

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFISSIONAIS E HUMANIDADES
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

ENTRE O OLHAR E A EXPERIÊNCIA CONSTRUTIVA NA OBRA DE ARTE

Everaldo Correia de Lima Júnior

GOIÂNIA, 2020

EVERALDO CORREIA DE LIMA JÚNIOR

ENTRE O OLHAR E A EXPERIÊNCIA CONSTRUTIVA NA OBRA DE ARTE

Trabalho apresentado ao Programa de mestrado em Letras, Literatura, e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para fins da obtenção do grau de Mestre em Letras orientado pelo Prof. Dr. Divino José Pinto.

Goiânia, 2020

L732e Lima Júnior, Everaldo Correia de

Entre o olhar e a experiência construtiva na obra de arte / Everaldo Correia de Lima Júnior. -- 2020.

102 f.

Texto em português, com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade

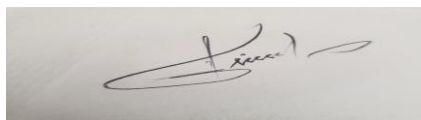
Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades, Goiânia, 2020

Inclui referências: f. 99-102

ENTRE O OLHAR E A EXPERIÊNCIA CONSTRUTIVA NA OBRA DE ARTE

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 24 de junho de 2020.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás



Profa. Dra. Maria Isabel do Amaral Antunes Vaz Ponce de Leão / UFP



Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira / PUC Goiás

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues / PUC Goiás

Prof. Dr. Wolney Alfredo Arruda Unes / UFG

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, pelo apoio, desde o princípio, e carinho dedicado a mim, aos meus amigos, por me auxiliarem a engajarem nesse projeto de ascensão intelectual, ao meu professor orientador Divino José Pinto, por toda a parcimônia e elucidação dos empecilhos ao longo do trabalho, e a Deus, pela paz física e metafísica proporcionadas a mim.

RESUMO

Neste trabalho dissertativo parte-se da ideia de que os procedimentos tradutórios se relacionam com estreita proximidade com o próprio processo de construção da obra de arte, seja ele em qualquer forma de linguagem artística. Pretende-se assim, analisar as tramas e a natureza migrante da obra artística, centrando-se no texto literário, com suas múltiplas possibilidades, considerando todo o seu percurso genético, desde as suas raízes, de como as relações interartístico-intertextuais se instauram, mobilizando-se, mutuamente *ad infinitum*. As teorias aqui utilizadas oferecem sólida base para o estudo, começando pelo primeiro capítulo, no qual abordamos aspectos fundantes da tradução, passando pelo complexo universo da transcrição, pelas formas migrantes da linguagem, até chegar às experiências construtivas, como está descrito no terceiro capítulo, nos romances *A ampulheta* e *O olho de Hórus*, servindo-se principalmente das teorias sobre a arte poética em Adorno, elementos da semiótica de Barthes, Bourdieu; das teorias sobre a arte poética, a concepção da alegoria apresentada por Walter Benjamin, a tradução e transcrição de Haroldo de Campos, Derrida e Venuti, e das teorias literárias de Sartre, Ricoeur, Eliot, Compagnon, além do *Mapa da Desleitura* de Harold Bloom e a *Anatomia da Crítica* de Northrop Frye. Assim, neste estudo, adota-se como suporte de reflexão a *Mimese*, em suas formas evolutivas, desde aquela defendida por Aristóteles, que relata o poder da comunicação e reinvenção, perpetuadas em distintas leituras literárias.

Palavras chaves: Tradução. Transcrição. Linguagens. Experiência criativa.

ABSTRACT

This dissertation work begins from the idea that the translation procedures are closely related to the process of construction of the work of art, be it in any form of artistic language. Thus, the intention is to analyze the plots and migrant nature of the artistic work, focusing on the literary text, with its multiple possibilities, considering its entire genetic path, from its roots, of how interartistic-intertextual relations are established, mobilizing, mutually *ad infinitum*. The theories used here offer a solid basis for the study, starting with the first chapter, in which we address fundamental aspects of translation, going through the complex universe of transcreation, through the migrant forms of language, until arriving at constructive experiences, as described in the third chapter, in the novels *The hourglass* and *The eye of Horus*, are mainly used in the theories of poetic art in Adorno, elements of semiotics of Barthes, Bourdieu of the theories on poetic art, the conception of allegory presented by Walter Benjamin, translation and transcreation by Haroldo de Campos, Derrida and Venuti, and of the literary theories of Sartre, Ricoeur, Eliot, Compagnon, in addition to Harold Bloom's *Neglect Map* and *The Anatomy of criticism* by Northrop Frye. This study is based on the reflection of *Mimese* defended by Aristotle, who reports the power of communication and reinvention, perpetuated in different literary readings.

Keywords: Translation. Transcreation. Languages. Creative experience.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
I. TRAMAS DA LINGUAGEM	10
1.1 Breve panorama da tradução.....	10
1.2 O ato tradutório–transcriativo em pauta	15
1.3 Formulação e representação dos símbolos.....	22
1.3.1 O símbolo como imagem	27
1.3.2 O símbolo arquetípico	28
1.3.3 O símbolo como Mônade	30
II. LINGUAGENS MIGRANTES	33
2.1 Composição das linguagens.....	33
2.2 Canção da Arte.....	37
2.2.1 Sentimento e forma em “O Corvo”	41
2.2.2 Sentimento e forma em Goethe	56
2.3 Processo de assimilação.....	64
III: EXPERIÊNCIAS (TRANS)CRIATIVAS	71
3.1 A manifestação de narrar	75
3.2 O autor tradutor-transcriador	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS:	99

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O estudo aqui desenvolvido contempla os aspectos dos procedimentos tradutórios que estão relacionados dentro do processo de construção da própria obra de arte. Portanto, as distintas formas de linguagens artísticas, favorecem a muitas análises nas tramas da linguagem, diante de seu percurso, indo do genético ao seu destino evolutivo migrante. O contexto histórico da tradução auxilia na compreensão da dificuldade de traduzir algo e de como a tradução precisa ser transcriativa, como demonstrado na apresentação teórico geral sobre os atos tradutórios.

Dante, em seu poema épico *A Divina comédia* conseguiu abordar e transpor os aspectos Bíblicos e Helenísticos, para alcançar o objetivo de sua narrativa, como estudado no primeiro capítulo.

No segundo capítulo, com as linguagens migrantes, foi possível descrever a canção da arte, a poesia, dentro dos poemas de Poe *The Raven* em que foi demonstrado o canto sinistro da ave; *Erlkönig* de Goethe, que narra o desaparecimento do menino e o seu real motivo; além da musicalidade de *Meu sonho* escrito por Álvares Azevedo, sendo abordado a cavalaria incessante.

Esses fatores contribuem para um processo de assimilação, que são trabalhados nos poemas da *Psicologia da composição* de João Cabral de Melo Neto, oferecendo a abordagem teórica e a *Filosofia da composição de “O Corvo”* escrita por Poe, que fornece a prática do processo criativo, em um enredo dentro da obra literária.

Com essas observações, no terceiro capítulo é possível adentrar nas experiências criativas, com argumentos sólidos para o conceito do poder da reinvenção e comunicação, com a abrangência de muitas influências literárias, na construção dos dois romances do autor tradutor-transcriador Everaldo Correia de Lima Júnior, sendo eles: *A ampulheta* que retrata sobre as nuances do tempo dentro de um enredo que mescla as mitologias greco-romana, egípcia e nórdica e, *O olho de Hórus*, que remetem ao espaço em uma história consoante com o primeiro romance, que aumenta o repertório ao agregar tragédias gregas em um novo mundo (o descobrimento da América), confluindo para o envolvimento de outras mitologias: celta, tupi, maia, inca e asteca.

I. TRAMAS DA LINGUAGEM

Este capítulo contém a apresentação do trabalho, começando pela descrição do traçado evolutivo da tradução, seus dominantes e sua movimentação ao longo do percurso, o seu significado, nos momentos vários. As migrações de linguagens são mostradas dentro do texto, objeto estético, de Dante Alighieri, na *Divina Comédia*. A noção de arte como tradução e vice-versa, dentro do processo sincrônico da arte como presentificação é o cerne do capítulo inicial, ao ser trabalhado o conceito aristotélica de *mímesis práxeos*. É também apresentado aqui, um breve levantamento do suporte teórico de base acerca dos atos tradutórios-transcriativos, além da formulação e representação sintética dos elementos simbólico-imagéticos, que perpassam e movimentam a análise dos textos, dos diferentes sistemas de linguagem, que percorre os três capítulos desta dissertação.

1.1 Breve panorama da tradução

O termo tradução, descrito por Júlio Plaza (1985), no contexto histórico como modo de reaver a história, como elo de sintonia entre o processo tradutório e o produtor-criativo, nos possibilita compreender a própria criação, abrangendo as relações com o presente, passado e futuro, observando a mudança do dominante. A criação, assim, se apropria da história como uma linguagem, sendo o passado um ícone, como original e possibilidade, o presente como índice, como tensão criativo-tradutora e momento operacional, e o futuro como símbolo, ou seja, ele é a criação em busca de um leitor.

De acordo com Gilberto Mendonça Teles (2017), a escrita para os gregos foi simbolizada no ano de 776 a.C, no qual houve o festival que consagrou o recinto de Zeus em Olímpia, na parte noroeste do Peloponeso, lá os gregos conseguiram adaptar à sua prosódia e aperfeiçoar a intromissão das vogais de influência ugarítica nas palavras. Portanto esta data representa, de certa maneira a adoção do alfabeto, e a inserção da escrita, que nesse início é conhecida como poesia (lírica e épica). O termo poesia foi traduzido posteriormente pelos latinos, assim o reduzindo e especializando a um sentido maior de literatura. Revelando assim, a importância da tradução, que afeta dentro dos costumes dos povos.

No início, a poesia é explicada por Aristóteles, em sua *Arte Poética*, que não é a função do poeta narrar exatamente tudo que ocorreu, o poeta necessita narrar o acontecimento de acordo com a verossimilhança ou a necessidade. Nesse contexto, é descrito que a poesia é

mais filosófica do que a História, visto que a poesia abrange o universal e a História se atenta ao particular, trazendo os aspectos ético-culturais.

A abordagem ético-cultural em si, relatado por Berman (2002), não é tratada como algo novo na história da tradução. Na própria Alemanha romântica, sendo herdeira de uma grande reflexão acerca da tradução, refere à tradução da Bíblia realizada por Lutero, no século XVI, como início de uma tradição em que a ação de traduzir é desempenhada como parte integrante, dentro da cultura existente em uma nação.

Há estudos teóricos sobre a tradução desde os gregos e a partir do Renascimento, tornaram-se mais frequentes, no entanto conforme Rosvitha Friesen Blume (2010), os estudos da tradução estabelecidos no século XX, por volta dos anos 1970, possuem uma questão teórica central para a época em diversos campos da linguagem. Dentro dos estudos da tradução, foi notado que traduzir perpassa de simplesmente realizar uma transferência linguística neutra, no qual é alcançada uma suposta equivalência ou fidelidade.

No contexto de tradição como tradução, Eliot (1997) explana que a única forma de tradição, como legado, está na sequência de caminhos da geração imediatamente precedente, logo, a tradição poderia ser desencorajada. Com essas a falta de estímulo da tradição, muitas delas são esquecidas, e então surge a novidade. A novidade é melhor do que a repetição, pois proporciona uma tradução atualizada. No trecho abaixo, é explicado a dimensão da tradição:

A tradição é de significado muito mais amplo. Não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos. E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea (ELIOT, 1997, p. 22-23)

No sentido histórico, Eliot (1997) explica que o sentido do intemporal e temporal é que torna um escritor tradicional, por propiciar ao escritor características mais conscientes do seu lugar no próprio tempo, de sua contemporaneidade. Para realizar uma transcrição, Teresa Costa Alves (2012), diz que para isso não é apenas uma prática de tradução criativa, mas uma intensa experiência tradutória, fundamentada em várias possibilidades de exploração das culturas vividas e línguas vivas. Lawrence Venuti (1986), afirma que para conseguir uma tradução de boa qualidade é preciso definir a negação etnocêntrica, referida como um diálogo,

abertura ou hibridação, descentralização, possibilitando a língua e a cultura doméstica a distinguir a estrangeiridade do texto estrangeiro.

De acordo com Divino José Pinto (2017) a concepção apoderada da tradução, é semelhante à visão aristotélica acerca da mimese, em que há uma imitação e algo imitado. Porém, sendo observada a experiência adquirida, nas atualizações e desatualizações conceituais, há uma grandeza inestimável, até alcançar os domínios da *transcrição*, no qual, o contínuo ato da criação estética aconteça em um texto, independentemente de seu gênero, forma ou língua, ocorre a transformação de um texto à outro, em distintas linguagens, objetos e línguas.

A tradução como uma forma de arte acontece na própria mimese. Considerando o que postula Theodor Adorno (1970), temos que a arte seja, de fato, o refúgio do comportamento mimético, vez que nela o sujeito se revela em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro separado dele, porém não totalmente separado. A sua negação das práticas de seus antepassados, causa a participação dentro da racionalidade. Portanto, a arte, que é algo de mimético, possibilita no âmago da racionalidade para servir aos seus meios, a reação na má irracionalidade do mundo racional quando governado por homens. Logo, a arte é a racionalidade que critica essa administração sem a diminuir, não é alguma situação de pré-racional ou até mesmo irracional, como se fosse à uma condenação antecipada perante a própria mentira perante o enlaçamento de qualquer atividade humana na totalidade social.

Aristóteles fala que da mesma maneira que alguns fazem imitações segundo um modelo com atitudes e cores, alguns com arte, com voz e pela. Dessa forma, a imitação é produzida por meio da harmonia, da harmonia e do ritmo, empregados separadamente ou em conjunto. Antoine Compagnon (2006) relata que a *mimesis* não é a cópia ou réplica idênticas: refere a um conhecimento próprio ao homem, de acordo com o modo pela qual ele é construído para habitar o mundo. Ao reavaliar a *mimesis*, na perspectiva do opróbio que a teoria literária apresentou, necessita primeiro que haja a acentuação de seu compromisso com o conhecimento, então tendo a relação do mundo para a realidade. Assim a literatura não fala do mundo, mas da própria literatura.

A tradução para Plaza (1985) ocorre na história em sincronia, como perspectiva para o contexto da vida perante a história, ao invés da natureza. Em seu âmago, a tradução adentra o contexto histórico da humanidade e engrandece as concepções de passado, presente e futuro. No que tange o passado, é descrito como dominante, por apropriar a relação com o contexto original. Quanto ao presente, no seu aqui e agora, ocorre a emergência de sanar as questões

existentes, manter a comunicação simultânea, atendendo os desejos para o futuro. As concepções temporais causa a emergência da sincronicidade. Assim, Pinto (2017) explica a problematização do termo da tradução:

[...] a problematiza-se aqui o termo tradução, a partir de três postulados basilares: tradução como passagem interlingual: tradução como prática interpretativa, intra e interlingual e artística e, tradução como travessia intersignica abarcando línguas, linguagens, culturas e códigos. Isto provoca reflexões de natureza diversas, que contemplem e ilustrem, o mais possível, os postulados já mencionados nesta investigação (PINTO, 2017, p. 987)

Roman Jakobson (2008) explana que da mesma forma, no nível da tradução interlingual, não existe comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras.

Alegado por Haroldo de Campos (2011), como crítica e recriação, a prática tradutória modifica-se para um meio de construção de toda uma tradição, ao efetuar uma renovação do formato da tradução original. Portanto a reinserção da tradição no progresso vivo da linguagem enquanto a transforma. Assim, a linguagem de chegada é aumentada através do forte influxo da linguagem traduzida, mesmo ela sendo transformada pelo presente e recolocada na tradição, então o original a torna-se própria tradução da tradução.

O tipo de reflexão relatado por Berman (2002) é perfeito ao ser realizado uma crítica das traduções pelo uso de um duplo critério, que são: a ética e a poética de uma tradução. Maria Teresa Quirino (2007) informa que a ética é referente ao tipo do diálogo e do respeito são mantidos pelos tradutores com o texto original. Já a poética, dialoga entre a originalidade da textualidade traduzida e o trabalho do tradutor no texto de sua tradução.

O papel do linguista, para Jakobson (2008), é como para o usuário comum das palavras, o significado de um signo linguístico não é mais que sua *tradução* por um outro *signo* que existe a possibilidade de ser substituído, principalmente se houver um signo no qual ele pareça ser desenvolvido de modo mais completo.

O pensamento de acordo com Plaza (1985) é traduzido em linguagem que atravessa o que é abstrato e concreto da realidade presente, sendo o principal instrumento da própria comunicação. Logo, a linguagem torna-se o principal instrumento da dificuldade humana em aceitar o que o mundo é de fato. Pois, sem essa possibilidade de translação, existiria apenas o presente, como descrito no trecho:

Quando pensamos, somos obrigados a manter o pensamento conosco mesmos e, nessa operação, criamos um observador-leitor desse pensamento que somos nós mesmos, visto que o pensamento se desenvolve por etapas. “Ninguém está, pela segunda vez, precisamente no mesmo estado de espírito. Somos virtualmente uma pessoa um pouco diferente a quem o pensamento presente tem de ser comunicado. Consequentemente, temos de expressar nossos pensamentos de modo que aquela outra pessoa virtual possa compreendê-lo. Essa conversação conosco mesmos pode ser estabelecida de forma tão livre quanto quer que seja uma linguagem livre de amarras e sintaxes ou explicações que são necessárias quando comunicamos o nosso pensamento a outra pessoa, mas, nem por isso, essa conversação se estabelece ao lado de fora do universo sógnico (PLAZA, 1985, p. 18)

A tradução referida por Berman (2002) pontua sobre o campo da interpretação, que é formado pelos discursos na qual a linguagem modifica para pura designação sem espessura, então a linguagem se torna tão simples, que perde o seu valor próprio. Esse valor é mencionado nas argumentações de Jakobson (2008) ao tratar da tradução por outro signo e Plaza (1985), quando pondera na passagem do abstrato para a realidade concreta, para encarar o mundo vivido. Quirino (2007) chama a atenção para os aspectos éticos envolvidos na tradução, e Campos (2011) destaca a importante missão da tarefa do tradutor, que ao mesmo instante que é árdua, é pouco reconhecido. Justamente Venuti (1986) explana que é necessário aprofundar na cultura da língua para ter uma distinção plausível da estrangeiridade no texto estrangeiro e Blume (2010) acentua ao falar que traduzir é mais do que uma simples transferência linguística neutra.

O modo que Compagnon (2006) demonstra que a *mimesis* de Aristóteles não é um plágio, e sim a relação do mundo com a realidade. Gilberto Mendonça Teles (2017) traz a informação de como a tradução influenciou no sentido da poesia na literatura. Divino José Pinto (2017) explica o poder do ato tradutório em transformar o texto, em variadas línguas, linguagens e objetos. Postulado por Adorno (1970) a arte aparece como refúgio do comportamento mimético, com a participação na racionalidade do sujeito, e Eliot (1997) continua nesse pensamento ao relatar que o escritor precisa dessas características tradutórias para entender o seu próprio lugar no tempo presente, por isso Alves (2012) diz que não é possível compreender os aspectos da tradução sem uma profunda sensibilidade nas culturas e línguas vivas. A abordagem feita a partir da *mimesis* e dos conceitos tradutórios-transcriativos colaboram para o aprofundamento do próximo tópico do capítulo.

1.2 O ato tradutório–transcriativo em pauta

A genialidade de Dante Alighieri, ao explorar os aspectos Bíblicos e Helenísticos, através das passagens do inferno ao purgatório e finalizando no céu, na transcrição do enredo da sua obra prima a *La Divina commedia*, nome alterado pelo renomado Giovanne Boccaccio, para atenuar a censura que a obra sofria no século XIV. Na busca insaciável de interagir com a Igreja com a participação de seu inefável amor, a Beatriz, através de poemas épicos, em uma longa viagem, o autor conecta a religião cristã com as mitologias gregas, com o nome original de *Commoedia*. *A Divina comédia* é teatral, poética, substancial, que fornece consistência ao primeiro capítulo.

O contexto da viagem de Dante fornece a passagem interior do personagem em uma alegoria fantasmagórica, pois o protagonista começa a vagar enquanto os cantos acontecem. Os estudos de Jacques Derrida (2000) mostra a relação da letra ao espírito, do corpo e da literalidade ideal no interior do sentido é também o lugar da passagem da tradução, dessa conversão é denominada a tradução. Abaixo é descrito por Mário Laranjeira (1993) a noção etimológica de tradução:

Etimologicamente, traduzir (do latim, trans + ducere) significa levar através de. Ora, o verbo levar (duco) é essencialmente transitivo; portanto, a primeira pergunta a responder é: O que se leva? Informação? Emoção? Imagem? Cada resposta implicaria ver o ato tradutório como uma atividade preferencialmente intelectual (conceitual-abstrata), ou psico-emocional, ou físico-sensitiva, o que iria determinar e diferenciar os processos e os resultados. Levar através de – implica ainda que se responda a indagações de natureza circunstancial: De onde? Para onde? Mediante o quê? As respostas a estas últimas perguntas expandem o lugar da tradução, levam-no para além do linguístico, situam-no em qualquer área da comunicação cultural em geral, e das artes em particular (LARANJEIRA, 1993, p. 16)

Esse reconhecimento é atentado por Derrida (2000) ao elaborar a *relevance* dos signos, conforme a sua relação com seus interpretantes e sua própria natureza é trabalhado por Laranjeira (1993) na concepção da palavra traduzir. Segundo Pinto (2017) a terminologia da tradução perpassa por grandes expansões em seu significado, principalmente quando é tratado do texto artístico, anteriormente chamado de adaptação, assim como acontece em textos narrativos, que são ajustados para o cinema. Então, essa a ação tradutória é enganada com a do crítico e de quem ministra acerca a arte de modo geral, até mesmo com a responsabilidade dos envoltos que estão intrincados ao texto original. Neste contexto Berman (2002) explica a distinção entre interpretação e tradução, apoiando-se em Schleiermacher:

Essa distinção acarreta uma outra: a interpretação é essencialmente oral, a tradução é essencialmente escrita. Trata-se de distinções que têm origem no simples bom senso, e Schleiermacher vai procurar fundamentá-las em uma outra distinção, mais essencial: a do objetivo e do subjetivo: “Quanto menos, no original, o próprio autor aparece, mais ele age unicamente como órgão de assimilação do objeto (BERMAN, 2002, p. 261)

Ao diferenciar a tradução banalizada da tradução restrita, Schleiermacher (2001) expressa que é necessário manter as distinções entre tradutor e intérprete: sendo a do tradutor envolvida com o domínio da ciência e das artes, enquanto ao intérprete motivada pelo âmbito dos negócios.

Os estudos de Derrida (2000) dão conta de que a medida da *releve* ou da *relevance* é o preço de uma tradução. Assim, o que denominamos no sentido de valor, possui como verdade a guarda (*Wahrheit, bewahren*), ou o valor do sentido, que é a libertação do corpo, o elevando para então guardar, interiorizar e espiritualizar na memória. Trata-se de uma memória é fiel e enlutada. A tradução guarda o valor do sentido ou deve relevar seu corpo: o próprio valor do sentido, o valor do valor guardado, o sentido do sentido e o conceito, nasce da experiência enlutada da tradução, da sua própria possibilidade.

Essa experiência enlutada de que fala Derrida nos aponta caminhos para melhor compreendermos os movimentos da transcrição, como tradução criativa, propiciando também o entendimento de que as coisas estão sempre ligadas entre elas, seja em níveis mais aparentes, seja em suas unidades mais particulares e específicas.

Na obra *A Divina Comédia*, Dante apresenta elementos de transcrição com a *Bíblia*, ao narrar a sua trajetória desde o inferno, em 34 cantos, passando pelo purgatório em 33 cantos, e terminando no céu, em 33 cantos. Demonstra vários personagens da literatura ocidental como por exemplo a Górgona, Harpias, Caronte (personagens da mitologia grega) no inferno. Dentro do purgatório: Xerxes (imperador da Pérsia), membros dos Capuletos e Montéquios (As famílias inimigas de Romeu e Julieta, no conto de Shakespeare). E no céu: Maria a mãe de Jesus, Serafins, e Santos (componentes da religião católica).

Conforme Plaza (1985) é essencial clarificar que a representação do signo, dentro da divisão que acontece nas classes, ocorre conforme a sua relação com seus interpretantes e sua própria natureza. Logo, há que se considerar os três interpretantes do signo, que é a sua relação com o objeto representado ou entendido como um interpretante final, que são: o ícone (os signos que atuam pela semelhança que existe nas suas qualidades, seu significado e seu objeto), o índice (usa a dinamicidade que aconteceu ao longo da vida, para criar uma sintonia

com o que é real) ou símbolo (é de acordo com o institutivo, em concordância com o significado da sua parte matéria). Com essa representação dos signos, é precípua mostrar os conceitos fundamentais para a prevalência, dentro do processo tradutório, apresentados por Pinto (2017):

A par dessas concepções, nossa análise transita pelo universo de cruzamentos de linguagens, de códigos e signos, refutando a prevalência, no processo tradutório, da atitude servil que pretenda seguir ou reproduzir os passos de um autor, em um texto, em sua obra. Assim, a tradução, sendo ela entre textos ou entre artes, tomou direções interpretativas, o que equivale à mudança de foco na busca da energia vital de uma obra traduzida, acrescentando-lhe algo, sem alterar o que lhe é essencial. Assim, busca-se, preservar com essa atitude do tradutor/transcriador, o impacto primordial do texto transposto para outra língua, outra modalidade signica. Sendo assim, a tradução tomou rumos distintos, com alguns eixos de convergência, a saber, aqueles que estão aderidos em termos como transgressão, reinvenção, transcriação, transposição, adaptação e muitos outros que aparecem e são rapidamente incorporados pela crítica, pelo ensino e nos vocabulários dos que laboram com as artes (PINTO, 2017, p. 987)

Os diversos signos que fazem esses cruzamentos das linguagens aparecem no poema épico de Dante, pela sua vasta abrangência e número de personagens existentes. A motivação de curiosidade do protagonista, que é guiada pelo seu mentor Virgílio perante todo o inferno e passada para Beatriz dentro do purgatório, até a chegada ao céu, permite uma grande imersão na teoria clássica.

Informado por Ricoeur (2000), dentro da teoria clássica, a significação está atrelada à metáfora, definindo-se esta, de acordo com a função desempenhada na semelhança, de modo a causar a transmissão das ideias primitivas às novas ideias. Então, as palavras se tornam os nomes, em que a semelhança opera.

A semelhança é o fundamento da substituição, colocada em funcionamento na transposição metafórica dos nomes, comumente usada nas palavras. Essa modificação é explicada por Plaza (1985) ao explicar o mundo dos signos:

O homem, para sobreviver, começa a transmutar o mundo em signos, em palavras e imagens, tomando posicionamentos e delineando as fronteiras da realidade em nosso entendimento. Ao representar, o homem esquematiza o real e materializa seu pensamento em signos os quais são pensados por outros signos em série infinita, pois o próprio “homem é signo”. Essa atividade de cristalização em signos (a partir de possibilidades e sentimentos), em formas significativas e simbólicas é o que caracteriza a comunicação social e humana. Contudo, as relações do real (que é signo) e a linguagem que também é real tecem uma tessitura ou malha fina de conexões. O real é uma espécie de conjunto polifônico de mensagem parciais que realizam um contraponto, determinando a integibilidade maior ou menor do sinal de conjunto (PLAZA, 1985, p. 46)

A partir das ideias de Compagnon (2006), tem-se que existem diversas implicações e associações nos detalhes que não são discordantes da intenção principal. Isso reforça extremamente o caráter mais complexo em sua particularidade, e que não apenas são intencionais, no sentido de serem premeditadas. Portanto, nem sempre os pensamentos longínquos do autor regem o que é descrito em suas obras. O que gera a significação realizada, aquilo que é intencional em sua completude, acompanhado pelo seu ato ilocutório intencional. E essa adversidade acontece também na experiência dos tradutores.

Ao explorar a experiência da tradução, Ricoeur (2000) percorre no sentido de mostrar que a frase não é um mosaico, e sim um organismo. O ato de traduzir é inventar um universo idêntico em que cada palavra é imbuída de apoio por todas as outras e, aos poucos, retira o benefício da familiaridade com a língua inteira.

Segundo Campos, o mais importante para a tarefa do tradutor (*Die Aufgabe des Übersetzers*) é discernir um arquétipo ideal e irrepetível de um paradigma de um modelo original, para então atingir um “ideal de uma tradução completa” (*Ideal aller Überetzung*). Como relatado no trecho:

Para captá-la, será preciso optar por uma operação tradutora regida por uma noção de “fidelidade” (Treue) muito mais voltada – até ao estranhamento – para a “redoação da forma” (Treue in der Wiedergabe der Form), do que submetida ao critério tradicional de fidelidade à “restituição do sentido” (Sinnwiedergabe). A insistência, aparentemente tautológica, nesse aspecto “formal” da tradução se explica (a meu ver, como no caso de Jakobson) por uma estratégia de “inversão” (CAMPOS, 2011, p. 22)

Vemos aí que o que está em jogo, a considerar as ponderações de Haroldo de Campos, é a noção de fidelidade. Esta é tomada no seu sentido contemporâneo da palavra, em contraposição à sua concepção tradicional que, ao se prender no desejo de traduzir o sentido, acaba renunciando a aspectos do significante que, em última análise, são os elementos geradores desse sentido que o tradutor procura. A outra face dessa moeda pode ser explicada com base nas reflexões de Mário Laranjeira (1993).

Observando as ideias desse crítico, percebemos que há textos nos quais o significado é o que realmente importa adequando o significante para um simples suporte no intuito de conectar as ideias. Nesse quesito, são inclusos os textos chamados de argumentativos, demonstrativos, objetivos, científicos. As qualidades positivas desses textos que são descritos

como veiculares são a clareza e a univocidade, possuindo como compromisso uma racionalidade objetiva, com o fundamento na verdade. Eles possuem referencialidade exterior, neles mesmos. No caso de um teorema de matemática, como descrito na lei física, ou da descrição de um procedimento médico, a língua é neles intervista, como um procedimento e o signo linguístico atua de forma arbitrária e o significando fica linear, na busca da clareza e univocidade. Neste sentido do texto em um sentido original, Compagnon (2006) explica no trecho:

O texto tem, então, um sentido original (o que ele quer dizer para um intérprete contemporâneo) mas, também, sentidos ulteriores e anacrônicos (o que ele quer dizer para sucessivos intérpretes): ele tem uma significação original (ao relacionar seu sentido original com valores contemporâneos), mas, também significações ulteriores (relacionando, a todo momento, seu sentido anacrônico com valores atuais). O sentido ulterior pode identificar-se com o sentido original, mas nada impede que dele se afaste, o que também ocorre com a significação ulterior e a significação original. Quanto à intenção do autor, esta não se reduz ao sentido original, mas compreende a significação original diferente (contrária) do seu sentido original (COMPAGNON, 2006, p. 87)

Ao tratar da intencionalidade do autor, Compagnon (2006) relata que essa intenção não é reduzida a uma premeditação ou a um projeto integralmente consciente. A arte aparece como uma atividade intencional, porém existem muitas atividades que não possuem o ato de premeditação e nem são conscientes. Logo, a intenção em uma sucessão de palavras escritas por um autor é justamente o que ele almejava dizer através de cada palavra usada. De um modo lógico, a intenção do autor que escreveu a obra é equivalente ao que ele desejava dizer pelos enunciados que constituem o texto. E suas motivações, seus projetos, para gerar a coerência do texto de uma determinada interpretação são, como resultante, os indicadores dessa intenção.

Ao avaliar a intencionalidade do autor, o tradutor possui um trabalho árduo, como relatado por Laranjeira (1993), os textos podem ser traduzidos com primor entre as línguas, com suas intradutibilidade relativas tendendo ao zero. Mesmo assim, poderá aparecer uma divergência, e quando houver os problemas de tradução buscarão à área da terminologia, que para os tradutores, sempre haverá uma solução.

No pensamento da intencionalidade do autor, Compagnon (2006) pondera que a intenção não implica em uma consciência detalhada em que é realizada na escritura, e não constitui em um acontecimento distinto do que era precedido ou um acompanhamento da performance, conforme a dualidade falaciosa advinda da linguagem e do pensamento.

Para Bakhtin (1993) a linguagem não é um meio neutro que traz a facilidade e liberdade à propriedade intencional de quem fala. Desse modo, ela está superpovoada de intenções de outrem. Por isso, pressupõe-se que, dominá-la, entendê-la, submetê-la aos próprios acentos e intenções é um processo árduo e complexo.

Na citação que se segue, Campos (2011) explica os conceitos de língua pura e língua estranha, na abordagem de tradução:

“Libertar na sua própria aquela língua pura, que está desterrada na língua estranha; liberar, através da “transpoetização” (Umdichtung), aquela língua que está cativa (gefangene) na obra, eis a tarefa do tradutor.” Correlatamente, a tarefa da fidelidade (die Aufgabe der treue) consiste em emancipar o tradutor da preocupação com a transmissão do mero conteúdo referencial; a reivindicação de liberdade da tradução transpõe-se para um plano mais alto, o do resgate (Erlösung). Para cumprir sua missão, o tradutor tem, portanto, de operar um virtual “desocultamento” (uma “remissão”, no sentido salvífico da palavra, cara à terminologia benjaminiana deste ensaio): tem de pôr a manifesto o “modo de re-presentação”, de “encenação” (Darstellungsmodus), o “modo de intencionar” (Art der intentio), o “modo de significar” (Art des Meinens) do original. Este modo de significar não se confunde com o que é “significado” (das Germeinte), como o conteúdo denotativo comum a Brot e pain, ou bread e pão, por exemplo (a “substância do conteúdo”, como se poderia dizer com Hjeltslev). Diz respeito, antes, ao que já designei por forma significante (um conceito para o entendimento do qual concorreriam ambos os aspectos formais discernidos por Hjeltslev: tanto a “forma da expressão” como a “forma do conteúdo”). Sendo a intentio ou modo de significar diferente nas várias línguas, a língua pura, na concepção benjaminiana, resultaria da harmonia, num ponto messiânico (o fim messiânico da história, a culminação do “sacro evoluir” das línguas) de todas essas intencionalidades das línguas isoladas, de sua integração, de sua convergente complementaridade (numa outra terminologia, poderíamos dizer que a língua pura seria o “significado de conotação” visado pelo “modo de intencionar” de todas as línguas isoladas). Este seria o momento paradisíaco da “verdade” das línguas, de sua transparência na plenitude de uma redenta linguagem universal, quando a tradução se ultimaria como inscrição interlinear, absolutizada na revelação da língua sagrada (CAMPOS, 2011, p. 25)

Os conceitos de verdade das línguas, e de originalidade dentro da literatura são bastante discutidos. José Fernandes (2007) relata que a literatura exercita uma função, apenas sua, no sentido de transformar a história em estória, a realidade em ficção, no *mythos*. Assim, depreende-se que toda narrativa, direta ou indiretamente possui algum referencial retirado do cotidiano da sociedade a que o autor pertence, mas há narrativas que, devida às suas características, são mais próximas da realidade, mesmo aparentando apenas advir da grande imaginação do artista. A transformação da história em estória, processo no qual a segunda remeta à primeira, se dá quando o narrador oculta, pela criação, certas verdades que não se apresentariam com os mesmos, vigor e eficiência, ditas com clareza. Esse procedimento se

torna mais notório, quando o autor ficcionista, a partir de fatos, cria situações em sequência, possíveis apenas na lógica interna da linguagem literária.

Nessa busca do conceito de literariedade, nos deparamos com as ideias de Compagnon (2006) quando reflete sobre o processo em que caímos na aporia na qual a filosofia da linguagem nos habituou. Aqui, o conceito de literatura não exhibe mais do que o conjunto das circunstâncias pelas quais os usuários da língua aceitam utilizar o termo. No questionamento se é provável ultrapassar a formulação de aparência circular, é refletido que pode ser um pouco, pois os textos literários são exatamente aqueles que uma sociedade usa, sem encaminhá-los precisamente a seu contexto de origem. Portanto, é presumido, que sua significação, sua pertinência, sua aplicação, não seja reduzida ao contexto da enunciação encetada. É uma sociedade que, devido ao uso dos textos, pondera e decide se certos textos são literários fora de seus contextos originais.

Na tradução de textos criativos, Campos (2011) diz que sempre será uma criação paralela, ou uma recriação autônoma, porém recíproca. Quanto maiores as dificuldades existentes no texto, mais recriável e mais sedutor o torna, propenso a muitas possibilidades abertas de recriação. Numa tradução desta natureza, não é traduzido somente o significado, mas acontece a influência da tradução do próprio signo, isto é, suas propriedades sonoras, de imagética visual que é de certo modo semelhante àquilo que é denotado. Nesse sentido, Laranjeira explica a tradução-texto que não envelhece tanto quanto um texto pode envelhecer, na seguinte citação:

A tradução-texto não envelhece, ou envelhece tanto quanto um texto pode envelhecer. Há textos que tiveram maior ou menor presença, maior ou menor penetração conforme o século que atravessavam. Os poetas barrocos, por exemplo, durante muito tempo foram vistos como padrões de mau gosto por um enfoque esteticista do texto: modernamente, beneficiam-se de um processo de revalorização. Se isso pode ser considerado como envelhecimento e rejuvenescimento, igual sorte pode ter a tradução-texto. O texto e a tradução-texto sempre trarão em sua multiplicidade intrínseca o germe de novas leituras que os protegerão do envelhecimento, da caducidade e da morte (LARANJEIRA, 1993, p. 42)

Ao destacar o âmbito literário, para Compagnon (2006), tudo que é descrito em um texto literário não pertence ao estudo literário. O contexto cabível ao estudo literário de um texto literário não necessariamente é o mesmo contexto oriundo deste texto, todavia a sociedade que faz dele uma utilidade literária, divergindo assim de seu contexto de origem. Segundo Luigi Pareyson (1993) a obra de arte é congenitamente incompleta, isto é, sua

incompletude atrai e suscita o complemento das inúmeras interpretações, que apenas a obra de arte encontra em uma realização sempre diferente e nova.

A estruturação do texto artístico a ser traduzido, conforme Iuri Lotman (1978), a noção de princípio e do fim perante os elementos estruturais necessários, há a possibilidade de estudar o texto em novas perspectivas em uma única frase. Porém, os segmentos constituídos no texto possibilitam o seu próprio início e fim, sendo constituído perante a um esquema sintagmático, que também são frásicos. Assim, qualquer segmento significativo dentro do texto artístico pode ser interpretado como uma frase ou uma sucessão de frases.

Para Pareyson (1993), a interpretação é um esforço constante de penetração e um processo ininterrupto, onde os níveis de compreensão são infinitos, e não há como saber quando é que termina esse processo. No sentido postulado por Lotman (1978) qualquer segmento significativo, incluindo todo o texto da obra, está correlacionado não apenas com a microcadeia das significações, todavia com uma significação inseparável, sendo ela todo o segmento da palavra. Na citação Pareyson (1993), o que ocorre no processo de formação da obra:

No processo de formação da obra para descobrir a forma formante, de sorte que aqui verdadeiramente se vê como a execução da obra já existente, seja ela feita por um leitor ou por um intérprete ou por um crítico, é como que a repetição da execução com que o autor a formou, pois o executante deve procurar seguir a obra tal como ela mesma quer ser executada do mesmo modo como o autor teve que tentar fazê-la como ela mesma exigia ser feita (PAREYSON, 1993, p. 243)

A forma formante descrita por Pareyson (1993) e os segmentos significativos de Lotman (1978), são encontrados durante os poemas épicos de Dante. A sua tradução, explicado por Walter Benjamin (1925), no sentido alegórico, é de caráter escritural, possui um diagrama com o objeto do saber, que faz o alegorista não se perder ao transformar em um objeto fixo, com um signo fixante e um tempo-imagem, fixado.

1.3 Formulação e representação dos símbolos

É possível compreender que a formulação, representação e abstração são as funções características dos símbolos “(LANGER, 1980)”. Na *Divina Comédia*, ocorre a “alegoria” pautada por Walter Benjamin (1925), enquanto o drama trágico (*Trauerspiel*), da própria

tragédia (*Tragödie*), que transforma a morte destinada a estirpe humana. Assim como a morte aparece durante os 100 cantos do poema épico de Dante. Logo, a distinção entre símbolo e alegoria acontece com o impedimento das observações de expressões existentes dentro do valor artístico, isso quer dizer que a alegoria, não perde o seu significado devido ao fato de ser “antiquado”, o que ocorre é um antagonismo entre a forma mais recente e a antiga, para desencadear em um silêncio de quando não havia conceitos exasperados e profundos. Ao explicar sobre os signos das palavras, Schemeiermacher (2001), aponta que o signo é predominado de acordo com a língua que fala, portanto o seu pensamento, a sua compreensão são o resultado da própria fala, como apresentado abaixo:

Uma pessoa não poderia pensar com total certeza nada o que estivesse fora dos limites dessa língua; a configuração de seus conceitos, a forma e os limites de sua combinabilidade lhe são apresentados através da língua na qual nasceu e foi educada, inteligência e fantasia são delimitadas através dela.

(SCHLEIERMACHER, 2001, p. 37)

Descrito por Alfredo Bosi (2000), a experiência da imagem, que vem anterior à da palavra, aparece para enraizar-se no corpo. A imagem é formada a partir da sensação visual. O ser vivo possui, com o próprio olho, as formas do mar, do céu, do sol. O perfil detém a cor, a dimensão. A imagem é uma forma da presença que tende a sanar o contato direto e a manter, unidas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de olhar apanha não só a aparência da coisa, e sim também alguma relação entre nós e essa aparência entre o primeiro e o fatal intervalo.

A imagem é um certo tipo de consciência. Ela é, a um só tempo, um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa, conforme pressupõe Sartre (1964). Nos poemas épicos de *A Divina Comédia* os percalços, o trajeto guiado de Dante caracterizam a imagem marcante que finda após o centésimo canto, na representatividade da santíssima trindade, ao chegar no primeiro número com três dígitos. Ao discutir o ensaio de Benjamim, Campos pontua:

Basta considerarmos a língua pura como o lugar semiótico da operação tradutora e a “remissão” (*Erlösung*) desocultadora da *Art der intentio* ou *des Meinens* (modo de “tender para” ou de “intencionar”) como o exercício metalinguístico que, aplicado ao texto original, nele desvela o *modus operandi* da função poética jakobsoniana (aquela que promove a palpabilidade, a materialidade dos signos) qual se fora um “intracódigo” exportável de língua a língua, “ex-traditável” de uma a outra: uma coreografia de correspondências e divergências, regida não tanto pela complementaridade harmônico-paradisiaca, mas pela “lógica do suplemento”

(aquela que envolve a *différance* no sentido de Derrida). Benjamin fala na complementaridade das intencionalidades como um *ergänzen* (um complementar que pode ser também um suplementar). E entende, ainda, a tradução como “um modo até certo ponto provisório de pôr em discussão (*auseinandersetzen*) a estranheza (*Fremdheit*) das línguas” (CAMPOS, 2011, p. 26)

Essas traduções resultantes das intenções explanadas por Campos, são estudadas por Bosi (2000) ao retratar a imagem, inscrita ou mental, como o visível de uma dupla relação na qual os verbos *parecer* e *aparecer* ilustram cabalmente. O objeto é referido ao aparecimento da visão que é entregue a nós enquanto *aparência*. Com a reprodução da *aparência*, ela *parece* como o que foi postulada. Da *aparência* à *parecença*, vem os momentos contíguos em que a linguagem possui proximidade.

Segundo Sartre (1964), de uma maneira geral, o que é realizado fora do pensamento, continua sendo o signo, mesmo com um apoio material e exterior para a intenção significativa. Deste modo, reaparece, com a teoria em *aparência* puramente funcional da imagem-signo, e a concepção metafísica dentro da imagem-traço. Então, a imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa.

Relatado por Bosi (2000) as figuras das coisas são modificadas e apartam-se umas das outras, e do seu próprio fundo. Em seguida, é apresentada como formatos que se realçam e que permanecem, mesmo podendo discernir umas das outras. É uma afirmação importante tanto para a sua inscrição como para o “*imago*” interna, a imagem pictórica.

Outro caráter, descrito por Bosi (2000) é a da imagem, em sua simultaneidade, que lhe advém de ser um simulacro da Natureza dada: *Natura tota simul*. A imagem de um rio dará a fluidez das águas, mas sob as espécies da figura que é, por força de construção, um todo estável. As múltiplas variedades, a especialidade cerrada da cena, têm algo de sólido que permite à memória o ato da representação.

Portanto, o tradutor, de acordo com Campos (2011), aflora o semiótico das línguas interiorizado na escrita, e este intracódigo torna-se de modo intencional ou tendencialmente comum ao original, transformando em um texto resultante da tradução. O texto que o tradutor incorpora paralelamente ao original, é formalizado depois de desconstruí-lo em um primeiro momento metalinguístico. Logo, a tradução atua, devido a um encaminhar reconfigurador, que a elabora a reconvergência dentro das divergências. Sendo uma prática, simultaneamente desfiguradora e transfiguradora.

A percepção dos aspectos práticos pode estar presente, numa posição secundária, como acontece com qualquer pessoa absorvida por uma conversa ou por acontecimentos interessantes; se a percepção se torna insistente demais para ser ignorada, elas podem ficar bastante irritadas. Mas normalmente a atração do objeto é maior do que as distrações que com ela ocorrem. Não é quem percebe que põe de lado o ambiente circundante, mas a obra de arte que, se tiver êxito, destaca-se do resto do mundo; aquele simplesmente a vê como ela se lhe apresenta (LANGER, 1980, p. 47)

Schiller foi o primeiro pensador que divisou aquilo que, na realidade, torna o *Schein*, ou a aparência, importante para a arte: o fato de que libera a percepção e, com ela, o poder de concepção, de todas as finalidades práticas e deixa que a mente habite na pura aparência de coisas. Langer (1980) pontua que a função da ilusão artística não é “fazer crer” como presumem muitos psicólogos e filósofos, porém é o contrário, isso quer dizer que o desligamento da crença, a contemplação de qualidades sensoriais sem seus significados usuais estão circunscritos no saber sobre o que está a diante, e não tem significação prática no mundo é o que permite dar atenção à sua aparência como tal. No trecho a seguir, Bosi (2000) explica como é o processo de simbolização:

Sempre que o processo é de simbolização, uma das suas etapas se chama interpretação. Veja-se a imagem do ovo, tão simples, tão primordial, tão primogênita. O ovo é símbolo da geração divina nos hieróglifos do Egito e na alquimia medieval. O ovo é a figura do cosmos nas culturas brâmane e céltica. O ovo de Páscoa (que naturalmente, não se encontra no Novo Testamento...) é uma revivescência do ovo pagão emblema da perenidade, que no Cristianismo se chama ressurreição (BOSI, 2000, p. 62)

Explanado por Frye (1957) ao ser conceituado a unificação de narração e sentido, é necessário entender quando Aristóteles fala de *mímesis práxeos*, a imitação da ação, e parece que identifica essa *mímesis práxeos* com *mythos*. As considerações grandemente sucintas de Aristóteles necessitam aqui de alguma reconstrução. A ação humana (*praxis*) é precipuamente imitada pelas histórias, ou estruturas verbais que descrevem ações específicas e particulares. Um *mythos* é a imitação secundária de uma ação, o que significa não que esteja a dois graus da realidade, mas que descreve ações típicas, sendo mais filosófico do que a histórico.

Bosi (2000) reflete que um número infinito de mensagens pode formular-se com os poucos sinais de um código disponível. O isomorfismo absoluto é a parte do código e a troca da parte da mensagem, funciona como uma operação de recursos limitados no processo da significação. Logo, este não tem outro meio de desenvolver-se senão combinando de mil

modos diferentes os seus poucos fonemas e procurando construir outras redes de correspondência, mais altas e mais complexas. Isso acontece no poema épico *A Divina Comédia*, quando Dante encontra com Beatriz, há infinitas interpretações sobre os motivos que foram formulados para esse encontro e o aparecimento específico de cada personagem novo perante a passagem dos dois juntos.

Ao procurar por respostas é importante entender que como acentuado por Frye (1957) o pensamento humano (*theoria*) é precipuamente imitado pelo escrito discursivo, que faz afirmações específicas e particulares. É relevante ressaltar que quando a obra é transcritiva ela possui uma *diánoia*, que é uma imitação secundária do pensamento, uma *mímesis lógou*, preocupada com o pensamento típico, com as imagens, metáforas, diagramas e ambiguidades verbais de que as ideias específicas se desenvolvem. Como explicado na citação, ao descrever o conceito da arte como uma relação da realidade nem direta, nem negativa:

O conceito da arte como tendo com a realidade uma relação nem direta nem negativa, mas potencial, finalmente resolve a dicotomia entre o deleite e a instrução, o estilo e a mensagem. O “deleite” não é facilmente discernível do prazer, e por isso abre caminho para hedonismo estético em que demos uma vista de olhos na introdução, a incapacidade de distinguir os aspectos pessoais e impessoais da avaliação. A teoria tradicional da catarse significa que a reação emocional à arte não é o suscitamento de uma emoção real, mas o suscitamento e expulsão da emoção real numa onda de outra coisa qualquer. Podemos chamar essa outra coisa, talvez, a alegria ou a exuberância: a visão de algo libertado da experiência, a reação acesa no leitor pela transmutação da experiência em mimese, da vida em arte, da rotina em peça. No centro da educação liberal alguma coisa por certo devia liberar-se. A metáfora da criação sugere a imagem paralela do nascimento, a emergência de um organismo recém-nascido para a vida independente (FRYE, 1957, p. 96)

De acordo com Barthes (2009) os nossos historiadores e linguistas, apresentam basicamente a escrita como uma singela transcrição da linguagem oral. Já a antropologia, refere a diferença em certa medida ontológica destas duas comunicações. Houve, com efeito, duas linguagens dependentes de duas zonas distintas do córtex, sendo uma a da audição, que é referida com a evolução dos territórios coordenadores dos sons, e a outra a da visão, sendo relacionada com a coordenação dos gestos, traduzidos em símbolos graficamente materializados. Quando o grafismo apareceu, foi produzida um novo equilíbrio entre a mão e a face, que precisava ser libertado, uma após a outra, de modo concomitante. A face tinha a sua linguagem, a da audição e da locução, e a mão tinha a sua associação a própria visão e do traçado gestual. Neste sentido, Barthes (2009), explica como a palavra escrita é ambígua:

A palavra escrita é ambígua: por vezes (para simplificar) remete para o ato material, para o gesto físico, corporal, da escrita, em que a escrita, conforme a etimologia, não é mais do que o produto substancial (ter uma escrita bonita); outras vezes, por outro lado (para além do papel), remete para um complexo inextricável de valores estéticos, linguísticos, sociais, metafísicos; é, então, simultaneamente um modo de comunicação e de retenção que se opõe à palavra, uma forma nobre de expressão (semelhante ao estilo), um constrangimento legal, contabilístico (as escritas de um banco, de um navio) ou religioso (a escritura), uma prática significante de enunciação na qual o sujeito apresenta-se de um modo particular (este último sentido é moderno, ainda pouco usado) (BARTHES, 2009, p. 71-72)

Mencionado por Barthes (2009) trata acerca do trabalho da subversão, onde o prazer da leitura existe devido ao júbilo da escrita. Assim os pensamentos humanos que imitam as afirmações particulares e específicas mostrado por Frye (1957) nas três divisões do símbolo: imagem, arquetípico e mônade; que colaboram para a ideia apresentada por Flávio R. Kothe (2019) de que a alegoria significa algo diferente do que aparenta, é uma ironia radicalizada, que repassa em um sentido contrário ao significado das palavras utilizadas.

1.3.1 O símbolo como imagem

Justificado por Frye (1957), o símbolo pode ser dividido em como imagem, arquetipo e mônade. O símbolo como imagem dentro dos padrões literários geralmente são chamados de “clássicos” ou “neoclássicos”, que prevalecem na Europa Ocidental dos séculos XVI a XVIII, têm a mais estreita afinidade com essa fase formal. A ordem e a clareza são particularmente enfatizadas: a ordem, por causa da noção da importância de compreender uma forma fundamental, e a clareza, por causa do sentimento de que essa forma não deve desagregar-se ou cair na ambiguidade, mas deve preservar uma relação contínua com a natureza, que é seu próprio conteúdo. Essa atitude é característica do “humanismo” no sentido histórico, atitude marcada, por um lado por forte conexão com os assuntos históricos e éticos. No terceiro canto, ainda no inferno dentro de *A Divina Comédia* é descrito:

Chegado à porta do Inferno, os dois poetas deparam a ameaçadora inscrição. Entram e encontram no vestíbulo o caminho; alcançam o Aqueronte, rio onde Caronte, o barqueiro infernal, conduz as almas dos danados à margem oposta, rumo ao suplício (DANTE, 2003, p. 17)

Esse canto colabora com a conexão que é encontrada nas questões de caráter do homem, ao salientar como o Dante iria encontrar as personagens no inferno e fazer o

juízo que considerar pertinente. Os signos compostos em uma língua apenas existem na medida em que são reconhecidos, conforme Barthes (2009), ou seja, que apenas existem na medida em que se repetem, cada signo é imitador, gregário, e nos signos dorme um monstro: o próprio estereótipo, que não pode nunca ser falado a senão juntando aquilo que se arrasta na língua. É referido que a escrita comporta três determinações semânticas principais:

A primeira é um movimento manual, oposto ao gesto vocal, que pode ser nomeada a esta escrita escríção e ao seu resultado escritura. O segundo é um registro legal de marcas indelévels, destinadas a prevalecer através dos tempos, do esquecimento, do erro, da mentira. O terceiro é uma prática infinita em que o sujeito se compromete totalmente, e esta prática opõe-se, portanto, à simples transcrição de mensagens; Escrita entra em oposição, desta forma, por vezes, com Palavra (nos dois primeiros casos) como, por vezes, com Escrevença (no terceiro caso). Ou ainda: segundo o emprego e segundo as filosofias: um gesto, uma Lei, um prazer (BARTHES, 2009, p. 72)

As três determinações semânticas são visíveis dentro de *A Divina Comédia*, a primeira acontece nas viagens, que representam o movimento manual, serviram para a escrita do canto poético. A segunda com o registro legal, que acontece junto ao aparecimento de novos personagens para compor o enredo de passagem. Já a prática infinita descrita pela terceira semântica, intercorre no comprometimento dos mentores à chegada até o céu, que cessará todos os cantos. Dessa forma é possível passar para as analogias encontradas dentro do símbolo arquetípico.

1.3.2 O símbolo arquetípico

Conforme Frye (1957) o símbolo como material arquetípico apresenta o estudo dos gêneros baseados em analogias de forma. É característico da crítica documentária e histórica que não possa lidar com tais analogias. Pode rastrear a influência com grande plausibilidade, quer exista quer não, mas defrontado uma tragédia de Shakespeare e uma tragédia de Sófocles a serem comparadas apenas porque são tragédias, a crítica histórica tem de limitar-se a reflexões gerais sobre a gravidade da vida. Semelhantemente, nada é mais impressionante na crítica retórica do que a ausência de qualquer consideração de gênero: o crítico retórico analisa o que tenha diante de si sem atentar muito para o fato de ser uma peça, uma poesia lírica ou um romance. Ao afirmar que não há gêneros em literatura, existe a preocupação na estrutura simplesmente como obra de arte, não como um artefato com função possível. Mas há muitas analogias em literatura, distintas, de modo geral, de fontes e influências, nas quais,

naturalmente, não são de modo algum análogas, e perceber tais analogias forma uma grande parte de nossa experiência da literatura, seja qual for seu papel até agora na crítica. Neste sentido, a literatura pode ter a vida, a realidade, a experiência, a natureza, a verdade imaginativa ou as condições sociais como *conteúdo*; mas a literatura em si mesma não é feita dessas coisas. É descrito na citação abaixo o aspecto narrativo da literatura, em um ato recorrente comunicação simbólica:

O aspecto narrativo da literatura é um ato recorrente de comunicação simbólica: em outras palavras, um ritual. A narrativa é estudada pela crítica arquetípica como ritual ou imitação da ação humana como um todo, e não simplesmente como uma mimesis práxeos ou imitação de uma ação. Similarmente, na crítica arquetípica o conteúdo significativo é o conflito de desejo e realidade, que tem por base o trabalho do sonho. Ritual e sonho, portanto, são o conteúdo narrativo e significativo, respectivamente da literatura em seu aspecto arquetípico. A análise arquetípica do enredo de um romance ou peça tratá-lo-ia nos termos das ações genéricas, recorrentes e convencionais, que mostram analogias ritualísticas: com as núpcias, exéquias, iniciações intelectuais ou sociais, execuções ou arremedos de execução, o escorraçamento do vilão que é o bode expiatório (FRYE, 1957, p. 107)

Descrito por Compagnon (2006) todo signo, e qualquer linguagem possui obstáculo e transparência. A utilização cotidiana da linguagem busca olvidar, dessa forma é possível compreender, o que é transitivo e imperceptível, enquanto a linguagem literária cultiva sua própria opacidade, na forma intransitiva e perceptível. Existem muitas formas de apreender essa polaridade. A linguagem cotidiana é mais denotativa, a linguagem literária é mais conotativa, sendo ambígua, expressiva, perlocutória, autorreferencial. Nessa abrangência, dentro do purgatório, no décimo segundo canto de *A Divina Comédia*, é encontrado traços dos símbolos arquetípicos apresentados por Frye (1957) e que trabalha com a percepção relatada por Compagnon (2006):

Os dois poetas alcançam a entrada do quarto recinto do Purgatório – no qual se redimem os que negligenciaram as obras da fé e da caridade. Virgílio explica a Dante como se distribuem as almas nos sete círculos do Purgatório (DANTE, 2003, p. 213)

A linguagem cotidiana significa mais do que diz, ao referir-se às palavras poéticas, e a enunciação da definição formalista de literatura, dentro do universo de Dante, acontece no nesse canto quando o personagem conhece a distribuição das almas nos sete círculos do Purgatório. Assim é trabalhado como ocorrem os julgamentos da vida dos homens, dentro da

“linguagem literária sistemática” apontada por Compagnon (2006) ao informar que as linguagens no cotidiano são mais espontâneas, a linguagem literária é mais sistemática, por ser organizada, coerente, densa, complexa. O cotidiano da linguagem é referencial e pragmático, a utilização literária da língua é imaginária e estética. A literatura explora, sem fim prático, o material linguístico e colabora para a possibilidade de distintas fases do simbolismo literário apontado no símbolo como mônade.

1.3.3 O símbolo como Mônade

Explicitado por Frye (1957), no símbolo como mônade, é possível efetivar esse pensamento rastreando as diferentes fases do simbolismo literário, com a atenção em uma sequência paralela à da crítica medieval. Sendo estabelecida na verdade, um sentido diferente para a palavra “literal”. Como um segundo plano, ou descritivo, que corresponde ao histórico ou literal do esquema da Idade Média, ou, em qualquer hipótese, da versão de Dante. No terceiro plano, dentro do plano que faz o comentário e da interpretação, é o segundo plano, ou alegórico, da Idade Média. Nosso quarto plano, o estudo dos mitos, e da poesia como técnica de comunicação social, é o terceiro medieval, do sentido moral e tropológico, preocupado a um só tempo com o aspecto social e figurativo do sentido. A distinção medieval entre o alegórico como aquilo em que alguém crê (*quid credas*) e o moral como aquilo que alguém faz (*quid agas*) reflete-se também em nossa concepção da fase formal como estética ou especulativa e da fase arquetípica como social e integrante da substância contínua do trabalho. Dessa forma é plausível estabelecer um paralelo moderno da concepção medieval da analogia ou sentido universal.

Barthes (1985) explica que significado e significante são, na terminologia saussuriana, os componentes do signo. Logo este termo, presente em vocabulários muitos diferentes (da teologia à medicina), cuja história é muito rica, é por isso mesmo muito ambíguo. Portanto, o signo é inserido, segundo a vontade dos autores, em uma série de termos dissemelhantes e/ou afins: *sinal, índice, ícone, símbolo, alegoria* são os principais rivais do signo. Neste sentido, Frye (1957) demonstra o centro do universo literário, onde surge a “epifania”:

Assim o centro do universo literário é qualquer poema que porventura estejamos lendo. Um passo adiante, e o poema surge como um microcosmo de toda a literatura, uma externalização individual da ordem global de palavras. Analogicamente, portanto, o símbolo é mônade, estando todos os símbolos unidos num único símbolo verbal, infinito e eterno, que é, como diánoia, o Lógos, e, como mythos, o ato

criativo total. É essa concepção que Joyce exprime, em termos de fundo, como “epifania”, e Hopkins, em termo de forma, como “inscape” (FRYE, 1957, p. 122)

O signo para Barthes (1985, p. 44) “[...] é uma talhada (bi-face) de sonoridade, de visualidade etc.” A significação, então, pode ser concebida como um processo, como ato que une o significante ao significado, ato cujo produto é o signo. Bourdieu (2007), nesse sentido, fala do poder simbólico como poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo, e então, a ação sobre o mundo, portanto o mundo e, dessa forma, a ação sobre o mundo, logo o mundo, poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força, sendo física ou econômica, devido ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, ou seja, ignorado como arbitrário. Essa abrangência do que é reconhecido é trabalhado no quinto canto, quando Dante está no céu:

Beatriz fala a Dante acerca da natureza do voto religioso, bem como do problema da compensação de tal voto. Dante e Beatriz alcançam o segundo Céu – o céu de Mercúrio -, onde se encontram as almas dos que realizaram o bem para obter fama e glória (DANTE, 2003, p. 305)

Essa chegada simbólica ao céu encaixa no que é descrito na revista *Poétique* (1982), quando Tzvetan Todorov diz que um símbolo é o que nós utilizamos para exprimir de maneira permanente um sentido que não pode ser expresso de maneira completa por vocabulários diretos, ou combinações de vocabulários. Pois os vocabulários tornam-se gestos logo que produzem um sentido novo quando de cada novo aparecimento. Para obter estes efeitos semânticos, recorre-se ao que a retórica chamava figuras: repetições, oposições ou outras disposições convencionais.

Para Bourdieu (2007) o significado do poder simbólico não reside nos sistemas simbólicos em forma de uma força ilocucionária, mas que se define numa relação determinada, e por meio desta, entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras.

Fernandes (2007) confirma que os símbolos, mesmo que descurados pela maioria dos estudiosos do texto literário, possuem, muitas vezes, elementos sobre que se erige o discurso

artístico. Os símbolos se cristalizaram mediante séculos de tradição cultural e passaram, através do folclore, da literatura oral e da própria literatura erudita, por gerações e gerações, figurando como parte integrante do imaginário de que o escritor, poeta ou ficcionista, se serve para elaborar o seu poema ou a sua narrativa. Como acontece no canto poético final, no céu, quando é declamado: “Dante finalmente é habilitado à contemplação da essência divina. O poeta vê representado o mistério da Encarnação.” (DANTE, 2003, p. 425)

O personagem no final, representa o mistério dos símbolos literários, pois os símbolos possuem a aura (a imitação por imitação), já a alegoria explicada por Kothe (2019) pede essa aura, transformando toda a caminhada em uma enorme transcrição de cantos alegóricos. Esse trabalho realizado por Dante, entre os símbolo e alegoria, faz com que *A Divina Comédia* detenha características geniais de um autor tradutor-transcriador.

II. LINGUAGENS MIGRANTES

Neste capítulo, são destacadas as preocupações com as linguagens migrantes. Busca-se, com isso, compreender as nuances do processo criador na facção mesma da obra de arte. No primeiro tópico é ressaltada a importância das linguagens dentro do aspecto poético e como ocorre a transposição criativa, nas concepções abordadas principalmente por Walter Benjamin, Barthes e Bakhtin. Depois é trabalhado com a teoria de Langer, o sentimento e forma do corvo, com o poema de Edgar Allan Poe, *The Raven*; mostrando o que está escondido no canto sinistro e emblemático da poesia, em uma filosofia profunda entre vida e morte, além de ser minuciado o que aconteceu com a Lenore. Os poemas com imagens de cavalaria: “Meu sonho” de Álvares de Azevedo; e *Erlkönig* de Goethe; serão também analisados dentro do signo do sentimento e forma da cavalgada. Em *Erlkönig* existe uma “sintaxe invisível” dentro do poema sobre o segredo do rei Elfo. Essa sintaxe invisível da poesia de Goethe, esconde nos versos, o real acontecimento poético do filho morto do eu poemático. Assim, a pesquisa mostra que Poe e Goethe poetizam, que a arte fornece essa característica de produtos inacabados, abertos, onde uma obra ilumina a outra, uma forma de signos ilumina outro e assim sucessivamente. Com isso, é exequível uma abordagem do processo de assimilação indispensável para o elo com o terceiro capítulo.

2.1 Composição das linguagens

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

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

Como sistema de valores, a Língua é constituída por um certo número de elementos, sendo cada um simultaneamente um valendo-para e o termo de uma função mais ampla na qual tomam lugar, diferencialmente, outros valores correlativos: do ponto de vista da língua, o signo é como uma moeda: essa moeda vale para um determinado bem que permite comprar, mas vale também em relação a outras moedas, com um valor mais forte ou mais fraco (BARTHES, 1985, p.12)

Mostrado por Teles (1996), a importância assumida, nos estudos da literatura, o conhecimento da linguagem em todos os *sentidos*, que são empregadas a este termo para designar tanto as “direções” como as “significações” possíveis no discurso. Só o total conhecimento das possibilidades criadoras da linguagem nos poderá levar à visão meridiana da dimensão sintagmática da obra e, ao mesmo tempo, nos conduzir às latitudes e polarizações paradigmáticas, lugar dos vários níveis de significação da obra literária.

Bakhtin (1993) retrata que toda manifestação verbal socialmente importante possui o poder, às vezes por longo tempo e um amplo círculo, de contagiar com suas intenções os elementos da linguagem que estão integrados na sua orientação semântica e expressiva, impondo-lhes nuances de sentido precisas e tons de valores definidos. Na seguinte citação de Teles (1996) é possível compreender as diferenciações entre a linguagem comum da linguagem literária, para ser compreendido o discurso literário:

As diferenciações entre linguagem comum e linguagem literária, uma vez que o sentido e até a natureza da experimentação linguística na poesia estão diretamente ligados a esse problema a que a semiologia deu hoje algumas soluções mais adequadas. Vista como um tipo de linguagem, como uma “prática significante”, como um “sistema modelizante”, “secundário”, a literatura situa-se deste modo no mesmo nível de todos os outros sistemas de sinais, verbalizados ou não. A diferença é que a literatura se constrói em cima ou junto ou a partir da linguagem comum, o objeto de uma ciência especial, a linguística; e esta, no quadro atual das ciências sociais, está muito mais desenvolvida, tendo levado a análise do discurso a conclusões positivas, que estimularam inclusive o desenvolvimento de outras ciências humanas, como a antropologia, a psicanálise e, poderemos acrescentar, a poética. Torna-se portanto pertinente trazer para o discurso literário as soluções da linguística sobre a análise do discurso da linguagem comum (TELES, 1996, p. 18-19)

Para Barthes (1985) em face à língua, instituição e sistema, a própria fala é essencialmente um ato individual de seleção e de atualização, por ser constituída em primeiro lugar pelas combinações graças as quais o sujeito falante pode utilizar o código da língua para exprimir o seu pensamento pessoal, dentro do discurso a esta fala extensa, seguida pelos mecanismos psicofísicos que permitem exteriorizar as múltiplas combinações. É certo que a

fonação, por exemplo, não pode ser confundida com a língua, devido a instituição e o sistema não se alteram se o indivíduo que deles se serve fala em voz alta ou em voz baixa, a um ritmo lento ou rápido.

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

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

Considerando as relações entre língua e fala, temos que, cada um destes dois termos só tira a sua definição plena do processo dialético que os une: não há língua sem fala, e não há fala fora da língua “(BARTHES, 1985, p.13)”. Para Bakhtin (1993) em essência, para a consciência individual, a linguagem enquanto concreção socioideológica viva e enquanto opinião plurilíngue, é colocado nos limites de seu território e nos limites do território de outrem. A palavra da língua é uma palavra semi-alheia. Ela só se torna “própria” quando o falante a povoa com sua intenção, com seu acento, quando a domina através do discurso, torna-a familiar com a sua orientação semântica e expressiva “(BAKHTIN, 1993, p.98)”

A soma da sabedoria humana não está contida em nenhuma linguagem e nenhuma linguagem em particular é capaz de exprimir todas as formas e graus da compreensão humana “(POUND, 1990, p. 38)”. Neste sentido, Bakhtin (1993) ressalta a ideia de uma linguagem poética pura, fora do uso comum, fora da História, uma linguagem dos deuses, nasce no terreno da poesia como uma filosofia utópica dos seus gêneros, então está próxima da prosa literária a ideia de uma existência viva e historicamente concreta das linguagens. A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo.

Portanto, consoante com Barthes (2007) a linguagem é uma legislação, e a língua é o seu código. O poder que existente na língua não é muitas vezes notado pois é esquecido que qualquer língua é uma classificação e que qualquer classificação é uma opressão: *ordo* quer

dizer simultaneamente repartição e comunicação. Assim que a língua é proferida ainda que seja modulada pela intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra ao serviço de um poder. Nela se traçam infalivelmente duas rubricas: a autoridade da asserção e o gregarismo da repartição. Por consequência a língua é imediatamente assertiva. Dentro da negação, a dúvida, a possibilidade, a suspensão do julgamento requerem operadores particulares e eles próprios são retomados num jogo de máscaras que falam.

Na especificação do poeta, Carone (1979) pontua que para o poeta existir de verdade, não pode, por um lado, ser deglutido pelos automatismos do já dito por, outro ele, para *falar*, tem de *exilar-se*, com a linguagem, para a beira do silêncio, posto avançado de uma autenticidade possível. Nessa situação limite, que põe de pernas para o ar a concepção caseira de criação literária, ele se vê as voltas com a infinita agrura de dominá-la pela atenção. Na *Poética Do Silêncio* Fernandes (2007), explica:

A possibilidade de colocar a verdade no silêncio das entrelinhas permite que um texto determinado possa significar exatamente o que não está escrito. Teríamos, neste caso, um falso discurso que visa a (des)velar uma verdade diferente daquela nomeada pelos signos. Em termos de ficção do absurdo, temos uma linguagem revestida de uma simplicidade desmedida, mas dotada de tamanha carga semântica, que a própria linguagem se converte em absurdo. Como o homem e, no caso, as personagens são reveladas pela linguagem, ela se amolda ao estado de existência da personagem por ela manifestada. Assim, para uma existência absurda, uma linguagem igualmente absurda, isto é, uma linguagem ao mesmo tempo da realidade da ficção e o da realidade (FERNANDES, 2007, p. 14)

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

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

Dizer que a linguagem poética é obscura não significa que ela esconde o seu sentido, mas sim que ela remete para um sentido obscuro, isto é acessível a uma espécie de consciência em si mesma obscura “(COHEN, 1987, p. 165)”. Dentro do contexto da obscuridade, a mensagem do silêncio para Fernandes (2007), é aquela que se encontra além do discurso, sendo visível somente no interior da linguagem. É consoante esta ótica que o poeta exercita a poesia como a grande arte, já definida por Arquíloco, como o engenho que permite ferir os inimigos e, principalmente, acariciar a verdade e a amada com dedos de veludos.

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

2.2 Canção da Arte

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

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

único de circulação e se torna potencial, mas não virtual, pois continua a integrar o fenômeno poético.

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

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

De acordo com Fernandes (2007), na antiguidade clássica, tanto no Egito como na Grécia, a poesia visava a encantar os deuses, a fim de obter seus favores, realizados sob as mais diversas graças. Para isso, eram entoados hinos e, dependendo da situação, utilizavam fórmulas mágicas, em que se invocavam à divindade benefícios especiais, como o enternecimento e o conseqüente abrandamento das resistências da amada.

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

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

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

A existência de sistemas entonacionais próprios unicamente do verso permite falar da melodia do discurso poético. Como também é desenvolvido na citação de Frye (1957) acerca dos distintos ritmos existentes:

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

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

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

Moisés (2019) expressa que a poesia, de modo específico, não transmite nenhum ensinamento, ou até mesmo, poderia ser uma redundância, ensinar a compreender tudo. O que é transmitido pela poesia é somente um *modo de ver*. O que é visto, ou por ver, ficará na responsabilidade de quem o lê. Portanto, a ensinância poética está mais direcionada no processo da aprendizagem à alguma vasta distinção de resultado

Dilucidado por Pareyson (1993) outra profunda razão do grande interesse que o homem dedica à arte e do lugar eminente que ela ocupa na experiência humana é que a arte

nunca se acha tão longe da vida que não a faça convergir para si na totalidade dos seus aspectos, exercendo nela uma grande influência e suscitando por ela interesse profundo e vital, e que não se limita a satisfazer tendências particulares, mas tal que empenha a pessoa toda inteira e a satisfaz em todas as suas exigências. A arte, assim como não pode deixar de nutrir-se da espiritualidade de quem a exerce, também não pode deixar de se revelar na vida do autor e do leitor, tornando-se para o primeiro razão de vida e, para o segundo, necessidade e alimento espiritual.

De acordo com Soares (2007) a arte literária, no sistema de ensino e na vida social pra além dele, permite mais, na medida em que experimenta as convenções da língua e, se as executa às vezes com primor, outras vezes explora os seus limites e imprecisões, rompe-as, despe-se e despede-se delas ou transforma-as, chamando o leitor para a falta de decisão, significativa da literatura.

Para Pareyson (1993) a arte precisa, sem dúvida, de uma poética que, no seu concreto exercício, operosamente anime e apoie a formação da obra, mas não é essencial esta poética ao invés da outra. A arte consiste apenas no formar por formar, quer de fato represente ou crie, retrate ou abstraia, intérprete ou invente, exprima ou idealize, reconstrua ou construa, penetre ou apenas aflore, se baseie no cálculo ou aja por instinto. O essencial é que haja arte, e que nenhuma dessas poéticas se absolutize de modo a pretender conter, ela sozinha a essência da arte, monopolizando o exercício e erigindo em uma falsa estética.

É preciso crer na poesia como é preciso crer na existência do homem. Ela só desaparecerá quando o homem desaparecer. Mesmo assim, sobreviverá na linguagem das coisas, à espera sempre de um criador (deus ou poeta) que novamente a pronuncie, e articule, tal como se fazia na mitologia primitiva (TELES, 1996, p. 191)

No contexto abordado, a passagem da forma oral até a escrita, foi fundamental para o surgimento da poesia, a transformação da sonoridade em um outro ambiente, que não é virtual, e sim, uma integração poética, que remete as canções das palavras. Ocorrendo a transformação do material verbal em elementos musicais, na vida social e no sistema de ensino. Isso faz com que a linguagem e a cultura da humanidade, só suma se o homem inexistir. Desse modo, o canto faz-se necessário, para encontrar a voz escondida que revela alguns dos mistérios literários.

2.2.1 Sentimento e forma em “O Corvo”

The Raven (O corvo), do Edgar Allan Poe¹, foi publicado no segundo número da *American Review*, no dia 29 de janeiro de 1845, em Nova Iorque. (O corvo) é um exemplo da sua arte de narrar em verso, pois o escritor construiu, nessa composição um poema narrativo, um conto em versos, uma vez que traduz por meio da arte poética a história e os mistérios e do canto agorento de um Corvo, performatizado em ritmo e sons e sensações sinestésicas.

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

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

¹ **Edgar Allan Poe** (nascido **Edgar Poe**; Boston, Massachusetts, Estados Unidos, 19 de Janeiro de 1809 — Baltimore, Maryland, Estados Unidos, 7 de Outubro de 1849) foi um autor, poeta, editor e crítico literário estadunidense, integrante do movimento romântico em seu país. Conhecido por suas histórias que envolvem o mistério e o macabro, Poe foi um dos primeiros escritores norte-americanos de contos e é geralmente considerado o inventor do gênero ficção policial, também recebendo crédito por sua contribuição ao emergente gênero de ficção científica. Ele foi o primeiro escritor americano conhecido por tentar ganhar a vida através da escrita por si só, resultando em uma vida e carreira financeiramente difíceis.

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

<p>Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezenbro, E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais. Como eu queria a madrugada, toda a noite aos livros dada P’ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais - Essa cujo nome sabem as hostes celestiais, Mas sem nome aqui jamais!</p>	<p>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 book surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore – For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore – Nameless here for evermore.</p>
---	--

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

<p>Como, a tremer frio e frouxo, cada reposteiro roxoxo Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais! Mas, a mim mesmo infundido força, eu ia repetindo,</p>	<p>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;</p>
--	--

<p>"É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais; Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais. É só isto, e nada mais".</p>	<p>Some late visitor entreating entrance at my chamber door; This it is and nothing more."</p>
---	--

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

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

<p>E, mais forte num instante, já nem tardo ou hesitante, "Senhor", eu disse, "ou senhora, decerto me desculpais;</p>	<p>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,</p>
---	--

<p>mais.</p> <p>"Por certo", disse eu, "aquela bulha é na minha janela.</p> <p>Vamos ver o que está nela, e o que são estes sinais."</p> <p>Meu coração se distraía pesquisando estes sinais.</p> <p>"É o vento, e nada mais."</p>	<p>lattice;</p> <p>Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore –</p> <p>Let my heart be still a moment, and this mystery explore; -</p> <p>“Tis the wind and nothing more.”</p>
--	---

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

<p>Abri então a vidraça, e eis que, com muita negaça,</p> <p>Entrou grave e nobre um corvo dos bons tempos ancestrais.</p> <p>Não fez nenhum cumprimento, não parou nem um momento,</p> <p>Mas com ar solene e lento pousou sobre os meus umbrais,</p> <p>Num alvo busto de Atena que há por sobre meus umbrais,</p> <p>Foi, pousou, e nada mais.</p>	<p>Open here I flung the shutter, when, with many 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>E esta ave estranha e escura fez sorrir minha amargura</p> <p>Com o solene decoro de seus ares rituais.</p> <p>"Tens o aspecto tosquiado", disse eu, "mas de nobre e ousado,</p> <p>Ó velh"O Corvo"emigrado lá das trevas infernais!</p> <p>Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernais."</p> <p>Disse o corvo, "Nunca mais".</p>	<p>Then this ebony Bird beguiling my fancy into smiling,</p> <p>By the grave and stern decorum of the countenance it wore</p> <p>"Though thy crest be shorn and shaven, thou", I said, "art sure no craven,</p> <p>Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore –</p> <p>Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"</p> <p>Quoth the Raven, "Nevermore".</p>
--	---

Ao buscar por respostas para o mistério, é aberta a janela e entra um corvo (Open here I flung the shutter, when, with many flirt and flutter/ In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore), que estava cantando, então o pássaro realiza um singelo pouso sobre os umbrais da porta (*Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door/ Perched, and sat, and nothing more*). Enquanto "O Corvo" canta: *flutter/ raven/ stayed/ door/ door/ nothing more*. Em um alívio, por não estar enlouquecendo o eu narrador, que irá narrar o drama, sorri, entretanto percebe a malícia de "O Corvo" pergunta quem "O Corvo" é (*Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore*). E "O Corvo" diz: *Nevermore*, como símbolo da canção, de que a Lenore nunca mais apareceria, contudo "O Corvo" já estava cantando desde o início da poesia. "O Corvo" continua na oitava estrofe: *Ebony/ wore/ craven/ shore/ shore/ nevermore*.

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

'Never – Nevermore'). E "O Corvo" diz: *spoken/ stock/ disaster/ burden bore/ burden bore/ nevermore*.

<p>Mas, fazendo inda a ave escura sorrir a minha amargura, Sentei-me defronte dela, do alvo busto e meus umbrais; E, enterrado na cadeira, pensei de muita maneira Que qu'ria esta ave agoureira dos maus tempos ancestrais, Esta ave negra e agoureira dos maus tempos ancestrais, Com aquele "Nunca mais".</p>	<p>But <i>The Raven</i> still beguiling all my sad soul into smiling, Straight I wheeled a cushioned seat front of bird and bust and 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 coraking "Nevermore".</p>
--	---

<p>Comigo isto discorrendo, mas nem sílaba dizendo À ave que na minha alma cravava os olhos fatais, Isto e mais ia cismando, a cabeça reclinando No veludo onde a luz punha vagas sombras desiguais, Naquele veludo onde ela, entre as sombras desiguais, Reclinar-se-á nunca mais!</p>	<p>This I 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 violed lining with the lamp- light gloating o'er She shall press, ah, nevermore"</p>
---	--

<p>Fez-se então o ar mais denso, como cheio dum incenso Que anjos dessem, cujos leves passos soam musicais. "Maldito!", a mim disse, "deu-te Deus, por anjos concedeu-te O esquecimento; valeu-te. Toma-o, esquece, com teus ais, O nome da que não esqueces, e que faz esses</p>	<p>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 three – by these angels he hath sent thee Respite – respite and nepenthe from my memories of Lenore! Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!" Quoth the Raven, "Nevermore".</p>
---	--

teus ais!" Disse o corvo, "Nunca mais".	
--	--

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

<p>“Profeta”, disse eu, profeta - ou demônio ou ave preta! Fosse diabo ou tempestade quem te trouxe a meus umbrais, A este luto e este degredo, a esta noite e este segredo, A esta casa de ânsia e medo, dize a esta alma a quem atrais Se há um bálsamo longínquo para esta alma a quem atrais! Disse o corvo, "Nunca mais".</p>	<p>“Prophet!”, said I, “thing of evil” – prophet still, if bird or devil! – Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore, Desolate, yet all undaunted, on this desert land enchanced 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”.</p>
<p>“Profeta”, disse eu, "profeta - ou demônio ou ave preta! Pelo Deus ante quem ambos somos fracos e</p>	<p>“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 –</p>

<p>mortais. Dize a esta alma entristecida se no Éden de outra vida Verá essa hoje perdida entre hostes celestiais, Essa cujo nome sabem as hostes celestiais!" Disse o corvo, "Nunca mais".</p>	<p>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 angles name Lenore." Quoth the Raven, "Nevermore".</p>
---	--

Na décima quinta estrofe, o eu narrador clama pelo profeta para resolver o enigma (*"Prophet!", said I, "thing of evil" – prophet still, if bird or devil*) e descreve a sensação como ânsia e medo (*On this home by Horror haunted – tell me truly, I implore*), e nisso "O Corvo" canta: *Prophet/ tempest/ enchanced/ I implore/ I implore/ nevermore*. Ao seguir o poema, na décima sexta estrofe é questionado o paradeiro da alma (*Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn*), em memória da amada perdida (*Clasp a rare and radiant maiden whom the angles name Lenore*), perante ao som do corvo: *Prophet/ adore/ aidenn/ Lenore/ Lenore/ nevermore*.

<p>"Que esse grito nos aparte, ave ou diabo!", eu disse. "Parte! Torna à noite e à tempestade! Torna às trevas infernais! Não deixes pena que ateste a mentira que disseste! Minha solidão me reste! Tira-te de meus umbrais! Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais!"</p>	<p>"Be that word our sing 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".</p>
--	--

<p>E o corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais. Seu olhar tem a medonha cor de um demônio que sonha, E a luz lança-lhe a tristonha sombra no chão há mais e mais,</p>	<p>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, An 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;</p>
---	--

<p>E a minha alma dessa sombra que no chão há mais e mais, Libertar-se-á... nunca mais!</p>	<p>Shall be lifted – nevermore!</p>
---	--

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

2.2.1.1 A sintaxe do invisível no canto sinistro d’O Corvo

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

*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a **tapping**,
As of someone gently rapping, rapping at my chamber **door**,*

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

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

- Primeira estrofe:

*Once upon
Lore
Tapping
Door
Door
nothing more*

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

- Segunda estrofe:

*I remember
Floor
Morrow
Lenore
Lenore
Evermore*

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

- Terceira estrofe:

*Uncertain
Before
Beating
Door*

Door
nothing more

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

- Quarta estrofe:

No longer
Implore
Rapping
Door
Door
nothing more

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

- Quinta estrofe:

Peering
Before
Token
Lenore
Lenore
nothing more

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

- Sexta estrofe:

Turning
Tapping
Lattice
Explore
Explore
nothing more

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

- Sétima estrofe:

Flutter
Raven
Stayed
Door
Door
nothing more

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

- Oitava estrofe:

Ebony
Wore
Craven
Shore
Shore
Nevermore

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

- Nona estrofe:

I marvelled
Bore
Cannot
Door
Door
Nevermore

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

- Décima estrofe:

Spoke
Word
Fluttered
Flown before
Flown before
Nevermore

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

- Décima primeira estrofe:

Spoken
Stock
Disaster
Burden bore
Burden bore
Nevermore

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

- Décima segunda estrofe:

Raven
Door
Betook
Bird of yore
Bird of yore
Nevermore

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

- Décima terceira estrofe:

I sat
Core
Head
Lamp-light
Lamp-light
Nevermore

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

- Décima quarta estrofe:

Air grew
Floor
These angels
Lenore
Lenore
Nevermore

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

- Décima quinta estrofe:

Prophet
Tempest
Enchanced
I implore
I implore
Nevermore

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

- Décima sexta estrofe:

*Prophet
Adore
Aidenn
Lenore
Lenore
Nevermore*

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

- Décima sétima estrofe:

*Word
Shore
Spoken
My door
My door
Nevermore*

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

- Décima oitava estrofe:

*Raven
Chamber door
Seeming
On the floor
On the floor
Nevermore*

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

2.2.2 Sentimento e forma em Goethe

De acordo com a revista *Poétique* (1982), um dos primeiros especialistas da semântica, Alfred Rosenstein (*Die psychologische Bedingungen des Bedeutungswechsels der Wörter*,

Leipzig, 1884), tinha já tentado fundamentar cientificamente esta noção de *palavras desprovidas de conteúdo*, afirmando a especificidade do verso no plano semântico, partindo do papel do verso como sistema emotivo. A tese fundamental que lhe permitia tirar essas conclusões era que, a significação da palavra é determinada pelo conjunto (*Gesamtheit*) das relações não só das noções, mas também das emoções.

O poema de cavalaria de Goethe “*O rei fauno*” (*Erlkönig*) é cantado em um ritmo de cavalgada, possui oito estrofes de quatro versos, totalizando 32 versos, simbolizando os quatro passos do cavalo. A figura mitológica de fauno, metade cervo e metade homem, será traduzida como elfo, que também é um ser mágico dos bosques e simboliza os desejos inconscientes, além de possui o poder de atravessar portais e a deter característica de ser iluminado, como apontado em trechos do poema. Cada verso também é dividido em quatro, formando o som da cavalgada. A tradução foi feita pelo autor da presente dissertação: Everaldo Correia de Lima Júnior. Como relatada na seguinte análise:

Wer reitet /so spät /durch Nacht/ und Wind? Es ist/ der Vater/ mit seinem/ Kind; Er hat/ den Knaben/ wohl in/ dem Arm, Er faßt/ ihn sicher/, er hält/ ihn warm.	Quem galopa tão tarde pela noite e vento? É o pai com a sua criança; Ele tem o menino provavelmente nos braços, Ele quase o deixa seguro, ele o mantém quente.
--	---

A primeira estrofe é cantada de forma rápida, em galopadas desesperadas ao som do eupoemático, que descreve quem possui a desesperada cavalgada da cena inicial, no caso, sendo o pai: *Es ist der Vater mit seinem Kind;/ Er hat den Knaben wohl in dem Arm, / Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.*

"Mein Sohn,/ was birgst du/ so bang/ dein Gesicht?" "Siehst,/ Vater,/ du den/ Erlkönig nicht? Den Erenkönig/ mit Kron/ und/ Schweif?" "Mein Sohn,/ es ist/ ein/ Nebelstreif."	“Meu filho, o que você está causando essa ansiedade em seu rosto?” “Meu pai, você não viu o rei elfo? O rei elfo com coroa e cauda?” “Meu filho, isso foi apenas uma ilusão”
--	---

Na segunda estrofe, aparece duas falas, que faz o ritmo desacelerar para focar nas falas dos envolvidos, a primeira do pai perguntando ao filho o motivo dele aparentar estar tão ansioso (*Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?*), em um som de cavalgada forte, lenta e desesperada. A segunda fala a do filho, incrédulo do pai não ter percebido a presença do rei elfo (*Siehst, Vater, du den Erbkönig nicht?/ Den Erlenkönig mit Kron und Schweif?*), já em um som fraco, mais lento do que o pai e de debilitação. A tonalidade do pai e do filho, segue durante toda a poesia. No final desta estrofe termina com a fala do pai, dizendo que tudo foi uma ilusão (*Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif*).

"Du liebes Kind,/ komm',/ geh'/ mit mir! Gar schöne/ Spiele/ spiel ich/ mit dir; Manch bunte/ Blumen sind/ an dem/ Strand; Meine Mutter/ hat manch/ gülden/ Gewand."	"Você criança amada, venha, venha comigo! Até mesmo o mais bonito canto, eu irei cantar contigo; Talvez haja flores coloridas na praia; Minha mãe tem algumas vestes douradas."
---	---

A fala do pai, na terceira estrofe é para acalmar o filho, repleta de declarações cheias de esperanças (*Du liebes Kind, komm', geh' mit mir!*), as quatro galopadas permanecem a cada verso do poema.

"Mein Vater,/ mein Vater,/ und hörest/ du nicht, Was Erlenkönig/ mir/ leise/ verspricht?" "Sei ruhig,/ bleibe/ ruhig,/ mein Kind! In dürren/ Blättern/ säuselt/ der Wind."	"Meu pai, meu pai, você não escutou, O que o rei elfo calmamente me disse?" "Fique calmo, mantenha calmo, minha criança! A brisa do vento está te deixando seco."
---	--

Na quarta estrofe, o filho insiste na breve presença do rei elfo (*Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,/ Was Erlenkönig mir leise verspricht?*), no entanto o pai acha que o vento está o deixando seco, colaborando para toda o delírio do menino (*Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind!/ In dürren Blättern säuselt der Wind*).

"Willst,/ feiner Knabe,/ du/ mit mir geh'n?"	"Delicado menino, você deseja vir comigo?"
--	--

Meine Töchter/ sollen dich/ warten/ schön; Meine Töchter/ führen/ den nächtlichen/ Reihn Und wiegen/ und tanzen/ und singen/ dich ein."	Minha filha deve estar te esperando com prazer; Minha filha entende o sentido da luz noturna E abraçará e dançará e cantará contigo."
---	---

The Raven Na quinta estrofe, o pai tenta trazer a atenção do filho para ele, com a pergunta: “deseja vir comigo?”, além de falar que a filha dele aguardará o menino, pois ela sabe aproveitar a diversão noturna (Meine Töchter sollen dich warten schön;/ Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn/ Und wiegen und tanzen und singen dich ein).

"Mein Vater,/ mein Vater,/ und siehst du/ nicht dort Erlkönigs/ Töchter/ am düstern/ Ort?" "Mein Sohn,/ mein Sohn,/ ich seh'/ es genau: Es scheinen/ die alten/ Weiden/ so grau."	“Meu pai, meu pai, você não viu o que aconteceu lá? Aquele lugar lúgubre é a filha do rei elfo!” “Meu filho, meu filho, eu percebo e está tudo bem: Isso são os brilhos dos velhos pastos acinzentados.”
--	---

A insistência do garoto é latente na sexta estrofe, quando ele relata para o pai, que a filha já o acolheu, porém não foi a irmã dele, foi o melancólico lugar que ele teve o encontro com o rei elfo, naquele lugar ele foi abraçado e celebrado para algo. O pai desesperado fala: agora eu entendo! Eu vejo o brilho! São dos pastos acinzentados (*Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau:/ Es scheinen die alten Weiden so grau*).

"Ich liebe dich,/ mich reizt/ deine schöne/ Gestalt; Und bist du/ nicht willig,/ so brauch' ich/ Gewalt." "Mein Vater,/ mein Vater,/ jetzt faßt/ er mich an! Erlkönig/ hat mir/ ein Leids/ getan!"	“Eu amo você, me alegra o seu belo semblante; E você não está disposto, então eu preciso ser rígido. “Meu pai, meu pai, agora ele me prende! O rei elfo me possui, é uma lástima!
---	--

O pai declara para o seu filho, sendo a sua última fala no poema, então ele repara que está sendo frágil aos delírios do filho, e resolve manter a postura, para manter suas energias concentradas em chegar em casa e salvar o filho (*Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;/ Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt*). E então o filho reage com a sua derradeira fala, constando que o rei elfo o pegou não havia mais o que fazer (*Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!/ Erlkönig hat mir ein Leids getan!*)

Dem Vater/ grauset's,/ er reitet/ geschwind, Er hält/ in Armen/ das ächzende/ Kind, Erreicht/ den Hof/ mit Mühe/ und Not; In seinen/ Armen/ das Kind/ war tot.	O pai apavorado cavalga pelo vento, Ele tem em seus braços a criança de oito anos, Consegue chegar ao pátio com esforço e mistério; Nos seus braços a criança estava morta.
---	---

Na oitava e última estrofe, o eupoemático toma a voz e narra, com velocidade, o que aconteceu quando o pai chegou ao pátio de seu lar, com esforço e mistério. Era tarde demais, o garoto de oito anos já estava morto (*In seinen Armen das Kind war tot*).

2.2.2.1 – A sintaxe do invisível na cavalgada do Rei Elfo

Ao longo do poema de Goethe, aparece um acontecido entre o menino e o elfo, que fica subentendido. O pai certamente não viu nada. Todavia se o leitor analisar cada verso, entre as galopadas é possível perceber a presença a formação de frases em cada estrofe, assim como aconteceu no poema “O corvo” de Edgar Allan Poe, não obstante aqui o mistério está entre os galopes do cavalo. Formando outro tipo de quebra-cabeça, mantendo os quatro sons de galopadas, bem lentos e explicativos. Assim temos na primeira estrofe, e assim sucessivamente:

Wer reitet /so spät /**durch Nacht**/ und Wind?
Es ist/ der Vater/ mit seinem/ Kind;
Er hat/ **den Knaben**/ wohl in/ dem Arm,
Er faßt/ **ihn sicher**/, er hält/ ihn warm.

Durch Nacht/ es ist/ den Knaben/ ihn sicher (Durante a noite é um garoto que ele procura).

"Mein Sohn,/ was birgst du/ so bang/ **dein Gesicht**?"

"Siehst,/ Vater,/ du **den/ Erbkönig** nicht?
Den Erlenkönig/ **mit Kron/** und/ Schweif?"
"Mein Sohn,/ es ist/ ein/ **Nebelstreif.**"

Dein Gesicht/ den Erbkönig/ mit Kron,/ Nebelstreif (O rosto do rei elfo com coroa, misterioso).

"Du liebes Kind,/ komm',/ **geh'** mit mir!
Gar schöne/ Spiele/ spiel ich/ mit dir;
Manch bunte/ Blumen sind/ an dem/ Strand;
Meine Mutter/ **hat manch/** gülden/ Gewand."

Gehen/ gar schöne,/ manch bunte,/ hat manch (Vindo com prazer, muito colorido, tinha algo a oferecer).

"**Mein Vater,**/ mein Vater,/ und hörest/ du nicht,
Was Erlenkönig/ mir/ leise/ **verspricht?**"
"Sei **ruhig,**/ bleibe/ ruhig,/ mein Kind!
In dürrer/ Blättern/ säuselt/ **der Wind.**"

Mein Vater/ verspricht:/ Sei ruhig/ ist der Wind (Meu pai disse: Fique calmo, é o vento).

"**Willst,**/ feiner Knabe,/ du/ mit mir geh'n?
Meine Töchter/ sollen dich/ warten/ **schön;**
Meine Töchter/ führen/ **den nächtlichen/** Reihn
Und wiegen/ und tanzen/ und singen/ **dich ein.**"

Willst/ schön/ den Nachtlichen/ dich ein? (Deseja algo nessa noite?). A primeira fala do rei elfo, dentro do poema.

"**Mein Vater,**/ mein Vater,/ und siehst du/ nicht dort
Erlkönigs/ Töchter/ am düstern/ Ort?"
"Mein Sohn,/ mein Sohn,/ **ich seh'** es genau:
Es scheinen/ **die alten/** Weiden/ so grau."

Mein Vater,/ Erlkönigs,/ ich sehe,/ die alten! (Meu pai, o rei elfo, eu o vejo, os antepassados!).

"**Ich liebe** dich,/ mich reizt/ deine schöne/ Gestalt;
Und bist du/ **nicht willig,**/ so brauch' ich/ Gewalt."
"Mein Vater,/ mein Vater,/ **jetzt faßt/** er mich an!
Erlkönig/ hat mir/ ein Leids/ **getan!**"

Ich liebe/ nicht willig/ jetzt faßt/ getan! (Eu adoraria não desejar algo agora!).

Dem Vater/ grauset's,/ **er reitet/** geschwind,
 Er hält/ **in Armen/** das ächzende/ Kind,
 Erreicht/ den Hof/ **mit Mühe/ und Not;**
 In seinen/ Armen/ das Kind/ war tot.

Er reitet/ in seinen Armen/ mit Mühe/ und Not (Ele cavalgou até o seu braço com esforço e mistério).

O esforço e mistério permanece repetindo, assim como na poesia de Poe, quando “O Corvo” cantava palavras repetidas, como: “*door/ door*” ou “*Lenore/ Lenore*”. A poesia de Goethe na cavalgada, pede uma continuidade nas palavras “*mit Mühe und Not*”. Dessa forma ao ser feita outra busca de palavras chaves dentro das frases encontradas em cada estrofe, é possível encontrar a pergunta do rei elfo para o menino, esclarecendo o que de fato o poderoso ser queria com o garoto. Ao som de uma cavalgada lenta e esclarecedora.

Durch Nacht/ es ist/ den Knaben/ ihn sicher.
 Dein Gesicht/ **den Erbkönig /** mit Kron,/ Nebelstreif.
 Gehen/ **gar schöne,** manch bunte,/ hat manch
 Mein Vater/ **verspricht:/** Sei ruhig/ ist der Wind
Willst/ schön/ den nachtlichen/ dich ein?
 Mein Vater,/ **Erbkönigs,** ich sehe,/ die alten!
 Ich liebe/ nicht willig/ jetzt **faßt/ getan!**
 Er reitet/ in seinen Armen/ mit Mühe/ und Not.

<p>Durch Nacht/ den Erbkönig/ gar schöne/ verspricht: Willst/ Erbkönigs/ faßt/ getan?</p>	<p>Durante a noite, o rei elfo com prazer, disse: Deseja se tornar um rei elfo?</p>
---	--

Portanto, vê-se aí a real intenção do rei elfo, ele queria que o menino fosse o seu sucessor, por isso o pai não o via, era algo entre o ser mágico e a criança. O rei oferece tudo ao garoto, porém ele recusa, o menino apenas queria o pai. Na fúria e desespero o elfo o agarra pelo braço, tomando a sua alma, realizando os feitos que sua irmã iria fazer, como descrito pelo pai: “celebrar e dançar, aproveitar a noite”. É o que o O. Brik (1970), chama de

ritmo musical, a alternância dos sons no tempo. O ritmo poético é a alternância das sílabas no tempo. O ritmo coreográfico, a alternância dos movimentos no tempo.

É possível realizar uma analogia ao poema de Álvares de Azevedo, *Meu sonho*, no qual cria um clima onírico de três trotadas fantasmagóricas, entre o eu lírico e o fantasma. A esta atmosfera acrescenta-se o clima de mistério e fantasmagoria ao redor do cavaleiro, que trota para a guerra, em posição de marcha: um, dois, três. Dentro da noite de um sonho com conotações de medo e pesadelo, reforçando o lado macabro dos versos azevedianos:

EU

Cavaleiro/ das armas/ escuras,
Onde vais/ pelas trevas/ impuras
Com a espada/ sanguenta/ na mão?
 Por que brilham/ **teus olhos**/ ardentes
E gemidos/ nos lábios/ frementes
Vertem fogo/ do teu/ coração?

Cavaleiro, / quem és? / — O remorso?
Do corcel/ te debruças/ no dorso...
 E galopas/ **do vale**/ através...
Oh! / da estrada/ acordando as poeiras
Não escutas/ gritar/ as caveiras
 E morder-te/ **o fantasma**/ nos pés?

Onde vais/ pelas trevas/ impuras,
Cavaleiro/ das armas/ escuras,
 Macilento/ qual morto/ **na tumba**?...
Tu escutas.../ Na longa/ montanha
 Um tropel/ **teu galope**/ acompanha?
 E um clamor/ **de vingança**/ retumba?

Cavaleiro, / quem és? / que mistério...
Quem te força/ da morte/ no império
 Pela noite/ assombrada/ **a vagar**?

O FANTASMA

Sou o sonho/ de tua/ esperança,
Tua febre/ que nunca/ descansa,
O delírio/ que te há/ de matar!...

Ao buscar o poema, dentro do poema, composta pelas expressões-chaves de cada verso, que garantem a marcha da poesia, é encontrado as seguintes frases:

EU

Cavaleiro/ onde vais/ com a espada ardente?
 Teus olhos/ e gemidos/ vertem fogo.
 Cavaleiro/ do corcel/ do vale.
 Oh!/ Não escutais/ o fantasma?
 Onde vais/ Cavaleiro,/ na tumba?
 Tu escutas/ teu galope/ de vingança?
 Cavaleiro/ quem te força/ a vagar?

O FANTASMA

Sou o sonho,/ tua febre,/ o delírio.

Assim, o “fantasma” responde a todas as perturbações do cavaleiro. A esperança é o sonho da guerra acabar, o desejo é tão forte que o faz ficar febril, o delírio é causado devido ao cavaleiro descobrir que a marcha nunca acabará, e assim sua vingança não será efetuada. O fantasma que traz respostas para a agonia do cavaleiro das trevas, é a própria perturbação. Assim, o fantasma é o próprio cavaleiro, ele é a morte, a marcha incessante: um, dois, três. O fantasma é a sua mente, que o assombra.

Relatado por Maria de Fátima Gonçalves Lima (2011), o poeta descreve um sonho em que um fantasma, galopando pelo reino da morte, corporifica sua angústia resultante das frustrações de suas aspirações. A cadência martelada dos versos eneassílabos, acentuados na 3a, 6a e 9a sílabas, faz o som unir-se ao sentido e representar sonoramente a marcha ritmada do galope do cavalo, ao mesmo tempo em que cria o ofego de angústia do eu (CÂNDIDO, A. 1985. p. 43). Assim, o galope insere-se num cenário noturno, visualizado pelo uso de expressões que sugerem obscuridade: “armas escuras”, “trevas impuras”, “macilento qual morto na tumba”. Essa atmosfera do poema é típica do Romantismo, na qual a noite favorece e intensifica o mistério, o inexplicável, o indefinível. Na compreensão do mundo, o romântico pouco utiliza a razão. Por isso, mergulha no seu inconsciente onde tudo é caótico, misterioso e extraordinário. O escritor romântico está aberto para o sobrenatural e o fantástico. Álvares de Azevedo é, por excelência, o poeta da noite, do sonho e do sono.

2.3 O Processo de assimilação

Segundo Langer (1980), o princípio de assimilação, pelo qual uma arte “engole” os produtos de outra, não apenas estabelece a relação da música com a poesia, mas resolve toda

controvérsia sobre pura e impura, virtudes e vícios de música sugestiva, condenação da ópera como “híbrida”, versus o ideal da Gesamtkunstwerk, a obra de arte total.

As palavras existiam, mas perdidas e isoladas na língua oral. Fixá-las na sua materialidade, classificá-las em um glossário, reenviam-nas ao contexto, dão-lhes uma outra existência e tiram-nas do esquecimento “(WILLEMART, 1993, p.76)”. Descrito por Carvalho (2002), somente um povo da antiguidade teve a preocupação mais sistemática e filosófica com as condições e formação do conhecimento: foram os gregos. De modo paralelo ao conhecimento empírico legado pelos povos do Oriente, Mesopotâmia e Egito, os gregos desenvolveram um tipo de reflexão, a intuição que se destacou pela possibilidade de gerar teorias unitárias sobre a natureza e desvincular o saber racional do saber mítico. Isto não quer dizer que os gregos tivessem abandonado sua mitologia e cosmologia em favor de um saber racional, mas tão somente que eles começaram a ter consciência das diferenças entre estas duas formas de *logos*.

Na linguagem, há uma enorme desproporção entre a língua, conjunto finito de regras, e as falas que se vêm alojar sob estas regras e que são em número praticamente infinito “(BARTHES, 1985, p.29)”. O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é a dialógica “(BAKHTIN, 1993, p.88-89)”.

Para Carvalho (2002), a *epistémé* característica do pensamento grego era do tipo *theoretiké*, isto é, um tipo de saber adquirido pelos “olhos do espírito” e que ia além dos meros fenômenos empíricos. Essa diferença entre conhecimento prático, que estava ligado ao trabalho, à execução de atividades de produção de bens e coisas necessárias à vida, e conhecimento *teórico*, ligado ao prazer de saber, chegou a cristalizar-se como formas de conhecimento de diferentes naturezas.

Barthes (2009), explica que para os eruditos atuais pensam sempre a escrita *a partir da linguagem*, e para eles, a linguagem oral, falada: a escrita vem, portanto, a seguir de modo tardio à palavra. Assim, classificaram a escrita segundo as três articulações da linguagem, sendo a da sua linguagem: haveria, em primeiro lugar, uma *escrita da frase*, na qual o signo traçado englobaria o enunciado completo, uma unidade de discurso é a escrita dita sintética (*Ideenschrift*), aquela que encontramos nos pictogramas, formado nos lenços dos Iroqueses, dos Algonquins, na banda desenhada. Depois vem uma *escrita das palavras*, em que os signos tomam a seu cargo as unidades significativas da linguagem, os morfemas: é a escrita analítica (*Wortschrift*), que encontramos nos ideogramas encontrados nos sumérios, egípcios e

chineses. Finalmente, uma escrita dos sons, em que cada signo toma a seu cargo uma unidade distintiva, como som na letra ou um grupo de unidades distintivas, formadas por sílabas. Na escrita alfabética, que encontramos nos silabários, nos alfabetos consonânticos e vocálicos, que é o alfabeto fenício e os seus derivados. Por conseguinte esta classificação é, naturalmente, plausível, sem dúvida cómoda, mas, talvez, também perigosa: porque, por um lado, acredita a ideia que houve progresso, como se diz, do pictograma ao alfabeto grego, um único movimento, o da razão, que tem regulado a história da humanidade, o desenvolvimento de espírito analítico e o nascimento do nosso alfabeto. Por outro aspecto, ao reduzir as unidades da linguagem falada a uma espécie de mônadas sem brilho, das quais nos obrigamos a ignorar as inumeráveis vibrações simbólicas em proveito do seu único ser distintivo, comunicante. Todo o mito cientista de uma escrita linear, puramente informativa, é reforçada nesse sentido, como se fosse um progresso incontestável reduzir o signo escrito, por ser volumoso no pictograma e no ideograma a um elemento puramente estocástico.

Relatado por Barthes (2009), a história da escrita chinesa é exemplar neste ponto: essa escrita foi, primeiramente, estética e/ou ritual que servia como meio de comunicação com os deuses, em seguida fica funcional, servindo agora como meio de comunicação e de registro. A função de comunicação, que os nossos linguistas transformaram numa receita extraordinária, é posterior, derivada, secundária; a escrita chinesa, não pode ser, à partida, um decalque da palavra e os nossos transcritores, que vêm na escrita numa simples transcrição da linguagem, encontram-se aqui, isolados e por conta própria. Não é evidente que a escrita sirva para comunicar, é devido a um abuso do nosso etnocentrismo que atribuímos à escrita funções puramente práticas de contabilidade, de comunicação, de registro e que censuramos o simbolismo que faz mover o signo escrito.

Segundo Bourdieu (2007), da mesma forma que as oposições que estruturam a percepção estética não são dadas a priori mas sim historicamente produzidas e reproduzidas e são indissociáveis das condições históricas da sua aplicação, assim também a atitude estética que constitui em obra de arte os objetos socialmente designados para a sua aplicação, estabelecendo ao mesmo tempo que é da sua alçada a competência estética, com as suas categorias, os seus conceitos, as suas taxinomias é um produto de toda a história do campo que deve ser reproduzido, em cada potencial consumidor da obra de arte, por uma aprendizagem específica.

Demonstrado por Barthes (2009), cada escrita é um sistema. Do mesmo modo que uma língua, graças ao poder combinatório, é feita de alguns sons, assim cada corpo gráfico,

formado por conjuntos de ideogramas, silabários, alfabetos é feito de algumas formas. O sistema começa com a mais simples oposição, a da presença e a da ausência. No *quipu* inca, os nós dos cordões têm diferentes valores decimais; a ausência de nó remete para zero.

Aristóteles diz que a tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância e a aquisição de um conhecimento arrebatado não só o filósofo, mas todos os seres humanos, mesmo que não saboreiem durante muito tempo essa satisfação. Como é natural a tendência à imitação, bem como o gosto da harmonia e do ritmo, na origem os homens mais aptos por natureza para estes exercícios pouco foram dando origem à poesia por suas improvisações. O gênero poético separou-se em diversas espécies consoante o caráter moral de cada um. Os espíritos mais propensos à gravidade reproduziram belas ações e seus autores, os espíritos de menor valor voltaram-se para as pessoas ordinárias a fim de as censurar, do mesmo modo que os primeiros compunham hinos de elogio em louvor de seus heróis. Logo, entre os antigos, houve, pois, poetas heroicos e poetas satíricos. No que tange ao discurso poético, tanto em prosa quanto em poesia Teles (1996) mostra:

É possível que o discurso poético funcione de maneira muito parecida com a do discurso da prosa de ficção, tanto que às vezes são analisados por métodos idênticos. Na poesia épica os dois tipos de discurso se encontram reunidos, podendo-se falar na macro-estrutura (narrativa) e na micro-estrutura (lírica) do discurso épico. Tanto a prosa como a poesia visam a uma presentificação, ou seja, a uma realidade estética. No entanto, elas se diferem nas suas estruturas e, logicamente, nos seus efeitos estéticos (TELES, 1996, p. 21)

Teles (1996) continua a sua assertiva sobre o *discurso da narrativa*, a prosa, que está mais próximo da linguagem comum, o seu referente se esforça para representar um simulacro do real, mesmo que esse real seja o do tipo das narrativas fantásticas e maravilhosas que têm conseguido manter mais alto a natureza criativa da ficção. Já no *discurso poético* o referente nos dá a impressão de que aparece e ao mesmo tempo desaparece, como se o significado semântico e o literário se manifestassem independentes e, ao mesmo tempo, juntos.

Conforme mostrado por Pareyson (1993), o desempenho do leitor é fundamental para a obra de arte, que o artista, no ato em que executa sua obra ao construí-la, e declama a poesia enquanto escreve, e toca a música enquanto a compõe, e imagina o quadro ao pintá-lo, e representa o drama enquanto o redige, nesse mesmo ato se preocupa também com a execução e tenta regulá-la com os meios que tem à mão, diversos conforme cada arte

O relato de Bourdieu (2007) na experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito da concordância entre as duas faces da mesma

instituição histórica, o *habitus* culto e o campo artístico, que se fundem mutuamente, por ser dado que a obra de arte só existe enquanto tal, quer dizer, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se for apreendida por espectadores dotados da atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas. Portanto pode ser dito que é o olhar do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de ter de imediato presente no espírito que só pode ser realizado na medida em que é ele próprio o produto de uma longa convivência com a obra de arte.

Para Pareyson (1993) o conceito “interpretação” está em condições de explicar como as execuções podem ser múltiplas e diversas sem que com isso fique comprometida a unidade e identidade da obra de arte, de sorte que executar significa, inicialmente, interpretar. Assim o intérprete não pode não considerar a própria interpretação como aquela que se deve dar, como aquela que é exigida pela própria obra, pois quanto mais o intérprete se esforçou para alcançar a essência da obra e introduzir lhe os segredos e para contribuir com a vida, sendo que a própria vida não lhe seja estranha nem acrescentada, tanto mais ele dirá que a sua é que é a boa interpretação, que essa obra se deve entender assim, que justamente nessa execução ela se mostra em sua plena realidade e em sua vida autêntica. Para a conceitualização de interpretação é importante destacar o que é dito por Arrojo (1992), quando ele argumenta sobre a desconstrução da autonomia do sujeito consciente:

A desconstrução da autonomia do sujeito consciente solapa todo o projeto logocêntrico e qualquer possibilidade de uma relação puramente objetiva entre o homem e a realidade. As implicações dessa conclusão para as questões da linguagem levam obrigatoriamente a uma reformulação radical das formas pelas quais pensamos e desenvolvemos as disciplinas que se dedicam ao seu estudo. Afinal, se aceitarmos que todo o conhecimento e toda a ciência se originam de um impulso inconsciente e não passam de uma construção linguística e que, em última análise, alguma forma de linguagem é tudo o que podemos ter, será imperativo revermos os pressupostos sobre os quais edificamos nossas teorias e nossas hipóteses (ARROJO, 1992, p. 18)

Logo, a interpretação deve ter como intuito exprimir a obra tal como é, com esforço de reevocação respeitosa, atenta e devota, de modo a não lhe sobrepor nada que não lhe pertença, e não consentir à própria personalidade invadir lhe a realidade. Por outro lado, afirma-se que a personalidade do intérprete é uma situação inevitável e fatal, de sorte que ele, seja como for que se porte, nunca há de conseguir outra coisa senão sendo expressa a si mesmo. Todavia só existe interpretação se a fidelidade e a liberdade se afirmam juntos. Sem dúvida, a fidelidade é um dever para o intérprete que, para poder exprimir e dar vida à obra tal como ela é, e não

como ele quer que ela seja, deve preocupar-se em remover todo obstáculo, deve deixar-se inspirar pelo respeito, deve efetuar um esforço de penetração atenciosa e devota. Como é descrita na citação, o processo de sintonização de uma boa interpretação:

Para o bom sucesso da interpretação se faz necessário, com efeito, que o leitor “sintonize” com a obra e saiba vê-la pelo ângulo ou pelo lado em que ela quer ser considerada: é preciso que se instaure entre o intérprete e a obra aquela afinidade e congenialidade sem as quais o olhar não pode tornar-se penetrante e revelador (PAREYSON, 1993, p. 232)

Por isso Arrojo (1992) ao tratar da linguística, menciona a manipulação existente no que é empíricos, devido a sua forte envergadura no campo da ciência. O trabalho científico de um linguista, possui critérios de regularidade e repetição, como características tradicionais inerentes na própria noção de sujeito. Por isso é importante que a interpretação adeque a congenialidade da obra, para que acontece a sintonia entre o leitor e a obra literária mostrada por Pareyson.

Partindo para a assimilação da literatura, é entendido por Barthes (2007), como *literatura*, não apenas um corpo ou uma série de obras, nem mesmo um setor do comércio ou do ensino, mas sim o *grafar* complexo dos traços de uma prática, sendo a própria prática de escrever. É visada essencialmente o texto, quer dizer, o tecido de significantes que constitui a obra, porque o texto é a própria nivelção da língua e é no interior da língua que a língua deve ser combatida, transviada, visto que não pode ser pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que forma o palco.

No sentido mais amplo, para Compagnon (2006), a literatura é tudo o que é impresso, e até mesmo manuscrito, são todos os livros que a biblioteca contém, estando incluso o que se chama literatura oral, doravante consignada. Esse significado corresponde à noção clássica de “belas-artes” as quais compreendiam tudo o que a retórica e a poética podiam produzir, não somente a ficção, mas também a história, a filosofia e a ciência, e, ainda, toda a eloquência.

O crítico que não tira suas próprias conclusões, a propósito das medições que ele mesmo fez, não é digno de confiança. Ele não é um medidor mas um repetidor das conclusões de outros homens “(POUND, 1990, p.33)”. Deste modo, Compagnon (2006), associa as obras de arte que transcendem a intenção primeira de seus autores e querem dizer algo de novo a cada época. A significação de uma obra não poderia ser determinada nem controlada pela intenção do autor, ou pelo contexto de origem, que pode ser histórico, social e até mesmo

cultural, atuando sob o pretexto de que algumas obras do passado continuam a ter, para nós, interesse e valor.

Soares (2007) explica que o problema da conceitualização de palavras centrais para determinada área científica resolve-se, por consequência, usando provisoriamente uma ou algumas compreensões consentidas, embora incompletas ou mal definidas, mas que nos dão pontos de partida profícuos e aplicáveis em várias línguas. Entre esses pontos de partida estão as próprias lacunas das acepções aceites.

Ao final de um trabalho criativo e crítico pode portanto surgir um novo sentido, que mantém a mobilidade do significado articulada à memória do sistema. Então, a partir do momento em que há a percepção da função cognitiva da arte, de exercitar a assimilação e o raciocínio, é possível aceitar que o papel da forma. Então se o suporte do exercício é a forma, pois gera a comunicação e exercitação, e se o significado refere e participa através do significante, e se o significante depende das técnicas e das tecnologias de comunicação, conclui-se que a técnica também condiciona e o significado a transportar, o exercício da percepção e o do raciocínio. Trazendo as noções necessárias para as experiências criativas de um autor tradutor-transcriador.

III. EXPERIÊNCIAS (TRANS)CRIATIVAS

Neste terceiro capítulo são clarificadas as etapas da metodologia do estudo, por meio da aplicação prática, que contribui para o desenvolvimento da experiência criativa, que apresenta as manifestações de narrar até aos fatores contribuintes do gênero romanesco, dando ênfase à assimilação na composição do objeto estético na tessitura da linguagem, colocando em tensão o poema de João Cabral de Melo Neto “A psicologia da composição” e o ensaio de Edgar Allan Poe, *A filosofia da composição d’O Corvo*. Nesse sentido, perpassando pelo processo criativo e de suporte teórico sobre a transcrição, o capítulo três traduz, ainda, na prática e teoria, o processo de aplicação da construção dos seguintes objetos de estudo: os romances *A ampulheta* – com a sua percepção das nuances do tempo e *O olho de Hórus* – em uma emblemática concepção de espaço, permeado de matemática e lógica. Esses romances foram escritos por mim, como pesquisador, autor, tradutor-transcriador e, nessa pesquisa, meus romances estão relacionados com a aplicabilidade das Teorias Críticas da Tradução e da Transcrição.

De acordo com Lima (2016), na obra de João Cabral de Melo Neto “Psicologia da composição”, o poeta mergulha na preocupação com a confecção do poema, tanto estrutural quanto fisicamente. Ele publicou, em 1947, “Psicologia da composição” com a “Fábula de Anfion e Antiode” obras que poetizam a construção do poema. A visão do mundo não é de impressão, ou ato de inspiração, é uma visão dolorida, que não pode ser poetizada com facilidade. Em sua proposição estética está suposto que há um mundo e que ele é visto pelo avesso, as coisas são construídas a partir de formulações das negativas.

Ao longo do poema de João Cabral de Melo Neto “Psicologia da composição”, há a referência de uma preparação do que ocorrerá, a própria composição de modo físico (*Saio do meu poema/ Como quem lava as mãos.*) e psicológico (*Algumas conchas tornaram-se, / Que o sol da atenção / Cristalizou; alguma palavra / Que desabrochei, como a um pássaro.*)

A Antonio Rangel Bandeira

Saio do meu poema

Como quem lava as mãos.

Algumas conchas tornaram-se,

Que o sol da atenção
 Cristalizou; alguma palavra
 Que desabrochei, como a um pássaro.

Talvez alguma concha
 Dessas (ou pássaro) lembre,
 Côncava, o corpo do gesto
 Extinto que o ar já preencheu;

Talvez, como a camisa.
 Vazia que despi.

Apresenta um conceito de pertencimento, que outrora era um vazio. A ideia que forma na mente (*Talvez, como a camisa. / Vazia que despi.*). Então relata um processo criativo, em uma espécie de epifania, explícitas em cada verso (*Esta folha branca / Me proscreeve o sonho, / Me incita ao verso / Nítido e preciso.*)

A Lêdo Ivo

Esta folha branca
 Me proscreeve o sonho,
 Me incita ao verso
 Nítido e preciso.

Eu me refúgio
 Nesta praia pura
 Onde nada existe
 Em que a noite pouse.

Como não há noite
 Cessa toda fonte;
 Como não há fonte
 Cessa toda fuga;

Como não há fuga
Nada lembra o fluir
De meu tempo, ao vento
Que nele sopra o tempo.

Os versos, refletem sobre a própria construção literária, que abrange a consciência do trabalho com as palavras, com o poema e com a linguagem. Esse labor da consciência do ato poético, parte do princípio de que a poesia é a arte de revelar a verdade. As marcas demarcadas por João Cabral, defendida pela circunstância de ter escrito com os devidos cuidados e cálculos inerentes na sua poesia, em forma de metáforas nas imagens, ritmos e construção textual.

O poeta penetra, senhor de si e da arte, no reino sagrado das palavras e, como poeta-crítico, é o senhor de uma consciência poética. Desta forma, não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém, como inteligência que poetiza, “como operador da língua, como artista que experimenta os atos de uma transformação, de sua fantasia imperiosa ou do modo irreal de ver um assunto qualquer, pobre de significação em si mesmo”, o que nos faz lembrar Hugo Friedrich. (*Op. Cit* FRIEDRICH, H. (1978), p. 17). Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e desperte, mas trata-se de algo diferente de estado de ânimo, trata-se de uma polifonia e uma incondicional subjetividade pura que não mais se pode compor em isolados valores de sensibilidade.

Portanto a consciência criadora e racional, livre dos medos e sombras que embotam seu estado noturno. Ele se vê em horizontes abertos, cheios de expectativas e nuvens limpas. (LIMA, 2005 p. 90). Devido a esse dualismo, ocorre a tradução do raciocínio de que o poeta perpassa do estado de inconsciente, onde se torna aprendiz, para o estado de consciência, assim é formulado o artista, o “hábil manipulador das palavras”, ao encontrar a sua essência, completando o ciclo do poeta, como descrito:

A consciência do absoluto poético, atravessa todas as veredas da existência artesanal das palavras e encontra o seu ser na linguagem, na raiz da fala. Nestes meandros, a essência do homem é descoberta. Daí poderem afirmar que, encontrando sua essência, o poeta completará o ciclo, unindo assim as duas extremidades que o perseguiam. O poeta será, agora, o centro das convergências dessa busca constante do absoluto poético. Será o único, o número um, que unirá as duas pontas ternárias, revelando assim o sete perfeito. “Ciclo” é marcado por um forte e constante dualismo, o qual não se encerra na confecção de si mesmo, abre-se para uma realidade poética que o autor defende e experimenta (LIMA, 2005 p. 109)

Então é necessário que o poeta, para iniciar uma realização poética, que faça um grande esforço, capaz de trazer conquista a sua própria essência. Em uma construção poética demorada, há o acréscimo de dificuldade, devido ao exaustivo exercício intelectual, esforço e paciência, para enfim conceber a consciência dentro da literatura descrita:

Consciência que a palavra é a matéria-prima da literatura e sua artimanha reside em saber lidar com ela, elegendo, dentre as inúmeras que o léxico lhe oferece, aquelas que valham por si mesmas, em termos de situarem de maneira original as particularidades e especialíssimas circunstâncias que tocam o espírito humano (LIMA, 2016 p. 100)

Na perspectiva da construção da *filosofia da composição* d’*“O corvo”*, de Edgar Allan Poe, traduzidas por Oscar Mendes e Milton Amado, é referido como foi a construção do refrão do poema:

Comumente usado, o refrão poético, ou estribilho, não só se limita ao verso lírico, mas depende, para impressionar, da força da monotonia, tanto no som., como na ideia. O prazer somente se extrai pelo sentido de identidade, de repetição. Resolvi fazer diversamente, e assim elevar o efeito, aderindo em geral à monotonia do som, porém continuamente variando na da ideia: isto é, decidi produzir continuamente novos efeitos, pela variação da aplicação do estribilho, permanecendo este, na maior parte das vezes, invariável (POE, 1997)

Dessa forma, o som do refrão, fica necessário para a escolha de uma palavra que terminasse esse som e, concomitantemente, tivesse grande influência com o que mais seria plausível de acordo com a melancolia predeterminada no tom do poema. Então, essa procura, poderia ser impossível, se escapasse a palavra "*nevermore*". Como ela foi a primeira apresentada:

Não deixei de perceber, em suma, que a dificuldade estava em conciliar essa monotonia com o exercício da razão por parte da criatura que repetisse a palavra. Daí, pois, ergueu-se imediatamente a ideia de uma criatura não racional, capaz de falar, e muito naturalmente foi sugerido de início, a de um papagaio, que foi logo substituída pela de um Corvo, como igualmente capaz de falar e infinitamente mais em relação com o tom pretendido (POE, 1997)

A ideia do Corvo, como ave do mau agouro é comumente expressa na fala "*nevermore*", no tom melancólico ao longo dos 108 versos do poema. Poe, causa o questionamento diante todos os temas existentes na humanidade, qual seria o mais triste. Seria

a morte? Um grande amor perdido? Assim é desenvolvida a poética d’"O corvo", em seu mistério despojado do canto sinistro. Como descrito:

Sem dúvida, não pretendo que haja qualquer originalidade, quer no ritmo, quer no metro de "O Corvo". O primeiro é trocaico, o segundo é octâmetro acatalético, alternando-se com um heptâmetro catalético, repetido no refrão do quinto verso e terminando com um tetâmetro catalético. Falando menos pedantesamente, o pé empregado no poema (troqueu) consiste em uma sílaba longa, seguida por uma curta; o primeiro verso da estância compõe-se de oito desses pés; o segundo, de sete e meio (de fato, dois terços), o terceiro de oito, o quarto de sete e meio o quinto idem, o sexto de três e meio. Ora, cada um desses versos, tomado separadamente, tem sido empregado antes, mas a originalidade que "O Corvo" tem está em sua combinação na estância, nada já havendo sido tentado que mesmo remotamente se aproximasse dessa combinação. O efeito dessa originalidade de combinação é ajudado por outros efeitos incomuns, alguns inteiramente novos, oriundos de uma ampliação da aplicação dos princípios de rima e de aliteração (POE, 1997).

A expressão metafórica da morte, do desaparecimento, causa o poder do arrepio, as palavras envolvem o peito do leitor, e percebe "O Corvo" como um símbolo, uma recordação emblemática infundável e dolorosa. Nunca mais lerá o poema como outrora, nunca mais escutará o som de "O Corvo" como antes, nunca mais a Lenore retornará.

3.1 A manifestação do narrar

No contexto de obra de arte é compreendida por Langer (1980), como um símbolo indivisível e único. Sendo explicado esse símbolo dentro da linguagem falada ou escrita, na seguinte citação:

Uma obra de arte é um símbolo indivisível, único, embora seja um símbolo altamente articulado; não é, como um discurso (que também pode ser considerado como uma forma simbólica única), composto, analisável em símbolos mais elementares – sentenças, orações, frases, palavras e mesmo partes separadamente significativas de palavras: raízes, prefixos, sufixos, etc.; selecionados, arranjados e permutáveis de acordo com "leis da linguagem" publicamente conhecidas. Pois a linguagem, falada ou escrita, é um simbolismo, um sistema de símbolos; uma obra de arte é sempre um símbolo primário. Ela pode, efetivamente, ser analisada, visto que sua articulação pode ser rastreada e podem ser distinguidos nela vários elementos; mas jamais é possível construí-la por um processo de síntese de elementos, porque fora dela não existe qualquer elemento assim. Estes ocorrem apenas em uma forma total; da mesma maneira como se pode notar que as superfícies convexa e côncava de uma concha são caracterizadoras de sua forma, mas uma concha não pode ser composta, sinteticamente, "do côncavo" e do "convexo". Não existem tais fatores antes de que exista uma concha (LANGER, 1980, p. 383)

Harold Bloom (2003) explica que *Midrash* originalmente era a Tradição Oral, e persistiu neste preconceito contra a escrita durante séculos. A Tradição Oral depende da memória, da personalidade e da tradição direta de professores que, por sua vez, ensinaram outros professores. Talvez os *Soferim* no início fossem inibidos pelo medo de que a interpretação pudesse substituir o texto; contudo isto é improvável. Certamente a natureza dialética da tradição Oral teve medo da perda quando a escrita começou a dominar, pois a escrita limita a dialética, o que tanto o *Midrash* quanto Sócrates compreenderam. Os grandes Rabinos temiam a redução na mesma medida que Sócrates, porém mais como uma ameaça puramente pedagógica do que filosófica. Na interpretação, *Midrash*, é uma busca pela *Torá*, mas uma busca mais ao modo de ampliar a *Torá* do que de abri-la à amargura da experiência. Os *Soferim*, ou Homens do Livro, os verdadeiros Escribas, centravam a autoridade no Livro, insistindo que tudo já estava nele, incluindo necessariamente todas as suas leituras. A *Torá* era o texto verdadeiro, e suas interpretações não a falsificavam, mas lhe davam contexto, e sempre por intermédio de uma autoridade contemporânea, “o juiz que há de existir nestes dias”. Contudo a Tradição Oral judaica, com sua apenas aparente valorização da fala sobre a escrita, é assemelhada de modo distinto a tradição platônica no mesmo campo.

Thorleif Bosman, em seu estudo *Hebrew Thought Compared to Greek*, contrasta a palavra hebraica para “palavra” *davar*, com a palavra grega para “palavra” *logos*. *Davar* significa ao mesmo tempo “palavra”, “coisa” e “ato”, e a raiz de seu significado envolve a noção de se dirigir para algo que inicialmente está oculto.

Segundo Gancho (2011), narrar é uma manifestação inata ao homem. Desde os desenhos nas pedras, são exemplificados como narração. As histórias das origens de objetos, lugares, e do próprio povo, são passados pelas populações perante as gerações, sejam eles mitos, lendas, ou dogmas. Atualmente existe uma variedade imensa de narrativas, advindo de novelas de TV, peça de teatro, filmes de cinema, livros, desenho animado, notícias de jornal... Há imensas maneiras de narrar, escrito ou oral, em prosa ou verso, utilizando ou não de imagens.

Descrito por Bloom (2003), as palavras seriam como ato moral, uma palavra verdadeira que é um objeto ou coisa, ao mesmo tempo, que um feito ou ato. Uma palavra que não seja um ato ou coisa é, portanto, uma mentira, algo que estava por trás e não foi revelado. Em contraste com essa palavra dinâmica, o *logos* é um conceito intelectual, remetendo a um significado cuja raiz envolve a noção de reunir, arranjar, colocar em ordem. O conceito de *davar* é: falar, agir, ser. O conceito de *logos* é: falar, considerar pensar. *Logos* organiza e torna

mais racional o contexto da fala; contudo, em seu significado mais profundo, não se ocupa com a função da fala.

De acordo com Willemart (1993) o desejo inconsciente do narrador e o inconsciente do texto separam categoricamente a instância do escritor da instância do autor. A análise dos lapsos e da força de um significante desaparecido no manuscrito, pelo contrário, nos obrigou a considerar de novo o escritor, ao mesmo tempo, dependendo do agir de sua cultura e autônomo em relação a essas duas forças, já que cria uma cultura e uma nova memória na escritura. O estudo das rasuras mostrou um homem dividido em o autor-escritor e o autor-leitor, coagido a dar uma consistência nova a seu texto após cada rasura, exercitando assim na escritura o processo de identidade imaginária que vivemos normalmente. As duas reflexões que seguem definem a diferença entre um texto documentário e um texto literário, discernem um primeiro texto na origem da escritura e distinguem o tempo da pulsão e o tempo do desejo no manuscrito.

Conforme dito por Fernandes (2007), o narrador é a figura mais importante de uma narrativa, à medida que ele é o objeto e sujeito da história. Quando ele narra em primeira pessoa, está fazendo a história, na qualidade de sujeito e de objeto, porque está fazendo a história, na qualidade de sujeito e de objeto, porque está assumindo a sua existência, através da linguagem. Quando narra em terceira pessoa, coloca-se na posição de senhor da linguagem e da estória, ao fazer a história de uma personagem que não possui condições de assumir a sua subjetividade, por ser a sua condição de ser sujeito, de fazer, de transformar os fatos vividos em linguagem.

O escritor também é um leitor, e ele também, armado da ideia inicial segundo a qual a organização fônica possui uma significação, começa a organizá-la segundo o seu próprio plano estrutural “(LOTMAN, 1978, p. 191)”. Em aceção com esse pensamento Fernandes (2007), demonstra que as personagens são seres de linguagem, humanos, sobrenaturais ou simbólico, idealizados pelo ficcionista, dotados de vida própria que pensam e agem em uma obra literária. Além disso, elas podem, segundo a perspicácia de seu criador, guiar-se pela essência determinada pela etimologia.

De acordo com Olival (1995), é entendido por linguagem da obra, tudo relacionado a obra, toda a sua composição, fruída e com sua própria decodificação criativa e seu objeto estético da recepção. A consciência criadora está inscrita no momento histórico, que representa o nascimento de uma nova escritura, que será o âmago daquela obra em seu espaço e tempo, com sua linguagem literária. Para Langer (1980), as verdadeiras obras de arte possui

tendência de emergir quando for dissociada ao seu ambiente mundano. Essa impressão de uma ilusão que envolve a circunstância, ação, afirmação ou fluxo de som é justamente o que constitui a obra de arte.

Descrito por Barthes (2000), para atingir o grau zero da escrita é necessário ter uma literatura literal, que seja rasante, para chegar ao patamar do objeto, na qual o seu desígnio é obter os objetos de um privilégio narrativo, que foi disposto apenas às relações humanas. A escrita é então a ressignificação do estilo.

O primeiro texto existente para cada obra, está intimamente ligado ao desejo do escritor, mas que tem relações sintomais senão lógicas com o texto que o escritor descobrirá no final de seu manuscrito “(WILLEMART, 1993, p.81)”. Sartre (1964), ao responder à pergunta “Por que escrever?” explica que cada um tem suas razões, pode ser a arte como uma fuga, ou uma maneira de conquistar. No entanto pode-se fugir para um claustro, para a loucura, para a morte, e conquistar pelas armas. Dessa forma, Sartre (1964) continua o pensamento com o questionamento: “Por que justamente *escrever*, empreender *por escrito* suas evasões e suas conquistas?”. Então é descrita a existência de vários desígnios dos autores, uma escolha mais profunda e mais imediata, que é comum a todos: a certeza dentro do âmago do escritor de ser “desvendante”, que mescla com a sensação com aquilo que é desvendado. É uma confirmação confortante, que distância de uma resposta óbvia e pronta.

Neste sentido, Gancho (2001), reflete que o gênero, como um tipo de texto literário é definido perante o tipo estrutural, a recepção e o estilo em conjunto com o público leitor ou ouvinte. O gênero épico recebe essa denominação das epopeias, que são narrativas heroicas em versos. As narrativas de prosa mais conhecidas são o romance, a novela, o conto e a crônica. O romance, por ser uma narrativa longa, com um número considerável de personagens envolvidos, maiores conflitos, tempo e espaço expandidos. A novela, que é uma espécie de romance, só que mais curto, com ação no tempo veloz, diferente de novela de TV que possui inúmeros clímax e muitas intrigas. O conto, caracterizado como uma narrativa curta, que condensa o conflito, espaço e tempo, além de diminuir o número de personagens. E, por fim, a crônica, um texto curto e híbrido, não necessariamente com uma narrativa completa, ela pode comentar, contar, analisar ou apenas descrever, normalmente com temas cotidianos, mesmo a crônica não sendo unicamente narrativa.

Alegado por Gancho (2011), o conjunto dos fatos dentro de uma história é célebre por muitas nomenclaturas: intriga, fábula, história, trama, ação ou enredo. Bem, aqui será chamado de enredo, que possui verossimilhança, a própria lógica presente, que traz o sentido

para o leitor. As partes do enredo são introdução, compilação, clímax e o desfecho. A introdução, normalmente apresenta a história. A compilação, que desenvolve o conflito, que inclusive pode ser mais de um. O clímax, sendo o ápice da história, que apresenta maior tensão, sendo o ponto de referência do restante do enredo. E encerrando com o desfecho, que leva a resposta do conflito principal. Langer (1980), reflete sobre os aspectos da sensação pura e como ela auxilia na formação das percepções existente em uma vida de sentimentos:

Essa atividade mental e sensibilidade é o que determina principalmente a maneira pela qual uma pessoa vai ao encontro do mundo circundante. A sensação pura (ora dor, ora prazer) não teria unidade e modificaria a receptividade do corpo diante de dores e prazeres futuros apenas em termos rudimentares. É a sensação lembrada e prevista, temida ou procurada ou mesmo imaginada e esquivada que é importante na vida humana. É a percepção moldada pela imaginação que nos dá o mundo externo que conhecemos. É a continuidade de pensamento que sistematiza nossas reações emocionais em atitudes com distintas tonalidades de sentimento, e estabelece uma certa amplitude para as paixões de um indivíduo. Em outras palavras: em virtude de nosso pensamento e imaginação, temos não só sentimentos, mas uma vida de sentimento (LANGER, 1980, p. 386)

Sartre (2015) aponta que não é verdade, pois, que o escritor escreva para si mesmo, pois seria o pior fracasso, ao projetar as próprias emoções no papel resultaria, quando muito, em dar-lhes um prolongamento enlanguescido. O ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra, mesmo se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto *objeto* jamais viria à luz, então só lhe restaria abandonar a pena ou cair no desespero. Mas a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem.

Para Willemart (1993) é possível provavelmente mencionar que o escritor desempenha o papel do leitor com seu texto e o texto relido responde ou não a uma concepção determinada do belo, da estética ou da escritura. É a estética da recepção da Escola de Constância retomada a um nível individual e influenciando a criação do texto que entra em jogo aqui, mas não nos estenderemos nisso e nos contentaremos com estudar interações eventualmente inconscientes.

De todos os meios da Arte, é a narração que melhor dá ou pode dar a impressão de ser feita por uma “pessoa”, que se relaciona não apenas com as pessoas por ele criadas, mas também com o leitor “(HAMBURGUER, 1975, p.98)”. Neste sentido Pareyson (1993),

afirma que o leitor deve ser também um pouco artista, não certamente no sentido de lhe ser permitido reelaborar ou refazer a obra, ou de extrair dela *insights* para invenções suas pessoais. Deve ser ponderada a liberdade para os pensamentos, sendo que o sentido, não precisa sair da obra nem pretender a modificar ou a estender, porque a sua função, precisamente, é reconhecer e interpretar a obra. Contudo, para realizar esse feito é preciso ser inserido em um novo processo vivo de sua formação, e para então poder destacar o “feitor” do “fazer”, não só para reconhecer que assim era “feito” mas também para saber como deve, ainda, ser “executado”. De sorte que o “leitor” vai adentrar no laboratório secreto do próprio artista.

Willemart (1993) reflete que se o desejo, utilizado para o suspense da escrita, reenvia continuamente a pulsão ao campo de outrem, como entender a articulação do desejo com o desejo de escrever que provoca a atividade específica do escritor. Por isso as formas artísticas, embora resultantes de pulsões diferentes, estão ligadas ao mesmo desejo e desembocam sobre uma relação idêntica ao objeto “erguido à dignidade da Coisa”. Salientado por Adorno (1970), é semelhante a reflexões apontadas por Willemart, quanto a noção de movimento e interpretação, e ao conteúdo do outro:

A arte só é interpretável pela lei do seu movimento, não por invariantes. Determina-se na relação com o que ela não é. O caráter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quando ao conteúdo do seu Outro; apenas isto bastaria para qualquer exigência de uma estética materialista dialética. Ela especifica-se ao separar-se daquilo por que tomou forma; a sua lei de movimento constitui a sua própria lei formal (ADORNO, 1970, p. 13)

A manifestação de narrar é artística, causa suspense, prende a atenção, fomenta as relações humanas e interpreta a obra. Essa consciência criadora, gera o clímax, que une as pessoas envolvidas em uma circunstância exclusiva. Então é formada a ilusão, o enredo que constitui a obra de arte.

3.2 O autor tradutor-transcriador

Toda obra literária bem-sucedida é inteiramente uma criação, relatado por Langer (1980), não importa quais as realidades que são adequados com os seus modelos, ou quais as estipulações que foram embasadas para a sua armação. É uma ilusão de experiência. Ela sempre cria a semelhança do processo mental, isto é, de pensamento vivo, consciência de

eventos e ações, memória, e até mesmo de reflexão. Todavia, não é necessário que haja no “mundo” virtual qualquer pessoa que veja e relate. A semelhança de vida é simplesmente o modo pelo qual os eventos são feitos. O relato mais impessoal de “fatos” pode dar-lhes a marca qualitativa que os converte em “experiências”, capazes de entrar em toda espécie de contextos, e que assumem significação de acordo com isso. Isto implica que a literatura não precisa ser “subjetiva”, no sentido de relatar as impressões ou sentimentos de um sujeito dado, porém tudo o que ocorre dentro da moldura de sua ilusão tem a semelhança de um evento vivido. Logo, um evento virtual existe apenas na medida em que está formado e caracterizado e que suas relações são apenas tais como são manifestadas no mundo virtual da obra.

Sartre (2015), expõe que um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo. Este aspecto dos campos ou do mar, este ar de um rosto, por mim desvendados, se os fixo numa tela ou num texto, estreitando as relações, introduzindo ordem onde não havia nenhuma, impondo a unidade de espírito à diversidade da coisa, tenho a consciência de produzi-los, vale dizer, sinto-me essencial em relação à minha criação. Porém o objeto criado é que me escapa, não podendo ser desvendado e produzido de modo síncrono. A criação passa para o inessencial em relação à atividade criadora. Portanto, mesmo que apareça aos outros como definitivo, o objeto criado nos parece estar sempre em suspenso, é necessário modificar esta linha, este colorido, esta palavra, dessa forma o objeto jamais será imposto.

O recurso metodológico e filosófico, comedido por Carvalho (2002), demonstra que para solucionar esta dificuldade é preciso pressupor que exista na coisa algo que permanece ou que esteja presente na sucessão do tempo: é a sua *essência*. Para Platão, a essência da coisa está em sua *Forma* ou *Ideia*. Assim, para toda coisa do mundo sensível existe uma certa Ideia ou Forma que lhe corresponde como sua essência ou natureza. No livro *A ampulheta* de Lima Júnior, podemos averiguar essa formação da ideia, nas primeiras páginas, que demonstram como o universo do romance foi criado, a partir da ideia de areias do tempo:

Na criação do universo, havia a aura divina e os elementos primordiais que a compunha: o Nada, o Tempo e a Morte. Sendo respectivamente o preto, o branco e o cinza. O Nada era a parcimônia, o Tempo era equilíbrio, e a Morte a turbulência. Todos eram mesclados através de uma aura divina, que mantinha todos unidos, sem intervir na influência que cada um causava. O Tempo possuía o papel de manter tudo unido, suprir o que fosse necessário através de Areias Incolores, para as almas gêmeas: o Nada e a Morte. O Nada realizava ausência e a Morte não entendia seu sentido e culpava o Nada, causando confusão na aura divina (LIMA JÚNIOR, 2019).

Assim como o universo do romance *A ampulheta*, a literatura não existe num vácuo, nas palavras de Pound (1990), assim os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência como escritores. Essa é a sua principal utilidade. Todas as demais são relativas e temporárias e só podem ser avaliadas de acordo com o ponto de vista particular de cada um.

Definimos a estória como uma narrativa de eventos dispostos conforme a sequência do tempo. O enredo também é uma narrativa de eventos, na qual a ênfase recai sobre a causalidade “(FORSTER, 2005, p.107)”. Para Teles (1996), o escritor não cria propriamente nenhuma palavra: ele trabalha com os próprios significantes da linguagem comum, os quais, entretanto, recebem um acréscimo de informação retórica, sendo transformada em significantes literários. Do mesmo modo, a partir do significado da linguagem comum, quer dizer, a partir dos semas essenciais de cada palavra, ele cria as suas significações literárias, acrescentando os semas que lhe são particulares, que conotam a sua vivência e a reduzem à dimensão estética da linguagem que está construindo.

De acordo com Sartre (2015), escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como tarefa à generosidade do leitor. É recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como essencial à totalidade do ser. É também querer viver essa essencialidade por pessoas interpostas, não obstante como, de outro lado, o mundo real só se revela na ação, como ninguém pode sentir-se nele senão superando-o para transformá-lo, o universo do romancista careceria de espessura se não fosse descoberto num movimento para transcende-lo.

Pautado por Fernandes (2007), a inexistência, jogando o tempo para o *in illo temporale*, ou seja, um passado remoto, impreciso, destina-se a mistificar o objeto, a fim de que o mistério que ele contém, não padeça de verossimilhança. O tempo, nestas circunstâncias, confere-lhe enigma, como sempre ocorre com personagens de narrativa do absurdo. O tempo metafísico, sem dias, meses, anos e séculos precisos se contrapõe ao cronológico, tempo da história, quando passamos a perceber claramente o desenrolar dos episódios que fazem a história e dos que fazem a estória. Assim, o passar do tempo, a sua expansão enigmática e sua dificuldade de compreensão é descrita no contexto do livro, à medida que o tempo vai expandindo, vai passando, e criando rastros, novas areias, novas concepções, novos poderes:

Cada planeta possuía habilidades distintas do Tempo na galáxia. O Tempo estava sempre atento e sabia que não poderia concentrar sua essência em um único ambiente. Ele dificultou ao máximo qualquer resquício de acesso aos seus poderes. As Areias Verdes eram classificadas em: coragem, fidelidade e carinho. Já as

Vermelhas como: confiança, lealdade e otimismo. As Areias Cinzas: verdade, ousadia e perseverança. E as Azuis: romance, sensibilidade e sinceridade (LIMA JÚNIOR, 2019)

Segundo Moisés (2019), é difícil imaginar que tal ideia pudesse manter-se ileso, sempre a mesma, por mais de vinte séculos. Da crença antiga parece que só restou uma a palavra inspiração, agora usada para designar outra coisa. Para nossos ancestrais, a inspiração, caprichosamente concedida pelos deuses, era uma verdade literal, como a poesia se origina fora do poeta, este é só um receptáculo provisório, caixa de ressonância. No mundo moderno, a ideia de inspiração rivaliza e coabita com seu aparente contrário, a de poesia como construção, trabalho continuado, deliberação consciente. Só na mente dos apressados, adoradores exclusivos de uma ou de outra, serão concepções que se excluam. Com essas ponderações é observado que a palavra “inspiração” continua a ser lembrada, mas para fazer referência indireta à margem de incerteza inerente ao processo que conduz da intenção de escrever um poema à sua efetiva concretização em palavras, ou seja, o imponderável, que os antigos atribuíam ao “capricho” dos deuses.

Relatado por Willemart (1993), o nascimento do primeiro texto no escritor tanto quanto a vinda à existência dos elementos na página branca são fenômenos interdependentes. Trabalhamos longos e pacientes, trabalhamos de engendramento, um não vai sem o outro. Enquanto o primeiro se constrói fora do tempo no total desconhecimento do escritor, o segundo exige uma pulsão de escrever funcionando e um mergulho no tempo da escritura medido ao preenchimento das páginas. Isto não quer dizer, todavia, que um antecede sempre o outro, mas que a tomada de história supõe a existência brilhante e estelar decorre deste primeiro texto lido e não poderá prescindir dele. O primeiro livro do autor Lima Júnior, percola por verdades, assim surge a mentira, e o personagem Loki, que é o deus da mentira e travessura da mitologia nórdica, assume essa função, destoando os conceitos descritos e transformando as areias do tempo em areias antagônicas, apenas para causar o caos, o conflito dentro do romance:

Na adolescência, Loki estava revoltado com seus longos treinamentos, e decidiu afanar um pouco de areias da mentira de Cronos. Reuniu onze jovens titãs prometendo um ótimo novo jogo. Ao juntar os joviais colegas, Loki atribuiu-lhes distintas habilidades temporais com um pequeno punhado de Areias Roxas: covardia, infidelidade, desprezo, desconfiança, deslealdade, pessimismo, ludíbrio, insensibilidade, falsidade, covardia, desistência (LIMA JÚNIOR, 2019)

Para Willemart (1993), da mesma maneira que, para dizer sua paixão à amada ou eliminar seu sintoma, o amante ou o analisando precisam de tempo e de linguagem, assim o escritor necessita do tempo da escritura para livrar-se desse bloqueio que o inquieta. Um texto mítico é aquele no qual se escreve o desejo do escritor que, podemos imaginar, dirá ao copista da última versão ou a sua secretária: “É isso que eu queria escrever”. Dirá esta frase conclusiva “só depois”, como analisando, que terá reconstruído sua história. Mas terá a impressão de reencontrar-se e de ter narrado algo dele, mesmo há muito tempo enterrado em não sabemos qual tesouro, e de ter tampado uma brecha. De fato, terá elaborado, a partir de um conjunto de formas-sentido ou de um conjunto de objetos de sua pulsão de escrever, um texto erguido à dignidade da Coisa, o que define a sublimação, segundo Jacques Lacan. A *ampulheta*, assim como a sequência dos romances de Lima Júnior, são matemáticos, com múltiplas conexões lógicas, que são explicadas pela paixão com a engenharia. Os mistérios gradualmente vão sendo esclarecidos, e demonstrando as dobradiças do tempo:

A ampulheta foi formada para abrigar os doze signos do zodíaco: Aquário, Peixes, Áries, Touro, Gêmeos, Câncer, Leão, Virgem, Libra, Escorpião, Sagitário, Capricórnio. Esses doze elementos eram segregados em quatro tipos de areias: Terra/Verde (Touro, Virgem, Capricórnio), Fogo/Vermelha (Áries, Leão, Sagitário), Água/Azul (Câncer, Escorpião, Peixes), Ar/Cinza (Gêmeos, Libra, Aquário). O décimo terceiro elemento seria a chave para o acesso ao Tempo (LIMA JÚNIOR, 2019).

Bakhtin (1993) expressa que por muito tempo o romance foi objeto apenas de análises abstratamente ideológicas e de apreciação de publicistas. As questões de estilística ou tratavam de tudo, ou faziam considerações superficiais sem princípio algum. O discurso da prosa literária era entendido como um discurso poético no sentido estrito e a ele eram aplicadas indiscriminadamente as categorias da estilística tradicional, sendo baseada no estudo dos tropos, ou apenas limitavam-se às apreciações de pouca monta que caracterizam a língua: a sua expressividade, sua imagética, sua força, e clareza. Sem induzir nestas opiniões nada ou quase nada de sentido estilístico determinado ou ponderado que fosse. Portanto o romance possui uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, falas das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras; das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas, visto que cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos, isto é, toda estratificação interna de cada

língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco.

Do ponto de vista psicológico da linguagem, ela esclarece em todo caso somente a experiência da atualização, que o narrador e o receptor têm por intermédio do relato, no presente, de acontecimentos do passado “(HAMBURGUER, 1975, p. 70)”. Explicado por Bakhtin (1993), o desenvolvimento do romance consiste em um aprofundamento do diálogo, do seu alargamento e refinamento; cada vez mais menos vale-se de elementos neutros e duros, mostrando a verdade de pedra, não integrantes do diálogo. O diálogo chega a profundidades moleculares e no fim atinge o interior dos átomos.

Para manter o fôlego necessário no romance, mesclam-se as mitologias, mostrando as ligações entre as gregas e as romanas, que se distinguem pela nomeação dos mesmos deuses, sendo que nas romanas os deuses possuem nomes de planetas. Trazendo desse modo, os anseios de cada personagem e suas distintas motivações, ampliando os sentimentos dentro da obra, e fortalecendo ao contexto do poder das areias temporais que explicam as nuances das verdades, em contrapartida com a mentira, causada pelo deus nórdico Loki:

O primórdio da expedição dos Deuses foi seguido de acordo com cada qualidade descrita pelas areias, e cada um foi buscar as com que mais se identificavam para dominar a concentração da magia fornecida. Zeus instalou-se em Júpiter, estava fanático pela capacidade do local em otimismo, era tudo o que o jovem deus necessitava para organizar um novo e próspero reinado. Hera, como uma exímia companheira, decidiu seguir o marido até Júpiter. Afrodite foi residir em Vênus, queria ter o domínio sobre a perseverança e fidelidade, por acreditar que, assim, terminaria sua maestria no amor. Apolo flutuou até o Sol, para triunfar sobre a lealdade. Têmis trasladou até a Lua, para enaltecer sua sensibilidade com a causa. Perséfone, Deméter, Dionísio, Hefesto emergiram para a Terra a pedido de Zeus, para prospectar as possibilidades de vida. Atena foi até Saturno prospectar a coragem. Poseidon consagrou-se em Netuno, para alçar o do romance, pois almejava que os Oceanos fossem intercalados entre agitação e momentos tênues. Ártemis foi acompanhá-lo. Hades aventurou-se a viajar para Plutão, como uma prova de amor para Perséfone, ao demonstrar que suas intenções tinham sinceridade. Ares trafegou até Marte, para assegurar ao seu pai Zeus que ele é digno de confiança. E Hermes adentrou Mercúrio, e ficou notório sua vontade de obter a ousadia e ser um mensageiro benemérito de carinho, assim transformando-se em um exímio diplomada dos Deuses (LIMA JÚNIOR, 2019)

Expressado por Bakhtin (1993), o romancista fala uma linguagem diversificada e internamente dialogizada. Dessa forma, a linguagem e o objeto se revelam para ele no seu aspecto histórico, na sua transformação social e plurilíngue. Para ele não há um mundo além de sua conscientização social e plurilíngue, e não há linguagem além das intenções plurilíngues que o estratificam. É por isso que também no romance, como na poesia, é

possível a unidade profunda, mas singular, da linguagem, sendo mais precisamente das linguagens, com o seu objeto, e o seu mundo. O surgimento de outros deuses, de diferentes mitologias, já descrevem outra mistura lógica que acontece dentro do livro, o universo do presente que ocorre nas areias do Egito também corroboram para a formulação da analogia entre as mitologias grega, romana, nórdica e egípcia:

Após a catástrofe na Terra, Poseidon vai construir seu reinado em Netuno e consagra-se como Odin. Com o auxílio de exímios construtores anões alunos do falecido Hefesto, eles desenvolvem uma poderosa semente que daria origem ao novo abrigo dos deuses. Contudo, a magia não queria aflorar no planeta Netuno, e os habitantes locais, que eram chamados de elfos, informaram através de estudos que o melhor planeta para desenvolver a semente seria Saturno. Seu conselheiro Odisseu passou a ser chamado de Mimir e formulou uma nova escrita, advinda através de runas mágicas, que seria a escrita nórdica antiga (LIMA JÚNIOR, 2019)

Seguindo os argumentos de Bakhtin (1993), como a imagem poética parece nascida e crescida a partir da própria linguagem, como que nela pré-formada, também as imagens romanescas parecem unidas organicamente à sua linguagem plurivocal, como que pré-formadas nela, nas entranhas do seu próprio plurilinguismo orgânico. A “estipulação do mundo e a “reestipulação” da linguagem se entrelaçam no romance num único acontecimento da transformação plurilíngue do mundo, na conscientização e no discurso sociais. A relação plurilíngue acontece em muitos momentos no romance de Lima Júnior, com as variadas transformações dos personagens em contextos diferentes, tendo esse diálogo com outras vertentes de concepções de mitos:

Zeus reaparece e reúne os deuses restantes para viverem na África e inicia um novo culto à religião Egípcia. Zeus consagra-se como Rá. Sua aparência não era mais a mesma, não havia mais cabelos brancos, agora eram dourados. Sua cabeça tinha forma de falcão, empunhava um pomposo cajado dourado e seu corpo parecia ser mais jovial. Agora, além de dominar o céu, ele tinha controle do Sol (LIMA JÚNIOR, 2019)

Hamburguer (1975) retrata a ficção épica, a narração na terceira pessoa, ao deter os seus motivos linguísticos-teóricos o fato de que iniciamos a descrição do sistema literário com a narração na terceira pessoa, isto é, ficção épica. Esta definição, que equipara a ficção épica à narração em terceira pessoa, não abrange a totalidade da literatura narrativa, à qual também pertence a narração na primeira pessoa. Mas tentaremos demonstrar que esta última não é ficção no sentido teórico, linguístico e literário, por nós definido e que cremos ser exato. Na

estrutura narrativa da narrativa em primeira pessoa, mas somente da literatura narrativa na terceira pessoa, a narração *ficcional* no sentido exato, que serve de ponto de partida para a descrição teórico-linguística da criação literária em geral. Porque é a narração ficcional, que ocupa um lugar decisivo no sistema da criação literária e da linguagem, na qualidade de linha divisória, que se separa o gênero ficcional ou mimético, a ficção épica e, por conseguinte, a dramática, do *sistema enunciador* da linguagem. O fato de serem os personagens do romance, ou em sentido mais geral, os personagens épicos, que fazem de a literatura narrativa parecida ser aceito como algo tão banalmente evidente, e mesmo tautológico, que teoria nenhuma da literatura épica se demorou nele. Mas este fato já se manifesta menos banal e tautológico, quando se considera outro fato, a saber, o de que os personagens de um romance são *fictícios*.

Relatado por Hamburger (1975), à espera da entrada em cena dos personagens do romance faz apresentar desde o início o narrado como não sendo real, o que significa que o campo da experiência não é o narrador. Mas com isso está esboçada apenas a experiência aproximativa, que temos na leitura de uma obra narrativa, dentro da terceira pessoa, seja de Homero ou de qualquer romance de folhetim. E é possível levantar objeção de que há romances narrados muito “subjetivamente”, romances em que o autor se manifesta como “eu” e “nós”, se dirige aos “seus amáveis leitores” e coisas parecidas. Estas e outras eventuais objeções poderão ser respondidas apenas quando a essência e a função do “narrador” forem iluminadas inteiramente do ponto de vista da Teoria da Linguagem e da Gramática, tendo sido explicada assim a experiência psicológica do não-real. Devemos procurar um fenômeno teórico da narração que nos pode fornecer esta prova melhor do que qualquer outro, que seja mesmo de tal natureza que possibilite o esclarecimento e desenvolvimento de todos os demais fenômenos narrativos. Existe um fenômeno assim e não estranhemos que este esteja ligado ao verbo, ao mesmo tempo verbal e conseqüentemente ao problema do tempo. No segundo romance de Lima Júnior, *O olho de Hórus*, sendo continuação do primeiro, o autor traz elementos reais, cenários reais, misturados em um universo fictício. Agora o desenrolar é sobre as concepções do *Espaço*, visto que o primeiro refletia sobre o *Tempo*. No livro, há uma mesclagem entre a condecoração do primeiro imperador romano, no ano que aconteceu o império de Roma (vinte e sete antes de Cristo), porém o felizado é o personagem grego Ícaro: o filho de Dédalo, que teve suas asas derretidas ao voar próximo ao sol e caiu. Assim como na mitologia Ícaro buscará pelas asas, mas a trajetória, a motivação e o desfecho são outros:

No ano vinte e sete antes de Cristo, na cidade de Roma, no Templo de César, situado dentro do magnífico Fórum Romano, um monumento com o pórtico frontal de seis

pilastras com capiteis coríntios, com uma decoração exuberante, onde está o jovem Ícaro, ouvindo a fala de seu velho tutor Homero:

— Antes que comece a cerimônia, que o titulará como primeiro imperador romano, com a nova designação de título e nome de Augusto, do latim Augustus, com significado de “o exaltado”. Quero registrar que essa honraria mais que merecida, pela sua fabulosa aptidão demonstrada por mim, Hesíodo e Heródoto, sendo aprovado de maneira unânime pelo Senado. Também preciso contar-lhe sobre um poderoso artefato, pelo qual, tenho convicção que auxiliará na ascensão do império romano por todos os cantos do mundo. O nome desse artefato é: Olho de Hórus. Esse poderoso objeto presenteia o usuário com uma enorme fonte de força, vigor, proteção e saúde. Há uma lenda de que quem encontrar este artefato terá incríveis poderes, como um grande arquiteto do universo e, fará um feito fabuloso (LIMA JÚNIOR, 2020)

A tradução de textos criativos, para Campos (1992), será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja sua fisicalidade, sua materialidade mesma, por possuir as propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele demora”. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. No romance *O olho de Hórus*, de Lima Júnior, o surgimento de novos personagens já conhecidos, mas em diferentes posições, como o caso de Heródoto (o pai da história), Hesíodo (célebre poeta grego), e Homero (o lendário poeta grego), seriam os tutores do novo imperador romano, Ícaro, fornecem uma vantajosa possibilidade de criações paralelas dentro das histórias já conhecidas de cada personagem:

Ícaro começa a ver um brilho dourado na parede, que desenha as seguintes palavras escritas:

— Homero, está vendo essas palavras douradas na parede? — Pergunta Ícaro entusiasmado.

Homero nega e, complementa:

— Sei de sete legiões de guerreiros virtuosos, que podem auxiliar-nos nessa empreitada, pode ser as sete chaves, com isso, já chegaríamos até Alexandria bem preparados numericamente. Essas legiões ficam nas cidades: Larissa, Tetovo, Saravejo, Veneza, Génova, Nice e, Bengasi (LIMA JÚNIOR, 2020)

Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, Campos (1992) expõe que será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens amis íntimos. A

estética da poesia é um tipo de *metalinguagem* cujo valor real só se pode aferir em relação à *linguagem-objeto*, que pode ser o poema ou o texto criativo, sobre o qual discorre.

A mesma diferença distingue a tragédia da comédia: uma propõe imitar os homens, representando-os piores, a outra melhores do que são na realidade “(ARISTÓTELES, 1860, p.242)”. Sendo a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções. Dentro do universo de *O olho de Hórus*, Lima Júnior, trabalha com as tragédias gregas de Sófocles, Eurípedes e Ésquilos. Dessa forma fomentando o clima de representatividade e cenas marcantes dentro do romance, como as ações de Medéia abalaram os pensamentos de Ícaro:

Agora, ano vinte e cinco antes de cristo, Ícaro tinha superado os males de Medéia, bem como seus sentimentos por ela, que durou meses na mesclagem entre amor e ódio. Apesar de uma boa relação com Alceste, ela não propiciava o prazer e distração que Medéia causava. A falta da antiga companheira e, do primeiro filho, deixou um grande vazio. Estavam na cidade de Nice e, já detinham a posse da legião da bondade. No entanto, o imperador estava tão infeliz, que optou por permanecer alguns meses na cidade, para retornar com a devida sanidade de um governante (LIMA JÚNIOR, 2020)

Na teoria de Aristóteles, examinar se a tragédia em suas variedades alcançou ou não pleno desenvolvimento, julgada em si mesma e nos espetáculos, é outra questão. Nascida, pois, de improvisações a princípio, tanto ela quanto a comédia, uma por obra dos que reagiam o ditirambo, a outra por obra dos que regiam os cantos fálicos, costume ainda hoje conservado em muitas cidades, a pouco e pouco a tragédia cresceu desenvolvendo os elementos que se revelavam próprios dela e, após muitas mudanças, estabilizou-se quando atingiu a natureza própria. Toda tragédia, pois, comporta necessariamente seis elementos, dos quais depende a sua qualidade, a saber: fábula, caracteres, falas, ideias, espetáculo e canto. Com efeito, dois elementos são os meios da imitação; um, a maneira; três, o objeto; além desses não há outro. Deles, por assim dizer, todos os poetas se valem, pois todo drama envolve igualmente espetáculo, caráter, fábula, falas, canto e ideias.

Explicado por Aristóteles, a estrutura da tragédia mais bela tem de ser complexa e não simples e ela deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena, característica própria de tal imitação, em primeiro lugar é claro que não cabe mostrar homens honestos passando de felizes a infelizes, pois isso não inspira temor nem pena, senão indignação.

Nem mesmo os refeces, do infortúnio à felicidade, por isso é o que há de menos trágico, ao falta-lhe todo o necessário, pois não inspira nem simpatia humana, nem pena, nem temor. Tampouco o indivíduo perverso em extremo tombando da felicidade no infortúnio, em semelhante composição, embora pudesse despertar simpatia humana, não inspiraria pena, nem temor. Por estes sentimentos, um experimentamos com relação ao infortúnio não merecido, assim o outro, com relação a alguém semelhante a nós. E na própria pena, com relação ao nosso semelhante, causa dessa forma, um resultado que não será nem pena, nem temor.

Fernandes (2007), pontua que a própria ironia é a expressão de um estado de ânimo que reclama a ordem e a justiça, arrancadas à força do indivíduo ou da sociedade. A extinção desse estado natural pode atingir a todos os setores da existência, levando a que a personagem, ou o narrador, sentindo-se imponente diante dos acontecimentos, vingue-se mediante a linguagem do riso, da mofa.

Aqueles que deparam por meio do espetáculo, o ânimo que reclama a ordem e a justiça,, em vez do sentimento de temor, apenas o monstruoso, nada têm de comum com a tragédia, pois nesta não se deve procurar todo e qualquer prazer, e sim o que lhe é próprio. Como, porém, o poeta deve proporcionar pela imitação o prazer advindo da pena e do temor, é evidente que essas emoções devem ser criadas nos incidentes. Nas últimas páginas do livro *O olho de Hórus*, Lima Júnior, revela uma enganação, causada pelas mentiras de Loki, deixando o Ícaro imponente perante os acontecimentos de todo o romance, de toda as suas longas viagens até conseguir o seu objetivo de ativar a magia do olho egípcio:

Nesse ínterim, todos ouvem uma gargalhada profunda, seguido de aplausos. Era Homero, mas ele não estava com a roupa de camaleão, estava trajado de hiena.
— Ah, meu caro Ícaro. Achou mesmo que tudo acabaria assim? Toda a sua viagem foi forjada por mim, o deus da mentira, o detentor do Tempo, o criador do Ragnarok! O grande Loki! (LIMA JÚNIOR, 2020)

Hamburguer (1975) retrata que Homero ou o poeta da Canção dos Nibelungos quiseram contar as histórias que viviam na consciência do povo como passadas. Mas é verificável com segurança maior que o poeta não as queria relatar como acontecidas alguma vez, mas como “acontecendo agora”. O que nos instrui neste particular são os verbos de processos externos e internos. Andar, sentar, levantar, rir etc., são verbos que designam processos externos, e que podemos observar, por assim dizer, externamente nas pessoas. Servem a todos os tipos de descrição incluindo o não épico. Mas estes verbos não são suficientes para o autor épico. Ele necessita de os verbos relativos aos processos internos

como pensar, refletir, crer, julgar, sentir, esperar etc. E ele os emprega de um modo particular como nenhum narrador o pode fazer, verbalmente ou por escrito. O acontecimento atual dentro do universo do livro, remetendo a cidades lendárias, fazem o leitor a refletir sobre a exaustiva viagem de Ícaro, e julgar o egoísmo de Loki, que a todo instante mente para o leitor, o engana com suas diversas ironias:

— Não percebe, mortal? Te ajudei a cumprir uma série de requisitos para atingirmos essa numeração. No número um: Alguém precisaria iniciar as tragédias, ou seja, eu. Número dois: houve o aparecimento de duas cidades perdidas, Atlântida e Eldorado. Número três: houve três sobreviventes das tragédias apolíneas, do outro lado do continente, você, Mídas e, Osmã. Número cinco: na nossa aventura, antes de atravessarmos a Pangeia, decorreram cinco anos. Número oito: houve oito deuses sobreviventes das tragédias dionisíacas, Epona, Ianellus, Goibniu, Beleneus, Tupã, Guarani, Jaci e, Sumé. Número treze: foram reunidos treze signos de animais distintos. Número vinte e um: Hoje faz vinte e um anos que atravessamos a Pangeia

(LIMA JÚNIOR, 2020)

Este espaço serve apenas para situarmos, mais ou menos, geograficamente, os acontecimentos. Interessa-nos, na verdade, o espaço metafísico, resultante das conjunções da estória com a história e, de certo modo, da própria pluralidade geográfica “(FERNANDES, 2007, p.26)”. Assim Forster (2005), explica que a especificidade do romance é que o escritor pode falar sobre seus personagens tanto quanto através deles, ou pode dar um jeito para que possamos ouvi-los enquanto eles conversam entre si. Ele tem acesso às meditações, de onde pode descer até mais fundo, para espiar o subconsciente. Um homem não fala a si próprio com toda a veracidade, nem mesmo a si próprio, a felicidade ou a infelicidade que ele secretamente sente vêm de causas que ele não sabe explicar direito, porque, ao trazê-las até a dimensão do explicável, elas perdem seu caráter original. E aí o romancista realmente leva vantagem. Ele pode mostrar o curto-circuito do subconsciente em plena ação, e pode mostrá-lo com relação ao solilóquio. Ele rege toda a vida secreta, e ninguém lhe tira esse privilégio.

Descrito por Forster (2005), o leitor de romances inteligente, ao contrário do indagativo que se limita a passar os olhos sobre um fato novo, registra-o mentalmente. Enxerga-o a partir de dois pontos de vista: isolado e em relação com os outros fatos narrados nas páginas anteriores. É provável que não o compreenda, mas não espera compreendê-lo tão logo. Os fatos de um romance altamente organizado têm frequentemente a natureza do cruzamento de correspondências, e o espectador ideal não pode esperar vê-los de maneira adequada enquanto não estiver sentado no alto de uma montanha, no final. Esse elemento de

surpresa ou mistério, o elemento detetivesco, tal como o denominam, às vezes, de um jeito meio vazio, é da maior importância para um enredo.

A perceber o caráter situado de qualquer discurso literário, Carone (1979), diz que, seja ele de um indivíduo ou de um país historicamente determinados. Uma Literatura Comparada liberta de certos constrangimentos autoimpostos, como a documentação exclusiva de empréstimos e trocas entre autores nacionais e estrangeiros, realmente corrente ou até mesmo de um sistema literário, é uma abertura dos parâmetros em que ela pode se articular, o diálogo entre textos.

A história se desenrola, a arte permanece. O romancista do futuro terá de passar todos os novos fatos através do mecanismo velho porém variado da mente humana “(FORSTER, 2005, p.178)”. Portanto o mistério é essencial para um enredo, e não pode ser apreciado sem inteligência. A ideia de expansão é a ideia à qual o romancista deve apegar-se. Não ao acabamento. Não ao polimento, mas à abertura. Quando a sinfonia termina, sentimos que as notas e as melodias que a integram foram liberadas, e encontraram no ritmo do todo sua liberdade individual.

Carone (1979), ao perceber o caráter situado de qualquer discurso literário, seja ele de um indivíduo ou de um país historicamente determinados. O que é uma Literatura Comparada liberta de certos constrangimentos autoimpostos, como a documentação exclusiva de empréstimos e trocas entre autores nacionais e estrangeiros, realmente corrente ou até mesmo de um sistema literário, é uma abertura dos parâmetros em que ela pode se articular, o diálogo entre textos. Ao se propor o exame de *convergências e divergências* entre dois poetas desvinculados um do outro no plano factual da permuta literária. Isso significa que não centro foco em identificações, mas em pontos de aproximação e distanciamento: é nesse sentido que pretende observar constantes da obra de um à luz de fixações encontradas na obra do outro. A possibilidade desse exame manifesta-se, aqui, já no nível léxico, em função de palavras-chaves, mas amplia-se quando estas se articulam em constelações de significados coincidentes, discrepantes e até mesmo antagônicas.

Todo o discurso literário do autor Lima Júnior, decorre da tradução e transcrição de outros personagens para abarcarem o universo criado, para atenderem os discursos dos cinco elementos primordiais dentro do romance: Tempo, Espaço, Vida, Morte e Vácuo. O livro *A ampolheta* contempla o Tempo, enquanto *O olho de Hórus* retrata o Espaço:

Após a descoberta da areia da verdade instalada no planeta, Cronos começou a sobrepujar qualquer outra espécie no mundo, impedindo-as de seguirem a ordem

natural e até fazendo experimentos, no intuito de serem mais poderosos que os seres primordiais da criação: Tempo, Vida, Morte, Espaço e Vácuo. Até mesmo os desprezavam, por acharem que não intervinham na existência dos titãs. Porém nenhum outro titã o questionava, pelo fato dele conseguir aumentar significativamente a estimativa de vida de todos no planeta para mais dois mil anos (LIMA JÚNIOR, 2019)

Sob o nome de intenção em geral, é o papel do autor que nos interessa, a relação entre o texto e se autor, a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto “(COMPAGNON, 2006, p.47)”. Mostrado por Carvalho (2002), as teorias científicas são conjecturas que se apresentam como estruturas, que engendram programas de pesquisa onde novos fatos são incorporados ao campo de explicação, e fornecem respostas tanto para as regularidades como para as irregularidades da natureza estudada. O acúmulo destas ocorrências pode provocar crises na teoria e, então, surgem novas conjecturas que tentam dar conta das discordâncias. É esta a imagem kuhniana da ciência, sendo discutida a problemática do conhecimento assumindo, o conceito de verdade sem qualquer discussão. Isto, no entanto, não significa que tal conceito seja consensual ou que não tenha implicações na própria concepção de teoria e ciência. A ideia de verdade sempre mereceu grande atenção por parte dos filósofos e cientistas exatamente por sua íntima relação com o comportamento científico e, no fundo, com as próprias teorias.

Abordado por George Steiner (2001), em seu livro *Depois de Babel* a especificação dos valores tonais reais de todo o evento da semântica remodelada pelas palavras de Póstumo, e a tentativa de auferir e entender o desígnio dessas palavras, tanto no interior quanto na conexão com as outras personagens e o público, são os responsáveis pelo ciclo, cada vez maior e complexo. Esses engenhos de modificações acontecem nas obras de Lima Júnior estudadas nesta dissertação. A revelação que em muitos momentos quando o ato tradutório é realizado, ele dificilmente é direcionado até um modo efetivo, ou conscientemente reconhecido. Então, o que é dito ou não, são continuamente modificados. É uma questão absolutamente central do contexto, mesmo sendo mal interpretada.

No romance *O olho de Hórus* de Lima Júnior (2020), acontece uma profecia dita por Tirésias, que é um poema em forma de serpente e causa distintas interpretações, que faz a síntese de todo o enredo. É o que Emil Staiger (1997), fala sobre o poema de poucas linhas, toda a sua composição lírica autêntica tem que ser de pequeno tamanho, isso quer dizer que as deduções efetuadas do que já foi dito, ainda será explícita mais adiante. O poeta lírico não deduz coisa alguma. A amplitude conceituada de Umberto Eco (1976), relata sobre as

aplicabilidades quando a obra é sujeita a indagações, que possibilita o desenvolvimento das ideias. Essa assimilação livre de associações, quando são reconhecidas de acordo com a disposição dos signos existentes, passa a participar dos conteúdos apresentados na obra que são infundidos em sua essência, isso permite os *dinamismos imaginativos* que são as variedades que possibilitam as opções para a conjectura de uma teoria. Isso faz com que a obra seja aberta.

Tudo
 encaminhará
 com as
 ervas daninhas
 extirpadas,
 depois,
 elas serão
 mergulhadas,
 até afogarem,
 serão
 queimadas,
 até carbonizarem,
 então,
 renascerão,
 douradas,
 deslizando,
 em uma locomoção,
 ondulatória.
 Não haverá tempo,
 não haverá espaço,
 apenas tragédias.

(LIMA JÚNIOR, 2020)

Conforme mostrado por Bourdieu (2007), se há uma verdade é que a verdade está em jogo nas lutas, embora as classificações ou os juízos divergentes ou antagonistas dos agentes envolvidos no campo artístico sejam indiscutivelmente determinados ou orientados pelas atitudes e pelos interesses específicos associados a uma posição no campo, a um ponto de vista, o certo é que eles são formulados em nome de uma pretensão à universalidade, ao juízo absoluto, que é a própria negação da relatividade dos pontos de vista. Como referido pelo autor tradutor-transcriador Lima Júnior, a verdade é uma grande mentira.

A organização de ideias, fazem com que o autor Lima Júnior, no livro *O olho de Hórus*, consiga realizar novas mesclagens nas mitologias celta, incas, maias, chegando ao Brasil na mitologia Tupi e terminando na mitologia asteca. Devido às múltiplas viagens

efetuadas pelo personagem principal Ícaro, em busca de adquirir asas e “controlar o “Espaço”, ser múltiplo. Sem depender do “Tempo”, para conseguir transformar o mundo em um lugar melhor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo apresentou, nos dois primeiros capítulos, a forma como o trabalho foi minuciado para a contribuição das experiências (trans)criativas efetuadas no terceiro e último capítulo desta dissertação.

No primeiro capítulo foram abordadas as tramas da linguagem, que reflete sobre o panorama geral da tradução, como é o processo de transição de ideias na mesma e em diferentes línguas, o que acontece com as disparidades culturais e quais são as influências que um tradutor pode causar ao comunicar a ideia de uma obra com pessoas de costumes diferentes.

Portanto, o estudo do ato tradutório-transcriativo é o objeto da dissertação, necessário para solidificar todos os argumentos revelados ao decorrer das páginas. A formulação e representação dos símbolos: como imagem, arquetípico e mônade; favorecem no esclarecimento da importância auferida no processo criativo de uma obra. Assim, o poema épico de *A Divina Comédia*, originalmente chamada de *Comédia (Commoedia)* foi usada para exemplificar os fatores existentes na construção de uma obra tradutória-transcriativa.

As linguagens migrantes, presentes no segundo capítulo destacam as composições existentes, em abordagens sobre a conceitualização da língua pura, a da ideia original, assim que ela é traduzida ocorre uma transposição criativa, justamente devido as diferenças tradutoras. Também é trabalhada as manifestações verbais da linguagem do silêncio, que são encontradas no âmago da obra, é o não dito, o invisível.

A partir do silêncio é possível desenvolver a canção da arte, que explana o oculto, o canto que não é ouvido. Para laborar esse conceito foi aprofundado as nuances do poema “*O Corvo*” (*The Raven*), na qual é manifestado a voz escondida da ave, que vai muito além do *nevermore*, e ao final é relatado o que aconteceu com a personagem desaparecida Lenore, mencionada diversas vezes no poema. Seguindo essa ponderação, no poema “*O rei fauno*” (*Erlkönig*), também é demonstrado que a partir da sonoridade de galopadas é possível responder a questões desconhecidas em uma primeira leitura, como a principal que seria o que o rei elfo queria com o garoto, qual a razão dele o ter escolhido. No poema *Meu Sonho*, é relatado a cavalaria, o trotado de guerra que dialoga entre o “eu” e o “fantasma” em um inconsciente misterioso, extraordinário e caótico, realizando uma referência ao fantástico e sobrenatural, como uma forte exemplificação do silêncio no indizível, no final o diálogo aparenta ser um monólogo.

No processo de assimilação é pautada na explicação entre a desproporção da língua com a fala. Como o processo da ação de escrever favoreceu o desenvolvimento intelectual da humanidade e a influência dela na formação do sistema da atual, que contribui para o aspecto cultural vivenciado por cada ser humano. Logo, como a comunicação é transmitida interfere nas experiências de quem narra. Com essas pautas cultivadas é encetado o terceiro e último capítulo, que relata sobre as experiências (trans)criativas, pois a formulação da criação e a passagem da transcrição estão diretamente ligadas a manifestação de narrar do autor. Por isso é essencial a construção dos conceitos de linguagem da obra, que é influenciada pelo aspecto de que narrar é a manifestação inata ao homem, portanto a escrita é uma forma de expressão de ideias, é um desejo inconsciente aflorado, sendo o narrador o elemento mais importante para a narrativa. Deste modo é mostrado as razões contidas dentro do grau zero da escrita, e o prazer existente em expor o que está na mente.

A explicação da interferência da matemática existente nas literaturas: o número dos 100 cantos de *A Divina Comédia*, para ilustrar a chegada até a santíssima trindade, no primeiro número de 3 dígitos; os números de 108 versos e 18 estrofes de *The Raven*, fazendo referência aos números 1, como o primeiro para simbolizar a vida, 8 símbolo do infinito (∞) para aludir a eternidade e o número 0 representando a morte, sendo a ave incluída em todos eles, pois ele tenta resgatar Lenore, a perde e fica em um ciclo eterno como ave ancestral; os versos separados em quatro galopadas de *Erlkönig*, mostrando a respiração da poesia em uma oscilação de quatro nuanças: rapidez, desespero, ofego e mistério; As 3 trotadas em marcha de guerra de *Meu sonho*, que acontecem em uma fala de 2 personagens, que ao final se tornam 1 e representam a morte 0, essa sequência de 3, 2, 1, 0 são quatro números que representam os passos do cavalo. São primordiais para o último tópico que abordam as obras do autor tradutor-transcriador Lima Júnior: *A Ampulheta* e *O Olho de Hórus*.

Em *A Ampulheta* acontece a transição entre o passado e o presente que permeiam na leitura do livro, e o futuro seria o desenlear da história que por ser um romance, permite uma sequência, por ser inacabado. Esses três eixos temporais trabalham o propósito do “tempo” e transcria em três diferentes mitologias: a greco-romana; nórdica; e egípcia. O conceito de areias do temporais é trabalhado durante as duas obras, sendo as principais a “areia da verdade” e a sua antagonica “areia da mentira”, sendo esta última controlada pelo deus nórdico da trapaça Loki.

O Olho de Hórus aponta para uma matemática que acontece na viagem do personagem Ícaro, que representa a proporção áurea 1,618. Devido às aventuras do Ícaro suas ações

desencadeiam em uma rotação, assim é criado o buraco negro. E o espaço é totalmente modificado, como o acontece no silêncio na literatura, que é inato.

Importa salientar, por fim, que esta dissertação tenha sido em última análise, um trabalho de aprendizado e testemunho. Primeiramente, porque se empreendeu aqui uma longa viagem ao interior da linguagem artística, guiados por teorias especializadas até chegar na autorreflexão de uma experiência criativa, sondando, de forma crítica essa ação inventiva que se revela na prática da construção da obra de arte que se insere no âmbito das releituras e revisitações infinitas a testemunhar um aprendizado, na mesma medida, infinito.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*, Viséu, Edições 70, 1970.

ALVES, Teresa Costa. *Transcrição: a tradução criativa no texto publicitário*. Tese de Doutorado. Universidade do Minho, 2012.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Editora Cultrix, 1997.

ARROJO, R. (org.). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992.

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

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

_____. *Lições. Tradução de Ana Mafalda Leite*. Lisboa: edições70, 2009., 2007.

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

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

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

_____. *Die aufgabe des Übersetzers*. 1923.

BERMAN, A. *A Prova do Estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura* (TS Nóbrega, Trad.). 2ª edição, 2003.

BLUME, Rosvitha Friesen. Teoria e prática tradutória numa perspectiva de gênero. *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, v. 21, n. 2, p. 121-130, 2010.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 6, 2000.

BOSMAN, Thorleif. *Hebrew Thought Compared to Greek*. New York: Norton, 1970.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico: tradução Fernando Tomaz*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, p. 160, 2011.

_____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CÂNDIDO, Antônio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1979.

CARVALHO, Maria Cecília M. de. *Construindo o saber: metodologia científica: fundamentos e técnicas*. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

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

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

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria literária e o senso comum: tradução de Cleonice Paes Barreto e Consuelo Fortes Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DANTE, Alighieri. *A Divina Comédia*. Tradução: Fábio M. Alberti. Nova Cultural, 2003.

DE AZEVEDO, Manuel Antônio Alvares. *Poesias completas de Álvares de Azevedo*. Edições de Ouro, 1965.

DERRIDA, Jacques; SANTOS, Olívia Niemeyer. *O que é uma tradução "relevante"?*. Alfa: Revista de Linguística, v. 44, n. 1, 2000.

ECO, U. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIOT, T. S. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa, Guimarães Editores, 1997.

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

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. São Paulo, Editora Globo, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Livraria Duas Cidades, 1978.

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

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. Ed. Ática, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang; GOTHE, Rosalinde. *Erlkönig*. Nationale Forschungs-und Gedenkstätten der Klass. Dt. Literatur in Weimar, 1985.

- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Perspectiva, 1975.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Editora Cultrix, 2008.
- KOTHE, Flávio R. *Fundamentos da teoria literária*. Cotia, São Paulo: Editora Cajuína, 2019.
- LANGER, Susanne Katherina Knauth. *Sentimento e forma*. Perspectiva, 1980.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. Editora da USP, 1993.
- LIMA JÚNIOR, Everaldo Correia de. *A ampulheta*. Ed. Kelps, 2019.
_____. *O olho de Hórus*. Ed. Kelps, 2020.
- LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *Leitura e Poesia II*. Ed. Kelps, 2011.
_____. *O discurso do Rio em Cabral*. Ed. Salamanca, 2016.
_____. *O signo de Eros na poesia G.M.T.* Ed. Kelps, 2005.
- MELO NETO, João Cabral de. *Cadernos de Literatura Brasileira, / João Cabral de Melo Neto. Memória seletiva, confluências, entrevistas, geografia pessoal, manuscritos inéditos, ensaios* São Paulo: Instituto Moreira Sales, março de 1996. (Número 1) p. 5 -131.
_____. *Obra completa, volume único*. Editora Nova Guilar S.A. Rio de Janeiro, 1994.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia para quê?*. Ed. Unesp, 2019.
- O. BRIK, *Ritmo e sintaxe*. Tradução de: Ana Mariza Ribeiro et al. Teoria da Literatura: Ed. Globo: Porto Alegre, 1970.
- OLIVAL, Moema de Castro e Silva. A linguagem e suas tramas. *Signótica*, v. 7, n. 1, p. 85-100, 1995.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Ed. Vozes, Petrópolis 1993.
- PEREIRA, Maria Cecília. *Sob o olhar transcriativo da tradução: outras leituras de Platero y Yo*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2006.
- PINTO, Divino José. *Linguagens plurais em "Erlkönig": procedimentos tradutórios, transcrição e ensino*, 2017.
- PLAZA, Julio. *Sobre tradução intersemiótica*, 1985.

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

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

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

QUIRINO, Maria Teresa. *Uma odisséia tradutória do Ulisses: análise de traduções da obra de James Joyce*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2007.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Difusão européia do livro, 1964.

_____. *Que é literatura?*. Editora vozes, 2015.

SCHLEIERMACHER, F. *Sobre os diferentes métodos de tradução*. Tradução de Margarete von Mühlen Poll. In: HEIDERMANN, W. *Clássicos da Teoria da Tradução: Alemão-português*. Florianópolis: NUT, 2001.

SOARES, Francisco. *Teoria da Literatura: Criatividade e Estrutura*. Ed. Kilombelombe. Ingombota. República da Angola, 2007.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais de Poética*. 3ª. Ed. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STEINER, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Shanghai: Foreign Language Education Press, 2001.

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

_____. *Defesa da poesia*. Edições do Senado Federal, v.241, 2017.

VENUTI, L. *The translator's invisibility: Criticism*, v. 38, n. 2, p. 179-212, 1986.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. Editora da USP, 1993.