

Edgar Allan Poe: *The Raven* e A Filosofia da Composição

Dalva Del Vigna (UCB)

RESUMO: Este artigo tem como objetivo demonstrar como Edgar Allan Poe julga se apoderar conscientemente do conhecimento fonológico da língua inglesa para criar o poema *The Raven*. É um trabalho que procura proceder a uma investigação inicial sobre as relações entre Fonologia e Poesia. O artigo mostra que o poeta tem certo domínio consciente do funcionamento de sua língua e dele se apropria na sua criação. Mostra também que esse domínio não permanece em certas construções do poema. O artigo conclui que o saber inconsciente que Poe tem de sua língua o direcionou a suas supostas escolhas.

Palavras-chave: Fonologia; poesia; fonema; efeitos de sentido.

ABSTRACT: *This article aims to demonstrate how Edgar Allan Poe believes to have conscientiously appropriated the phonological knowledge of the English language to create his poem The Raven. Initially, this paper seeks to investigate the relationship between Phonology and Poetry. It also strives to show that the poet has certain conscious mastery over the way his language functions, which he appropriates while creating. The article also points out how this mastery is not noticeable in certain constructions of the poem. It concludes that the unconscious knowledge which Poe has of his language has guided him in his supposed choices.*

Keywords: *Phonology; poetry; phoneme; effects of meaning.*

Introdução

O presente artigo originou-se de uma comunicação apresentada na mesa denominada “Poesia da Ciência e Ciência da Poesia” durante o 9º. Encontro de Letras da Universidade Católica de Brasília, em setembro de 2009. A mesa prestou homenagem a dois grandes escritores: o brasileiro Euclides da Cunha e o norte-americano Edgar Allan Poe.

Minhas reflexões concentram-se em torno do ensaio escrito por Poe e denominado de *A Filosofia da Composição*. O texto de Poe trata do *modus operandi* de uma de suas obras, *The Raven*, O Corvo¹. Poe (2000) afirma

¹ http://www.oscarcalixto.com.br/Allan_Poe_O_Corvo.pdf.

Escolhi *O Corvo*, como a [obra] mais geralmente conhecida. É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático. (p. 39)

O objetivo é demonstrar como Poe julga se apoderar conscientemente dos recursos fonológicos de sua língua ao calcular meticulosamente o processo de criação desse poema que se destaca por sua configuração sonora. Não é um trabalho exaustivo, mas o início de uma investigação que procura traçar as relações entre Fonologia e Poesia.

A Fonologia é a disciplina linguística que se ocupa do som a partir de sua organização e função dentro de determinado sistema linguístico. É a disciplina do significante, se pensamos em termos saussurianos. O significante produz significado e efeitos de sentido; por isso, podemos afirmar, seguindo o postulado lacaniano (LACAN, 1985), que “o significante vem recheiar o significado”. Para Lacan (op. cit.), “o significante comanda” enquanto que “o significado é efeito do significante”.

No poema *The Raven*, o significante parece mesmo comandar. Esse imperativo que produz os efeitos de sentido é, até certo ponto, reconhecido conscientemente pelo poeta. Neste poema, observa-se que a criação poética não subsiste sem o trabalho alicerçado nos recursos presentes num sistema linguístico, seja fonológico ou sintático, que lhe dê aporte.

1. A criação poética

Bosi (2000, p. 31) nos diz que “a poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som”. Toda criação poética tem como fundamento as estruturas da língua. Essas estruturas estão presentes tanto no sistema fonológico quanto no morfossintático e semântico. Novamente Bosi (op. cit.) observa

(...) Mas a verdade é que mesmo a poesia mais primitiva, do esconjuro à palavra ritual e à narração mítica, já exhibe todas as estruturas diferenciais da série fonológica, da morfologia, da sintaxe (atribuição, predicação...). Falar significa colher e escolher perfis da experiência, recortá-los, transpô-los, arrumá-los em uma sequência fono-semântica. (p. 32)

O poeta, ao criar sua obra, busca fundir a materialidade do som com a materialidade do significado, na tentativa de chegar à materialidade da coisa. Parafraseando Bosi (2000), pode-se dizer que o poeta colhe e escolhe perfis da experiência, recorta-os, transpõe-nos e

arruma-os numa estrutura fonossemântica. É essa arrumação fonossemântica que permite a sobrevivência do jogo estético.

Paz (1991) afirma que, na esfera da poesia como na da música, cada obra é única. Essa unicidade advém da intervenção do artista, de seu gesto e de sua decisão de mudar o previsível desenvolvimento do jogo estético. Paz afirma, ainda, que é duvidoso que esse gesto seja inteiramente voluntário, pois o artista, assim como cada homem, está movido por sua fatalidade.

Poe (2000), ao relatar como chegou à palavra *nevermore* que é chave no poema *The Raven*, afirma

Ficando assim determinado o som do refrão, tornou-se necessário escolher uma palavra que encerrasse esse som e, ao mesmo tempo, se relacionasse o mais possível com a melancolia predeterminada como o tom do poema. Em tal busca teria sido absolutamente impossível que **escapasse** a palavra 'nevermore'. De fato, **foi ela a primeira que se apresentou**. (p. 43, grifos meus)

Essas palavras nos mostram que o poeta, em seu processo, segundo ele, calculado de criação, escolheu a tristeza como o tom do poema. O tom melancólico deveria ser expresso por meio de uma palavra que encerrasse o som vocálico mais sonoro, a vogal <o> e a consoante mais aproveitável, o <r> segundo suas palavras. Ele busca e encontra na língua esses dois fonemas que evocarão a palavra desejada. A palavra *nevermore* é a primeira que se apresenta. Apesar de ter como objetivo mostrar que o saber inconsciente sobre a língua impulsiona o poeta, não pretendo explorar essa afirmação de Poe, pois a Linguística sozinha não seria suficiente para tal. O que convém lembrar é que Poe não nos diz que encontrou a palavra, senão que esta se lhe apresentou. Faço aqui nova referência às palavras de Paz (1991) que afirma ser duvidoso que o gesto do artista seja inteiramente voluntário, pois este, assim como cada homem, é/está movido por sua fatalidade, ou por seu inconsciente, diria Lacan (1985).

Nas leituras comumente difundidas, o esquema saussureano do signo sugere que o significado tem primazia sobre o significante. Lacan (1985), numa releitura e revisitação da teoria de Saussure, subverte a ordem do esquema saussureano ao colocar o significante sobre o significado. Essa subversão lacaniana estabelece a primazia ou o primado do significante. O significante, nessa visão, prima sobre o significado, pois é produtor de significação.

A primazia do significante sobre o significado não anula o postulado de que todo texto, seja literário ou não, é uma conjunção entre a forma e a substância.

2. *The Raven*: a conjunção possível entre o linguístico e o poético

No ensaio *A Filosofia da Composição*, como já foi dito, Poe explana a criação do poema *The Raven*, O corvo. Ali, ele demonstra, passo a passo, o processo de criação desse grande poema da literatura de língua inglesa. Nesse trabalho, Poe afirma que *The Raven* foi escrito menos com inspiração do que com critérios técnicos rigorosamente elaborados. Ele diz que nunca teve a menor dificuldade em recordar os passos empregados em suas criações e começa, então, por mostrar o *modus operandi* de O Corvo. O poeta faz questão de lembrar que nada na composição do poema se deu por acaso ou por intuição. Ele confirma: “é meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição”, pois para ele “o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático”. Segundo ele, o primeiro ponto relevante foi a extensão, que devia ser calculada para conservar a relação matemática com o seu mérito. No caso de *O Corvo*, a extensão pretendida foi em torno de cem versos; o poema tem cento e oito versos. Após determinar a extensão, Poe segue narrando e mostra que o passo seguinte relacionou-se ao efeito a ser obtido: seu desejo foi de que todos apreciassem a obra. Depois, nos diz o poeta, elegeu a beleza como sua “província” e procurou o tom de sua mais alta manifestação. O tom encontrado foi o da tristeza, pois, segundo ele, a melancolia é o mais legítimo dos tons poéticos. Após esses primeiros passos, Poe esclarece que procurou o eixo sobre o qual toda a estrutura pudesse girar; encontrou, então, o refrão. Achada a ideia do refrão, viu que ainda tinha muito a trabalhar. Poe afirma: “como é comumente usado, o refrão poético, (...), não só se limita ao verso lírico, mas depende, para impressionar, da força da monotonia, tanto no som como na ideia” Para tanto, o poeta decidiu aderir à monotonia do som, mas continuamente variando no que ele chama de ideia. O refrão escolhido deveria, segundo ele, ser breve considerando-se sua repetitividade. Decidiu-se por uma palavra. Mas, indaga-se sobre como seria o caráter dessa palavra. Deveria ser “sonoro e suscetível de ênfase prolongada”, destaca Poe. Sua escolha recai sobre o <o> prolongado, que ele denomina de a vogal mais sonora, em conexão com o <r>, que ele diz ser a consoante mais aproveitável.

No ensaio aqui considerado, as afirmações de Poe demonstram sua notável intuição sobre o sistema fonológico da língua inglesa. É essa intuição – mesmo que mascarada por sua suposta consciência – aliada ao seu gênio poético e a sua precisa percepção do processo de criação, que confere ao poema o estatuto de elaborada arquitetura poética.

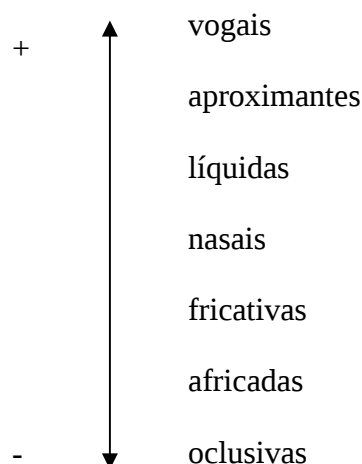
2.1 Inventário fonêmico do Inglês e as “escolhas” de Poe

A seguir, mostro o inventário fonêmico do inglês que nos permitirá chegar a certa compreensão do funcionamento linguístico e literário da obra. O inventário aqui apresentado é uma generalização abstrata regularizada e por isso mesmo não representa uma variedade específica da língua inglesa. Esse inventário foi baseado em descrições de Ladefoged (1975), Clark e Yallop (1996), Lado (1964).

Consoantes		
Soantes	Nasais:	/m,n,ŋ/
	Líquida:	/l/
	Aproximantes:	/ɹ, w, j/
Obstruintes	Descontínuas:	/p, b, t, d, tʃ, ʤ, k, g/
	Contínuas:	/f, v, θ, ð, s, z, ʃ, ʒ, h/
Vogais		
Vogais simples:		/i, ɪ, e, ɛ, æ, ə, ʌ, a, u, ʊ, o, ɔ, ɒ/
Ditongos:		eɪ, eɪ, ɛə, ɪə, əʊ, ju, uə, oɪ, ou, ow, ɔɪ, aɪ, aɪ, aʊ, aʊ/

A língua inglesa possui um inventário fonêmico – tanto consonantal quanto vocálico – relativamente simétrico. As consoantes estão divididas em duas classes: soantes e obstruintes. As soantes dividem-se em nasais, líquida e aproximantes, enquanto que as obstruintes estão divididas em contínuas e não-contínuas. As vogais simples ocupam duas posições no sentido horizontal – anterior e posterior – e três no sentido vertical – alta, média e baixa. As vogais ditongadas não ocupam exatamente as mesmas posições das vogais simples.

Além do inventário fonêmico do inglês, é relevante, para o objetivo deste artigo, mostrar que há, nas línguas do mundo, uma escala de sonoridade que pode ser representada conforme o esquema abaixo:



Essa escala pode, ainda, ser dividida numa escala menor em que as vogais baixas representam o maior grau de vozeamento, enquanto que as altas, o menor. As vogais baixas do inglês – /ε, œ, ɔ, a, ɒ/ – são, então, os sons com maior grau de vozeamento dessa língua. O vozeamento diz respeito à ação das cordas vocais na produção de um som; se elas estão bem juntas e esticadas permitindo a vibração, então o som é vozeado ou sonoro; se estão separadas e frouxas não permitindo a vibração, o som é desvozeado ou surdo.

A vogal /ɔ/ – a “mais sonora vogal”, nos diz poeta – presente na palavra *nevermore*, confere ao poema, segundo Poe, o tom poético desejado, ou seja, o de expressar melancolia e monotonia. Nessa palavra, não encontramos nenhum fonema com o menor nível na escala de sonoridade, o que nos chama a atenção para o efeito que se deseja produzir. A palavra *Lenore*, que rima com *nevermore* e com a qual tem semelhança gráfica e fonológica, também é constituída de sons com nível alto de sonoridade. Postulo que essas palavras dificilmente seriam pronunciadas com o tom melancólico e monótono desejado por Poe, e que o recurso utilizado pelo poeta de colocar os sons na boca do Corvo anula parte do efeito de sonoridade e confere o tom desejado, pois o crocitar do corvo é rouco, murmurado. A voz murmurada é produzida com uma parte das cordas vocais vibrando e outra não. É uma voz dividida entre vozeamento e desvozeamento.

Poe (2000) afirma:

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 idéia de uma criatura não racional, capaz de falar, e muito naturalmente foi sugerida, de início, a de um papagaio, **que logo foi substituída pela de um Corvo, como igualmente capaz de falar e infinitamente mais em relação ao tom pretendido**. (p. 43-44, grifos meus)

Poe determina que o som do refrão “devia ser sonoro e suscetível de ênfase prolongada”, mas, ao colocá-lo na boca do Corvo, há um desvio parcial dessa sonoridade, o que possibilita que o tom pretendido compareça. Paz (1991) afirma que “a poesia é sempre uma alteração, um desvio lingüístico. Um desvio criador que produz uma ordem nova e diferente” (p. 102). Esse desvio permitiu ao poeta criar os efeitos de sentidos em que sonoridade, melancolia e monotonia se entrelaçam permitindo, como afirma Paz (1991), a “permanência do jogo estético”.

Em relação às palavras “raven” [ˈɹeɪvən] e “never” [ˈnevəɹ], que são formadas pelos mesmos fonemas consonantais – /ɹ, v, n - n, v, ɹ/ – conforme já notara Jakobson (1969) – e com pequenas diferenças entre as vogais da sílaba inicial /ej, ε/e com a mesma vogal na sílaba final [ə], vemos que o poeta funde e confunde as duas palavras num movimento conjuntivo e disjuntivo, em que o mau agouro da ave e o nunca mais da morte se complementam.

Do ponto de vista da Fonologia, o texto de Poe ressalta, ainda, outro ponto de interesse para se estabelecer a primazia do significante sobre o significado. Poe afirma que introduzir a ave pela janela era inevitável. Ele diz que:

The idea of making the lover suppose, in the first instance, that the **flapping of the wings of the bird against the shutter, is a tapping at the door**, originated in a wish to increase, by prolonging, the reader’s curiosity, and in a desire to admit the incidental effect arising from the lover’s throwing open the door, finding alldark, and thence adopting the half-fancy that it was the spirit of his mistress that knocked.²
(grifos meus)

Vejamos como esse outro ponto de interesse se apresenta. O movimento que o Corvo faz com as asas, tatarar em português, e *flapping* no inglês chama a atenção para o número de ocorrência de <r> no poema. Em *The Raven*, na primeira estrofe, Poe usa a palavra *rapping* e não *flapping* que usa em *A Filosofia da Composição*.

While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“ ’Tis some visitor”, I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this and nothing more.”

² A ideia de fazer o amante supor, em primeiro lugar, que o tatarar (“flapping”) das asas da ave contra o postigo é um “batido” (tapping) à porta, originou-se dum desejo de aumentar, pela prolongação, a curiosidade do leitor, e dum desejo de admitir o efeito casual, surgindo do fato de o amante abrir a porta, achar tudo escuro e depois aceitar a semifantasia de que fora o espírito de sua amada que batera. (Trad. de Milton Amado)

O fonema /ɹ/ é uma aproximante que pode ter a realização fonética [ɾ] que é *flap*, ou seja, um som produzido com uma leve batida da ponta da língua na área logo atrás da região alveolar. O tatarar, *flapping*, é interpretado pelo amante como um *tapping* à porta. É interessante notar que além do *flap*, há na linguagem humana um tipo de som denominado *tap*, cuja configuração fonética é muito próxima à do *flap*. O *Handbook of the International Phonetic Association*, que é o guia para o uso do Alfabeto Fonético Internacional, não faz distinção entre *taps* e *flaps*. Clark e Yallop (1996) afirmam que *tap* e *flap* são articulações dinâmicas nas quais há uma breve oclusão no trato vocal. Afirmam, ainda, que os dois termos são usados como sinônimos, apesar de ser possível identificar dois tipos de ações. Em muitos dialetos do inglês americano, segundo Ladefoged (1975), ocorre o *tap* em lugar da aproximante /ɹ/. Ladefoged afirma, ainda, que a distinção entre *taps* e *flaps* não é relevante em inglês.

Poe, ao usar as palavras *rapping* e *tapping*, que levam o amante a supor que o tatarar (*flapping*) das asas do corvo é um batido (*tapping*) à porta, demonstra seu saber intuitivo sobre esses dois sons tão próximos na realização articulatória que um pode ser confundido com o outro. Conforme já mostrado acima, o poeta nos diz que o refrão, como o fecho de cada estância, devia ser sonoro e suscetível de ênfase prolongada, o que o levou aos sons /ɔ/ e /ɹ/; a vogal por ser a mais sonora e a consoante por ser a mais aproveitável. O que significa dizer que a consoante /ɹ/ é a mais aproveitável? Mais aproveitável para quê? Interpreto esse “aproveitável” como o fonema/grafema que estaria presente tanto na palavra *Raven*, como em *Nevermore* e ainda em *Lenore*. Convém notar também que essa consoante, seja ela pronunciada como aproximante ou como *tap* ou *flap*, está presente em 106 dos 108 versos. Somente nos dois versos a seguir, a letra <r> não ocorre:

“Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking”
 “Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!”

Outro fato – que não é mais da ordem do fonológico, mas da ordem do signo gráfico, que, no entanto, permanece no âmbito do significante – a se destacar sobre a criação de Poe – é o número de ocorrências do nome *Lenore* no poema. Explicitamente, ocorre apenas oito vezes em oito versos diferentes. No entanto, essas não são todas as ocorrências do nome daquela “whom the angels name Lenore”³. Nas três palavras – *nevermore*, *raven* e *Lenore* – que considero as principais do poema, os fonemas

³ a quem nos céus chamam Lenore. (Trad. de Milton Amado)

consonantais são /n, v, r, m, l/ e os vocálicos, /ε, Λ, ej, ɔ/. Os cinco fonemas consonantais são representados pelas letras <n, v, r, m, l>, enquanto que os quatro vocálicos pelas letras <e, a, o>. A palavra *Lenore* tem os seguintes esqueletos, (a) consonantal: <l n r> e (b) vocálico: <e o e>. Dos cinco fonemas consonantais já apresentados, se tiramos /v/ e /m/ temos seis possibilidades combinatórias de esqueletos descontínuos: /l-n-r/, /r-n-l/, /n-r-l/, /r-l-n/, /n-l-r/ e /l-r-n/. Essas várias possibilidades de combinação estão presentes em aproximadamente 75% dos versos do poema. As vogais <e, o> também são encontradas em mais de 75% dos versos. Observem-se os seguintes versos extraídos de diferentes estrofes:

- (1) Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore, -
- (2) Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster
- (3) Soon again I heard a tapping, something louder than before.
- (4) Eagerly I wished the morrow; vainly I had sought to borrow
- (5) Not the least obeisance made he, not a minute stopped or stayed he,
- (6) Ghastly, grim, and ancient Raven, wandering from the nightly shore:

Poe, ao dizer que escolhera a vogal /ɔ/, por esta ser a mais sonora, não demonstra que conhece teoricamente a ação das cordas vocais sobre os sons. O que se pode afirmar é que ele tem o conhecimento possível da fonologia de sua língua e que reconhece o efeito estético disso que ele chama de “vogal mais sonora”. Esse conhecimento é denominado de consciência fonológica, que, segundo Signorini (1998, apud FREITAS, 2004) faz parte dos conhecimentos metalinguísticos que pertencem, por sua vez, ao domínio da metacognição. A consciência fonológica diz respeito à representação consciente das propriedades fonológicas e das unidades constituintes da fala. Essa consciência permite ao falante identificar rimas, palavras que começam ou terminam com sons iguais ou parecidos, além de permitir a manipulação de fonemas para a formação de novas palavras na língua. Além da consciência fonológica que pertence aos conhecimentos metalinguísticos, há ainda o conhecimento epilinguístico. Esse termo foi criado por A. Culioli (apud AUROUX, 1998) e refere-se à atividade inconsciente sobre a língua. Segundo Auroux, o saber epilinguístico “permite igualmente uma certa *consciência linguística*” (p. 77). O conhecimento epilinguístico se opõe ao metalinguístico.

Quando Poe afirma que calculou meticulosamente o processo de criação do poema *The Raven*, tem-se a impressão de que ele controlou, com precisão consciente, esse processo. No entanto, ao compararmos o ensaio com a obra, vamos desfazendo essa

impressão. A consciência fonológica do poeta vai até onde é possível ir; em muitos pontos, é o saber epilinguístico que domina.

Conclusão

Em *A Filosofia da Composição*, após explicar como chegou aos recursos que configurariam o tom desejado, Poe mostrou como os elementos fonéticos/fonológicos foram combinados para construir a forma da qual o sentido seria extraído em *The Raven*. A partir dessa forma, foi possível assentar, segundo ele, definitivamente o ritmo, o metro, a extensão e o arranjo geral da estância em questão, bem como daquelas que a precederiam. Para convencer, creio eu, o leitor do ensaio de que o processo fora matematicamente calculado, ele nos diz: “tivesse eu sido capaz, na composição subsequente, de construir estâncias mais vigorosas, **não teria hesitações em enfraquecê-las propositadamente**, para que não interferissem com o efeito culminante” (grifos meus).

Essas palavras mostram que o poeta julgava ter domínio absoluto sobre suas escolhas. No entanto, como foi aqui demonstrado, apesar de Poe ter se apropriado de seu conhecimento metafonológico, o que o parece ter direcionado à conjunção possível entre a forma e o sentido, subordinando o que ele denomina de a “subcorrente de significação” à corrente do significante, foi o seu saber epilinguístico.

Vimos aqui que em *A Filosofia da Composição*, Poe nos deu um relato minucioso de sua criação. O poeta sugeriu, no ensaio, que o som relaciona-se com os aspectos fonológicos, enquanto que o tom com os semânticos. Ele criticou a poesia dos transcendentalistas, pois, segundo ele, o excesso de sentido a transforma em prosa “(e prosa da mais chata espécie)”. Para o poeta, o que salva a poesia da chatice é o trabalho calculado com a forma; é a forma que confere ao poema seu estatuto de poesia e não de prosa.

Com esta explanação, procedi a uma demonstração inicial de que Literatura e Linguística podem conjugar-se na criação poética e que podem também aliar-se na interpretação. No entanto, essa conjunção não é completa sem que se considerem elementos da Psicanálise que podem dar conta do poético, como afirma Lemos (2009).

Referências Bibliográficas

AUROUX, S. **A filosofia da linguagem**. Trad. de José Horta Nunes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

BARROSO, I. (Org.). **“O Corvo” e suas traduções**. 2ª. Ed. aumentada. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.

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

CLARK, J. and YALLOP, C. **An Introduction to Phonetics and Phonology**. 2nd ed. Oxford, UK - Cambridge, USA: Blackwell, 1996.

FREITAS, G.C.M de. Sobre a consciência fonológica. In: LAMPRECHT, R.R. **Aquisição fonológica do português**: perfil de desenvolvimento e subsídios para terapia. Porto Alegre: Artmed, 2004.

HANDBOOK OF THE INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION. **A guide to the use of the International Phonetic Alphabet**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

LACAN, J. **O seminário: Livro 20: mais, ainda**. Trad. de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LADEFOGED, P. **A course in phonetics**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1975.

LADO, R. **Language teaching: a scientific approach**. New York - San Francisco: McGraw-Hill, Inc., 1964.

LE MOS, C.T.G. **Poética e significante**. Uberlândia: Letras & Letras, 25 (1) 207-218, jan./jun. 2009. Disponível em <<http://www.letraseletras.ileel.ufu.br/include/getdoc.php?id=979&article=413&mode=pdf>>.

PAZ, O. **Convergências**: ensaios sobre arte e literatura. Trad. de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

POE, E.A. **The philosophy of composition**. In: Matthews, Brander, ed. (1852–1929). *The Oxford Book of American Essays*. 1914. Disponível em <<http://www.bartleby.com/109/11.html>>.

_____. The raven. In: **Spirits of the dead**: tales and poems. Penguin Popular Classics. New York: Penguin Books, 1997.

_____. **The Raven**. Disponível em http://www.oscarcalixto.com.br/Allan_Poe_O_Corvo.pdf.

SAUSSURE, F. de. **Curso de lingüística geral**. Trad. de Antônio Chelini et alli. São Paulo: Cultrix, 2005.

Dalva Del Vigna é mestre em Linguística pela Universidade de Brasília. Sua principal área de interesse é a Fonologia: da língua portuguesa, da língua inglesa e de línguas indígenas brasileiras. (ddvigna@yahoo.com.br)