexicais do texto-fonte, uma espécie de emulação dos padrões de som e sentido, nas palavras de Portela (1999).

Para um tradutor que não possui o estatuto de um *auctor* do campo literário, ou seja, um tradutor-tradutor, acima de tudo, deve-se visar aproximar as relações fônicas entre os textos de partida e de chegada, assim como um músico transporta a mesma melodia de um piano para um violão, mantendo a identidade rítmica e sonora do texto-original e a mesma materialidade do som na linguagem. Porém, novamente, quando se trata de um *auctor* do campo literário, o filtro de restrições semânticas do posicionamento estético-discursivo do *auctor*-tradutor atravessa o preceito da manutenção da literariedade. Nesse sentido, o uso da língua literária é sempre condicionado pelo posicionamento discursivo, pois dentre todas as formas que o sistema linguístico já foi posto a funcionar no campo literário, apenas as formas permitidas pela semântica discursiva de cada posicionamento estético figuram entre as possibilidades de escolha tradutória de cada *auctor*-tradutor.

Como buscou-se demonstrar, os dois tradutores escolhidos para esta pesquisa, não mantiveram uma relação fono-semântica com o texto original, mas, condicionados por seu posicionamento estético, mantiveram seu foco na produção de recursos que validem a imagem de *auctor* que possuem em seus textos autorais, os quais são também condicionados por seu posicionamento no campo. Os *auctores*-tradutores não mobilizaram recursos de aspectos semelhantes aos recursos que conferem literariedade ao texto-fonte, como as rimas internas, a métrica regular e a sonoridade / musicalidade que elas geram - como também foi apontado pela crítica literária sobre essas traduções do poema de Poe.

Cada *auctor*-tradutor se manteve fiel à estética orientada pelo seu posicionamento no campo literário, cujas características literárias são recorrentes em seus outros textos (de autoria própria, não traduções), apontando indícios que corroboram a hipótese inicial desta pesquisa, a saber, de que o posicionamento do *auctor*-tradutor no campo literário condiciona suas escolhas, fazendo inclusive com que este rompa com a premissa básica de manter a literariedade do texto-fonte tanto quanto possível, quando se consideram os parâmetros adotados neste trabalho.

Evidencia-se assim que as escolhas tradutórias e estilísticas - ou seja, a forma como os *auctores*-tradutores se posicionam na *interlíngua* - devem ser entendidas como decorrentes do posicionamento estético-discursivo de cada um deles, visto que no processo tradutório de um *auctor*, a forma e o conteúdo são atados pela amálgama da subjetividade desse *auctor*-tradutor, que por sua vez é regida pelo filtro de restrições semânticas de seu posicionamento

estético-discursivo no campo literário.

Este estudo pode contribuir para os Estudos da Tradução, na medida em que traz uma nova perspectiva de se abordar o processo tradutório, a saber, por uma via discursiva. Pode contribuir para a AD, na medida em que busca demonstrar que, mesmo partindo de um enunciado fixo, já proferido por outrem, o *auctor*-tradutor, como via condutora de texto e poesia, é condicionado por seu posicionamento estético no campo discursivo, no caso desta pesquisa, o campo discursivo literário.

Esta pesquisa não é de maneira alguma conclusiva, sobretudo por se tratar de uma primeira proposta de aplicação de conceitos oriundos do quadro teórico-metodológico proposto por Dominique Maingueneau para a análise de traduções literárias e, também, por trabalhar com um *corpus* de tamanho limitado. Assim, abre-se espaço para que outros pesquisadores da área possam revisitá-la e explorar outros aspectos, aqueles que possivelmente nos escaparam.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Cláudio Weber. **A espada no livro: *The Raven***, de Edgar Allan Poe, referências e suas traduções. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/18047587/analise-corvo>> Acesso em 01 jan. 2018.

ACHCAR, Francisco. (seleção e notas). **Machado de Assis: Contos**, ed. 6ª. Sol Editora, 1999.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do estado**. Trad. de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença; (São Paulo): Martins Fontes, s.d. 121 p.

ASSIS, Machado de. **Toda a poesia de Machado de Assis**. Org. Claudio Murilo Leal. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BALLARD, M. **De Cicéron à Benjamin – traducteurs, traductions, réflexions**, Lille, PUL. 1992.

BARROS, Fernando Monteiro. **Parnasianismo brasileiro: conservador e transgressor**. v.3, n.1, p.19-32, 2011. Disponível em: <periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/viewFile/552/611> Acesso em: 10 mai. 2018.

BARROSO, Ivo. **O Corvo de Milton**. Disponível em: <<https://gavetadoivo.wordpress.com/2010/09/06/o-corvo-de-milton/>> Acesso em 10 ago. 2018.

BRITTO, P. H. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. **O corvo - de Edgar Allan Poe - Traduções de Fernando Pessoa e Machado de Assis**. Organização de Paulo Henriques Britto, p. 200, Companhia das Letras: 2019

BORGES, Luciana Maia. **A poética de "O Corvo" em Fernando Pessoa e Milton Amado**. Disponível em: <<https://ronai.ufjf.emnuvens.com.br/ronai/article/view/98/77>> Acesso em: 04 set. 2018.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1974.

BRASIL. **Habilidades metalinguísticas contempladas nos Cadernos de Formação do Pacto Nacional Pela Alfabetização na Idade Certa – PNAIC**. Brasília: MEC, 2013. Disponível em: <http://xanpedsul.faed.udesc.br/arq_pdf/1128-0.pdf>. Acesso em: 21 maio 2017.

CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários escritos**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. Disponível em: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/Esquema_Machado_de_Assis.pdf/view>. Acesso em: 4 jun. 2019.

_____. Esquema Machado de Assis _ in: **Vários Escritos**. 3ª ed. rev. e ampl. - São Paulo: Duas Cidades, 1995. Disponível em: <https://www.academia.edu/37477405/Esquema_Machado_de_Assis> Acesso em: 15 jun. 2019.

CARNEIRO, Alfredo. **O Corvo, de Edgar Allan Poe (tradução de Milton Amado)**. Disponível em: < <http://www.netmundi.org/home/2017/o-corvo-de-edgar-allan-poe-milton-amado/>> Acesso em 10 ago. 2018.

CONY, Carlos Heitor. **"O Corvo" e suas diversas traduções**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq24049836.htm>> Acesso em: 11 ago. 2018.

_____. **O poema dos poemas**. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/30152-o-poema-dos-poemas.shtml>> Acesso em: 11 ago. 2018.

COPELAND, Rita. **Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts**. Cambridge, Cambridge University Press, p.295, 1991. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511597534>

CORRÊA, Bianca Frida. **Análise de estrutura de três traduções do poema “The Raven” de Edgar Allan Poe**. UNEMAT: 2016, Disponível em:< <https://periodicos.unemat.br/index.php/reacl/article/viewFile/1524/1639>> Acesso em: 20 set. 2018.

DICKINSON, Thomas H. **História da literatura norte-americana**. Instituto Progresso Editorial. São Paulo, 1948.

FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues. **Uma fonte alemã para "O Casamento do Diabo" de Machado de Assis**. São Paulo, v. 10, n.21, p.88-104, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212017000200088&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 jun. 2019. <https://doi.org/10.1590/1983-6821201710215>

FOLENA, G. **Volgarizzare e Tradurre**. Turín, Unione Tipografico-Ed. Torinese. 1991.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 4 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995

FURLAN, Mauri. **Brevíssima história da teoria da tradução no ocidente**. v.2, n. 12, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6195/5754> Acesso em: 10 jan. 2017.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Romantismo das trevas**. Revista de Literatura Brasileira da USP. 12 ed. V. 13. p. 66-78, 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/download/99057/97563>> Acesso em: 20 abr. 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2013.99057>

GARCÍA YEBRA, V. **Traducción: Historia y teoría**. Madrid: Gredos, 1994.

GIABER, J. M. **Implications of lexical choices in translating novels as literary texts**. *Trans-Kom*, Berlim v. 8, n. 2, p. 415-445, 2015. Disponível em: <http://www.trans-kom.eu/bd08nr02/trans-kom_08_02_05_Giaber_Novels.20151211.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2016.

GIMENEZ, J. R.; ASSUNÇÃO, R. B. de. **A paratopia do autor no conto "Teoria do medalhão" de Machado de Assis**. Revista Primeira Escrita, Aquidauana, n. 3, p. 9-21, dez. 2016. Disponível em: <www.seer.ufms.br/index.php/revpres/article/download/1852/2568> Acesso em: 20 jan. 2019.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos**. Série Princípios; Editora Ática; 10ª edição; São Paulo, 1998.

GUERINI, Andréia; COSTA, Walter Carlos. **Sobre Discurso e Tradução**, 1ª. ed., 80 p. Florianópolis, PGET/UFSC, Tubarão: Copiart, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/178885/Andreia%20Guerini%2c%20Walter%20Carlos%20Costa.%20Sobre%20Discurso%20e%20Traducao.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 05 jun. 2019.

GUIMARÃES, S. R. K. **Habilidades metalinguísticas e dificuldades na aquisição e aperfeiçoamento da leitura e da escrita.** In: GUIMARÃES, S. R. K.; STOLTZ, T. (Org.). Tomada de consciência e conhecimento metacognitivo. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

HOLMES, James S. **The Name and Nature of Translation Studies** in: The Translation Studies Reader. Lawrence Venuti (ed). p. 172-185. London/New York: Routledge, 1988/2000.

MAFRA, Adriano; SCHRULL, Munique Helena. **Análise de quatro traduções do poema *The Raven* de Edgar Allan Poe.** UFRG, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos Discursos.** Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. **Discurso Literário.** Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

_____. **Doze conceitos em Análise do Discurso.** São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MELLO, G. **Estudos da Tradução e Análise do Discurso: diálogos possíveis.** Cadernos do CNLF (CiFEFil), v. XII, p. 45-55, 2009.

MARCELINO, J. L. L. M. **Análise do processo tradutório sob a perspectiva discursiva: reportagens turísticas da revista Viver Bahia sobre festas populares.** Dissertação de Mestrado. 2011. Disponível em <<https://docplayer.com.br/5133539-Universidade-do-estado-da-bahia-uneb-departamento-de-ciencias-humanas-campus-i-programa-de-pos-graduacao-em-estudos-de-linguagens-ppgel.html>> Acesso em: 11 mar. 2019.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da Literatura Brasileira I.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1996

MITTMANN, Solange. **Notas do tradutor e processo tradutório.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

MOUNIN, Georges. **Teoria e storia della traduzione.** Torino: Einaudi. 1965

MUSSALIM, Fernanda. **Análise do discurso literário: campo discursivo e posicionamento**

na interlíngua. Anais do VII Congresso Internacional da Abralin. Curitiba, 2011. Disponível em: http://fernandamussalim.com.br/?page_id=23217> Acesso em: 29 jun. 2019.

NUNES, Zilma Gesser. **O verso e o universo risível de Emílio de Menezes em mortaldas (os deuses em ceroulas).** UFSC, 1996. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5291/4717>> Acesso em: 10 Ago 2018.

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. **Um bruxo nas bodas do diabo: a poesia de Machado de Assis entre a tradição bíblica e as narrativas populares.** Anais do II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira. Iléel. UFU 2015.

PERROT, Andrea Czarnobay. **Machado de Assis: ironia e filiação literária.** 2008. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/21/10>> Acesso em: 10 jan. 2019.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição.** In: Poemas e Ensaios. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod_resource/content/1/Poe.pdf> Acesso em: 11 jul. 2018.

PORTELA, Manuel. **“O Corvo” de Pessoa: Uma filosofia da tradução.** Comunicação apresentada no colóquio “Homenagem a Edgar Allan Poe”. Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. n.7, p. 40-53, 2010. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/11418380-O-corvo-de-pessoa-uma-filosofia-da-traducao-1.html>> Acesso em 17 nov 2018.

POSSENTI, Sírio; MUSSALIM, Fernanda. **Contribuições de Dominique Maingueneau à Análise do Discurso.** In: Da Análise do Discurso no Brasil à Análise do Discurso no Brasil: três épocas histórico-analíticas. Uberlândia: EDUFU, 2010.

RITORÉ PONCE, J. **Ideas sobre la traducción y concepciones de la lengua en los autores antiguos,** en Reflexiones sobre la traducción, Cádiz, Universidad, p. 603-611, 1994.

SERÉS, G. **La traducción en Italia y España durante el siglo XV.** Salamanca, Universidad, 1997.

SODRÉ, Néelson Werneck. **História da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

SOUZA, Pedro de. De como se perder na tradução. In: **Sobre Discurso e Tradução**, 1ª. ed., 80 p. Florianópolis, PGET/UFSC, Tubarão: Copiart, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/178885/Andreia%20Guerini%2c%20Walter%20Carlos%20Costa.%20Sobre%20Discurso%20e%20Traducao.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 05 jun. 2019.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

VENUTI, L. **The translator's invisibility**. Nova York: Taylor and Francis, 1995. <https://doi.org/10.4324/9780203360064>

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. 1º milheiro. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia., 1916.

ANEXO A

CORPUS DA PESQUISA TEXTO-FONTE E TRADUÇÕES

<i>The Raven</i> – Edgar A. Poe	Tradução de Machado de Assis	Tradução de Emílio de Menezes
<p>I 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.</p>	<p>I Em certo dia, à hora, à hora Da meia-noite que apavora, Eu, caindo de sono e exausto de fadiga, Ao pé de muita lauda antiga, De uma velha doutrina, agora morta, Ia pensando, quando ouvi à porta Do meu quarto um soar devagarinho, E disse estas palavras tais: "É alguém que me bate à porta de mansinho; Há de ser isso e nada mais."</p>	<p>I Desta amarga existência em certo amargo dia, À hora da meia-noite, augural e profana, Eu, de velha doutrina, as páginas relia Curvo ao peso do sono e da fadiga insana. Mal do meu pensamento a direção seguia Por essa hora de horror em que da treva emana Toda em funda hediondez, desolada e fria, Da atra recordação, a atra saudade humana. Foi assim que senti, do meu triste aposento, Como um leve sussurro a passar, lento e lento, E uma leve pancada a bater nos umbrais. Disse comigo: é alguém que pela noite fora, Vem, retarda visita, e retarda-se agora... A bater mansamente à porta, nada mais!...</p>
<p>II Ah, distinctly I remember it was in the bleak December; And each separate dying ember wrought its ghost upon</p>	<p>II Ah! bem me lembro! bem me lembro! Era no glacial dezembro;</p>	<p>II Ó se o recorde, e bem! numa invernia brava, O ríspido e glacial Dezembro decorria E, da lareira ao chão, cada brasa lançava O supremo fulgor da sua lenta agonia.</p>

<p>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 <i>here</i> for evermore.</p>	<p>Cada brasa do lar sobre o chão refletia A sua última agonia. Eu, ansioso pelo sol, buscava Sacar daqueles livros que estudava Repouso (em vão!) à dor esmagadora Destas saudades imortais Pela que ora nos céus anjos chamam Lenora. E que ninguém chamará mais.</p>	<p>E eu a esperar, em vão, a aurora que tardava Queria, em vão, achar nessa velha teoria Contida no volume antigo que estudava, Um consolo sequer à dor que me pungia. Em vão! consolo, em vão! à minha dor profunda Em vão repouso, em vão! à alma que se me inunda Desta imortal saudade aos prantos imortais. Porque jamais se esquece, alma consoladora Como essa que nos céus é chamada Eleonora, Nome que nunca mais ouvirei, nunca mais!</p>
<p>III 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.”</p>	<p>III E o rumor triste, vago, brando Das cortinas ia acordando Dentro em meu coração um rumor não sabido, Nunca por ele padecido. Enfim, por aplacá-lo aqui no peito, Levantei-me de pronto, e: "Com efeito, (Disse) é visita amiga e retardada Que bate a estas horas tais. É visita que pede à minha porta entrada: Há de ser isso e nada mais."</p>	<p>III Ante o vago oscilar, indefinido e brando, Das cortinas que o vento, ao leve, sacudia, Ia-me o coração sinistramente entrando O sombrio terror da noite erma e sombria. Um tétrico pavor que então desconhecia E que me estrangulava o peito miserando, A alma, sem compaixão, de dúvidas me enchia E pouco a pouco foi meu ser avassalando. Enfim, para volver à ambiciosa calma E a coragem, de novo, amparar-se-me d'alma, Repetia a mim mesmo estas palavras tais: "Nada mais é talvez que retarda visita Que vem de noite em fora e entrada solicita! É visita que vem, por certo, nada mais!"</p>
<p>IV Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer, “Sir,” said I, “or Madam, truly your forgiveness I</p>	<p>IV Minh'alma então sentiu-se forte; Não mais vacilo e desta sorte Falo: "Imploro de vós, — ou senhor ou senhora,</p>	<p>IV A calma que até aí do peito me fugia Voltou de novo ao peito e, à coragem primeira, Não mais vacilações, não mais mente erradia! Ao estranho rumor falo desta maneira:</p>

<p>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.</p>	<p>Me desculpeis tanta demora. Mas como eu, precisando de descanso, Já cochilava, e tão de manso e manso Batestes, não fui logo, prestemente, Certificar-me que aí estais." Disse; a porta escancaro, acho a noite somente, Somente a noite, e nada mais.</p>	<p>"Como nesta ocasião o sono me prendia E a pancada foi tal, tão leve e tão ligeira, Que presto não corri; perdoai-me esta ousadia Dama ou senhor que estais da minha porta à ombreira. Tão receosamente e vagarosamente Batestes, que não fui receber-vos contente, Como hóspede que sois e à minha porta estais. E assim falando e olhando, escancarei a porta, Mas só encontrei naquela hora adiantada e morta, treva! Treva somente! A treva e nada mais!</p>
<p>V 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.</p>	<p>V Com longo olhar escuro a sombra, Que me amedronta, que me assombra, E sonho o que nenhum mortal há já sonhado, Mas o silêncio amplo e calado, Calado fica; a quietação quieta; Só tu, palavra única e diletta, Lenora, tu, como um suspiro escasso, Da minha triste boca sais; E o eco, que te ouviu, murmurou-te no espaço; Foi isso apenas, nada mais.</p>	<p>V Cravo os olhos na treva e longamente a escuro, E a treva é muda e é muda a própria ventania, E longo tempo assim com o próprio medo luto, De dúvida e terror povoando a fantasia. Sonhos que outro mortal, como eu nunca ousaria Sonhar, me vêm num bando esmagador e bruto. Profunda calma aquieta a quieta calmaria, Imóvel é o silêncio e só o silêncio escuto!... A única voz humana, o único som ouvido, É este nome, em surdina e a medo proferido; É este nome que encerra os meus mortos ideais. Sou eu quem o profere, eu que o trago na mente, E um eco a repercutir, repete-o vagamente: - "Eleonora! Eleonora!" É isto e nada mais!</p>
<p>VI Back into the chamber turning, all my soul within me</p>	<p>VI Logo depois outra pancada</p>	<p>VI Entrei de novo em ânsia e ardendo a estranho fogo,</p>

<p>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!”</p>	<p>Soa um pouco mais forte; eu, voltando-me a ela: "Seguramente, há na janela Alguna cousa que sussurra. Abramós, Eia, fora o temor, eia, vejamos A explicação do caso misterioso Dessas duas pancadas tais. Devolvamos a paz ao coração medroso, Obra do vento e nada mais."</p>	<p>Senti que, dentro de mim, todo o meu ser ardia. Ouvi distintamente outra pancada e, logo, De outra pancada o som mais claro percutia. A essa nova impressão, volto-me e monologo: Talvez cousa qualquer me bata á gelosia. Certamente que sim, pois que ludíbrio e jogo Do pavor de mim mesmo, eu, certo, não seria! Fujamos, pois, do medo ao tenebroso império! Ânimo, coração! sondemos o mistério, Se bem que a noite esteja uivando aos vendavais. E continuando fui: Nada mais foi que o vento, Não foi mais que o feroz, não foi mais que o violento Sopro do furacão! Foi isso e nada mais...</p>
<p>VII 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.”</p>	<p>VII Diante da ave feia e escura, Naquela rígida postura, Com o gesto severo, — o triste pensamento Sorriu-me ali por um momento, E eu disse: "O tu que das noturnas plagas Vens, embora a cabeça nua tragas, Sem topete, não és ave medrosa, Dize os teus nomes senhoriais; Como te chamas tu na grande noite umbrosa?" E o corvo disse: "Nunca mais".</p>	<p>VII Como apesar de tudo a calma conseguia Fazer-me d'alma vir, do lábio, um riso, à tona, Chegando-me ao portal, do corvo hospedaria, Sentei-me e recostei-me a uma antiga poltrona. Frente à frente do corvo, a alma já me sorria E toda entregue a mim, como quem se abandona, Busco ansioso indagar que novas me traria O fúnebre viajor que inda hoje me emociona! Procuro compreender qual o escondido gozo Desse vil e sinistro arauto tenebroso Que em dois termos resume os seus vis cabedais; Que os seus vis cabedais de ciência e de linguagem Resume ao exhibir-me a tétrica plumagem Crocitando e grasnando a frase: Nunca mais!</p>

<p>VIII</p> <p>Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,</p> <p>In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore;</p> <p>Not the least obeisance made he; not a minute stopped or stayed he;</p> <p>But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door—</p> <p>Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door—</p> <p>Perched, and sat, and nothing more.</p>	<p>VIII</p> <p>Abro a janela, e de repente, Vejo tumultuosamente</p> <p>Um nobre corvo entrar, digno de antigos dias. Não despendeu em cortesias</p> <p>Um minuto, um instante. Tinha o aspecto De um <i>lord</i> ou de uma <i>lady</i>. E pronto e reto, Movendo no ar as suas negras alas, Acima voa dos portais,</p> <p>Trepa, no alto da porta, em um busto de Palas; Trepado fica, e nada mais.</p>	<p>VIII</p> <p>Deixo-me após ficar com quem se extasia Entre a alucinação e a funda conjectura, Ante a luz da razão e a névoa da utopia, Sem nada a me apoiar a mente mal segura.</p> <p>Nada mais pronunciei, nem um som se me ouvia E como a um ferro em brasa, a uma horrível tortura, Da ave ao olhar hostil e à pérfida ironia N'alma entrou-me o terror que as almas transfigura.</p> <p>Mas a um torpor de quem vagamente ressona, Recosto-me ao espaldar dessa velha poltrona Que eu para ali trouxera em ânsias infernais,</p> <p>E vejo a luz brilhar sobre o roxo veludo Em que por tanta vez d'Ela o semblante mudo Brilhou, mas nunca mais brilhará! Nunca mais!</p>
<p>IX</p> <p>But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only</p> <p>That one word, as if his soul in that one word he did outpour.</p> <p>Nothing farther then he uttered—not a feather then he fluttered—</p> <p>Till I scarcely more than muttered “Other friends have flown before—</p> <p>On the morrow <i>he</i> will leave me, as my Hopes have flown before.”</p>	<p>IX</p> <p>Vendo que o pássaro entendia A pergunta que lhe eu fazia, Fico atônito, embora a resposta que dera Difícilmente lha entendera.</p> <p>Na verdade, jamais homem há visto Cousa na terra semelhante a isto: Uma ave negra, friamente posta Num busto, acima dos portais,</p> <p>Ouvir uma pergunta e dizer em resposta Que este é seu nome: "Nunca mais".</p>	<p>IX</p> <p>Ao perceber assim que a ave me compreendia E que dava resposta a esta pergunta estranha Que eu, entre espanto e medo, a medo lhe fazia, Senti, de pasmo, n'alma um peso de montanha.</p> <p>Porque ainda quem tenha uma intuição tamanha Capaz de perceber o que outrem mal veria, Certo, não achará neste dédalo um guia Para o tirar do caos em que a alma se emaranha! Ninguém verá como eu, a ave negra num busto,</p> <p>Sem que a mova o receio e sem que a mova o susto, Tranqüila espreguiçando as asas triunfais, Ouvir a minha voz a lhe indagar o nome</p>

<p>Then the bird said “Nevermore.”</p>		<p>E ante a curiosidade atroz que me consome, Dizer-lhe simplesmente a frase: Nunca mais!...</p>
<p>X</p> <p>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 <i>he</i> will leave me, as my Hopes have flown before.” Then the bird said “Nevermore.”</p>	<p>X</p> <p>No entanto, o corvo solitário Não teve outro vocabulário, Como se essa palavra escassa que ali disse Toda a sua alma resumisse. Nenhuma outra proferiu, nenhuma, Não chegou a mexer uma só pluma, Até que eu murmurei: "Perdi outrora Tantos amigos tão leais! Perderei também este em regressando a aurora." E o corvo disse: "Nunca mais!"</p>	<p>X</p> <p>A ave hedionda, entretanto, erma, a encimar o busto, Sobre cuja brancura as asas distendia, Como se essa palavra o sentido mais justo Tivesse e contivesse a suprema harmonia; Fosse do pensamento um invólucro augusto Cheio de precisão e cheio de energia, Nada mais pronunciou, nem ao menos, a custo, Uma pluma moveu da plumagem macia. Eu que continha mal toda a minha saudade, Apenas murmurei: Amigos de outra idade Tive, partiram; certo, assim também te vais! Assim também te irás, mal rompa em luz a aurora! Esperanças que tive, assim fostes embora! E o corvo repetiu a frase: Nunca mais!...</p>
<p>XI</p> <p>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</p>	<p>XI</p> <p>Estremeço. A resposta ouvida É tão exata! é tão cabida! "Certamente, digo eu, essa é toda a ciência Que ele trouxe da convivência De algum mestre infeliz e acabrunhado Que o implacável destino há castigado Tão tenaz, tão sem pausa, nem fadiga,</p>	<p>XI</p> <p>Todo o assombro em meu ser por tremor se anuncia, Ouvindo a ave augural sem o menor estorvo, Tal resposta me dar, com tanta analogia Que inda agora, a lembrá-la, eco por eco a sorvo. Certo a frase aprendeu na triste companhia De algum mestre infeliz cujo destino torvo, Da dor o escravizou da fera tirania, E a sabe assim de cor, o foragido corvo!</p>

<p>burden bore— Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore Of ‘Never—nevermore’.”</p>	<p>Que dos seus cantos usuais Só lhe ficou, na amarga e última cantiga, Esse estribilho: "Nunca mais".</p>	<p>Tantas vezes a ouviu. Tão repetidamente O seu mestre infeliz lha fez vibrar na mente, Que hoje a profere a rir, como a profere em ais!</p> <p>De profundis! cruel de uma morta esperança, Tão tristonhas canções deixaram na lembrança, Do corvo este estribilho, este só: Nunca mais!</p>
<p>XII 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.”</p>	<p>XII Segunda vez, nesse momento, Sorriu-me o triste pensamento; Vou sentar-me defronte ao corvo magro e rudo; E mergulhando no veludo Da poltrona que eu mesmo ali trouxera Achar procuro a lúgubre quimera, A alma, o sentido, o pávido segredo Daquelas sílabas fatais, Entender o que quis dizer a ave do medo Grasnando a frase: "Nunca mais".</p>	<p>XII Como apesar de tudo a calma conseguia Fazer-me d'alma vir, do lábio, um riso, à tona, Chegando-me ao portal, do corvo hospedaria, Sentei-me e recostei-me a uma antiga poltrona.</p> <p>Frente à frente do corvo, a alma já me sorria E toda entregue a mim, como quem se abandona, Busco ansioso indagar que novas me traria O fúnebre viajor que inda hoje me emociona!</p> <p>Procuro compreender qual o escondido gozo Desse vil e sinistro arauto tenebroso Que em dois termos resume os seus vis cabedais;</p> <p>Que os seus vis cabedais de ciência e e de linguagem Resume ao exhibir-me a tétrica plumagem Crocitando e grasnando a frase: Nunca mais!</p>
<p>XIII 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</p>	<p>XIII Assim posto, devaneando, Meditando, conjeturando, Não lhe falava mais; mas, se lhe não falava, Sentia o olhar que me abrasava. Conjeturando fui, tranqüilo a gosto,</p>	<p>XIII Deixo-me após ficar com quem se extasia Entre a alucinação e a funda conjetura, Ante a luz da razão e a névoa da utopia, Sem nada a me apoiar a mente mal segura.</p> <p>Nada mais pronunciei, nem um som se me ouvia E como a um ferro em brasa, a uma horrível tortura,</p>

<p>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, <i>She</i> shall press, ah, nevermore!</p>	<p>Com a cabeça no macio encosto Onde os raios da lâmpada caíam, Onde as tranças angelicais De outra cabeça outrora ali se desparziam, E agora não se esparzem mais.</p>	<p>Da ave ao olhar hostil e à pérfida ironia N'alma entrou-me o terror que as almas transfigura. Mas a um torpor de quem vagamente ressona, Recosto-me ao espaldar dessa velha poltrona Que eu para ali trouxera em ânsias infernais, E vejo a luz brilhar sobre o roxo veludo Em que por tanta vez d'Ela o semblante mudo Brilhou, mas nunca mais brilhará! Nunca mais!</p>
<p>XIV 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.”</p>	<p>XIV Supus então que o ar, mais denso, Todo se enchia de um incenso, Obra de serafins que, pelo chão roçando Do quarto, estavam meneando Um ligeiro turbúlo invisível; E eu exclamei então: "Um Deus sensível Manda repouso à dor que te devora Destas saudades imortais. Eia, esquece, eia, olvida essa extinta Lenora." E o corvo disse: "Nunca mais".</p>	<p>XIV Sinto assim a envolver-me uma nuvem de incenso, Solta de um incensório oculto que pendia Das invisíveis mãos de anjos que em coro extenso, Revoavam roçagando a ampla tapeçaria. Haurindo o ar aromado e, de bálsamo, denso, De mim para mim mesmo exclamo em gritaria: Infeliz! Infeliz! Um Deus piedoso e imenso Pelos anjos te manda o repouso e a alegria! Do nepentes é o sumo! Ei-lo, bebe-o! Ei-lo, esquece! Ele é a seara do bem, do esquecimento a messe! Nele ouvirás a voz dos gozos celestiais! É o nepentes ideal que Deus te manda agora! Bebe-o! Bebe-o olvidando a tua morta Eleonora! E o corvo crocitou de novo: - Nunca mais!</p>
<p>XV “Prophet!” said I, “thing of evil!—prophet still, if bird or devil!— Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee</p>	<p>XV Profeta, ou o que quer que sejas! Ave ou demônio que negrejas! Profeta sempre, escuta: Ou venhas tu do inferno</p>	<p>XV Pássaro ou Satanás, ave de profecia, Sejas ave ou Satã, sempre hás de ser profeta! Venhas do teu inferno ou da brava invernia Que naufrago te fez, acalma esta alma inquieta.</p>

<p>here ashore, Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted— On this home by Horror haunted—tell me truly, I implore— Is there—<i>is</i> there balm in Gilead?—tell me—tell me, I implore!” Quoth the Raven “Nevermore.”</p>	<p>Onde reside o mal eterno, Ou simplesmente naufrago escapado Venhas do temporal que te há lançado Nesta casa onde o Horror, o Horror profundo Tem os seus lares triunfais, Dize-me: existe acaso um bálsamo no mundo?” E o corvo disse: "Nunca mais".</p>	<p>Já que a noite exigiu, no vôo que te guia, Que caisses aqui, onde a angústia secreta, Onde o secreto horror tem teto ou moradia, Do pouco que disseste o sentido completa! Dize-me, por quem és, se neste mundo triste, Existe algum repouso, algum consolo existe Para estes meus cruéis sofrimentos mortais! Existe esse mendaz bálsamo da Judéia Que, da saudade, a dor nos arranca da idéia? E o corvo, inda outra vez, repetiu: Nunca mais!</p>
<p>XVI “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.”</p>	<p>XVI “Profeta, ou o que quer que sejas! Ave ou demônio que negrejas! Profeta sempre, escuta, atende, escuta, atende! Por esse céu que além se estende, Pelo Deus que ambos adoramos, fala, Dize a esta alma se é dado inda escutá-la No éden celeste a virgem que ela chora Nestes retiros sepulcrais, Essa que ora nos céus anjos chamam Lenora!” E o corvo disse: "Nunca mais."</p>	<p>XVI Profeta ou Satanás, negro ser da desgraça! Profeta sempre atroz de negra profecia, Pelo azul deste céu que sobre nós se espaça, Pelo Deus, todo luz, que em ambos nós radia, Dize a esta alma sem luz e de dúvidas baça, Baça de incertidão e de melancolia: Ser-lhe-á dado abraçar o anjo que entre anjos passa, E de cujo esplendor hoje o céu se atavia? Ser-lhe-á dado abraçar a virgem pura e santa, Virgem casta e piedosa e que os anjos encanta Com seus gestos de encanto e encantos virginais? Ser-lhe-á dado abraçar, oh! dize-o sem demora, A rútila, a radiosa, a radiante Eleonora? E o corvo rouquejou, roufenho: Nunca mais!</p>
<p>XVII “Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I</p>	<p>XVII “Ave ou demônio que negrejas!</p>	<p>XVII "Que negra palavra, enfim! de negra profecia Do teu regresso o início ambicionado seja!</p>

<p>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.”</p>	<p>Profeta, ou o que quer que sejas! Cessa, ai, cessa! clamei, levantando-me, cessa! Regressa ao temporal, regressa À tua noite, deixa-me comigo. Vai-te, não fique no meu casto abrigo Pluma que lembre essa mentira tua. Tira-me ao peito essas fatais Garras que abrindo vão a minha dor já crua." E o corvo disse: "Nunca mais".</p>	<p>Regressa ao reino teu, à noite que te envia, À noite plutoniana, essa que em ti negreja! Volve! Cala essa voz que me fere e angustia! Reentra no temporal, volve à tua peleja De lá fora e não fique uma só pluma esguia Neste chão, de tua vil plumagem malfazeja! Não quero que de ti uma reminiscência Fique nesta de dor, sagrada residência, Sobre a qual distendeste as asas funerais! Vai-te! Deixa da deusa a face casta e branca! Arranca-me do seio as garras vis, arranca!" E o corvo crocitou de novo: Nunca mais!</p>
<p>XVIII And the Raven, never flitting, still is sitting, <i>still</i> 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!</p>	<p>XVIII E o corvo aí fica; ei-lo trepado No branco mármore lavrado Da antiga Palas; ei-lo imutável, ferrenho. Parece, ao ver-lhe o duro cenho, Um demônio sonhando. A luz caída Do lampião sobre a ave aborrecida No chão espraia a triste sombra; e, fora Daquelas linhas funerais Que flutuam no chão, a minha alma que chora Não sai mais, nunca, nunca mais!</p>	<p>XVIII E o corvo permanece em perpétua estadia, Sinistro a repousar, do mármore à brancura. Quem o contempla assim pela verdade jura Que algum sonho feroz seu aspecto anuncia. É um demônio a sonhar sonhos que o inferno cria E que lhe enrijam mais a rija catadura, Tal o fulgor do olhar que os olhos lhe alumia E com que a própria sombra ele sondar procura. Essa sombra que a luz da lâmpada suspensa Faz refletir no chão, qual atra nuvem densa, No mesmo chão negreja em linhas sepulcrais: E desse âmbito negro, esse âmbito de sombra, Minha alma que da dor da saudade se assombra, Nunca mais sairá! Nunca mais! Nunca mais!</p>