

**Organizadora**  
Sônia Queiroz

# **Poesia traduzida**

v  
v v  
v v  
viv@voz

Belo Horizonte  
FALE / UFMG  
2011

**Diretor da Faculdade de Letras**

Luiz Francisco Dias

**Vice-Diretora**

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

**Comissão editorial**

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Fábio Bonfim Duarte

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

**Capa e projeto gráfico**

Glória Campos

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

**Preparação de originais e diagramação**

Tatiana Chanoca

**Revisão de provas**

Paulo Henrique

Tatiana Chanoca

**Endereço para correspondência**

Laboratório de Edição – FALE / UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 4081

31270-901 – Belo Horizonte / MG

Telefax: (31) 3409-6072

e-mail: revisores.fale@gmail.com

www.letras.ufmg.br/labeled

**Sumário****Apresentação . 5**

Sônia Queiroz

**Una colaboración de “concisión” traductiva:  
Octavio Paz-Haroldo de Campos en *Transblanco* . 7**

Rosario Lázaro Igoa

**Sonetos de Shakespeare:  
duas traduções, duas colocações? . 21**

Flávia Azevedo

**... Que atire a primeira pedra quem... . 33**

Hanna Betina Götz

**Traduzibilidade poética:  
três possibilidades para poesia de Tolkien . 57**

Janandréa do Espírito Santo

**“A Plantation Serenade”:  
uma experiência tradutória . 87**

Vanessa Lopes Lourenço Hanes

**O canto dos escravos africanos no Brasil  
e a música brasileira contemporânea . 101**

Helena Coimbra Meneghello

## Sobre traduções impossíveis

Este *Caderno Viva Voz* apresenta uma seleção de trabalhos realizados na disciplina Tradução Literária, ministrada por mim em parceria com o Prof. Walter Costa, da UFSC, no segundo semestre de 2009, na Pós-Graduação em Estudos de Tradução daquela universidade. Esta experiência de trabalho compartilhado foi realizada no âmbito do projeto de cooperação acadêmica UFMG-UFSC, intitulado *Teorias e Praxeis nos Estudos da Tradução de Textos Literários*, desenvolvido a partir de 2008 e coordenado pela Profa. Tereza Virgínia Barbosa Ribeiro, da UFMG, com o principal objetivo de “formar recursos humanos aptos a desenvolver traduções poéticas a partir de reflexões teóricas sistematizadas em nível de graduação e pós-graduação”.

Se a tradução interlingual de poesia é considerada por muitos tradutores e poetas uma tarefa impossível, o projeto interinstitucional em que nos inserimos se inscreve no campo da utopia, que, aliás, rima com poesia. Solução? Experimentação, diríamos, criação.

No primeiro texto, “Una colaboración de ‘concisión’ traductiva: Octavio Paz-Haroldo de Campos en *Transblanco*”, Rosario Lázaro Igoa faz uma análise crítica da obra *Transblanco*, transcrição por Haroldo de Campos do poema “Blanco”, de Octavio Paz, que contou com a colaboração do poeta mexicano. A autora enfatiza os problemas do processo tradutório e as soluções conjuntas.

No segundo texto, “Sonetos de Shakespeare: duas traduções, duas colocações?”, Flávia Azevedo comenta duas traduções para o português do “Soneto CXXIX”, de Shakespeare. A autora mostra a importância do uso de alguns sintagmas para a tradução de poesia.

No texto seguinte, "...Que atire a primeira pedra quem...", Hanna Betina Götz, aborda a tarefa de analisar e traduzir poesia e apresenta e comenta, comparando-as, três traduções do poema "No meio do Caminho", de Carlos Drummond de Andrade: uma para o alemão, outra para o inglês e outra para o espanhol.

Janandréa do Espírito Santo, no texto "Traduzibilidade Poética: três possibilidades para a poesia de Tolkien", comenta sobre diferentes posições teóricas a respeito da tradução de poesia e analisa três traduções para o português da "Canção do gigante de pedra", poema presente no livro *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien.

Em "A Plantation Serenade: uma experiência tradutória", Vanessa Lopes Lourenço Hanes analisa o poema "A Plantation Serenade", do livro *Uncle Remus: his songs and his sayings*, de Joel Chandler Harris, e comenta duas traduções para o português do mesmo poema.

Finalizando este caderno, Helena Coimbra Meneghello, no texto "O canto dos escravos africanos no Brasil e a música brasileira contemporânea", analisa a forte presença da poética africana na música popular brasileira.

Queremos com a publicação deste caderno Viva Voz comemorar o feliz encontro entre pesquisadores da UFMG e da UFSC em torno da tradução literária (ou poética, como particularmente prefiro), que, dentre muitos frutos (que incluem o deslocamento de docentes e discentes para intercâmbio), resultou na abertura de uma nova linha de pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, contemplando esse campo de reflexão tão novo e tão relevante que é a tradução (impossível?) do texto poético.

Sônia Queiroz

## Una colaboración de "Concisión" traductiva: Octavio Paz-Haroldo de Campos en *Transblanco*

Rosario Lázaro Igoa

### 1. Introducción

Las traducciones en colaboración, aquellas en las que el autor interactúa con el traductor a lo largo del proceso de verter su texto a la lengua extranjera, aparecen bajo diversas formas y grados distintos de interpenetración entre los aportes de ambos actores. De alguna forma, no parece desatinado pensar que analizar las colaboraciones de traducción en poesía podría permitir problematizar algunos ejes claves de la traducción de textos poéticos, explicitados en la traducción misma, pero sobre todo, cuando los hay, en la interrelación con los documentos que dan cuenta de la relación entre poeta y traductor. Tal como señala Pascale Casanova en *A república mundial das letras*, esta práctica de colaboración no es poco frecuente en el universo de las traducciones, indicando que:

*Se o escritor, duplo ser à espera de tradução e obrigado a passar pela mediação necessária do tradutor, domina o suficiente a língua alvo para rever sua tradução, muitas vezes [...] chega a colaborar ele mesmo com a tradução de sua obra.<sup>1</sup>*

O sea, Casanova apunta que el conocimiento, por parte del autor de la lengua a la cual su obra será traducida, es determinante, pero se podría agregar que también lo sería la voluntad de interactuar con el traductor, de controlar o tal vez de imprimir una determinada marca a tal proceso. La experiencia de cooperación traductiva entre

<sup>1</sup> CASANOVA. *A república mundial das letras*, p. 183.

Octavio Paz y Haroldo de Campos para, en palabras del segundo, “transcrear” el poema “Blanco” (1966) en la obra publicada como *Transblanco* en Brasil en 1986, se trata de un ejemplo privilegiado de interacción entre autor y traductor. Tal es su importancia, que el crítico y poeta mexicano Manuel Ulacia afirmó que: “Um dos diálogos mais frutíferos que se deram neste século entre a tradição poética de língua espanhola e a portuguesa foi a que mantiveram Haroldo de Campos e Octavio Paz”<sup>2</sup>, haciendo referencia en definitiva al valioso encuentro entre las dos tradiciones poéticas.

Reafirmando lo anterior, en el prólogo a la edición brasileña *Transblanco*, el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal opina sobre la creación poética en general, pero en cierta manera también sobre la obra en sí y sobre el valor de la interacción para propiciar la creación, que tradicionalmente se asocia al ámbito de lo individual:

*Nem sempre a poesia nasce do tácito diálogo do poeta com a linguagem. Há ocasiões em que se necessita do diálogo com outro poeta, a intertextualidade não apenas dos versos, mas também dos fazedores de versos.*<sup>3</sup>

Esa instancia de intercambio, de “diálogo” como indica Rodríguez Monegal, es la que nos interesa para el análisis de este artículo, el momento donde la comunicación puede ofrecer pistas, rastros, para la comprensión del territorio de la traducción poética. El material con el cual trabajaremos provee información clave: no olvidemos que las iniciativas de colaboración de traducción no fueron ajenas a los poetas concretos, para los cuales la traducción es central dentro del programa estético que llevaron adelante, así como la necesidad de introducir nuevas obras afines para reafirmar tal esquema de trabajo. Evidenciando lo indicado, Haroldo de Campos apuntaba en 1976:

*Quando os poetas concretos de São Paulo se propuseram uma tarefa de reformulação da poética brasileira vigente [...] deram-se, ao longo de suas atividades de teorização e de criação, a uma continuada tarefa de tradução.*<sup>4</sup>

<sup>2</sup> ULACIA. A radicalização do signo, p. 61.

<sup>3</sup> PAZ; CAMPOS. *Transblanco*, p. 13.

<sup>4</sup> CAMPOS. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*, p. 30-31.

De entre los casos específicos a los que Haroldo de Campos se refiere, está la traducción de *10 poema(s)* del poeta americano Edward Estlin Cummings<sup>5</sup> con su hermano Augusto de Campos. En esta traducción al portugués que data de 1959, Augusto terminó afirmando que la realización de tal aventura editorial se transformó en “la pesadilla de los tipógrafos”, haciendo referencia al cuidado formal que Cummings imprimió a la colaboración, presente en las cartas publicadas junto a la obra. Sin embargo, el énfasis en la en extremo cuidadosa disposición espacial de los originales por parte de Cummings, no dejó demasiado margen para el trabajo conjunto sobre las traducciones, transformándose la correspondencia entre ellos más en un control sobre la publicación de los originales, que en una colaboración sobre cada una de las decisiones de traducción.

Otro caso de colaboración llevado a cabo por los poetas concretos es la creación de una antología de poesía rusa traducida por los hermanos de Campos junto a Boris Schnaiderman a partir de los años 1960, donde la modalidad de trabajo en colaboración ocurre específicamente entre los traductores. Como se explica en la “Nota dos tradutores” de la obra, hubo dos modalidades de traducción en tal antología: o los poemas fueron vertidos al portugués por Augusto o Haroldo, y luego revistos por Schnaiderman; o los mismos fueron traducidos literalmente por este último y trabajados con alguno de los dos hermanos de Campos posteriormente.<sup>6</sup>

De todas formas, la peculiar colaboración para la traducción del poema “Blanco” del poeta mexicano Octavio Paz por Haroldo de Campos, que culminará en *Transblanco*, merece especial detenimiento. En primer lugar, ya desde el inicio, el poema “Blanco” es un experimento radical sobre el signo poético por parte de Octavio Paz, quien de un modo bastante singular siempre estuvo a la vanguardia hispanoamericana en cuanto al quiebre de moldes de géneros y temas, pero sobre todo construyó una obra difícil de clasificar en su

<sup>5</sup> Prefiero la escritura del nombre de Cummings en mayúsculas, siguiendo la desambiguación que introduce el especialista Richard S. Kennedy. Según este estudioso, la escritura en minúsculas del nombre fue extensamente difundida, aunque en realidad no se sepa el origen del error. Al parecer, el propio Cummings siempre firmó su nombre en mayúsculas; por lo que la Cummings Society ha intentado corregir este error a lo largo de los años. KENNEDY. *E. E. Cummings Revisited*.

<sup>6</sup> CAMPOS; CAMPOS; SCHNAIDERMAN. *Poesía rusa moderna*, p. 51.

enorme diversidad. Sobre el poema en sí, y en una tendencia a la reflexión y explicitación de los procesos de creación de la obra poética, el propio Paz afirmaba:

*Este poema é uma tentativa no sentido de transformar o tempo em espaço. Os senhores sabem que na linguagem as palavras transcorrem uma após a outra e que a poesia é uma arte temporal. Não obstante os poetas, sobretudo os poetas modernos, sempre sentimos a tentação de espacializar o tempo.*<sup>7</sup>

Por tanto, no es casualidad que Haroldo de Campos lo elija como autor a Paz, que luego acepte la sugerencia del poeta mexicano de traducir, entre varias, la obra "Blanco", y que más adelante desarrolle una traducción guiada por principios estéticos explicitados a lo largo de todo el aparato paratextual que conforma la edición bilingüe *Transblanco*. No menos importante para el análisis es que la obra permite una puesta en diálogo de varios niveles presentes en tal edición: original, traducción, correspondencia del autor y traductor; y notas críticas de ambos y de otros autores relacionados a esta colaboración que aparecen en la edición brasileña. En relación a la correspondencia entre autor y traductor, vale la pena resaltar la decisión que supone publicarla junto a la obra. Al contextualizar esas motivaciones, el crítico Rodolfo Mata indica:

*El gesto de entregar al público los mínimos detalles de esta relación – importantísimo desde el punto de vista de la historia de la literatura – también tiene un peso decisivo en la ascendente carrera de Haroldo y un gran significado dentro de su proyecto de "exportación" de la literatura brasileña, pues demuestra la influencia de la Poesía Concreta en la poética de Octavio Paz. A su vez, la difusión de la obra de Octavio Paz en Brasil se fortaleció y, desde luego, esto contribuyó a su internacionalización.*<sup>8</sup>

Es en tal puesta en relación que podemos situar la afirmación de Paz al terminar Haroldo de Campos la traducción de "Blanco", cuando indica que en ocasiones "el texto portugués es mejor y más conciso que el español". Por tanto, se hará foco en las zonas de la traducción que podrían sustentar la afirmación de Paz, y se las pondrá en relación con los elementos paratextuales publicados junto a la obra, no

<sup>7</sup> PAZ; CAMPOS. *Transblanco*, p. 87.

<sup>8</sup> MATA. Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional, p. 7.

para explicar unidireccional y causalmente tal resultado, sino para ofrecer una descripción de este caso de colaboración de traducción.

## 2. Una puesta a punto previa

La relación entre Haroldo de Campos y el poeta mexicano Octavio Paz se remonta a fines de la década de 1960, cuando el primero, por recomendación de Celso Lafer, le envía a Paz dos ejemplares claves de la producción de la poesía concreta: la *Antología Noigandres* y la *Teoría da poesia concreta*. La respuesta del poeta no se hace esperar, y poco menos de un mes después, el 14 de marzo de 1968, Octavio Paz le remite a Haroldo una respuesta entusiasta desde Nueva Delhi. Refiere a que ya conocía la labor de los concretos en Brasil por medio de Cummings, quien luego de la cooperación con Augusto, le había comentado en Nueva York sobre el trabajo que llevaban adelante. Más específicamente, sobre la obra de los concretos, Paz revela en la carta:

*Os senhores exploram um novo espaço lingüístico. Sua poesia não se situa, como a princípio acreditei, na fronteira entre o signo e o plástico: seus poemas iluminam um espaço semântico que a poesia do Ocidente apenas havia começado a entrever.*<sup>9</sup>

Asimismo, y en tono muy diplomático, Paz le propone a de Campos que traduzca material suyo reciente, pues las preguntas que le hizo en su primera carta son relativas a ambigüedades de poemas del mexicano muy anteriores, que irían a servir para ilustrar un artículo que Lafer preparaba en ese momento. Lo interesante en este punto es anotar cómo se van estableciendo las líneas guía de una posible colaboración futura, y el intercambio sobre todo en el plano teórico y estético, sobreentendiendo algunos puntos, y explicitando otros. Sobre este último asunto, es preciso destacar una pequeña puesta a punto que indica Walter Costa,<sup>10</sup> y que ocurre desde el inicio, "incidente" que puede ayudar a comprender la afirmación de Paz que guía este artículo. En la primera carta de febrero del mismo año, Haroldo de Campos había escrito:

<sup>9</sup> PAZ; CAMPOS. *Transblanco*, p. 99.

<sup>10</sup> COSTA. Haroldo de Campos e Octavio Paz: a co-autoria autorizada.

*A leitura de Libertad bajo palabra permitiu-me identificar, creio, ao lado da poesia de tradição metafórica e retórico-discursiva característica da expressão espanhola e hispano-americana deste século, algo mais particular, uma outra linha, talvez menos evidente e freqüentada, que, não obstante, ao que me parece, desempenha em sua poesia uma função medular.<sup>11</sup>*

Esta cita proviene en definitiva de la carta que abre el intercambio entre ambos, donde de Campos está presentándose y mostrando a Paz el transcurso de la poesía concreta brasileña a nivel teórico, y también práctico. En la respuesta de marzo que ya vimos, el poeta mexicano es bastante inflexible con respecto a lo afirmado por de Campos, y declara explayándose:

*Discordo da sua caracterização da poesia hispano-americana como de "tradição metafórica e retórico-discursiva". Não porque não seja exata a definição, mas por seu tom desdenhoso [...] Certo, a retórica da poesia concreta não é discursiva – mas é retórica: a linguagem é nossa condição, nosso constituinte.<sup>12</sup>*

A pesar de este pequeño ajuste, en las cartas que siguen se va estableciendo poco a poco un plan de acción, quedando claro que de manera inevitable cada uno de ellos deberá hacer varias concesiones para la consecución de tal proyecto, un reflejo de que si bien concuerdan en varios asuntos, la relación y ruptura con la tradición en poesía por parte de cada uno es realizada de forma distinta. Es así que Paz parece aceptar que la traducción de su poema "Blanco" por Haroldo de Campos será realizada con una determinada estética de la traducción, y una fuerte injerencia por parte del traductor, pero no por ello deja de lado el tono cordial y amistoso que permea las cartas durante los trece años que dura el intercambio epistolar. Así, vemos cómo de Campos de determinada forma se apropia del poema de Paz, y demuestra que algunas marcas estéticas del Grupo Noigandres se impondrán por sobre ciertos elementos del poema original.

<sup>11</sup> PAZ; CAMPOS. *Transblanco*, p. 96.

<sup>12</sup> PAZ; CAMPOS. *Transblanco*, p. 100.

### 3. Notas sobre la traducción

Como fue señalado, la realización de la traducción de "Blanco" por parte de Haroldo de Campos motivó que Octavio Paz declarara en la respuesta a la carta de 1981, en la que recibe la traducción, que, en ocasiones, "el texto portugués es mejor y más conciso que el español".<sup>13</sup> A continuación nos detendremos en todos aquellos puntos que pueden explicar objetivamente la concisión del texto que apunta el poeta, no entrando en la idea de mejoría, que está supeditada a un complejo juicio que no nos interesa abordar en esta ocasión. Claro que esta tarea de análisis cuenta con el apoyo, y también el condicionamiento en otras ocasiones, del aparato paratextual de la obra, donde autor, traductor y otros críticos comentan las elecciones traductivas, existiendo un cierto riesgo en el análisis de intentar explicar causal y unidireccionalmente las mismas por la pertenencia al movimiento estético en que se encuadran.

Aún teniendo en cuenta la actitud programática de los concretos en relación a la traducción de poesía, y de Octavio Paz al querer ver publicada su obra en Brasil, debemos admitir que hay otros muchos factores que entran en juego en la puja particular de cada situación específica. Porque, como anotó Andréia Guerini en "L'Infinito': tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos", no siempre la concepción teórica defendida por el poeta, crítico y traductor es visible en su práctica de traducción (si bien en el caso de *Transblanco* de Campos es más consecuente con el mismo), resaltando la complejidad que enfrentamos a la hora de la evaluación lado a lado de material teórico y ejemplos prácticos.

A continuación, nos detendremos en los puntos de la traducción que son más concisos que el original por decisión del traductor, no atendiendo naturalmente aquellos en que la propia naturaleza del portugués habilita ciertas contracciones. O sea, haremos foco en las decisiones que podrían definirse como una "edición" del texto original, no necesariamente resultantes de la traducción misma, tal vez aquellas por las que en parte de Campos pueda haber declarado

<sup>13</sup> PAZ; CAMPOS. *Transblanco*, p. 121.



que: "Todos os 'desvios' semânticos ou sintáticos no texto em português responderam a precisas opções transformadoras de natureza 'paramórfica'."<sup>14</sup> A continuación, marcaremos en negrita aquellos artículos o preposiciones que se omiten en el proceso traductivo, así como otros que se puedan adicionar en el mismo:

V10	<i>la enterrada <b>con los</b> ojos abiertos</i> a enterrada de olhos abertos
V20	<i>Entre <b>las</b> confusiones taciturnas,</i> Entre confusões taciturnas,
V35	<i>En <b>la</b> palma de <b>una</b> mano</i> Em palma de mão
V52	<i><b>La</b> pasión <b>de la</b> brasa compasiva</i> Paixão de brasa compassiva
V53	<i><b>Un</b> pulso, <b>un</b> insistir,</i> Pulso, impulso
V77	<i><b>El</b> lenguaje</i> Linguagem
V78	<i>es <b>una</b> expiación</i> é expiação
V105	<i><b>La</b> percepción es concepción</i> Perceber é conceber
V113	<i><b>La</b> tierra es <b>un</b> lenguaje calcinado</i> A terra é linguagem calcinada
V121	<i><b>Este</b> sol <b>es</b> injusto</i> É injusto o sol
V122	<i><b>La</b> rabia <b>es</b> mineral</i> Raiva mineral
V127	<i>El cielo se ennegrece</i> O céu <b>que</b> se entenebra
V132	<i><b>La</b> cerrazón de reses de ceniza</i> Cerração de reses de cinza
V173	<i><b>Los</b> reflejos, <b>los</b> pensamientos veo.</i>
V174 <sup>15</sup>	<i>Reflexos, pensamentos vejo.</i>
V209	<i>lluvia de <b>tus</b> talones <b>en mi</b> espalda</i>
V210	<i>chuva de calcanhares por espáduas</i>

<sup>14</sup> PAZ; CAMPOS. *Transblanco*, p. 91.

<sup>15</sup> De aquí en adelante los números de versos en ambos idiomas no coinciden, pues de Campos despliega en dos versos el plano semántico en los siguientes versos del original: verso 143, donde por "Tierra revientas" traduce por "Tremor/Terra desventras"; y en los versos 247 y 255, donde traduce "Son" por "São/Som".

Como se puede advertir en los versos expuestos, mediante la anulación de los artículos y algunas preposiciones, se logra una mayor concisión en el acabamiento de los mismos, resultando en un número menor de sílabas en los versos en portugués. Por ejemplo, en el verso 10, donde "laen-te-rra-da- con- los- o-jos- a-bier-tos" es un endecasílabo en la forma castellana, forma métrica muy arraigada en la lírica hispánica y que fuera introducida desde Italia en el Siglo de Oro español, en la traducción al portugués asume la forma de "aen-te-rra-da- deo-lho-sa-ber-tos", un verso octosílabo. Sobre la decisión de Haroldo de Campos de utilizar este tipo de verso, no tan corriente en portugués como en español, podríamos referir al autor brasileño Rogério Chociay, quien indica sobre el mismo que "a influência da literatura francesa durante o Parnasianismo e o Simbolismo é uma das razões aventadas para a explicação do súbito gosto pelo octossílabo entre nós"<sup>16</sup>

No menos importante es el hecho de que a menor cantidad de sílabas, mayor agilidad en la totalidad del poema,<sup>17</sup> alterando el ritmo que al final del proceso Paz declara admirar en la traducción. Otro aspecto relacionado a lo anterior, es la atomización que resulta de estas palabras sin artículos, preposiciones o verbos, un rasgo que fuera sugerido en el "Plano piloto da poesia concreta" de 1958, y que se relaciona con dejar de lado el verso en su concepción tradicional e ir hacia la valorización de la palabra en sí, hacia la propia iconicidad del signo poético. La misma idea, pilar del movimiento, había ya sido tratada en un artículo publicado originalmente en el "Suplemento Dominical" del *Jornal do Brasil*, el uno de septiembre de 1957, firmado por Augusto de Campos. En el texto, Augusto establece una relación entre el programa concreto y su distanciamiento del canon lingüístico tradicional, con la obra *El lenguaje*, del lingüista y antropólogo alemán Edward Sapir, y cita la conclusión de tal autor en la obra mencionada:

<sup>16</sup> CHOCIAY. *Teoria do verso*, p. 94.

<sup>17</sup> QUILIS. *Métrica española*, p. 53.



Nenhuma língua desconhece por completo a distinção entre substantivo e verbo, ainda que em certos casos particulares seja difícil captar a natureza da distinção. Com as demais partes da oração não sucede o mesmo, NENHUMA DELAS É INDISPENSÁVEL PARA A VIDA DA LINGUAGEM.<sup>18</sup>

Por tanto, partiendo de estos postulados teóricos, la anulación de artículos o preposiciones respondería a una concepción básica del lenguaje, y así de la poesía. En este sentido, Klaus Meyer-Minnemann, estableciendo dos tendencias líricas opuestas en la modernidad bajo las denominaciones de "libre fluir del discurso poético" y de la "escritura de paralización del discurso lírico",<sup>19</sup> afirma que en la traducción de *Transblanco* existe una tendencia del traductor de asimilar a Paz a los postulados que él mismo reivindica. Así, indica Meyer-Minnemann:

*Na medida em que a transcrição privilegia o "modo de significar" em detrimento do "significado", ela suspende a linearidade deste último, mesmo que ainda o acompanhe, devido à vinculação permanente da tradução ao significado.*<sup>20</sup>

Ahora bien, no podemos dejar pasar que Octavio Paz al recibir las primeras pruebas de la traducción, celebra la factura de algunos de estos versos, como la traducción del V20 "Entre las confusiones taciturnas", por "Entre confusões taciturnas", notando la ausencia, pero declarando que: "A supressão do artigo melhora muito o verso. Infelizmente não posso retraduzir sua versão para o espanhol sem romper o ritmo",<sup>21</sup> refiriéndose a la naturaleza de endecasílabo del original. Otro tanto ocurre en el V53, donde Paz afirma que le agrada la solución de traducir "Un pulso, un insistir" por "Pulso, impulso"; y también "El lenguaje/es una expiación" por "Linguagem/é expiação". Sin embargo, como apunta Costa:

[...] Octavio Paz faz uma avaliação minuciosa da tradução de Haroldo de Campos, mas sem retomar por nenhuma vez o vocabulário usado por Haroldo para definir seu modo especial de traduzir. Não há alusão alguma a "transcrição" nem uma atenção especial à forma. Paz faz questão de dizer

<sup>18</sup> SAPIR citado por CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*, p. 168.

<sup>19</sup> MACIEL. *A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz*, p. 74.

<sup>20</sup> MEYER-MINNEMANN. Octavio Paz – Haroldo de Campos: *Transblanco*. Um entrecruzamento de escritas líricas da modernidade, p. 79.

<sup>21</sup> PAZ; CAMPOS. *Transblanco*, p. 121.

que a de Haroldo é uma tradução fiel, que recria o sentido do poema e que, além disso, reproduz os jogos sonoros do original. Chama a atenção para o ritmo, que coloca no centro da tradução poética.<sup>22</sup>

En cuanto al especial tratamiento de los verbos, detallamos a continuación el singular planteo de los mismos en algunos pasajes del poema:

V50	<b>tú</b> ríes – desnuda teu riso – nua
V105	<i>La percepción es concepción</i> Perceber é conceber
V204	<b>tú</b> te repartes como el lenguaje
V205	repartida como a linguagem
V205	<b>tú</b> me repartes en tus partes
V206	me repartes em tuas partes
V179	<i>Claridad que se anula en una sílaba</i>
V180	Claridade anulada numa sílaba

En el V50, vemos cómo se anula el pronombre personal "tú" y se transforma en adjetivo posesivo, sustantivándose por su parte el verbo. Lo contrario ocurre en el V105, donde el movimiento de la traducción transforma los sustantivos "percepción" y "concepción" en los verbos correspondientes, resultando ambas opciones en más brevedad en la traducción. Similar al V50 es la solución de los versos 204 y 205, donde mediante la anulación del pronombre personal en el primero se introduce un gerundio, con la despersonalización que ello acarrea.

#### 4. Algunas reflexiones

A modo de cierre, podemos destacar cómo la resolución de los puntos problemáticos de la colaboración traductiva tratados apuntan en su mayoría en una determinada dirección. Si de Campos ya había indicado su desdén por la denominada "tradición metafórica e retórico-discursiva" de la poesía hispanoamericana, en su proyecto de traducción buscará en general borrar o desviar muy sutilmente las marcas que la misma pueda tener en el poema de Paz. Claro que

<sup>22</sup> COSTA. Haroldo de Campos e Octavio Paz: a co-autoria autorizada.

ello no ocurre en todo el poema, sino que hay zonas donde ese movimiento es más patente, es decir, en aquellas donde los versos poseen una estructura más tradicional, más identificable con aquello contra lo que los concretos se dirigían. Es justamente allí donde de Campos busca borrar las marcas más fuertes de tal tradición, e introduce modificaciones en la traducción para que el resultado sea consecuente con el proyecto estético que llevaba adelante. Lo anterior no atenta contra el poema en sí, pero lo transforma en un símbolo de la cooperación, sobre todo si tenemos en cuenta el complejo aparato paratextual que deciden acompañe la edición de 1986, y luego la de 1994. Como afirma Monegal en el prólogo de *Transblanco*, el mismo es, a su entender, “um outro poema, de outra textura e outra radicalização fônica, embora incrivelmente paralelo ao texto inicial”.<sup>23</sup> Otro tanto indica Julio Ortega a escribir en 1981 después de acompañar el proceso de traducción:

*A uma certa altura, pareceu-me que o poema se multiplicava. Não eram mais dois textos, em espanhol e em português, mas antes o texto das permutações da linguagem: isto é, um objeto lingüístico refazendo-se em contato com essa leitura tradutora.*<sup>24</sup>

Y en las cartas, Paz no deja de anotar que percibe esas modificaciones, pero que en definitiva las acepta como parte del proyecto general. Sin embargo, este movimiento de “transcreación” no es en ningún momento radical por parte de Haroldo de Campos.

En suma, la traducción es realizada con enorme rigor y riqueza poética, con un cuidado minucioso desde ambas partes, y una conciencia extrema de lo que cada opción significa. De esta forma, las cartas y los textos asociados se transforman en un testimonio paso a paso de tal conciencia, del trabajo microscópico por parte de autor y traductor, y de una invaluable explicitación de los complejos procesos de creación y traducción.

<sup>23</sup> PAZ; CAMPOS. *Transblanco*, p. 14.

<sup>24</sup> PAZ; CAMPOS. *Transblanco*, p. 148.

## Referências

- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CHOCIAJ, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- COSTA, Walter. Haroldo de Campos e Octavio Paz: a co-autoria autorizada. In: COLÓQUIO (MAL) DITA POESIA: HOMENAGEM A HAROLDO DE CAMPOS. 2003, UFSC. Disponível em: <<http://www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores.php?idpub=37>>. Acesso em: 20 out. 2009.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CUMMINGS, E. E. *10 poema(s)*. Tradução de Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação-MEC, 1960.
- GUERINI, Andréia. “L’infinito”: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, UFSC, v. 2, n. 6, p. 77-103, 2000/2.
- KENNEDY, Richard. *E. E. Cummings Revisited*. New York: Twayne, 1994.
- MATA, Rodolfo. Haroldo de Campos y Octavio Paz: del diálogo creativo a la mediación institucional. Universidad Nacional Autónoma de México. Latinoamérica. *Anuario de estudios latinoamericanos*. México, 2001. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Mata.PDF>>. Acesso em: 08 jun. 2010.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus. Octavio Paz – Haroldo de Campos: *Transblanco*. Um entrecruzamento de escritas líricas da modernidade. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 73-90.
- PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Ed. actualizada y ampliada. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.
- ULACIA, Manuel. A radicalização do signo. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Este artículo fue presentado para el curso “Tradução Literária”, dictado por el profesor Walter Costa y la profesora Sônia Queiroz (UFMG), del Posgrado en Estudios de la Traducción (Agosto 2009, UFSC). Agradezco las sugerencias del profesor Costa en relación al texto.

# Sonetos de Shakespeare: duas traduções, duas colocações?

Flávia Azevedo

## 1. Tradução de poesia

Dentro da área de Estudos da Tradução, a tradução de poesia é geralmente considerada a sua forma mais difícil. De acordo com Connolly, essa forma de tradução

*Tem sido objeto de uma grande discussão, particularmente dentro da área de Tradução Literária, onde muito mais foi escrito sobre tradução de poesia do que sobre prosa ou drama.<sup>1</sup>*

Connolly também afirma que

*Grande parte da discussão consiste em um questionamento teórico acerca da real possibilidade da tradução poética, ainda que sua prática seja aceita universalmente e exista há pelo menos 2000 anos, período no qual a poesia traduzida tem influenciado e se tornou parte do cânone da tradução poética da língua alvo.<sup>2</sup>*

A definição de poesia como “that which is lost in translation” (‘aquilo que é perdido na tradução’)<sup>3</sup> criada por Robert Frost é citada regularmente na literatura por exemplificar bem o grande grau de dificuldade envolvido nesse processo. Connolly apresenta uma série de aspectos que justificam o fato de a tradução poética ter um status diferenciado na área de tradução literária: em primeiro lugar,

<sup>1</sup> “It has been the subject of great deal of discussion, particularly within the field of Literary Translation, where far more has been written about the translation of poetry than about either prose or drama.” CONNOLLY. Poetry Translation, p. 170. A tradução para o português é minha.

<sup>2</sup> “Much of the discussion consists of a theoretical questioning of the very possibility of poetry translation, even though its practice is universally accepted and has been for at least 2000 years, during which translated poetry has influenced and often become part of the canon of the TL poetic tradition.” CONNOLLY. Poetry Translation, p. 170. A tradução para o português é minha.

<sup>3</sup> CONNOLLY. Poetry Translation, p. 170. A tradução para o português é minha.

a linguagem poética costuma ser bem diferenciada do uso comum e está apresentada de maneira compacta e predominantemente conotativa. Além de todos esses aspectos, ainda existe o elemento musical ou ritmo interno, independentemente da métrica formal ou padrão rítmico do poema.

## 2. Importância de Shakespeare na área de estudos da tradução

A importância cultural da tradução shakespeariana pode ser medida em termos quantitativos se considerarmos que ele foi um dos autores mais traduzidos e suas peças foram as obras mais representadas do mundo.<sup>4</sup> É surpreendente que sua obra tenha sido exaustivamente traduzida para tantas línguas independentemente das grandes dificuldades e tecnicidades envolvidas nesse processo. De acordo com Delabastita, além de se confrontar com uma grande variedade de problemas técnicos, o tradutor de Shakespeare ainda tem que lidar com a dificuldade de encontrar um equivalente prosódico adequado para o verso jâmbico de Shakespeare (que nem sempre é facilmente reproduzível em certos sistemas prosódicos), gerando a necessidade de se optar por uma tradução em verso ou em prosa. Britto discute essa questão no artigo “Padrão e desvio do pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução”, exemplificando o grau de complexidade envolvido no processo de tradução do pentâmetro jâmbico para o decassílabo português.

Os sonetos de Shakespeare foram traduzidos por vários autores brasileiros, mas o contexto específico deste trabalho consiste na análise de duas traduções do “Soneto CXXIX” feitas respectivamente por Péricles Eugênio da Silva Ramos e Jorge Wanderley. Péricles Eugênio da Silva Ramos publicou 47 sonetos, em uma edição bilíngue intitulada *Sonetos*, enquanto Jorge Wanderley publicou todos os 154 sonetos traduzidos para o português em uma edição bilíngue também intitulada *Sonetos*.

<sup>4</sup> DELABASTITA. Shakespeare Translation, p. 222.

## 3. Princípio colocacional

Se a tradução de poesia é considerada uma atividade extremamente difícil, avaliar objetivamente a qualidade da poesia traduzida é uma tarefa não menos complexa. Além dos critérios tradicionalmente utilizados para avaliar a tradução de poesia como as figuras de discurso, a métrica (tipos de estrofe, verso, pauta acentual) e o esquema sonoro (rimas, aliterações), Costa e Guerini sugeriram o perfil colocacional como um critério complementar para avaliar a tradução poética no artigo “Colocação e qualidade na poesia traduzida”.

O termo *colocação* é o mais tradicionalmente focado no estudo de *corpus*. Foi introduzido por Firth e explicado por sua famosa frase: “you shall judge a word by the company it keeps” (‘Uma palavra deve ser julgada por sua companhia’).<sup>5</sup> Sardinha apresenta três principais definições de colocação na literatura, que foram inicialmente propostas por Partington:<sup>6</sup>

1. Textual: “Colocação é a ocorrência de duas ou mais palavras distantes um pequeno espaço de texto umas das outras.”

2. Psicológica: “O sentido colocacional consiste das associações que uma palavra faz por conta dos sentidos das outras palavras que tendem a ocorrer no seu ambiente.”

3. Estatística: “Colocação tem sido o nome dado à relação que um item lexical tem com itens que aparecem com probabilidade significativa no seu contexto (textual).”<sup>7</sup>

A colocação é um recurso que permite a criação de duplos ou até mesmo múltiplos sentidos, por isso é muito utilizada pela publicidade e pelos meios de comunicação em geral. Através de trocadilhos com colocações comuns é muito fácil chamar a atenção do público. Em muitos casos, a chave do sucesso de uma propaganda, de um programa humorístico ou de um texto traduzido pode estar na exploração da colocação de determinadas palavras.

<sup>5</sup> Outra tradução possível seria “Diga-me com que palavra andas e te direi quem és”. SARDINHA. *Linguística de corpus*, p. 41.

<sup>6</sup> PARTINGTON. *Patterns and Meanings: Using Corpora for English Language Research and Teaching*.

<sup>7</sup> SARDINHA. *Linguística de corpus*, p. 41.

O princípio colocacional permeia a zona de criatividade linguística e autores diferentes têm diferentes perfis colocacionais. Um exemplo clássico é a colocação tipicamente machadiana “olhos de ressaca”, que pode gerar grandes dificuldades para o tradutor, como observa Patai:

*Certamente pode-se questionar longa e infrutiferamente os méritos das escolhas feitas, sem achar que qualquer delas é fatal para a tradução. Mas veja-se um exemplo mais revelador: a famosa descrição dos olhos de Capitu, no capítulo 32, “olhos de ressaca”. Caldwell traduz esse trecho para “eyes like the tide”, e essa tradução já é tão familiar a mim que dificilmente posso estimar como soaria, para um leitor de língua inglesa, que com ela se deparasse pela primeira vez. Scott-Buccleuch, deseioso, imagino, de criar uma tradução não somente nova, mas também diferente, recriou a metáfora de Machado como “whirlpool eyes”. O sintagma sintético é, me parece, menos sonoro e menos evocativo que o original.*<sup>8</sup>

Os exemplos de tradução apresentados por Patai ilustram bem a importância do perfil colocacional na tradução. É necessário que haja uma sensibilização para uma determinada ocorrência por parte do tradutor porque nem sempre o uso da colocação é uma técnica consciente, mas a escolha pode ser determinante na “construção da poeticidade”<sup>9</sup> do texto traduzido. Tendo em vista esse panorama do que é colocação e a sua importância na tradução, uma análise sobre dois tipos de perfis colocacionais em duas traduções do “Soneto CXXIX” de Shakespeare será apresentada na próxima seção.

#### 4. Sonetos CXXIX: colocações nas traduções

De acordo com Ramos, “a estrutura do soneto é bastante simples. Compõe-se de hendecassílabos capazes de ser métrica e ritmicamente reproduzidos por decassílabos portugueses”.<sup>10</sup> A forma dos sonetos de Shakespeare consiste em “três quadras em rimas cruzadas e independentes para cada quadra, seguidas de um dístico final. A ordem das rimas é pois a seguinte: ABAB-CDCD-EFEF-GG”.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> PATAI. Machado de Assis em inglês, p. 39.

<sup>9</sup> COSTA; GUERINI. Colocação e qualidade na poesia traduzida, p. 1.

<sup>10</sup> RAMOS. *Sonetos*, p. 10.

<sup>11</sup> RAMOS. *Sonetos*, p. 16.

Em relação a traduções feitas a partir do inglês, Péricles Eugênio da Silva Ramos afirma que preservar o metro e ritmo do original é uma tarefa extremamente difícil porque “o verso inglês comporta um número muito maior de palavras do que o português”.<sup>12</sup> Em função disso, o autor optou pelo verso hexâmetro iâmbico, ou seja, um “verso de doze sílabas acentuado em tese nas sílabas pares, e que coincidirá, ou não, com o alexandrino de tipo francês”.<sup>13</sup> Ele justifica sua escolha alegando que o verso decassílabo o obrigaria a sacrificar muitos elementos do texto.

Por outro lado, Jorge Wanderley preferiu utilizar versos decassílabos em sua tradução e é bastante enfático ao justificar sua escolha:

*[...] um soneto shakespeareano é um ser (não quero falar agora de sua magia) basicamente musical, com esquema rimário amplo, terminando sempre por um dístico, mas antes de tudo, é um poema escrito em decassílabos. O som de um decassílabo (no caso o pentâmetro iâmbico) não é o som de um dodecassílabo ou outro qualquer. Da mesma forma que o som que Beethoven dá a um quarteto não é o que dá a um trio. Este é apenas um dos princípios inescapáveis, a meu ver, na tradução de um poema.*<sup>14</sup>

A partir desta afirmação, o autor coloca o som do decassílabo como elemento primordial na tradução do soneto, pois ele acredita que, em primeiro plano, o soneto traduzido deve necessariamente soar musicalmente como o original. O soneto original e as respectivas traduções podem ser observados abaixo:

#### Sonnet CXXIX

*The expense of spirit in a waste of shame  
Is lust in action; and till action, lust  
Is perjured, murderous, bloody, full of blame,  
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;*

*Enjoyed no sooner but despised straight,  
Past reason hunted, and no sooner had  
Past reason hated, as a swallowed bait  
On purpose laid to make the taker mad,*

<sup>12</sup> RAMOS. *Sonetos*, p. 11.

<sup>13</sup> RAMOS. *Sonetos*, p. 12.

<sup>14</sup> WANDERLEY. *Sonetos*, p. 19-20.

*Mad in pursuit and in possession so,  
Had, having, and in quest to have, extreme;  
A bliss in proof, and proved, a very woe,  
Before, a joy proposed, behind, a dream.*

*All this the world well knows, yet none knows well  
To shun the heaven that leads men to this hell.*

## Soneto CXXIX

Péricles Eugênio da Silva Ramos

Gasto de espírito é a luxúria consumada,  
E gasto vergonhoso; até passar à ação  
Ela perjura e mata; é bárbara e culpada,  
Rude, extrema, sangrenta e cheia de traição;

Relegada ao desprezo logo que fruída;  
Buscada além do juízo, e, assim que desfrutada,  
Acima da razão odiada; isca engolida,  
Só para enlouquecer o engolidor armada;

Insana ao perseguir, e assim na possessão,  
Extrema ao ter, depois de ter, e quando à espera,  
Benção na prova, mas provada, uma aflição,  
Antes uma alegria, após, uma quimera:

Tudo isso o mundo sabe, embora saiba mal  
Como evitar o céu que leva a inferno tal.

## Soneto CXXIX

Jorge Wanderley

Gasto do espírito, em perda e vergonha,  
A lascívia em ação; e até à ação  
Ela é falsa, é culpada e a medonha  
Selvagem assassina é traição;

Lenta em fruir-se, mas logo esquecida,  
É caça além do siso, relutante,  
Mas cansa além do siso, isca engolida  
Que ao que fígou enlouquecera antes.

Tanto no perseguir e em ter pegado,  
Coisa tida e havida irrefreável.  
Prazer provado e logo reprovado,  
Promessa anterior – já sonho instável.

O mundo o sabe – e não foge ao eterno  
Céu que os homens dirige a este inferno.

Para fins de análise, selecionei cinco colocações deste soneto que pareciam ser tipicamente shakespereanas (“expense of spirit”, “despised straight”, “past reason hunted”, “bliss in proff” e “to shun the heaven”) e fiz uma busca em dois *corpora* para verificar se as colocações seriam todas relacionadas ao conteúdo deste soneto. Essas colocações estão listadas no quadro abaixo junto com suas respectivas traduções:

**Tabela 1: Colocações do “Soneto CXXIX” e traduções**

Colocação de Shakespeare	Colocação de PS	Colocação de JW
“expense of spirit”	“gasto de espírito”	“gasto do espírito”
“despised straight”	“logo que fruída”	“lenta em fruir-se”
“past reason hunted”	“buscada além do juízo”	“é caça além do siso”
“bliss in proff”	“benção na prova”	“prazer provado”
“to shun the heaven”	“como evitar o céu”	“céu”



O primeiro *corpus* utilizado para a busca das colocações foi a própria Internet, e a ferramenta utilizada para fazer a busca foi o *Google*. Kilgarriff e Grefenstette definem *corpus* como “a collection of texts when considered as an object of language and literary study” (“uma coleção de textos quando considerados como um objeto de estudo linguístico ou literário”).<sup>15</sup> De acordo com estes autores, a Internet se encaixa nesta definição. “Embora o *Google* não seja um instrumento cem por cento fidedigno como indexador das páginas disponíveis na Internet”<sup>16</sup> alguns sites como o *WebCorp*,<sup>17</sup> utilizam essa ferramenta como mecanismo de busca padrão. Por esse motivo, resolvi utilizar a Internet como principal *corpus* deste estudo.

Todas as colocações encontradas na Internet remetiam ao “Soneto CXXIX” de Shakespeare, portanto essas colocações podem ser consideradas tipicamente shakespereanas. Para confirmar essa hipótese, fiz uma busca das mesmas colocações no British National Corpus (BNC), um *corpus* com cem milhões de palavras de língua oral e escrita da língua inglesa que foi elaborado com o intuito de representar parte do inglês britânico atual. O mecanismo de busca deste *corpus online*, mostra no máximo 50 ocorrências da palavra ou frase digitada. De qualquer modo, mais uma vez as colocações encontradas também remetiam ao soneto em questão.

Nas traduções de Péricles Eugênio da Silva Ramos e de Jorge Wanderley, a colocação “expense of spirit” foi traduzida como “gasto de espírito” e “gasto do espírito”, respectivamente. Ao fazer uma busca destas colocações na Internet, todas as ocorrências remetiam à tradução do soneto. Neste caso, portanto, os tradutores conseguiram recriar uma colocação em português que garantiu uma “reconstrução” da poeticidade do original em português.

**Tabela 2: Ocorrências das colocações de Ramos e Wanderley na Internet**

Colocação de Shakespeare	Colocação de Ramos e ocorrências na Internet em 26 set. 2009	Colocação de Wanderley e ocorrências na Internet em 26 set. 2009
“expense of spirit”	“gasto de espírito” 3	“gasto do espírito” 2
“despised straight”	“logo que fruída” 3	“lenta em fruir-se” 2
“past reason hunted”	“buscada além do juízo” 1	“é caça além do siso” 2
“bliss in proff”	“benção na prova” 3	“prazer provado” 32 (30 ocorrências não eram do soneto)
“to shun the heaven”	“como evitar o céu” 3	“céu que os homens” 3

No caso da expressão “despised straight”, os tradutores não encontraram uma colocação equivalente com duas palavras. Em função de uma questão estrutural da língua portuguesa, essa expressão foi transformada nos sintagmas “logo que fruída” e “lenta em fruir-se”. Todas as colocações encontradas na Internet para esses sintagmas faziam referência direta ao soneto, no entanto, a colocação na tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos mantém melhor a musicalidade e a fluidez do verso:

*Enjoy'd no sooner but despised straight*

*Relegada ao desprezo logo que fruída*

<sup>15</sup> KILGARRIFF; GREFENSTETTE. Introduction to the Special Issue on the Web as Corpus. A tradução para o português é minha.

<sup>16</sup> COSTA; GUERINI. Colocação e qualidade na poesia traduzida, p. 3.

<sup>17</sup> Ver: <<http://www.webcorp.org.uk/>>.



Ao traduzir a colocação "past reason hunted", os tradutores fizeram opções bastante distintas: Péricles Eugênio da Silva Ramos preocupou-se em escolher um tempo verbal mais próximo do original em sua tradução: "buscada além do juízo", enquanto Jorge Wanderley transpôs o verso para o tempo presente: "é caça além do siso", distanciando-se mais da estrutura do original.

Em relação à tradução da colocação "bliss in proff", Péricles Eugênio da Silva Ramos fez uma ótima escolha ao traduzi-la como "benção na prova", pois as únicas três ocorrências encontradas pelo *Google* remetiam à sua tradução. Além de ter criado uma colocação nova no português, assim como a do original, o sentido também foi bem preservado. Jorge Wanderley, por sua vez, optou por traduzir o verso "A bliss in proof, and proved, a very woe" como "Prazer provado e logo reprovado", sendo que a colocação "prazer provado" foi encontrada 32 vezes na Internet. Dessas 32 ocorrências, duas remetiam ao soneto e as outras estavam ligadas a outros contextos. O tradutor optou, portanto, por condensar o conteúdo do verso e utilizar uma colocação mais usual da língua.

No dístico final, Péricles Eugênio da Silva Ramos traduz os versos preservando muito bem o sentido do original. Neste caso, a colocação "to shun the heaven" foi traduzida como "como evitar o céu". Jorge Wanderley, contando com menos sílabas disponíveis, em função do verso decassílabo, reduziu essa colocação ao vocábulo "céu".

## 5. Conclusão

O princípio colocacional é um fenômeno relevante para os estudos linguísticos e literários. Além de servir como critério complementar para a avaliação ou crítica de tradução de poesia, ele ainda tem o papel de enriquecer a língua. No caso das traduções deste soneto, o perfil colocacional escolhido por Péricles Eugênio da Silva Ramos, a meu ver, não apenas favoreceu a qualidade de sua tradução como também enriqueceu a língua portuguesa com novas colocações. Claro que outros critérios, como a escolha do verso hexâmetro iâmbico,

também tiveram influência no resultado final da tradução, já que isso permitiu que muitos elementos do original não precisassem ser sacrificados.

Jorge Wanderley, por outro lado, tem todos os méritos por ter conscientemente deixado de lado alguns elementos para manter o som do decassílabo original, privilegiando o que ele acredita ser um princípio essencial na tradução de um soneto shakespeariano: a musicalidade própria de um verso decassílabo.

A partir dessa análise, fica muito claro que fazer escolhas é uma parte essencial do ato de traduzir, e o perfil colocacional é um dos critérios que permeiam as diversas escolhas que os tradutores precisam fazer. Como afirma Ramos, qualquer tipo de análise de tradução de poesia

[...] fornece indícios de que não é possível falar-se, quase nunca, em tradução. Não existem traduções integralmente fiéis em poesia. Há, repetimo-lo, recriações de uma língua para outra, as quais muitas vezes notáveis, não lograrão contudo conservar todos os valores do texto. Poesia, afinal, não é apenas sentido, mas sentido ligado ao ritmo, sonoridade, talento no uso das palavras e muitos outros fatores impreserváveis a um só tempo.<sup>18</sup>

## Referências

- BAKER, Mona. Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications. In: BAKER, Mona; FRANCIS, Gil; TOGNINI-BONELLI, Elena. *Text and Technology*: in Honour of John Sinclair. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1993.
- BNC. Disponível em: <<http://www.natcorp.ox.ac.uk>>. Acesso em: 20 ago. 2009.
- BRITTO, Paulo Henriques. Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (Orgs.). *Literatura traduzida e literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 133-142.
- COSTA, Walter Carlos; GUERINI, Andréia. Colocação e qualidade na poesia traduzida. *Tradução em Revista*, n. 3, p. 1-15, 2006.
- CONNOLLY, David. Poetry Translation. In: BAKER, Mona (Org.). *ROUTLEDGE Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, 1998.
- DELABASTITA, Dirk. Shakespeare Translation. In: BAKER, Mona (Org.). *ROUTLEDGE Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, 1998.

<sup>18</sup> RAMOS. *Sonetos*, p. 16.

PARTINGTON, Allan. *Patterns and Meanings – Using Corpora for English Language Research and Teaching*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1998.

PATAI, Daphne. Machado de Assis em inglês. In: SOBREIRA, Aline; SILVA, Daniel ID; FARIA, Marcos de (Org.). *Transdições*. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2009. p. 27-71. (Cadernos Viva Voz).

KILGARRIF, Adam; GREFENSTETTE, Gregory. Introduction to the Special Issue on the Web as Corpus. *Computational Linguistics*, v. 29, n. 3, 2003. Disponível em: <<http://acl.ldc.upenn.edu/J/J03/J03-3001.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2009.

SARDINHA, Tony Berber. *Linguística de corpus*. Barueri: Manole, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Shakespeare's Sonnets*. Ed. Katherine Duncan-Jones. London: The Arden Shakespeare, 2006.

SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Tradução de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008.

## ... Que atire a primeira pedra quem...

Hanna Betina Götz

### 1. Introdução: de Itabira para o mundo

Itabira, uma cidadezinha com não mais de 150 mil habitantes, pode ainda não ser muito conhecida fora das Minas Gerais. Mas seu mais ilustre cidadão, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) dispensa apresentações. O poeta, conhecido popularmente no Brasil por ser “aquele da *pedrinha*”, ao que tudo indica, torna-se cada vez mais conhecido em outras partes do mundo. Parte de sua obra poética encontra-se traduzida para o alemão, inglês, espanhol, francês, italiano e até para o sueco, tcheco, holandês e dinamarquês. As traduções partem da iniciativa não apenas de poetas, tradutores, estudiosos e diletantes, mas, sobretudo, de brasilianistas – estudiosos da língua e da literatura brasileira que fazem questão de levar aos seus países, culturas e línguas, ao menos uma amostra da literatura produzida no Brasil.

Se houve um tempo em que o poeta Drummond, na condição de tradutor, trouxe a literatura do mundo até nós,<sup>1</sup> nas últimas décadas é a sua poesia que chega ao mundo. A partir dessa constatação, de que Drummond é um poeta que ultrapassou as barreiras nacionais e linguísticas, este artigo tem como objetivo apresentar e comentar algumas traduções do poema “No meio do caminho”

<sup>1</sup> Carlos Drummond de Andrade traduziu, entre muitos, os seguintes autores: Choderlos de Laclos (*Les Liaisons dangereuses*, 1782; *As relações perigosas*, 1947), García Lorca (*Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores*, 1935; *Dona Rosita, a solteira*, em 1959), François Mauriac (*Thérèse Desqueyroux*, 1927; *Uma gota de veneno*, 1943) e Molière (*Les Fourberies de Scapin*, 1677; *Artimanhas de Scapino*, 1962).

para o inglês, alemão e espanhol.<sup>2</sup> A escolha das versões para estas línguas deve-se a duas razões: em primeiro lugar, são línguas de origem indo-europeia e, portanto, com uma certa “compatibilidade sintática”,<sup>3</sup> gráfica, lexical e semântica, e, em segundo, porque são línguas que conheço e me sinto habilitada a analisar.

## 2. Uma pedra no caminho... e no sapato...

### No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra	No-me-io-do-ca-mi-nho-ti-nhau-ma-pe-dra	11
tinha uma pedra no meio do caminho	ti-nhau-ma-pe-dra-no-me-io-do-ca-mi-nho	11
tinha uma pedra	ti-nhau-ma-pe-dra	4
no meio do caminho tinha uma pedra.	no-me-io-do-ca-min-ho-ti-nhau-ma-ped-ra.	11
Nunca me esquecerei desse acontecimento	Nun-ca-mees-que-ce-rei-des-sea-con-te-ci-men-to	12
na vida de minhas retinas tão fatigadas.	na-vi-da-de-mi-nhas-re-ti-nas-tão-fa-ti-ga-das.	13
Nunca me esquecerei que no meio do caminho	Nun-ca-mees-que-ce-rei-que-no-me-io-do-ca-min-ho	13
tinha uma pedra	ti-nhau-ma-pe-dra	4
tinha uma pedra no meio do caminho	tin-hau-ma-ped-ra-no-me-io-do-ca-min-ho	11
no meio do caminho tinha uma pedra.	no-me-io-do-ca-mi-nho-ti-nhau-ma-pe-dra.	11

<sup>2</sup> Tomaremos como parâmetro de comparação a consagrada tradução deste poema ao holandês por August Willemssen (1936-2007), comentada e criticada no artigo “Drummond em holandês: o cachimbo do poeta e o tabaco do tradutor”, por Arie Pos, em notícia de 09 fev. 2009.

<sup>3</sup> Apropriação do termo utilizado por Elvino A. Funck em sua análise das traduções em *Lusiadas*: texto, contextos e retextos.

Em *Drummond: 100 anos*, Carlos Machado afirma que, quando da sua publicação pela primeira vez na *Revista de Antropofagia*, em 1928, o poema “No meio do caminho” causou furor na crítica, que não reconheceu o poema como poesia. Por serem “reacionários e gramatiqueros, [os críticos] se sentiam provocados pelas repetições do poema e pelo ‘tinha uma pedra’ em lugar de ‘havia uma pedra’”.<sup>4</sup> A forma drummondiana de fazer poesia – bem como a de outros poetas do Modernismo, tanto os da primeira como os da segunda fase, a que inclui Drummond – incomodava, tal como uma pedra no sapato, o andar confortável daqueles que preferiam manter-se afinados com a tradição da arte acadêmica de então.<sup>5</sup> Se na época os poemas de Drummond foram criticados pela simplicidade lexical, a repetição, a escolha de colocações e a falta de rebuscamento gramatical, foram justamente essas características – simplicidade, limpidez e clareza – que muito provavelmente fizeram com que “No meio do caminho” e tantos outros de seus poemas caíssem no gosto da maioria dos leitores atuais, incluindo-se nesse grupo os leitores e tradutores internacionais. Esse, pelo menos, é o argumento utilizado por Arie Pos para explicar a razão pela qual o tradutor e poeta August Willemssen começou a traduzir Drummond para o holandês.<sup>6</sup>

Sergius Gonzaga afirma que, em sua obra poética, Drummond assimilou todas as conquistas da vanguarda modernista, depurando-as, entretanto, de tudo aquilo que era puro deboche, irracionalismo e formalismo – tendência dos modernistas da primeira fase. Desprezou também o “nacionalismo folclórico e exótico da geração anterior, em busca de uma maturidade estética”,<sup>7</sup> maturidade esta que pode ser resumida “pelo aprofundamento dos temas e da visão de mundo” por um lado, e pela “precisão da linguagem”, por outro. Talvez seja aí que resida a questão: um poema como “No meio do caminho”, apesar de parecer simples, repetitivo, contrário ao que

<sup>4</sup> MACHADO. *Drummond: 100 anos*.

<sup>5</sup> Segundo Alfredo Bosi, a fase anterior à Semana de 22, em sua maior parte “foi [...] pouco inovador. As obras, pontilhadas pela crítica de ‘neos’ – neoparnasianas, neo-simbolistas, neo-românticas – traíam o marcar passo da cultura brasileira em pleno século da revolução industrial”. BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, p. 306.

<sup>6</sup> POS. Drummond em holandês: o cachimbo do poeta e o tabaco do tradutor. Notícia de 09 fev. 2009. Ver: <<http://www.parceria.nl/cultura/20090206-ct-drummond>>.

<sup>7</sup> GONZAGA. *Manual de literatura brasileira*, p. 202.

buscavam os poetas da *belle époque*, é ao mesmo tempo econômico, lacônico, preciso e simétrico. E talvez por isso toca o leitor profundamente, levando-o a fazer uma reflexão sobre a existência; permitindo que o “anedótico apenas encubra um questionamento de teor filosófico”,<sup>8</sup> deixa alguns leitores meio perplexos.

### 3. Os tradutores e as traduções de “No meio do caminho”

A tradução do poema “No meio do caminho” para o alemão é de Curt Meyer-Clason (Ludwigsburg, 1910), publicada em 1965, no livro *Poesie*, em Frankfurt am Main. Originário de Bremen, Meyer-Clason atua, inicialmente, como comerciante na Argentina e no Brasil, nas décadas de 1930-1940. É a partir de 1955, quando da sua volta à Alemanha, atuando como editor em Munique, que se dedica mais intensamente à tarefa de criar e traduzir, priorizando a tradução para o alemão de autores do português e do espanhol. Torna-se o diretor do Goethe Institut em Lisboa a partir de 1966. Atualmente vive em Munique. Entre as obras que traduziu destacam-se as de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar, João Cabral de Melo Neto, na poesia; e Machado de Assis, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro, entre outros, na prosa.

#### **Mitten im Weg**

<i>Mitten im Weg lag ein Stein</i>	<i>Mit-ten-im-Weg-lag-ein-tein</i>	8 = 7 + 1
<i>Lag ein Stein mitten im Weg</i>	<i>Lag-ein-tein-mit-ten-im-Weg</i>	8 = 7 + 1
<i>Lag ein Stein</i>	<i>Lag-ein-tein</i>	4 = 3 + 1
<i>Mitten im Weg lag ein Stein.</i>	<i>Mit-ten-im-Weg-lag-ein-tein.</i>	8 = 7 + 1

<sup>8</sup> GONZAGA. *Manual de literatura brasileira*, p. 204.

<i>Nie werde ich dieses Ereignis</i>	<i>Nie-wer-deic-die-ses-E-reig-nis</i>	8
<i>Im Leben meiner so ermudeten Netzhaut vergessen.</i>	<i>Im-Le-ben-mei-ner-soer-mu-de-ten-Net-zhaut-ver-ges-sen.</i>	14
<i>Nie werde ich vergessen dass mitten im Weg</i>	<i>Nie-wer-deic-ver-ges-sen-das-mit-ten-im-Weg</i>	12 = 11 + 1
<i>Lag ein Stein</i>	<i>Lag-ein-tein</i>	4 = 3 + 1
<i>Lag ein Stein mitten im Weg</i>	<i>Lag-ein-tein-mit-ten-im-Weg</i>	8 = 7 + 1
<i>Mitten im Weg lag ein Stein.</i>	<i>Mit-ten-im-Weg-lag-ein-tein.</i>	8 = 7 + 1

A tradução para o inglês é de Elizabeth Bishop (1911-1979),<sup>9</sup> poetisa e escritora americana, considerada uma das mais importantes no século XXI. Recebeu vários prêmios, entre eles o Houghton Mifflin Poetry Award em 1946 e o Pulitzer Prize, em 1956, pela coleção de poesias *North & South: a cold Spring*. Em 1976, foi a primeira mulher a receber o International Neustadt Prize for Literature, e permanece sendo a única americana a ter recebido este prêmio específico. Foi catedrática da Universidade de Washington e Harvard e durante 16 anos, nas décadas de 1950 e 1960, viveu no Brasil, quando conheceu e começou a traduzir a literatura, especialmente a poesia, produzida em território nacional. Traduziu, entre muitos, poemas de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Vinícius de Moraes e Joaquim Cardozo. Apesar de não gostar de traduzir,<sup>10</sup> lança a tradução de “No meio do caminho” na coleção *Complete Poems*, em 1927.

<sup>9</sup> Acesse <<http://www.todays-woman.net/article699.html>> para maiores informações sobre sua vida e obra, e <<http://www.cs.rice.edu/~ssiyer/minstrels/poems/1471.html>> para outros poemas que traduziu ao português.

<sup>10</sup> No artigo “O método de Elizabeth Bishop na tradução de poemas brasileiros”, Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista, da Universidade de Minas Gerais, cita trecho de uma carta em que ela diz ser contra a tradução.

## ***In the Middle of the Road***

<i>In the middle of the road there was a stone</i>	<i>In-the-mid-dleof-the-ro-ad-the-re-was-a-to-ne</i>	13
<i>there was a stone in the middle of the road</i>	<i>the-re-was-a-to-nein-the-mid-dleof-the-ro-ad</i>	13 = 12 + 1
<i>there was a stone</i>	<i>the-re-was-a-to-ne</i>	6
<i>in the middle of the road there was a stone.</i>	<i>in-the-mid-dleof-the-ro-ad-the--re-was-a-to-ne.</i>	13
<i>Never should I forget this event</i>	<i>Ne-ver-shoul-I-for-get-this-e-ven</i>	10 = 9 + 1
<i>in the life of my fatigued retinas.</i>	<i>in-the-li-feof-fa-ti-gued-re-ti-nas.</i>	11
<i>Never should I forget that in the middle of the road</i>	<i>Ne-ver-shoul-I-for-get-that-in-the-mid-dleof-the-ro-ad</i>	15 = 14 + 1
<i>there was a stone</i>	<i>the-re-was-a-to-ne</i>	6
<i>there was a stone in the middle of the road</i>	<i>the-re-was-a-to-nein-the-mid-dleof-the-ro-ad</i>	13 = 12 + 1
<i>in the middle of the road there was a stone.</i>	<i>in-the-mid-dleof-the-ro-ad-the-re-was-a-to-ne.</i>	13

Gaston Figueira, uruguaio, traduziu obras de Emily Dickinson, Mario de Andrade, Lima Barreto, Álvaro Maia, Jorge de Lima, Gilberto Mendonça Teles, André Carneiro, Haydée Nicolussi, entre outros. Em 1947, na coletânea *Poesía Brasileña Contemporanea*, apresenta ao público leitor uruguaio, e quiçá aos demais leitores hispânicos, “En medio del camino”, em edição do Instituto da Cultura Uruguayo-Brasileño.

## ***En el medio del camino***

<i>En medio del camino había una piedra,</i>	<i>En-me-dio-del-ca-mi-noha-bí-au-na-pied-ra,</i>	12
<i>había una piedra en medio del camino,</i>	<i>ha-bí-au-na-pied-raen-me-dio-del-ca-mi-no,</i>	12
<i>había una piedra,</i>	<i>ha-bí-au-na-pied-ra,</i>	6
<i>en medio del camino habia una piedra.</i>	<i>en-me-dio-del-ca-mi-noha-bi-au-na-pied-ra.</i>	11
<i>Nunca me olvidaré de ese acontecimiento</i>	<i>Nun-ca-meol-vi-da-ré-dee-sea-con-te-ci-mien-to</i>	13
<i>en la vida de mis retinas tan fatigadas.</i>	<i>en-la-vi-da-de-mis-re-ti-nas-tan-fa-ti-ga-das.</i>	14
<i>Nunca me olvidaré que en medio del camino</i>	<i>Nun-ca-meol-vi-da-ré-queen-me-dio-del-ca-mi-no</i>	13
<i>había una piedra,</i>	<i>ha-bí-au-na-pied-ra,</i>	6
<i>había una piedra en medio del camino</i>	<i>ha-bí-au-na-pied-raen-me-dio-del-ca-mi-no</i>	12
<i>en medio del camino había una piedra.</i>	<i>en-me-dio-del-ca-mi-noha-bí-au-na-pied-ra.</i>	12

## **4. Tradução e análise de traduções poéticas**

Traduzir poesia é um ato que requer – além de conhecimento específico na área de língua e literatura – coragem, astúcia e gosto pelo desafio. Não basta gostar de poesia e conhecer bem a língua de chegada. É preciso *conhecer* poesia, *pensar* poesia, *saber sobre* poesia e ter a curiosidade de tentar entender o que está por trás de cada verso. Em outras palavras, é preciso dominar minimamente elementos e mecanismos que possivelmente estejam em jogo no

ato de criação. Por isso, pode-se dizer que, longe de ser leviana, ou, ao contrário, impossível, como querem alguns, a tarefa de traduzir poesia é escrupulosa.<sup>11</sup>

Escrupuloso deve ser também o ato de análise de traduções. Nesse sentido, antes de passarmos à tarefa de comparar as versões acima apresentadas, faz-se necessário ressaltar o que as atuais teorias de tradução afirmam a respeito. Em "Toward a Terminology for Translation Quality Assessment: a Comparison of TQA Practices", Louis Brunette insiste na necessidade de se utilizar uma abordagem sistemática e confiável para analisar e avaliar traduções poéticas com o intuito de evitar análises que se reduzam à enumeração de erros e julgamentos impressionistas.<sup>12</sup> Entre os inúmeros elementos avaliativos, deve-se considerar a competência do tradutor, seu método (o método como resultado de certas normas, atitudes e decisões em relação aos textos fonte e de chegada e aos contextos), seu propósito, bem como a avaliação de outras traduções do mesmo texto fonte (TF), e ainda as convenções estéticas, o desenvolvimento histórico, a recepção, a crítica.

Quanto ao método, especificamente, a contribuição de Gideon Toury<sup>13</sup> é imprescindível, pois delinea uma análise descritiva que possibilita uma avaliação contemporizada, poder-se-ia dizer, e não prescritiva, dos aspectos que envolvem o ato tradutório individual. Afirmando que se deve priorizar a língua de chegada (TC), deixa claro que a análise da tradução de um poema deve partir de uma comparação entre as relações textuais e funcionais entre o TC e o TF, tanto na macro quanto na microestrutura dos textos, para dali depreender e compreender as decisões tomadas pelo tradutor em relação ao estilo, linguagem, normas, mudanças, desvios e escolhas lexicais, semânticas, sintáticas, rítmicas, sonoras e métricas do TF.

<sup>11</sup> Jacyntho Lins Brandão – em aula inaugural no auditório do CCE, da UFSC, em 10 de agosto de 2009, sobre "As belas infiéus ou Luciano no salão de Nicolas d'Abblancourt" – chama a atenção para o fato de que a empresa de tradução pode dar-se em pelo menos quatro níveis: tradução escrupulosa, tradução literal, tradução livre, e, por fim, tradução que não é propriamente uma tradução, mas "vale" mais que uma tradução (textos que são lidos como novos originais).

<sup>12</sup> BRUNETTE. Toward a Terminology for Translation Quality Assessment: a Comparison of TQA Practices, p. 170.

<sup>13</sup> TOURY. *Descriptive Translation and Beyond*.

Assim, a "equivalência" ou literalidade e a "precisão",<sup>14</sup> entre texto original e texto traduzido podem, às vezes, ser melhor determinadas pelas *diferenças*, pela criatividade em encontrar soluções adequadas, plausíveis e criativas e menos pela semelhança, emulação e mimetismo do TC em relação ao TF.

Especificamente em relação à avaliação da microestrutura poética, a análise da tradução pode beneficiar-se também da colocação<sup>15</sup> que, juntamente com outros recursos, pode "ajudar a tornar mais transparentes os procedimentos poéticos e oferecer ferramentas úteis tanto para os estudiosos quanto para o tradutor de poesia",<sup>16</sup> uma vez que "o cuidado com a sonoridade e o ritmo não implica descuido em relação ao conteúdo".<sup>17</sup>

Um exemplo bem prático do que pode ser uma tradução descuidada e inescrupulosa, que não atenta ao estilo, à linguagem, às normas, enfim, aos elementos apontados acima, é a tradução realizada por tradutores eletrônicos. Desconhecendo o polissistema de uma obra, de um autor, suas motivações, escolhas, opções e intenção, o tradutor eletrônico simplesmente traduz, palavra por palavra, o que lhe é apresentado. Não é criterioso, como um tradutor humano consciencioso procura ser nas escolhas paradigmáticas e sintagmáticas de um verso, uma vez que não lhe é possível explorar as múltiplas possibilidades de construção de sentido, a versificação, a métrica e sonoridade, nem tomar decisões baseadas em elementos externos ao texto a ser traduzido, como, por exemplo, o contexto de produção, a motivação e intenção do autor. No exemplo abaixo, o tradutor *Babylon* faz a seguinte tradução do poema em questão para o alemão:

<sup>14</sup> Os termos *equivalência* e *precisão* estão entre aspas para denotar sua natureza problemática. São parâmetros que, apesar de serem cada vez mais questionados, subjazem qualquer análise, como se estivessem *under erasure*, e aqui nos apropriamos do conceito de Derrida. O termo *appropriateness* tem sido usado como alternativa aos termos *equivalence* e *accuracy*.

<sup>15</sup> Colocação – ou perfil colocacional – são combinações de palavras, ou co-ocorrências léxico-sintáticas, a mais das vezes idiossincráticas, e por isso mesmo poéticas, usadas, se não inventadas, pelos poetas e transcritas por "escrupulosos" tradutores.

<sup>16</sup> COSTA; GUERINI. Colocação e qualidade na poesia traduzida, p. 5.

<sup>17</sup> COSTA; GUERINI. Colocação e qualidade na poesia traduzida, p. 5.



*Nahm, ein Stein, den der Weg in einem Kreis midmost einem Stein in den Wegkreis brachte, nahm einen Stein vom Weg. Will Anasi der Ereignis im Leben über nie so von ausgezehrtem retinae. Will Anasi nie bestreiten zwei nehmende Steine Zugang im Wegkreis im Wegkreis im Wegkreis, der das Nehmen nahm. Nahm einen Stein.*

Uma análise superficial da tradução eletrônica aponta que o computador despreza inclusive questões de estrutura e simetria, não distinguindo o fato de “No meio do caminho” ser um texto em poesia. Traduz verso por verso como se se tratasse de um texto em prosa. Na versão acima observa-se uma construção insólita, incabível, esdrúxula: “der das Nehmen nahm.” Essa construção não pode sequer ser chamada de colocação insólita, que tem como objetivo causar estranhamento e fazer com que o receptor sinta que o autor quis, deliberadamente, brincar com as palavras no sentido de resgatar ou promover uma nova leitura semântica, rítmica ou métrica. A tradução eletrônica é simplesmente uma tradução programada, que pode até parecer uma tradução livre e que, portanto, não ficaria presa à análise da forma, da métrica, do ritmo e das rimas. Mas, como chama a atenção Aire Pos, nem mesmo a tradução de versos livres está livre da tomada de decisões.<sup>18</sup>

Diferentemente desse tipo de tradução eletrônica, ou de uma tradução de um texto não literário, o tradutor de poesia experimenta com os elementos do poema, às vezes meses ou anos a fio, até encontrar soluções plausíveis e aceitáveis na língua de chegada, pois esbarra em dificuldades quanto ao nível ideacional, textual, sintático e estilístico de um poema, o que reitera ainda mais a necessidade de utilização de um método e de ferramentas específicas. Não basta conhecer a língua fonte e a língua de chegada. Há sempre uma pedra no meio do caminho.

Como apontam as teorias de TQA, uma análise sobre a qualidade de uma tradução deve considerar várias questões. Devemos tentar nos colocar na posição do tradutor e descobrir qual foi sua abordagem, seu propósito, e inferir os aspectos que priorizou em sua tradução com respeito ao sentido, à rima e à métrica. Devemos

<sup>18</sup> POS. Drummond em holandês: o cachimbo do poeta e o tabaco do tradutor, p. 4.

perguntar também se o tradutor se importou em fazer com que os versos no TC tivessem o mesmo impacto que no TF e qual era esse impacto. Devemos tentar descobrir, se possível, se o tradutor respeitou o que poderiam ter sido as intenções autorais e se considerou o contexto de recepção, o *Zeitgeist* e a *Weltanschauung* do leitor, adaptando o texto para obter uma leitura mais contextualizada. Importantíssimo também é tentar averiguar as possíveis intenções do tradutor. Talvez ele não quisesse adaptar o poema à linguagem contemporânea, ao contexto do leitor atual, por querer fazer uma tradução que retratasse o *Zeitgeist* da época do autor. Talvez quisesse obter justamente o efeito contrário e dar ao poema uma releitura atualizada, recontextualizada, o que Christiane Nord chama de tradução instrumental.<sup>19</sup> Essas questões, relacionadas ao conceito de funcionalismo, conforme Nord,

*têm por objetivo tornar explícitas as teorias subjetivas, relacionando estratégias ou procedimentos de tradução ao propósito, i. e., ao efeito comunicativo desejado, ao produto da tradução, possivelmente em analogia com, ou em oposição ao efeito comunicativo do original.*<sup>20</sup>

## 5. Análise comparativa das traduções, verso a verso

Os tradutores acima apresentados, sem dúvida alguma, conhecem os princípios que regem a prática tradutória. O empenho em querer libertar o poema original da sua prisão doméstica é louvável. Nas versões para as três línguas examinadas, é possível perceber que procuraram, dentro das restrições impostas pelas línguas a que traduziram, transpor da melhor maneira possível a fotografia poética criada por Drummond. Em termos gerais, a intenção de Drummond em “dizer tudo” de forma clara e simples, com poucas palavras, foi respeitada. Os três tradutores respeitaram também a simetria dos elementos fixos – as colocações – “no meio do caminho” e “tinha uma pedra”. Sobretudo, conseguiram respeitar e destacar a inventividade e a maestria do autor. De antemão, vale somente destacar o

<sup>19</sup> NORD. Trabalho apresentado no Seminário CETRA 2000, em Misano Adriático.

<sup>20</sup> NORD. Trabalho apresentado no Seminário CETRA 2000, em Misano Adriático. (Versão lida e discutida na disciplina Oficina de Tradução, ministrada pelo professor Markus Weininger, agosto de 2009).



fato de que no texto em inglês, a despeito de haver uma leve variação, aumento, no número de palavras em alguns versos e inclusive um acréscimo de versos, a tradutora não fere o princípio de tentar manter a mesma estrutura e o mesmo teor semântico do original. Passemos, a seguir, à análise das versões, verso por verso, para mais detalhadamente examinar o resultado de cada uma das versões.

*Primeiro verso:*

No meio do caminho tinha uma pedra (11)

*Mitten im Weg lag ein Stein* (8)

*In the middle of the road there was a stone* (13)

*En medio del camino había una piedra* (12)

É possível perceber que nas três versões o sentido exato foi mantido. O número de sílabas varia entre as versões, mas a sonoridade é mantida. Na tradução de Bishop, o tom choroso e melancólico é obtido pela repetição do ditongo *ou*, em *stone* e *road*, enquanto que *Stein*, no alemão, parece mais duro e estridente do que *pedra* e *stone*. Ao observar-se as sílabas tônicas e as fracas, percebe-se que o ritmo de Bishop parece mais próximo ao de Drummond, mais do que a versão espanhola e muito mais do que a alemã. A cadência do inglês e do português parece mais aproximada:

no-MEI-o-do-ca-MI-nho-tinhu-ma-PE-dra  
Tin-nhu-ma-PE-dra-no-MEI-o-do-ca-MI-nho

*in the MIDDLE of the ROAD there was a STONE*  
*there was a STONE in the MIDDLE of the ROAD*

A compatibilidade sintática do espanhol com o português permite que o *tinha* seja traduzido para *había*, sem demandar nenhuma corrupção sintática, pois são verbos impessoais e não requerem sujeito. Mas, conforme os “gramatiquinhos” da época em que o poema foi lançado, o uso de *había* no espanhol estaria mais adequado do que o *tinha*, a opção preferida por Drummond no TF, pois respeitaria o princípio da erudição poética – que era justamente um dos valores poéticos que os modernistas estavam pondo

em cheque. Em alemão, é possível verificar um desvio da norma padrão em *lag*, que deveria vir acompanhado de *es = es lag*, pois a forma do verbo exige um sujeito. Mas, para manter o paralelismo com a forma do original, sem um sujeito específico, o tradutor tomou a liberdade de omiti-lo. Astúcia do tradutor? Desrespeito à língua? Ou respeito à inventividade e à liberdade de escolha do original? Em inglês, Elizabeth Bishop prefere alongar o verso adicionando o verbo composto *there is/there was* para expressar a ideia contida no original, no verbo *ter/tinha*, a usar uma forma de verbo simples. Curiosamente, em outra versão ao inglês, de John Nist,<sup>21</sup> também é usado o verbo composto *there is/are*, no passado *there was*, mas para não alongar o verso prefere cortar o *there*, e deixar o verso assim: “in the middle of the road was a stone.” Nist prefere corromper gramaticalmente o uso do verbo para manter-se fiel ao estilo seco e econômico do original. Há também entre as duas opções, no alemão e no inglês, uma diferença semântica: *es lag* significa ‘jazer’ e requer um sujeito: **es lag**. Já no espanhol e no inglês, o verbo usado é o mesmo que em português: *haver/ter/existir*, que, sendo impessoal, não requer um sujeito. Parece sempre haver ganhos por um lado e perdas por outro. As opções de cada tradutor levam também a sacrifícios. A versão alemã fica mais curta: *weg* tem uma sílaba, e *caminho*, três. Há também a diferença da vogal longa e alegre em *lag* e do *i* em *tinha*.

Outra diferença entre as traduções refere-se à contração da preposição e do artigo *no*. No inglês não há contração: o tradutor usa *in the*. No espanhol também há o *en el*, mas o tradutor encontra uma solução bem adequada jogando o *el* para mais adiante e contraindo-o com a preposição *de*, formando o *de + el = del*. Ou seja, seu verso não fica tão longo em número de sílabas, quanto o da versão em inglês. O tradutor compensa a impossibilidade de contrair *en + el = nel*, no início do verso, fazendo a contração mais adiante usando “en medio del”. Ele compensa. Já no alemão,

<sup>21</sup> A opção de usar a tradução de Elizabeth Bishop e não a de John Nist deve-se ao fato de não termos conseguido encontrar seus dados biográficos e acadêmicos. Mas a versão deste escritor e tradutor está no apêndice, para eventual comparação mais aprofundada.

o tradutor optou por *mitten*, uma solução que consegue o mesmo resultado – ou efeito – que a contração no português, pois deixa o verso mais curto para dizer o máximo com o mínimo de palavras necessárias. A forma mais comum ou coloquial no alemão seria “In der Mitte”, que não aceitaria contração e aumentaria, como no inglês, consideravelmente o número de palavras. “Mitten im Weg” respeita bastante a economia e a precisão, tão caras a Drummond.

#### Segundo verso:

Tinha uma pedra no meio do caminho (11)

*Lag ein Stein mitten im Weg* (8)

*Was a stone in the middle of the road* (13)

*Había una piedra en medio del camino* (12)

Neste verso, trata-se claramente do mesmo conteúdo do primeiro verso. Há, porém, uma inversão na ordem dos elementos da oração. O adjunto adverbial de lugar, que ocorre no começo da oração no primeiro verso, passa para a segunda posição, depois do sujeito e do verbo. Aqui, as escolhas são as mesmas que justificam as feitas no primeiro verso, mas por se tratar de inversão, ocorrência do sujeito e do verbo no início de verso, as escolhas *lag* sem *es* e *was* sem *there*, apesar de não apresentarem sujeito, são bastante pertinentes, mesmo que sejam opções que talvez não agradem aos puristas das respectivas línguas. Os tradutores demonstram que querem respeitar o estilo e a forma drummondianos, ao custo de “ferirem” certas normas linguísticas.

#### Terceiro verso:

Tinha uma pedra (5)

*Lag ein Stein* (4)

*There was a stone* (6)

*Había una piedra* (6)

No terceiro verso, Drummond, certo, curto, acentua semanticamente o fato em si de que “tinha uma pedra no meio do caminho”, despindo a oração – o verso – de qualquer conteúdo dispensável, como o adjunto adverbial de lugar. Não seria mais necessário reiterar o fato de se tratar de uma pedra, mas no original o autor destaca o fato de que é uma pedra que está no meio do caminho repetindo essa colocação no segundo verso, frisando-a e isolando-a do restante conteúdo do primeiro verso. Clason, Bishop e Gaston respeitaram esta decisão do original e a transpuseram nas línguas de chegada, tal qual, mesmo que isso representasse certo “custo” semântico, ideacional. Encontramos em um fórum de poesias,<sup>22</sup> os seguintes comentários acerca do sentido deste poema, talvez porque os cortes, a precisão, e a *repetição*, o *destaque*, o *isolamento* da colocação, tenham deixado alguns leitores um pouco perplexos e desconfortáveis com a ênfase dada à pedra:

*Confesso minha ignorância total aqui – eu não entendo. Alguém poderia, por favor, explicar para mim o significado dessa repetição? O autor deliberadamente omitiu a pontuação? Obrigada, desde já, Salima (com uma pedra na cabeça).*<sup>23</sup>

*Nunca entendi esse poema, que Bishop traduz em Complete Poems. Andrade, talvez o mais famoso poeta brasileiro, escreve de forma bela, poemas acessíveis, em geral. Mas que diabos ele quer alcançar nesse poema? E por que Bishop – uma poeta, que cada vez mais substitui opacidade por significados claros – escolheria este poema, entre tantos de Andrade, para traduzir? O poema me parece como um tipo de experimento arqui-modernista. Os fãs de Andrade podem me dar algum insight? Depois de ter ficado perplexa por tanto tempo, gostaria de ver o seu significado se revelar para mim como um cometa nas trevas.*<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Ver: <<http://www.cs.rice.edu/~ssiyer/minstrels/poems/1471.html>>.

<sup>23</sup> “I confess my total ignorance here – I don’t ‘get’ it. Can someone please explain to me the significance of the repetition? Has the writer deliberately omitted punctuations? Thanks in advance, Salima (with a stone in her head)”. Ver: <<http://www.cs.rice.edu/~ssiyer/minstrels/poems/1471.html>>. (grifos acrescentados). Todas as traduções, excetuando-se as traduções dos poemas, são minhas.

<sup>24</sup> “I’ve never understood this poem, which Bishop translates in her *Complete Poems*. Andrade, perhaps the most famous Brazilian poet, writes beautiful, accessible poems, usually. *But what on Earth does he intend to do here?* And why would Bishop – a poet who increasingly replaced opacity with clear meaning – choose this poem, among all of Andrade’s work, to translate? The poem strikes me as some sort of arch modernist experiment. *Can any Andrade fans lend some insight?* After being perplexed by this one for so long, I’d enjoy watching its meaning appear like a comet in murk.” Ver: <<http://www.cs.rice.edu/~ssiyer/minstrels/poems/1471.html>>. (grifos acrescentados).

Os cortes e as aliteraões, conforme estes leitores, representam um custo, sobretudo semântico. Eles se perguntam: perdemos alguma coisa? É como se perguntassem: "O que há de tão extraordinário no fato de que *tinha uma pedra, lag ein Stein, there was a stone, había una piedra* no meio do caminho?" Um dos leitores sente falta também da pontuação, o que é bem curioso, em se tratando de um poema.

#### Quarto verso:

No meio do caminho tinha uma pedra (11)

*Mitten im Weg lag ein Stein* (8)

*In the middle of the road was a stone* (13)

*En medio del camino había una piedra* (11)

O quarto verso é a repetição *ipsis litteris* do primeiro verso. Não há nada a comentar a não ser o fato de que a repetição é intencional e, como é possível observar nos comentários de leitores do fórum, a repetição incomoda, desestabiliza, e nem sempre é entendida pelo receptor. Entra em questão, mas sem ser discutida aqui, a bagagem cultural e de leitura, de expectativas poéticas de cada leitor individual. Cada leitor vem ao encontro de um poema com seu imaginário, suas crenças, seu conhecimento prévio. E esse, por sua vez, pode vir de encontro ao que encontra: o poema de Drummond pode ser a pedra no caminho poético de alguns leitores.

#### Quinto verso:

Nunca me esquecerei desse acontecimento (13)

*Nie werde ich dieses Ereignis* (8)

*I shall never forget that event* (10)

*Nunca me olvidaré de ese acontecimiento* (13)

Neste verso, duas questões chamam a atenção: a primeira, que no verso em alemão o verbo principal, *esquecer* – 'vergessen' – vai para o próximo verso, uma vez que o auxiliar *werde* ocupa a posição logo depois do sujeito e o principal vai para o final da frase – neste

caso, para o começo do próximo verso. Em inglês também aparece o auxiliar *shall*, mas o verbo principal ocorre logo a seguir. E também fica a pergunta, por que Bishop usou *shall* e não *should*? Conforme o *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary*, o auxiliar *shall* é mais formal e de uso restrito enquanto que o *should* é mais informal, irrestrito e, em termos semânticos, parece expressar melhor a ideia de projeção para o futuro, sem a conotação que *shall* pode trazer, de obrigação – não devo esquecer, como se implicasse a noção de que o eu lírico faz questão de não querer esquecer que havia uma pedra no meio do caminho. Talvez a escolha reflita uma questão de cunho interpretativo. Outro item que chama atenção é a colocação do *nunca* na versão ao inglês. Apesar de a posição normal dos advérbios ser, convencionalmente, entre sujeito e verbo ou logo depois do verbo auxiliar – como é o caso da opção feita por Bishop – o *never* poderia ter vindo no início do verso, como em todas as outras versões, inclusive no TF. Mas a versão ao inglês demonstra que Bishop, nesse sentido, é a que menos toma liberdades sintáticas em sua tradução.

No alemão chama atenção o uso da palavra *Ereignis* que denotativamente pode ser entendida como 'resultado', *Erfolg*, ou seja, bastante longe do sentido no original, de evento, acontecimento. Mas o dicionário *Langenscheidt* apresenta uma conotação mais figurativa de 'acontecimento'. Alcançou-se, no alemão, então, uma sensação de estranhamento com a opção da palavra *Ereignis*.

#### Sexto verso:

Na vida de minhas retinas tão fatigadas (13)

*Im Leben meiner so ermüdeten Netzhaut vergessen* (14)

*In the life of my so tired eyes* (11)

*En la vida de mis retinas tan fatigadas* (14)

Logo chama a atenção que o verbo jogado para o sexto verso na tradução ao alemão aumenta o tamanho do verso e faz com que toda a oração "im Leben meiner so ermüdeten Netzhaut vergessen" funcione quase que como um aposto, dentro da oração maior

“Nie werde ich vergessen” – como se originariamente fosse “Nie werde ich, im Leben meiner so ermüdeten Netzhaut, vergessen” – ‘*Nunca, em toda vida das minhas retinas cansadas, esquecerei...*’ Interessante observar também que as vogais *i* de vida e retinas e o *a* de fatigadas são bem longas. Esse efeito de cansaço não parece ter sido transposto na versão de Bishop. O acento diferente em “re” na palavra *retina* no inglês parece atrapalhar e talvez por isso a opção de usar *eyes* e não *retina*. E *tired* e *eyes*, por outro lado, complementam-se na tentativa de expressar o cansaço: *ti* de *tired* é longo e o *ey* de *eyes* também. O espanhol, nesse sentido, equipara-se ao português, e não chega a atrapalhar o fluxo do verso, e no alemão o *e* longo de *Leben* e o *ü* de *ermüdeten* parecem também conseguir expressar esse efeito de cansaço.

#### Sétimo verso:

Nunca me esquecerei que no meio do caminho (13)

*Nie werde ich vergessen dass mitten im Weg* (12)

*I shall never forget that in the middle of the road* (15)

*Nunca me olvidaré que en medio del camino* (13)

Temos aqui uma espécie de jogo de recomposição, de mescla, entre os versos 5 e 4, necessariamente nessa ordem, para compor o verso 8. A palavra *acontecimento* (do verso 5) é eliminada e “no meio do caminho” (do verso 4) é posto no lugar: “nunca esquecerei esse acontecimento” agora reaparece como “nunca esquecerei... no meio do caminho”. Porém, o verso é reconstruído sintaticamente com a colocação do pronome relativo *que*, igualmente transposto para as outras línguas: *que, dass, that, que*. O verbo *esquecer* volta a aparecer em todas as versões, demonstrando, talvez, que os tradutores respeitam a importância que Drummond dá à repetição. Eles frisam, tal como o autor, a impossibilidade do esquecimento.

#### Oitavo verso:

tinha uma pedra (5)

*Lag ein Stein* (4)

*was a stone* (6)

*había una piedra* (6)

#### Nono verso:

tinha uma pedra no meio do caminho (11)

*Lag ein Stein mitten im Weg* (8)

*was a stone in the middle of the road* (13)

*había una piedra en medio del camino* (12)

#### Décimo verso:

no meio do caminho tinha uma pedra (11)

*Mitten im Weg lag ein Stein* (8)

*In the middle of the road was a stone* (13)

*En medio del camino había una piedra* (12)

Os versos 8, 9 e 10 são as repetições dos versos 3, 2, 1, nessa ordem, que, como chama atenção, é decrescente. Ela é crescente nos versos 8, 9 e 10, invertendo, portanto, a ordem dos versos 3, 2, 1. Os versos 8, 9 e 10 não apresentam nenhuma novidade semântica ou sintática, nem rítmica, nem sonora, mas essa aliteração completa o ciclo do poema.

Na tradução ao inglês Bishop acrescenta dois versos:

11 *of the road there was a stone*

12 *In the middle of the road there was a stone.*

O décimo primeiro causa impacto não apenas pela repetição que deixou leitores da versão em língua inglesa perplexos, mas pelo fato de começar com a preposição *of*. O efeito reitera o estado de melancolia e a intenção de fixar na memória a imagem da pedra. É

possível visualizar o eu-lírico observando a pedra e repetindo, quem sabe mentalmente, “in the middle of the road, *of the road, there was a stone*”, como que com o espírito desolado, ou em estado meio catatônico.

## 6. Considerações finais

A presente análise das traduções do poema “No meio do caminho” de Drummond para o inglês, alemão e espanhol não tem o intuito de “avaliar” a empreitada tradutória de Elizabeth Bishop para o inglês, de Curt Meyer-Clason para o alemão e de Gaston Figueira para o espanhol, apenas o de apresentar comparativamente as escolhas, os caminhos e as decisões tomadas por cada um deles, para desta forma acentuar a laboriosa tarefa de tradução. Independentemente do que cada leitor conclui ao ler “No meio do caminho” traduzido, é certo que as traduções contribuíram imensamente para dar a conhecer a obra de Drummond mundo afora, retribuindo o serviço prestado por Drummond ao verter para a língua portuguesa clássicos da literatura universal. Como afirma Theo Hermans em *Translations Systems: descriptive and system-oriented approaches explained*, “translation matters” (‘a tradução importa, sim’). E por quê? Nas palavras do próprio Hermans:

*cada língua no mundo é uma língua minoritária porque nenhuma única língua é falada pela maioria da população mundial. Se fores um escritor trabalhando em uma dessas línguas minoritárias, especialmente se não for uma das maiores línguas minoritárias como o inglês ou o chinês, mas uma menor como o alemão, teus livros precisam ser traduzidos para poderem encontrar um público leitor além das fronteiras da língua original.*<sup>25</sup>

Hermans chama igualmente atenção ao fato corolário:

*para aqueles públicos potencialmente grandes que lêem tua obra em tradução por não estarem aptos a ler no original, as traduções determinam a impressão que estes leitores vão formar de ti como escritor. Por meio da tradução os*

<sup>25</sup> “Every language in the world is a minority language because no single language is spoken by the majority of the world’s population. If you happen to be a writer working in one of these minority languages, especially if it is not one of the larger minority languages like English or Chinese but a smaller one like German, your books need to be translated if they are to find a readership beyond the confines of their original tongue.” HERMANS. *Translations in Systems: Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*, p. 1.

*autores conseguem escapar às prisões domésticas de suas línguas, mas são dependentes das traduções para a recepção de seu trabalho mundo afora.*<sup>26</sup>

Graças, não aos tradutores digitais, mas aos tradutores humanos, e sobretudo aos escrupulosos, que (não) se amedrontam com os desafios da impossibilidade, da intraduzibilidade, da transliteração, da equivalência, da precisão e dos propósitos de um autor, Itabira alcançou o mundo e a literatura de Drummond, bem como a de outros escritores brasileiros, conseguiu escapar da prisão de sua língua. Os poemas aqui vistos alcançaram leitores das línguas inglesa, alemã e espanhola. Somente eles, com ou sem a habilitação para reconhecer o que está por trás do poema, podem apreciar, ou não, a singeleza, a sonoridade e o(s) sentido(s) do poema “No meio do caminho” e decidir, por conta própria, se o poema, por causa das características que apresenta – economicidade, repetições, falta de pontuação e ambiguidade, lhes diz ou não alguma coisa. Quanto ao julgamento das traduções do ponto de vista técnico e formal, as teorias atuais oferecem um arcabouço teórico que permite a avaliação comparativa, descritiva, sistematizada de traduções baseada em critérios rigorosos e objetivos. Portanto, que atire a primeira pedra contra um tradutor somente aquele indivíduo que, com o domínio dos critérios do fazer poético e tradutório na teoria e na prática, achar que um dado tradutor não tenha conseguido lidar com as pedras que encontrou no meio do caminho.

## Referências

- BISHOP, Elisabeth (trad). In the middle of the road. Disponível em: <<http://www.cs.rice.edu/~ssiyer/minstrels/poems/1471.html>>. Acesso em: 15 ago. 2009.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRUNETTE, Louise. Toward a Terminology for Translation Quality Assessment: a Comparison of TQA Practices. *The Translator*, Manchester, v. 6, n. 2, p. 169-182, 2000.
- GONZAGA, Sergius. *Manual de literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

<sup>26</sup> “For those potentially vast audiences who read your work in translation because they are unable to read it in the original, the translations determine the impression those readers will form of you as a writer. Through translation writers can escape the prison house of their language, but they are dependent on translations for the reception of their work in the wider world.” HERMANS. *Translations in Systems: Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*, p. 1.

FUNCK, Élvio Antônio. *Lusíadas*: texto, contextos e retextos. 2000. 161 f. Pós-doutorado. Tampa, Flórida e São Leopoldo, RS: University of South Florida e UNISINOS, 2000.

GUERINI, Andréia. "L'infinito": tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 2, n. 6, p. 77-103, 2000/2.

COSTA, Walter; GUERINI, Andréia. Colocação e qualidade na poesia traduzida. *Tradução em Revista*, n. 3, p. 1-15, 2006.

HERMANS, Theo. *Translations in Systems: Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*. Manchester: St Jerome, 1999.

MACHADO, Carlos. *Drummond*: 100 anos, n. 4, set. 2002. Disponível em: <<http://www.algumapoesia.com.br/drummond/drummond04.htm>>. Acesso em: 15 ago. 2009.

NORD, Christiane. Trabalho apresentado no Seminário CETRA 2000, em Misano Adriático.

OLIVEIRA BATISTA, Eduardo Luís Araújo de. O método de Elizabeth Bishop na tradução de poemas brasileiros. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 1, n. 15, p. 55-68, 2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/6582/6061>>. Acesso em: 18 ago. 2009.

POS, Arie. Drummond em holandês: o cachimbo do poeta e o tabaco do tradutor. 2009. Disponível em: <<http://www.parceria.nl/cultura/20090206-ct-drummond>>. Acesso em: 18 ago. 2009.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation and Beyond*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1995.

## Apêndice

A tradução de John Nist foi publicada pela University of Arizona, Tucson, em 1965. Infelizmente mais dados sobre o tradutor não foram encontrados, por isso a escolha da versão de Elizabeth Bishop para análise da versão em inglês do poema de Carlos Drummond. A versão de Nist somente serviu de contraponto à análise do poema de Elizabeth Bishop.

### ***In the Middle of the Road***

*In the middle of the road was a stone  
was a stone in the middle of the road  
was a stone  
in the middle of the road was a stone.  
I shall never forget that event  
in the life of my so tired eyes.  
I shall never forget that in the middle of the road  
was a stone  
was a stone in the middle of the road  
in the middle of the road was a stone.*



## **Traduzibilidade poética: três possibilidades para poesia de Tolkien**

Janandréa do Espírito Santo

Nas últimas décadas, houve diversas discussões acerca da teoria da tradução, havendo os que apoiam e os que criticam a ideia de que traduzir poesia consiste na transposição absoluta de forma e conteúdo para outra língua, equacionando unidades de som e sentido a fim de construir um poema o mais próximo possível daquele pretendido pelo autor do original. Todavia, este princípio esbarra na assimetria entre línguas e, em virtude disso, existe a ideia de que a poesia é intraduzível. Assim, termos como *versão*, *adaptação* e *transcrição* são cada vez mais comuns para se referirem a traduções poéticas.

Em meio a todas estas possibilidades teóricas, há as análises de traduções que avaliam o grau de perdas e ganhos alcançado pelo tradutor, pois, em razão da inviabilidade de estabelecer simetria, várias são as possibilidades de tradução. Em contrapartida, existe a crítica de que estas análises são feitas com base em comparações simplistas entre tradução e texto original, norteadas pelo conceito de equivalência. No entanto, ao estabelecermos critérios de avaliação e compararmos traduções de um mesmo original, é possível perceber quais as traduções que possuem maior semelhança com a estrutura do texto fonte, identificando linhas teóricas e as opções de cada tradutor. Esta é a proposta do presente artigo: comparar três possibilidades de tradução de um poema de J. R. R. Tolkien vertido para a língua portuguesa, cujos critérios serão expressos a seguir.



## 1. Tradução de poesia

Traduzir é uma atividade de grande complexidade. Prova disso é que desde as obras mais antigas até as mais atuais persiste o problema teórico crucial da tradução: traduzir literalmente (servindo fielmente ao texto fonte) ou traduzir livremente (adaptando, recriando, servindo à cultura de chegada)? Partindo destas duas grandes posições teóricas, há ainda as nuances defendidas por grandes estudiosos do assunto, que vão desde a traduzibilidade relativa até mesmo a intraduzibilidade absoluta. Neste sentido, questões como fidelidade e originalidade vêm gerando discussões nas últimas décadas.

Rosemary Arrojo argumenta que toda tradução está subordinada a um ponto de vista, a uma interpretação, sendo, portanto, fiel à visão que o tradutor tem do texto original e, por isso, toda tradução é legítima e competente.<sup>1</sup> Assim, quando se afirma que uma dada tradução é fiel ao original, o que na verdade está se afirmando é que aquela tradução é fiel a uma leitura pessoal do original; nada se pode dizer sobre o texto em si. Do mesmo modo, ao avaliar traduções, apenas é possível afirmar uma maior ou menor adesão aos pressupostos do tradutor, e não a respeito da tradução em si; toda e qualquer discordância entre avaliações de uma mesma tradução feitas por analistas diferentes decorreria apenas do fato de que os contendores partem de pressupostos diferentes.

Paulo Henriques Britto se contrapõe a Arrojo, pois, se tal argumento é válido, deveria se aplicar também aos outros campos do saber, pois em nenhum deles se tem acesso direto à essência do real em si.<sup>2</sup> Posto que não exista acesso direto ao real e que todas as opiniões são qualificadas por pressupostos particulares, ainda assim essa constatação não leva à conclusão de que todas as traduções, ou todas as teorias, são igualmente “legítimas e competentes”: é precisamente porque não existe esse acesso direto ao real que é necessário analisar, discutir e tentar estabelecer consensos.

Quando se trata de tradução de poesia, a discussão fica ainda mais acirrada, uma vez que todos os elementos que constituem o código linguístico podem ser pertinentes e relevantes para o significado global. Neste sentido, Croce, ao evocar a unicidade da obra artística, diz que não é possível reduzir uma forma estética a outra forma também estética: qualquer tradução diminui, estraga ou cria uma nova expressão, na qual o texto original entra em composição com as impressões pessoais do indivíduo a que chamamos tradutor.<sup>3</sup>

Por outro lado, há os que defendem formas de traduzir poesia. Jakobson, por exemplo, cita Bohr para afirmar que toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Contudo, na poesia, as categorias gramaticais carregam um teor semântico elevado, tornando a tradução muito mais complexa: “a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa.”<sup>4</sup> Seguindo esta concepção, Haroldo de Campos diz que as traduções poéticas devem ser recriações utilizando a maior precisão possível, segundo os aspectos formais do original, pois o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica. A este processo de tradução criativa ele denomina *recriação* ou *transcrição*.<sup>5</sup>

Para Octavio Paz, em teoria, somente os poetas deveriam traduzir poesia; na realidade, poucas vezes os poetas são bons tradutores, pois quase sempre usam o poema alheio como ponto de partida para escrever seu próprio poema. O bom tradutor se move em uma direção contrária: seu ponto de chegada é um poema análogo, ainda que não idêntico, ao poema original. Não se afasta do poema senão para segui-lo mais perto. O bom tradutor de poesia é um tradutor que, além de tradutor, é um poeta ou um poeta que, ademais, é um bom tradutor. E complementa, tecendo uma bela visão do trabalho do poeta e do tradutor:

<sup>1</sup> ARROJO. *Oficina de tradução: a teoria na prática*, p. 24.

<sup>2</sup> BRITTO. *Fidelidade em tradução poética: o caso Donne*, p. 239.

<sup>3</sup> CROCE citado por COSTA; GUERINI. *Colocação e qualidade na poesia traduzida*.

<sup>4</sup> JAKOBSON. *Linguística e comunicação*, p. 72.

<sup>5</sup> CAMPOS. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*, p. 62.

[...] o poeta, imerso no movimento do idioma, escolhe umas quantas palavras – ou é escolhido por elas. Ao combiná-las, constrói seu poema: um objeto verbal feito de signos insubstituíveis e imóveis. O ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento, matéria-prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema. Linguagem congelada, mas perfeitamente viva. Sua operação é inversa à do poeta: não se trata de construir com signos móveis um texto imóvel, mas de desmontar os elementos deste texto, pôr de novo em circulação os signos e devolvê-los à linguagem.<sup>6</sup>

Nos últimos anos, Paulo Henriques Britto tem trazido ricas contribuições sobre a tradução poética, propondo critérios para uma avaliação da poesia traduzida. Tendo em vista que a tradução poética constitui uma operação complexa e que levanta muitos problemas, o modo como se diz é tão importante quanto aquilo que é dito. Além disso, há inúmeros outros fatores, de ordem literária e cultural, que têm impacto na percepção da qualidade de um poema. Veremos como tais conceitos são postos em prática, mas, antes, serão apresentados os objetos deste estudo.

## 2. “Troll sat alone on his seat of stone”

### 2.1 Sobre o Autor

John Ronald Reuel Tolkien nasceu em 1892, na África do Sul, mas aos três anos de idade mudou-se com a família para a Inglaterra, onde viveu até a sua morte, em 1973, aos 81 anos. Além de escritor, Tolkien foi filólogo e professor universitário, autor de 34 obras em inglês (três delas publicadas postumamente). Tem algumas de suas obras publicadas em português, além de numerosos livros e estudos sobre todo o conjunto de sua obra.

Dedicou-se aos estudos demonstrando grande talento linguístico, dominando cerca de dezesseis idiomas: estudou grego, latim, línguas antigas e modernas, que mais tarde serviram de base para criar as línguas élficas, como o *quenya* e o *sindarin*. Foi baseado nessas línguas que Tolkien começou a desenvolver sua mitologia, pois, para ele, primeiro surgia a palavra, depois a história. A composição

desses idiomas, com vocabulário e gramática próprios, não era um mero passatempo, mas um trabalho filológico, através do qual era criado um mundo onde suas línguas pudessem ser faladas, e lendas para rodeá-las.

### 2.2 Sobre a obra

*O senhor dos anéis* foi originalmente publicado em três volumes, entre 1954 e 1955, e desde então foi reimpresso várias vezes e traduzido para mais de 40 línguas, tornando-se um dos trabalhos mais populares da literatura do século XX.

A história ocorre em um tempo e espaço imaginários, no qual Tolkien criou um mundo novo, com povos, línguas, história e geografia próprios, narrando o conflito contra o mal através da luta entre várias raças, para evitar que o Anel do Poder voltasse às mãos do Senhor do Escuro. Partindo do tranquilo Condado, o protagonista, Frodo, e seus companheiros seguem em busca da destruição deste anel. A história principal é seguida por seis apêndices que fornecem uma riqueza de material de fundo histórico e linguístico.

Ao escrever *O senhor dos anéis* como se estivesse reunindo e traduzindo documentos antigos de uma época distante, Tolkien se comporta como um pesquisador; no texto “Da tradução”, parte II do Apêndice F, Tolkien incorpora declaradamente o papel de tradutor e descreve sua metodologia de tradução, comenta e justifica suas escolhas. Esse texto funciona como uma “nota do tradutor” e é parte da ficção. Além dos já citados apêndices e de toda uma mitologia própria, *O senhor dos anéis* comporta uma série de poesias, canções entoadas pelos personagens no decorrer da trama, inclusive a “Canção do gigante de pedra”, assim intitulada pela edição portuguesa, que será analisada no presente artigo.

### 2.3 Sobre as traduções para o português

A primeira edição em língua portuguesa de *O senhor dos anéis* foi publicada pela extinta editora brasileira Artenova, que lançou os livros em seis volumes separados, entre os anos de 1974 e 1979,

<sup>6</sup> PAZ. *Tradução: literatura e literariedade*, p. 25.

com tradução de Antônio Ferreira da Rocha (os dois primeiros volumes) e Luiz Alberto Monjardim (os quatro últimos volumes), revisão de Salvador Pittaro e tendo Álvaro Pacheco como editor. Em 1977, a obra foi publicada pela editora portuguesa Europa-América (com tradução de Fernanda Pinto Rodrigues). Algum tempo depois, a Artenova fechou as portas e seus livros deixaram de ser encontrados, de modo que, durante bastante tempo, a opção mais acessível para leitores brasileiros foi a tradução portuguesa. Uma nova tradução brasileira, feita por Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta, foi publicada pela editora Martins Fontes, em 1998 foi lançada em três volumes como a edição original e que foram reunidos em um único livro em 2001, antecipando o lançamento da trilogia de filmes baseada nos livros, que aconteceu nos anos de 2001 a 2003.

### 3. Análise das traduções

O poema que aqui será analisado é composto por oito estrofes com sete versos cada uma, valendo-se de versos heterométricos, isto é, metrificados, mas com grande variação dentro de estrofe. Ao combinar ritmo e metro, Tolkien opta primeiramente por um verso sáfico, ou seja, verso decassílabo com a quarta, a oitava e a décima sílabas tônicas. Entretanto, por ser heterométrico, este ritmo não se mantém constante, o que acontece com o quinto verso de cada estrofe, por exemplo. Assim, cada estrofe possui grande variação na métrica dos versos, mas esta mesma métrica se repete nas estrofes posteriores.

O poema é construído através de uma narrativa, a sintaxe do poema é simples, construída com períodos simples e diálogos. A pontuação, por sua vez, é elemento importante no poema por causa da quantidade de diálogos, indicados com o uso de aspas. Há ainda interrogações e várias exclamações. Os pontos, utilizados de forma bastante convencional, coincidem com as unidades de sentido, encerrando as estrofes e concluindo algumas sentenças dentro das estrofes. Há rimas finais e internas, a maioria delas misturadas e consoantes. O interessante jogo de sons reproduzidos no poema,

suas numerosas aliterações e assonâncias revelam um poema muito rico, o que é evidenciado especialmente pela simetria das estrofes e pela musicalidade obtida com a repetição de sons.

Todos esses efeitos construídos pelo autor transformam-se em grandes barreiras para os tradutores, que nem sempre foram capazes de reproduzir as cores, os ritmos e os timbres da obra original. Para analisar as três traduções para o português, alguns versos estarão no corpo do texto para ilustrar as observações e, em anexo, seguem as três versões do poema devidamente confrontadas com o original.

Autor/tradutor	Primeiro verso do poema
John R. R. Tolkien	<i>Troll sat alone on his seat of stone</i>
Antônio Ferreira da Rocha	Sentado na porta, um Trolo de boca torta
Fernanda Pinto Rodrigues	Estava o gigante sentado, lá no seu banco de pedra
Almiro Pisetta	Troll no calabouço, só sem alvoroço

Já no verso inicial percebe-se a variedade das traduções, pois a primeira coisa que nos chama a atenção é a tradução da palavra *Troll*. Neste verso do poema de Tolkien, *Troll* é configurado como um substantivo próprio, e não como um substantivo comum, como ocorre mais adiante, no verso 20, por exemplo: “for a poor old troll.” Há, portanto, *troll* como designação de uma espécie e *Troll* como nome do personagem do poema; o primeiro aparece três vezes e o último, sete vezes. Fernanda Pinto Rodrigues optou por não traduzir *Troll* como um nome próprio, substituindo por *gigante* em quase todos os versos no qual ele é mencionado, com exceção do verso 48, em que utilizou *monstro*. Antônio Ferreira da Rocha foi o mais ousado, criando o neologismo “Trolo”, e assim, como um substantivo

próprio, refere-se a essa espécie não apenas no decorrer do poema, mas em todo o *O senhor dos anéis*. Já Almiro Pisetta mantém-se próximo ao original, inclusive conservando-o na posição inicial do poema. Além disso, em outros trechos do poema, utiliza *troll* como substantivo comum, às vezes substituído por outras palavras como “coitado” ou “safado”, a fim de manter a métrica e a rima.

Ainda sobre a tradução de nomes próprios, Fernanda Pinto Rodrigues mudou o nome de “nuncle Tim” para “tio Joaquim”, no verso 10, e para “tio Quim” no verso 13. Possivelmente, a tradutora tomou essa decisão com o intuito de aproximar o poema da cultura de chegada, neste caso, a portuguesa. Isto explicaria também a mudança de *troll* para *gigante*. Além disso, com a mudança de *Tim* para *Joaquim*, cresceu o número de sílabas poéticas no referido verso, o que colaborou para acertar a métrica. Quanto ao nome do protagonista, permaneceu como *Tom* em todas as traduções.

Há ainda algumas considerações sobre o cenário que são oportunas. Tolkien ambienta o poema “In a cave in the hills he [*Troll*] dwelt alone” (verso 6), onde havia “his seat of stone” (verso 1). Antônio Ferreira da Rocha cita o local dos acontecimentos apenas no primeiro verso, que diz “Sentado na porta, um Trolo de boca torta”. Já Fernanda Pinto Rodrigues prima pelo conteúdo: “Numa caverna dos montes, ele vivia sozinho” (verso 6) e “Estava o gigante sentado, lá no seu banco de pedra” (verso 1). Ou seja, uma tradução quase literal de Tolkien. Já Almiro Pisetta dá o seguinte panorama: “Sentado, sozinho, em seu calabouço” (verso 6), repetindo a solução do primeiro verso.

Depois de observados esses elementos na construção do poema, passemos à análise da tradução de acordo com a proposta de Britto:

*A alternativa que proponho é esta [...] Dadas duas traduções de um mesmo texto, A e B, cotejem-se A e B com o original e uma com a outra, linha a linha, sílaba a sílaba, examinando e pesando as diferenças, para se chegar a uma conclusão baseada em fatos (não em impressões subjetivas e conceitos vagos, do tipo “A flui mais que B” ou “A capta melhor o espírito do original que B”) e expressa em argumentos lógicos (não, por exemplo, em trocadilhos).<sup>7</sup>*

<sup>7</sup> BRITTO. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne.

Deste modo, será feita aqui uma análise comparativa das traduções, ilustrando as opções dos tradutores frente ao poema de Tolkien. As observações nos poemas em anexo foram feitas da seguinte maneira: no texto original, foi assinalada em negrito toda palavra ou expressão cujo significado pareça não ter sido transposto na tradução, como, por exemplo, o verso 13: “This many a year has Tim been gone”, que na tradução de Rocha fica: “Osso de defunto não é coisa de risota.” Tanto no original quanto nas traduções, foi marcada em itálico toda passagem que tenha sido alterada de forma significativa, mas sem perda do sentido, como por exemplo, o verso 4: “For meat was hard to come by.” Na tradução de Rocha, tem-se: “Pois que carne era coisa por demais escassa”; em Rodrigues: “Pois que a carne não vinha a esmo” e finalmente Pisetta: “Pois carne jamais encontrava.” A última marcação foi feita nas traduções, onde se sublinharam as palavras e expressões que, no plano do sentido, parecem não corresponder a nada que conste no original, como Pisetta utilizou “Já estava bem frio, feito gelo, o titio” para traduzir o 17º verso: “Thy nuncle was dead as a lump o’ lead”.

Postas estas observações, tem-se o seguinte quadro:

	<b>Rocha</b>	<b>Rodrigues</b>	<b>Pisetta</b>
Expressões não transpostas na tradução	35	14	23
Expressões acrescentadas, não correspondentes	36	17	25
Expressões alteradas, mas sem perda do sentido	12	12	21

No que diz respeito às perdas de significado e às alterações de elementos semânticos, as três traduções diferem bastante, sendo a de Rodrigues a que mais conservou a semântica do original, fazendo uma tradução bastante literal; para isso, adotou versos mais longos que o original. Em contrapartida, Rocha fez quase o dobro de

alterações, inclusive suprimindo toda a penúltima estrofe e o último verso do poema.

Examinando estas informações mais detidamente, chega-se a outra constatação importante: os recursos explorados pelos tradutores para construir a rima. Tendo Tolkien utilizado tanto rimas internas quanto externas, constata-se que Rocha é o que mais utiliza acréscimos para seguir tal estrutura. Ao observar a terceira estrofe como exemplo, nota-se que Rocha acrescentou nada menos do que sete expressões que não correspondem ao original, todas elas para construir rimas. Tal recurso também é utilizado pelos outros tradutores, porém com mais parcimônia: Rodrigues vale-se desse recurso para rimar apenas 12 vezes em todo o poema, e Pissetta utiliza-o 18 vezes. A seguir, serão examinadas algumas dessas opções que os tradutores utilizaram.

Na primeira estrofe, Tolkien utiliza as seguintes rimas: *alone/stone* (verso 1), *bone* (verso 2) e *alone* (verso 6). Ainda nesta estrofe, temos *year* e *near* (verso 3) e *by* (versos 4, 5 e 7). Para verter esta estrofe para o português, Pissetta mantém as rimas em suas posições, mas precisou acrescentar *calabouço* (verso 1 e 6) e *alvorço* (verso 1) para conseguir a equivalência *osso* no verso 2. Já nos versos 4, 5 e 7, o tradutor inseriu verbos no pretérito imperfeito, trazendo a sonoridade da terminação *-ava* para substituir *by*. Já Rocha toma as seguintes decisões: *porta* e *torta* (verso 1), *morta* (verso 2) e *comporta* (verso 6). Isso quer dizer que não há nenhuma palavra que transponha o significado das palavras do original, sendo todas elas acréscimos do tradutor, fato que se repetiu nos versos 4, 5 e 7, onde utilizou *caça* e *escassa*. No terceiro verso, apresenta *mordia* e *roía*, que ao menos recupera a sonoridade de *year* e *near* do original. Rodrigues ignorou as rimas internas, preferindo manter o sentido à métrica ou rimas. Na sua primeira estrofe, temos versos terminando com *pedra*, *osso velho*, *mesmo*, *esmo*, *mesmo*, *sozinho* e *coitadinho*. Percebem-se acréscimos apenas no quinto e sétimo versos, sendo os outros uma leve alteração no sentido.

No final do nono verso, temos uma pergunta feita por Tom: "Pray, what is yon?". Para traduzi-la, Rocha transformou-a em uma exclamação: "Ora, que patota!", pois precisava da rima com *bota* do verso anterior. Ao passo que Rodrigues diz: "Que osso róis tu assim?", optando por rimar este verso com o posterior, diferentemente de Tolkien. Deste modo, construiu apenas duas rimas nesta estrofe: assim e Joaquim; e cemitério e ermitério. Já Pissetta utilizou: "O que você devora?", rimando com *espora* (acrécimo) e *embora*, esta última no verso "Já faz um tempo que meu tio foi embora", adaptando o sentido de "This many a year has Tim been gone". Ainda nesta estrofe, temos *graveyard*, que apenas em Pissetta figura como *sepultura* e não *cemitério*, o que não chega a causar problemas, pois pertencem ao mesmo campo semântico.

Na terceira estrofe temos a resposta do Troll para a pergunta supracitada. Para indicá-la, Tolkien faz uso de aspas e da indicação *said Troll* no meio do primeiro verso. Rocha, neste ponto, conserva *rapaz*, mas para obter rimas, acrescenta *jaz*, *apraz* e *satisfaz*, nenhuma delas presentes no original. Para os mesmos versos, Rodrigues utiliza uma tradução mais literal, novamente alterando os esquemas de rima e acrescentando apenas uma expressão, no 18º verso, não contida em Tolkien. Contudo, necessita de versos esdrúxulos, com 14 sílabas poéticas, quebrando completamente o ritmo do poema. Pissetta inova nesta estrofe, utilizando travessão em vez de aspas. Além disso, vale-se de pequenas alterações como a voz verbal "this bone I stole" por "o osso foi roubado", fazendo rima com *enterrado* para "in hole" e *coitado* para "a poor old troll". Desse modo, o tradutor conseguiu manter o sentido do original sem deixar de seguir a métrica e ainda fazendo uso de aliterações.

O quinto verso de cada estrofe foi um verdadeiro quebra-cabeça para os tradutores. No texto de Tolkien, são versos curtos, com cerca de quatro sílabas poéticas, funcionando como eco, cuja rima é apresentada no quarto verso, repete-se duas vezes no quinto e aparece novamente no sétimo e último verso de cada estrofe. Ou seja, um jogo de palavras de difícil tradução. Para traduzi-lo, Rocha foi quem mais utilizou sílabas poéticas, sem, no entanto, conseguir aproximar-se



do original. Por exemplo: "Tinbone! Thinbone!" transforma-se em "Range dente! Dente rente!", que nem mesmo o contexto desta estrofe na tradução defende. Em outro trecho (versos 25 a 28), chamam a atenção as escolhas dos tradutores quanto ao verso "Rover! Trover!". Rocha usa toda sua criatividade para traduzi--lo, gerando "Tremoço! Inosso!". Para obter rima com *osso*, ainda acrescenta a expressão "Seu moço" nos versos 25 e 28, aumentando exageradamente o número de sílabas poéticas e quebrando o ritmo do poema, além de não haver ligação nem mesmo no contexto da estrofe.

Por outro lado, Rodrigues mais uma vez prefere conteúdo à forma, e mesmo assim precisa fazer acréscimos: "por favor" (verso 25) e "a este moço" (verso 28). Estes acréscimos justificam-se apenas para construção de rima, pois Tolkien repete "So hand the old bone over!" nestas duas posições. Rodrigues, entretanto, precisa de *por favor* para rimar com "Achador! Salteador!", tradução mais próxima do original a que foi possível chegar. O verso seguinte é o único que termina com *osso*, portanto, ao 28º verso acrescentou "a este moço". Porém, se levarmos em conta a situação em que se encontram os personagens, tais acréscimos nem são tão coerentes.

Pisetta, por sua vez, é o que mais se aproxima do original, pois consegue manter o ritmo sem se afastar do sentido. Apenas o 26º verso conta com acréscimo, pois atribui características ao *osso*, ao contrário de Tolkien, que o utiliza para que Tom se remeta ao *troll*. No 27º verso, temos um acréscimo, "eu te digo", que não influencia o sentido da estrofe, mas permite a rima com *consigo*.

#### 4. Considerações finais

Tais fenômenos se repetem no decorrer do poema e, além disso, outros pontos são relevantes para a análise, porém a extensão do poema e os objetivos deste trabalho nos impedem de ir além. Entretanto, pode-se fazer um balanço geral do que foi visto: têm-se, aqui, três tradutores exemplificando três posturas diante da tradução de poesia. Não é intuito deste artigo julgar o trabalho dos tradutores em si, apenas mostrar as possibilidades de tradução, neste caso utilizando como texto fonte a poesia de Tolkien.

Como dito anteriormente, tal poesia foi escolhida por apresentar riquíssimos detalhes, que poderiam ser encarados como barreiras à tradução. Entretanto, todos os tradutores apresentaram excelentes trabalhos, cada um seguindo a sua postura. Rodrigues privilegiou o conteúdo do poema, o que, conseqüentemente, influenciou na manutenção da forma: houve modificações da métrica, do ritmo e da rima do poema, além da ausência das aliterações e assonâncias, resultando na perda da musicalidade da obra. Por outro lado, Rocha fez valer toda sua liberdade de poeta, alterando a estrutura do texto. Optou por manter as rimas, tanto internas quanto externas, mas para isso inseriu muitas expressões que não fazem parte do poema de Tolkien, inclusive, fez uso de *enjambement*, o que não acontece no original. Sua tradução é a que mais se afasta do conteúdo do original. O terceiro tradutor, Antônio Pisetta, tenta conciliar o conteúdo à forma, obtendo sucesso durante quase todo o poema. Apesar das omissões, alterações e acréscimos, tais escolhas não comprometem seu trabalho: sua tentativa de conservar as aliterações e rimas internas é notável, o que confere grande beleza ao seu trabalho.

Portanto, através de uma detalhada análise das traduções, torna-se possível argumentar que a escolha de determinado tradutor pode ser superior à de outro, se houver critérios bem definidos. Neste caso, utilizando o quesito fidelidade ao conteúdo e fidelidade à forma, percebeu-se qual poema aproximou-se mais do original. Sem dúvida, os argumentos apresentados no presente trabalho podem ser questionados pontualmente; pois nem todos os pesquisadores chegariam às mesmas conclusões. Evidentemente, o presente estudo não pretende encerrar a questão acerca desse assunto, mas considera-se, de qualquer forma, relevante para fins de pesquisa sobre tradução.

Janandréa é aluna do Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina.



## Referências

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

BRITTO, Paulo Henriques. Fidelidade em tradução poética: o caso Donne. *Terceira Margem*, v. 10, p. 239-254, jul.-dez. 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; SANTAELLA, Lúcia (Orgs.). *Semiótica da literatura*. São Paulo: EDUC, 1987. (Cadernos PUC, 28). p. 53-74.

COSTA, Walter Carlos; GUERINI, Andréia. Colocação e qualidade na poesia traduzida. *Tradução em Revista*, v. 3, p. 1-15, 2006.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. *Linguística e comunicação*. Traduz de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 63-72.

MONTEIRO, Maria do Rosário. *O senhor dos anéis: mitos, história e fantasia*. ed. rev. 2007. Disponível em: <[http://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/pdf/LOTR\\_rmonteiro.pdf](http://www.fcsh.unl.pt/docentes/rmonteiro/pdf/LOTR_rmonteiro.pdf)>. Acesso em: outubro de 2009.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literariedade*. 2. ed. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. (Cadernos Viva Voz).

TOLKIEN, J.R.R. *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring; The Two Towers; The Return of the King*. London: Harper Collin, 2002.

TOLKIEN, J.R.R. *O senhor dos anéis*. Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pisetta. 1. ed. reimp. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TOLKIEN, J.R.R. *O senhor dos anéis*. Tradução de Antonio Ferreira da Rocha. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

TOLKIEN, J.R.R. *O senhor dos anéis*. Tradução de Fernanda Pinto Rodrigues. 13. ed. Lisboa: Europa-América, 2002.

## Anexo 1

J. R. R. Tolkien		Antonio Ferreira da Rocha
<i>Troll sat <b>alone on his seat of stone</b>,</i>	1	Sentado na <u>porta</u> , um <u>Trolo de boca torta</u>
<i>And munched and <b>mumbled</b> a bare old bone;</i>	2	Mastigava uma <u>canela lisa e já morta</u> .
<i>For many a year he had gnawed it near,</i>	3	<u>Há muito a mordia, sem cessar a roía</u> .
<i>For meat was hard to come by.</i>	4	Pois que carne era <u>coisa por demais escassa</u> .
<b>Done by! Gum by!</b>	5	<u>Rara caça! Dura caça!</u>
<b>In a cave in the hills he dwelt alone,</b>	6	<u>A fome do Trolo todo o mundo comportal</u>
<i>And meat was hard to come by.</i>	7	Mas a carne coisa por demais escassa
<i>Up came Tom with his big boots on.</i>	8	<u>Velho Tom chegou de longe na sua bota</u>
<i>Said he to Troll: <b>'Pray, what is yon?</b></i>	9	Ao ver o Trolo disse: <u>"Ora, que patotal</u>
<b>For it looks like</b> the shin o' my nuncle Tim,	10	<u>Bicho ruim</u> , róis a canela de tio Tim!
<i>As should be a-lyin' in graveyard.</i>	11	E ela que devia de estar no cemitério.

<b>Caveyard! Paveyard!</b>	12	<u>Necrotério! Despautério!</u>
<b>This many a year has Tim been gone,</b>	13	<u>Osso de defunto não é coisa de risota</u>
<b>And I thought</b> he were lvin' in graveyard.'	14	E ele <u>que devia</u> de estar no cemitério”.
'My lad,' said Troll, <b>'this bone I stole.</b>	15	O Trolo disse: “Rapaz, <u>o seu dono jaz</u>
<i>But what be bones that lie in hole?</i>	16	<u>Na cova</u> , e osso já enterrado não me apraz.
<b>Thy nuncle was dead as a lump o' lead,</b>	17	<u>Repousava na morte quando então, por sorte,</u>
Afore I found his shinbone.	18	Achei dele este osso de canela <u>ainda quente.</u>
<b>Tinbone! Thinbone!</b>	19	<u>Range dente! Dente rente!</u>
<b>He can spare a share for a poor old troll,</b>	20	<u>Mas meu apetite voraz não se satisfaz</u>
<i>For he don't need his shinbone.'</i>	21	<i>E teu tio da canela falta não sente”.</i>
Said Tom, <b>'I don't see why the likes o' thee</b>	22	Disse Tom: “ <u>Que canalha dessa sua igualha</u>
<i>Without axin' leave should go makin' free</i>	23	<i>Não devia estar livre <u>fazendo bandalha,</u></i>

With the shank or the shin o' <i>my father's kin;</i>	24	<u>Metendo o dente</u> em canela de <i>meu parente.</i>
So hand the old bone over!	25	<u>Seu moço</u> , me passe já para cá esse osso.
<b>Rover! Trover!</b>	26	<u>Tremoço! Inosso!</u>
<b>Though dead he be</b> , it belongs to he;	27	Não te pertence <u>o que tua boca atassalha</u>
So hand the old bone over!	28	<u>Seu moço</u> me passa já para cá esse osso”.
<b>'For a couple of pins,'</b> says Troll, <b>and grins,</b>	29	“ <u>Pára de balela</u> ”, disse o Trolo. “ <u>E em sequela</u>
'I'll eat thee too, and gnaw thy shins.	30	Te como e também vou roer tua canela.
<i>A bit o' fresh meat will go down sweet!</i>	31	<i>Carne fresca de petiz, eu engulo e num triz!</i>
I'll try my teeth on thee now.	32	Pois é você quem eu vou mastigar agora.
<b>Hee now! See now!</b>	33	<u>Na hora! Sem demora!</u>
<b>I'm tired o' gnawing old bones and skins;</b>	34	<u>Vou já ferver você na minha panela.</u>
<i>I've a mind to dine on thee now.'</i>	35	<i>Pois é você que eu vou saborear agora!”</i>

<i>But just as he thought his dinner was caught,</i>	36	<i>E quando achou que o guapo já estava no papo,</i>
He found his hands had hold of naught.	37	Tom, <u>esperto</u> , deu um <u>salto alto como de sapo</u> .
<b>Before he could mind, Tom slipped behind</b>	38	<u>Caiu maneiro</u> e <u>deu-lhe um chute no traseiro</u>
<i>And gave him the boot to larn him.</i>	39	<i>Para ensinar <u>ao tolo Trolo</u> uma lição.</i>
<b>Warn him! Darn him!</b>	40	<u>Sem distração! Má criação!</u>
<b>A bump o' the boot on the seat, Tom thought,</b>	41	Mas era <u>preciso pontapé e mais sopapo</u> ,
<i>Would be the way to larn him.</i>	42	<i>Para o Trolo aprender uma boa lição.</i>
<b>But harder than stone is the flesh and bone</b>	43	.
<b>Of a troll that sits in the hills alone.</b>	44	.
<b>As well set your boot to the mountain's root,</b>	45	.
<b>For the seat of a troll don't feel it.</b>	46	.
<b>Peel it! Heal it!</b>	47	.

<b>Old Troll laughed, when he heard Tom groan,</b>	48	.
<b>And he knew his toes could feel it.</b>	49	.
<b>Tom's leg is game, since home he came,</b>	50	<u>O pé ficou roxo e desde então ficou coxo</u>
And his bootless foot <b>is lasting lame;</b>	51	E só vive descalço, <u>triste como um mocho</u> .
But Troll don't care, <i>and he's still there</i>	52	Trolo não se importa e <i>fica sentado à porta</i> ,
With the bone he boned from its owner.	53	<u>Roendo</u> o osso que roubou do proprietário.
<b>Doner! Boner!</b>	54	<u>Relicário! Funerário!</u>
<b>Troll's old sear its still the same,</b>	55	<u>E nem se lembra que deixou um defunto coxo</u> .
<b>And the bone he boned from its owner!</b>	56	

## Anexo 2

J. R. R. Tolkien		Fernanda Pinto Rodrigues
<i>Troll</i> sat <b>alone</b> on his seat of stone,	1	Estava o <i>gigante</i> sentado, lá no seu banco de pedra,
And munched and mumbled a <b>bare</b> old bone;	2	a resmungar e a mascar um osso velho;
For many a year he had gnawed it near,	3	por <u>muitos</u> e muitos anos sempre mascara no mesmo
For meat was <i>hard to come by</i> .	4	pois que a carne não <i>vinha a esmo</i> .
Done by! Gum by!	5	<u>Não vem mesmo! Não vem mesmo!</u>
In a cave in the hills he dwelt alone,	6	Numa caverna dos montes, ele vivia sozinho,
And meat was hard <b>to come by</b> .	7	e carne não tinha o <u>coitadinho</u> .
Up came Tom with his big boots on.	8	E então chegou o Tom com as suas botifarras,
Said he to Troll: ' <b>Pray, what is yon?</b>	9	e disse para o gigante: " <u>Que osso róis tu assim?</u>
For it looks like the shin o' my nuncle <i>Tim</i> ,	10	Pois me parece a canela do meu tio <i>Joaquim</i>
As should be a-lyin' in graveyard.	11	que devia estar lá no cemitério.

Caveyard! Paveyard!	12	Cemitério! Ermitério!
This many a year has <i>Tim</i> been gone,	13	Pois que há já muitos anos que o <i>Quim</i> se foi
And I thought he were lyin' in graveyard.'	14	e eu julgava-o deitado no cemitério."
'My lad,' said Troll, 'this bone I stole.	15	"Meu rapaz", disse o gigante, "este osso eu o roubei.
But what be bones that lie in hole?	16	Mas que valem os ossos que num buraco achei?
Thy nuncle was dead as a lump o' lead,	17	O teu tio estava morto como bala de chumbo
<i>Afore I found his shinbone.</i>	18	<u>quando achasse a canela já não era deste mundo.</u>
Tinbone! Thinbone!	19	<u>Deste mundo! Furibundo!</u>
He can <i>spare a share</i> for a <i>poor old troll</i> ,	20	E bem pode <i>repartir</i> com um <i>gigante</i> sem ela,
For he don't need his shinbone.'	21	pois quem não precisa da sua canela?"
Said Tom, 'I don't see why the likes o' thee	22	Disse Tom: "Não sei como tu e teus iguais
Without axin' leave should go <i>makin' free</i>	23	se apoderam assim <i>sem menos nem mais</i>

With the shank or the shin o' my father's kin;	24	da tibia ou canela do irmão dos meus pais;
So hand the <b>old</b> bone over!	25	dá o osso, <u>por favor!</u>
Rover! Trover!	26	Achador! Salteador!
Though dead he be, it belongs to he;	27	Por morto que ele esteja, é dele o osso;
So hand the <b>old</b> bone over!	28	dá-o pois pra cá <u>a este moço!</u> "
'For a couple of pins,' says Troll, and grins,	29	"Por dá cá aquela palha", diz o gigante, e ri-se,
'I'll eat thee too, and gnaw thy shins.	30	"também te como a ti e trinco-te as canelas.
<i>A bit o' fresh meat will go down sweet!</i>	31	<u>Não tarda já que te meta os meus dentes</u>
<i>I'll try my teeth on thee now.</i>	32	<u>e vá carne fresca pras minhas goelas.</u>
<b>Hee now! See now!</b>	33	<u>Goelas! Ai, que belas!</u>
I'm tired o' gnawing old bones and skins;	34	Estou farto de ossos e pelancas de velho
<i>I've a mind to dine on thee now.'</i>	35	é jantar-te a ti que <i>me aconselho.</i> "

But just as he thought his <i>dinner</i> was caught,	36	Mas quando julgava ter a <i>presa</i> apanhada,
He found his hands had hold of naught.	37	viu que as suas mãos não apanhavam nada
<i>Before he could mind, Tom slipped behind</i>	38	<u>e sem lhe dar tempo de raciocinar</u>
<i>And gave him the boot to larn him.</i>	39	<u>Tom deu-lhe um chuto para o ensinar.</u>
<b>Warn him! Darn him!</b>	40	<u>Sancionar! Castigar!</u>
A bump o' the boot on the seat, Tom thought,	41	Pois um golpe de botas no assento
Would be the way to <i>larn him</i> .	42	seria a maneira de ele <i>ter tento</i> .
But harder than stone is the flesh and bone	43	Mas mais duros que pedras são a carne e o osso
<b>Of a troll that sits in the hills alone.</b>	44	<u>daquele gigante, daquele colosso.</u>
As well set your boot to the <b>mountain's root,</b>	45	É como dar chute no <u>moliço,</u>
For the seat of a troll <i>don't feel it.</i>	46	que o assento dum gigante <i>nem dá pra isso.</i>
<b>Peel it! Heal it!</b>	47	<u>Repete lá isso! Repete lá isso!</u>
Old <i>Troll</i> laughed, when he heard Tom groan,	48	O velho <i>monstro</i> riu de Tom a gemer;

And he knew his toes could feel it.	49	sabia que o pé lhe estava a doer.
Tom's leg <i>is game</i> , <b>since home he came</b> ,	50	A perna de Tom <u><i>já pra pouco prestava</i></u> ,
And his bootless foot is lasting lame;	51	está muito trôpego o seu pé descalço.
But Troll don't care, <b>and he's still there</b>	52	Porém, o gigante a isso não ligava,
With the bone he boned from its owner.	53	agarrado ao osso que roubou ao dono.
Doner! Boner!	54	<u>Mono? Ramono?</u>
Troll's old sear its still the same,	55	E o lugar do gigante é sempre o mesmo
And the bone he boned from its owner!	56	assim como o do osso que roubou ao dono!

### Anexo 3

J. R. R. Tolkien		Amiro Pisetta
Troll <b>sat alone on his seat of stone</b> ,	1	Troll <u>no calabouço</u> , só <u>sem alvoroço</u> ,
And munched and mumbled a bare old bone;	2	Sentado resmungando, roendo um velho osso;
<i>For many a year</i> he had gnawed it near,	3	<i>Por anos sem conta</i> , roia a mesma ponta,
For meat was <i>hard to come by</i> .	4	Pois carne <i>já</i> <u>encontrava</u> :
<b>Done by! Gum by!</b>	5	<u>Rosnava! Chiava!</u>
<b>In a cave in the hills he</b> dwelt alone,	6	<u>Sentado</u> , sozinho, <u>em seu calabouço</u> ,
And meat was hard to come by.	7	E carne <i>já</i> <u>encontrava</u> .
Up came Tom with his big boots on.	8	Surge Tom <u>agora</u> de bota <u>e de esporas</u> .
<i>Said he to Troll: 'Pray, what is yon?'</i>	9	<i>E já vai dizendo: — O que você devora?</i>
For it looks like the shin o' my nuncle Tim,	10	Parece, <u>isso sim</u> , a canela do tio Tim,
As should be a-lyin' in <i>graveyard</i> .	11	Que devia estar em sua <u>sepultura</u> .



<b>Caveyard! Paveyard!</b>	12	<u>Dura! Escura!</u>
This many a year <i>has Tim been gone,</i>	13	Já faz um tempo que <i>meu tio foi embora,</i>
And I thought he were <b>lyin'</b> in graveyard.'	14	E eu achava que estava em sua sepultura.
<b>'My lad,'</b> said Troll, ' <i>this bone I stole.</i>	15	— <u>Bem,</u> diz o <i>safado,</i> o <i>osso foi roubado.</i>
But what be bones that lie <i>in hole?</i>	16	Mas pra que é que serve um <i>osso enterrado?</i>
Thy nuncle was <b>dead as a lump o' lead,</b>	17	<u>Já estava bem frio, feito gelo,</u> o titio,
Afore I <i>found</i> his shinbone.	18	Antes de eu <i>pegar</i> sua canela.
<b>Tinbone! Thinbone!</b>	19	<u>Bela! Gela!</u>
<i>He can spare a share for a poor old troll,</i>	20	<i>E ele a quis dar para um velho coitado,</i>
For he don't need his <i>shinbone.'</i>	21	Já que não precisava mais <i>dela.</i>
Said Tom, 'I don't see why the <b>likes o' thee</b>	22	Diz Tom: — Não consigo entender como <u>o amigo,</u>
Without axin' leave should go <b>makin' free</b>	23	Sem ter permissão, vai e <u>leva consigo</u>

With the shank or the shin o' my <i>father's kin;</i>	24	Chanca ou canela de minha <i>parentela.</i>
So hand the <b>old</b> bone over!	25	Então me dá logo esse osso!
<b>Rover! Trover!</b>	26	<u>Grosso! Insosso!</u>
Though dead he be, it belongs to he;	27	É dele, <u>eu te digo,</u> o que tinha consigo.
So hand the <b>old</b> bone over!'	28	Então me dá logo esse osso!
'For a <i>couple of pins,'</i> says Troll, <b>and grins,</b>	29	— Por uma <i>bagatela,</i> diz Troll <u>tagarela,</u>
'I'll eat thee too, and gnaw thy shins.	30	Também como você e rão sua canela.
<i>A bit o' fresh meat will go down sweet!</i>	31	<i>Essa carne macia, que gostosa seria!</i>
<i>I'll try my teeth on thee now.</i>	32	<i>Deixa eu dar uma mordida.</i>
<b>Hee now! See now!</b>	33	<u>Urdida! Ardida!</u>
I'm tired o' gnawing old bones and <b>skins;</b>	34	Já cansei de roer esta velha canela.
<i>I've a mind to dine on thee now.'</i>	35	<i>Tô a fim de você por comida.</i>

But just as he thought his dinner was caught,	36	Mas quando Troll julgava que o jantar agarrava,
He found his hands had hold of naught.	37	Percebeu que sua mão nada mais segurava.
<i>Before he could mind, Tom slipped behind</i>	38	<i>Rápido, num zás, Tom passou para trás</i>
And gave him the boot <b>to larn him.</b>	39	E meteu-lhe a botina.
<b>Warn him! Darn him!</b>	40	<u>Sina! Atina!</u>
<i>A bump o' the boot on the seat, Tom thought,</i>	41	<i>Um bom chute no assento, Tom pensava,</i>
<i>Would be the way to larn him.</i>	42	<i>E agora vai ver que ele atina!</i>
But harder than <i>stone</i> is the flesh <i>and</i> bone	43	Mas dura qual <i>caroço</i> é a carne <i>com</i> osso
Of a troll that <b>sits in the hills alone.</b>	44	De um troll <i>instalado em seu calabouço.</i>
As well set your boot to the <b>mountain's root,</b>	45	Melhor é chutar uma <u>pedra tumular,</u>
For the seat of a troll don't feel it.	46	Porque assento de troll nada sente.
<b>Peel it! Heal it!</b>	47	Mente? Tente!

Old Troll laughed, when he heard Tom <b>groan,</b>	48	Riu Troll quando Tom gemeu em <u>alvoroço,</u>
And he knew his toes could feel it.	49	Sabendo o que um dedão sente.
<b>Tom's leg is game, since home he came,</b>	50	<u>E Tom hoje anda coxo, depois que voltou mocho,</u>
And his bootless foot is lasting <b>lame;</b>	51	Seu pé sem botina está sempre meio <u>roxo.</u>
But Troll <i>don't care, and he's still there</i>	52	Mas Troll <i>numa boa, continua sempre à toa,</i>
With the bone he <b>boned from its owner.</b>	53	Roendo seu osso <i>roubado.</i>
<b>Doner! Boner!</b>	54	<u>Dado! Fado!</u>
<i>Troll's old sear its still the same,</i>	55	<i>Sentado, só, velho e chocho,</i>
<i>And the bone he boned from its owner!</i>	56	<i>Roendo seu osso roubado!</i>

## ***A Plantation Serenade: uma experiência tradutória***

Vanessa Lopes Lourenço Hanes

Ao tomar conhecimento do trabalho realizado pela professora Sônia Queiroz na Universidade Federal de Minas Gerais com os cantos afro-descendentes *vissungos*,<sup>1</sup> surgiu em minha mente a curiosidade de pesquisar a presença de cantos de descendência ou influência africana em outros países e culturas onde, como no Brasil, os africanos escravizados foram subjugados durante muitos anos.

Neste processo de busca, deparei-me com algo extremamente curioso: na cultura estadunidense um autor de etnia caucasiana, em decorrência de sua convivência com negros norte-americanos da zona rural em um período em que a escravidão ainda acontecia, escreveu várias obras dentre as quais muitas voltadas ao público infante-juvenil, tendo como tema as histórias e o discurso destes afro-americanos na língua inglesa, discurso que então apresentava (e até hoje apresenta) forma divergente da norma culta.

O autor a quem me refiro aqui é Joel Chandler Harris (1848-1908), cujas obras retratam o folclore dos negros americanos do sul dos Estados Unidos, figurando entre elas: *Nights with Uncle Remus; Stories of Georgia; Uncle Remus and Brer Rabbit; Uncle Remus, His Songs and His Sayings*.

Segundo Kesterson, a fama de Harris nos Estados Unidos se deve ao personagem Uncle Remus. Este autor afirma que “[...] os contos de seu famoso Tio Remus capturam a dicção e o dialeto das plantações negras ao apresentarem genuínas lendas folclóricas”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> QUEIROZ. Vozes da África em terras diamantinas.

<sup>2</sup> “[...] his famed Uncle Remus tales capture the diction and dialect of the plantations blacks while presenting genuine folk legends.” KESTERSON. Joel Chandler Harris, p. 886.

Harris trabalhava como colunista em diversos jornais, e foi neste período que teve contato com os negros das plantações do estado da Geórgia, os quais o inspiraram para criar o famoso Uncle Remus.

O personagem Uncle Remus é um senhor negro morador da zona rural do sul dos Estados Unidos, que conta histórias e entoa canções fabulosas permeadas por aspectos folclóricos dos negros daquela região.

A vasta maioria dos escritos de Harris se apresenta em prosa, mas, além de uns poucos poemas, Harris também incluiu em alguns de seus trabalhos trechos escritos em verso.

Durante a leitura de um dos livros cujo personagem principal é Uncle Remus (*Uncle Remus, His Songs and His Sayings*), obra de 1880 que, conforme o próprio nome diz, traz cantos entoados pelo personagem Uncle Remus, percebi em primeira mão ao que Kesterson se referia. A riqueza e minuciosidade do discurso de Uncle Remus é singular.

O próprio Harris, no prefácio deste livro, afirma:

*[...] meu propósito tem sido preservar as lendas em sua simplicidade original, e uni-las permanentemente ao dialeto singular – se, realmente, pode ser chamado de dialeto – através do meio pelo qual se tornaram parte da história doméstica de cada família do Sul; e eu me esforcei para dar ao todo um sabor genuíno da antiga plantação.*<sup>3</sup>

Deste livro selecionei um dos cantos de Uncle Remus para análise e posterior tradução. Minha proposta é analisar a estrutura rímica e alguns aspectos lexicais do canto e, posteriormente, apresentar duas traduções: uma literal utilizando o verso livre, com o objetivo de familiarizar o leitor não proficiente na língua inglesa com o vocabulário, fazendo o que Paz afirma ser “algo mais próximo do dicionário do que da tradução”;<sup>4</sup> e outra procurando ser tão fiel quanto possível à lógica rímica de Harris, ou seja, uma transcrição de seu canto.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> “[...]my purpose has been to preserve the legends themselves in their original simplicity, and to wed them permanently to the quaint dialect – if, indeed, it can be called a dialect – through the medium of which they have become a part of the domestic history of every Southern family; and I have endeavored to give to the whole a genuine flavor of the old plantation.” HARRIS. *Uncle Remus: His Songs and His Sayings*, p. 3.

<sup>4</sup> PAZ. *Tradução: literatura e literalidade*, p. 15.

<sup>5</sup> CAMPOS. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*.

Em um primeiro momento, vejamos o canto a ser trabalhado:

### **A Plantation Serenade**

*De ole bee make de honey-comb,  
De young bee make de honey,  
De niggers make de cotton en co'n,  
En de w'ite folks gits de money.*

*De raccoon he's a cu'us man,  
He never walk twel dark,  
En nuthin' never 'sturbs his mine,  
Twel he hear ole Bringer bark.*

*De raccoon totes a bushy tail,  
De 'possum totes no ha'r,  
Mr. Rabbit, he come skippin' by,  
He ain't got none ter spar'.*

*Monday mornin' break er day,  
W'ite folks got me gwine,  
But Sat'dy night, w'en de sun goes down,  
Dat yaller gal's in my mine.*

*Fifteen poun' er meat a week,  
W'isky for ter sell,  
Oh, how can a young man stay at home,  
Dem gals dey look so well?*

*Met a 'possum in de road –  
Bre' 'Possum, whar you gwine?  
I thank my stars, I bless my life,  
I'm a huntin' for de muscadine.*

Este canto, aqui apresentado exatamente como no original escrito por Harris, mostra as diversas peculiaridades do dialeto utilizado pelos negros naquele período histórico, bem como aspectos típicos do universo sulista dos Estados Unidos. Apresentarei a seguir, grosso modo, como o canto teria sido escrito de acordo com a norma culta da língua inglesa americana:

## A Plantation Serenade

*The old bee makes the honeycomb,  
The young bee makes the honey,  
The niggers make the cotton and corn,  
And the white folks get the money.*

*The raccoon he's a curious man,  
He never walks till dark,  
And nothing ever disturbs his mind,  
Till he hears old Bringer bark.*

*The raccoon totes a bushy tail,  
The possum totes no hair,  
Mr. Rabbit, he comes skipping by,  
He hasn't got any to spare.*

*Monday morning breaks her day,  
White folks got me going,  
But Saturday night, when the sun goes down,  
That yellow girl is in my mind.*

*Fifteen pounds of meat a week,  
Whisky to sell,  
Oh, how can a young man stay at home,  
Those girls they look so well?*

*I met a possum in the road –  
Brother Possum, where are you going?  
I thank my stars, I bless my life,  
I'm hunting for the muscadine.*

A primeira etapa de minha análise consistirá em expor, brevemente, alguns aspectos da estrutura rímica utilizada por Harris.

O canto é composto por seis quartetos. Na primeira estrofe as rimas são posicionadas alternadamente (A, B, A, B). Na segunda estrofe temos o mesmo padrão alternado, entretanto com algumas peculiaridades: os versos um e três apresentam uma rima que utiliza reiteração consonântica (*man/mine*); esta estrofe também traz no

segundo verso uma rima coroada (*walk/dark*). Já a terceira estrofe apresenta a primeira variação no posicionamento rímico: a estrutura A, B, C, B, posicionamento misturado característico de quartetos. O padrão da segunda estrofe se repete na quarta, ocorrendo novamente entre o primeiro e o terceiro versos uma rima resultada de reiteração consonântica (*day/down*); aqui há uma particularidade deveras interessante do poema de Harris: o padrão alternado só ocorre se utilizada no segundo verso a pronúncia de *going* de acordo como Harris a escreveu para representar a dicção de Uncle Remus: *gwine*; caso contrário, não haverá rima com o sintagma *mine*. A quarta estrofe conta ainda com uma rima interna entre os versos três e quatro: *down/gal*. Na quinta e sexta estrofes é repetido o posicionamento misturado (A, B, C, B), e mais uma vez o termo *gwine* do segundo verso da sexta estrofe requer a pronúncia tal como soletrado para ocorrer a rima com *muscadine*.

Harris também utilizou o recurso de aliteração em algumas passagens deste canto. Na primeira estrofe, terceiro verso: *cotton/corn*; na segunda estrofe, primeiro verso: *raccoon/cu'us*, e terceiro verso: *nuthin'/never*; terceira estrofe, primeiro verso: *totes/tail*; na quarta estrofe, primeiro verso: *Monday/morning*, e novamente no terceiro verso: *got/gwine*.

Assonâncias são abundantes em todo o canto. Somente no primeiro verso da primeira estrofe temos três exemplos (*de/honey*; *ole/comb*; *bee/honey*). No segundo verso são encontradas duas assonâncias (*de/young/honey*; *bee/honey*). O terceiro verso traz o mesmo número do segundo (*de/nigger/de*; *cotton/co'n*). No quarto verso há uma (*de/gits/de*). Passando para a segunda estrofe, temos uma assonância no último verso (*he/hear*). Na terceira estrofe, o segundo verso nos apresenta outra (*totes/no*), bem como o terceiro verso (*rabbit/skippin'*). A quarta estrofe traz diversos casos: uma assonância já no primeiro verso (*break/day*), outra no segundo (*folks/gwine*), também no terceiro (*but/de*) e no quarto versos (*dat/yaller*). A quinta estrofe, assim como a quarta, também apresenta uma assonância no verso um (*fifteen/meat/week*), no verso três (*can/man/stay*) e no último verso (*dem/dey*). Na estrofe final

encontramos assonâncias em todos os versos: no primeiro temos *a/de*, no segundo *brer/whar*, no terceiro *I/my*, e por fim no quarto encontramos novamente *a/de*.

A repetição é outro recurso poético bastante presente aqui. Além do artigo *de (the)* repetido constantemente em todo o canto – o que na primeira estrofe caracteriza uma anáfora – cada estrofe apresenta repetições. Na primeira estrofe *make* aparece nos três primeiros versos, e *bee* figura nos primeiros dois. Na segunda estrofe a repetição ocorre por conta do pronome *he* (primeiro, segundo e quarto versos). A terceira estrofe é marcada por duas aparições de *tote* nos dois primeiros versos. A quarta e a quinta estrofes apresentam a repetição de *gal* em seus últimos versos. E a última estrofe repete *I* por duas vezes dentro do terceiro verso e mais uma vez no quarto.

Mencionei anteriormente que este canto contém aspectos típicos do inglês sulista dos Estados Unidos. Proponho-me a apresentar alguns argumentos que justificam esta afirmação.

Embora escrito em verso, o canto de Harris constitui uma narrativa. Narrativas em verso são muito presentes na cultura oral de modo geral, na qual se incluem os cantos de origem afro-americana. Desta maneira, analisarei alguns pontos presentes no canto sob o escopo narrativo para explicitar como ele se enquadra em alguns aspectos comuns de narrativas regionais sulistas.

Vejam os em primeiro lugar o porquê de Harris optar por utilizar o negro como personagem principal, como aquele que supostamente criou e está entoando este canto. Bronner diz que: “Tipicamente, sulistas possuem feixes de histórias usando o montanhista (ou ‘caipira’), o branco pobre, o negro, o padre ou o vigarista da cidade...”<sup>6</sup> Assim sendo, Harris utiliza uma figura comum da narrativa sulista, o homem negro, como o autor fictício do canto. Uncle Remus tem o perfil de um personagem que um leitor americano sulista esperaria encontrar em uma narrativa, em especial nos dias de Harris.

O canto não aborda nenhum aspecto extraordinário, mas sim

<sup>6</sup> “Typically, southerners have sheafs of stories using either the mountaineer (or ‘hillbilly’), the poor white, the black, the preacher or the city slicker...” BRONNER. Storytelling, p. 197.

elementos corriqueiros do dia-a-dia dos afro-americanos que residiam na região sul dos Estados Unidos naquele período histórico, tais como o trabalho nas plantações. Isto se dá pois, como Abney afirma: “Narrativas do Sul mantêm uma dedicação ao sentido de lugar, e paisagem cultural e modos de vida são geralmente incluídos nessas histórias.”<sup>7</sup> Portanto, a inclusão de elementos culturais cotidianos faz parte do estilo narrativo local.

Um dos pontos altos da obra de Harris, também muito presente neste canto, é a presença de animais personificados. Joyner, ao falar das histórias sulistas, ressalta algo que nos ajuda a compreender a intencionalidade do autor ao lançar mão deste recurso: “De Senegal e Gambia, de Guiné e Angola vieram navios carregados de escravos africanos, homens, mulheres e crianças. Eles trouxeram com eles tradições compartilhadas de contar histórias e uma variedade de fabulas.”<sup>8</sup> Ou seja, as histórias envolvendo animais que pregam peças e agem como se fossem seres humanos são originadas diretamente da herança folclórica dos africanos que foram trazidos para o sul dos Estados Unidos, e têm presença fortíssima nas narrativas daquela localidade.

Além do constante uso de vocabulário originado do dialeto afro-americano sulista em todo o canto, Harris brindou seu leitor com mais um termo essencialmente sulista: *muscadine* é uma variedade de uvas cultivada no sul dos Estados Unidos, muito apreciada. Eis aí mais uma denotação sulista do canto.

Em minhas traduções da obra de Harris optei por não traduzir diretamente as peculiaridades do dialeto para não incorrer no frequente equívoco de tradutores de discurso afro-americano que simplesmente transformam os elementos característicos do dialeto em uma espécie de *caipirês*, o que em minha opinião não seria a melhor escolha neste caso.

Com relação à tradução literal, eis o resultado obtido:

<sup>7</sup> “Narratives of the South maintain a dedication to the sense of place, and cultural landscape and lifeways are generally included in these stories.” ABNEY. Narrative, p. 157.

<sup>8</sup> “From Senegal and Gambia, from Guiné and Angola came shiploads of enslaved African men, women and children. They brought with them shared traditions of story telling and a host of animal trickster tales.” JOYNER. Folktales, p. 477.



## Uma serenata da plantação

A abelha velha faz o favo  
A abelha jovem faz o mel  
Os negros fazem o algodão e o milho  
E as pessoas brancas ficam com o dinheiro

O guaxinim é um homem curioso  
Ele nunca anda até tarde  
E nada nunca perturba sua mente  
Até ele ouvir o velho Trazedor latir

O guaxinim traz um rabo peludo  
O gambá não traz nenhum pêlo  
O Senhor Coelho vem pulando  
Ele não tem nenhum pra dispor

Segunda de manhã quebra o dia dela  
Pessoas brancas me fazem continuar  
Mas sábado à noite quando o sol se põe  
Aquela garota amarela está em minha mente

Quinze libras de carne por semana  
Uísque pra vender  
Ó, como pode um homem jovem ficar em casa  
As meninas, elas parecem tão bem?

Encontrei um gambá no caminho  
Irmão Gambá, onde está indo?  
Eu agradeço minhas estrelas, abençoô minha vida,  
Estou caçando o moscatel.

Conforme o previsto, esta tradução pouco reflete da dinâmica do canto de Harris, não só por não apresentar vestígios da estrutura rítmica ou métrica do original, mas também por não ser capaz de transmitir a atmosfera lúdica e cheia de vida daquele.

Por conseguinte, em minha segunda tradução optei por manter a informalidade e o tom divertido do canto de Harris, porém sem abusar do uso do português divergente da norma culta para tanto.

Talvez parte da riqueza ocasionada pela presença do dialeto no original tenha se perdido, mas creio que a ideia geral do autor, bem como boa parte de sua estrutura rítmica, foram preservadas.

## Serenata da lavoura

A abelha velha faz o favo  
A jovem faz o mel, cada uma  
O preto faz o feijão e o algodão  
E o branco faz fortuna

O guaxinim é bastante interessante  
Nunca parte até tarde  
E nada nunca perturba sua mente  
Até que o velho Caçador late

Guaxinim tem rabo felpudo  
Gambá não tem nenhum pêlo  
Seu Coelho vem veloz e rasteiro  
Cuida dos que tem com zelo

Segunda cedo nasce o dia  
O branco me faz labutar  
Mas sábado à noite, quando o sol se vai  
Na lourinha vou pensar

Sete quilos de carne, que baste  
Uísque pra vender  
Como pode o jovem no lar não pensar  
Nas meninas tão belas de ver?

Vi um gambá na estrada  
Colega, onde vai ao léu?  
Vou sob as estrelas, vou feliz da vida  
Em busca da moscatel.

Com relação ao posicionamento rítmico, a primeira estrofe aqui difere do original (A, B, A, B), apresentando posicionamento misturado. Já a segunda e a terceira estrofes preservaram o posicionamento do original (A, B, A, B e A, B, C, B, respectivamente). Na quarta estrofe repetiu-se a divergência de posicionamento encontrada na

primeira. A quinta estrofe também apresenta a mesma estrutura utilizada por Harris (A, B, C, B), enquanto que a última estrofe em minha tradução tem o posicionamento A, B, A, B, em contraste com A, B, C, B no canto original. Assim, enquanto a obra de Harris traz três posicionamentos rítmicos alternados e três misturados, minha tradução contém dois alternados e quatro misturados. Esta diferença se deve à ausência na tradução da reiteração consonântica presente entre o primeiro e o terceiro verso da quarta estrofe da obra original.

A rima coroada presente no segundo verso da segunda estrofe no original (*walk/dark*) está presente no primeiro verso desta estrofe na tradução (*bastante/interessante*).

No que se refere às aliterações do original, estas foram mantidas na mesma posição nas seguintes passagens: no terceiro verso da primeira estrofe, onde no original se lia *cotton/co'n*, na tradução a aliteração ocorre com *faz/feijão*; na segunda estrofe, terceiro verso, *nuthin/never* aparece na tradução como *nada/nunca*. No primeiro verso da quinta estrofe, o original traz *Monday/morning*, que foi traduzido como *segunda/cedo*, palavras que mantêm o mesmo som, embora não sejam soletradas com a mesma letra. O original apresenta ainda outras aliterações que não foram mantidas na tradução no mesmo local onde se encontravam no original, uma no primeiro verso da segunda estrofe (*racoon/cu'us*), a qual foi substituída por uma rima coroada; e outras no primeiro verso da terceira estrofe e no segundo verso da quarta (*totes/tail* e *got/gwine*, respectivamente). Entretanto, algumas aliterações em lugares onde não estavam presentes no original são encontradas na tradução: *faz/favo* (primeiro verso da primeira estrofe), *faz/fortuna* (último verso da primeira estrofe), *vem/veloz* (terceiro verso da terceira estrofe), e *sol/se* (terceiro verso da quarta estrofe). Assim sendo, o número de aliterações na tradução e no original é exatamente o mesmo.

As assonâncias abundantes no original aparecem do seguinte modo na tradução: no primeiro verso da primeira estrofe (onde no original se lê *de/honey; ole/comb; bee/honey*), temos a assonância *a/faz/favo*. No segundo verso, em que no original são encontradas duas assonâncias (*de/young/honey; bee/honey*), temos a assonância

*a/faz/cada*. O terceiro verso original traz as assonâncias *de/nigger/de; cotton/co'n*, e a tradução apresenta *feijão/algodão*. No quarto verso há uma assonância original (*de/gits/de*), mas nenhuma na tradução. Passando para a segunda estrofe, a tradução apresenta uma assonância no primeiro verso que não existe no original (*bastante/interessante*). Isto se repete no terceiro verso da tradução (*nunca/perturba/sua*). Temos entretanto uma assonância no último verso do original (*he/hear*), mas não da tradução. Na terceira estrofe, o segundo verso nos apresenta outra assonância no original (*totes/no*), mas não na tradução. No terceiro verso a assonância original (*rabbit/skipin'*) é representada através de *seu/coelho/vem/veloz/rasteiro*. A quarta estrofe traz diversos casos no original que são presentes também na tradução: uma assonância já no primeiro verso (*break/day*), na tradução *segunda/cedo/nasce*; outra no segundo (*folks/gwine*), no português *faz/labutar*; também no terceiro (*but/de*), no português *mas/sábado*; e no quarto verso (*dat/yaller*), na tradução *na/pensar*. A quinta estrofe, assim como a quarta, também apresenta uma assonância no verso um (*fifteen/meat/week*, que no português aparece em *carne/baste*), no verso três (*can/man/stay*, na tradução *pode/jovem* e *lar/pensar*), e no último verso (*dem/dey*, na tradução *nas/meninas/belas*). Na estrofe final encontramos assonâncias em todos os versos, tanto no original quanto na tradução: no primeiro temos *a/de* no inglês e *gambá/na/estrada* no português; no segundo *brer/whar* e *vai/ao*; no terceiro vemos *I/my* no inglês e *vou/sob* e *estrela/feliz* no português; e, por fim, no quarto verso encontramos novamente *a/de* no original e *busca/moscatel* na tradução. De modo geral, o número de assonâncias na tradução e no original é balanceado, embora haja alguns versos em que as assonâncias não tenham sido mantidas na tradução, e outros em que, para compensação, elas tenham sido acrescentadas.

Como já foi dito, a repetição é um dos recursos poéticos muito utilizados no original, e ela também aparece, embora em menor número, na tradução. O artigo *de (the)* repetido constantemente em todo o canto original, foi mantido na tradução, mas muitas vezes é menos evidente pois, devido à variação de gênero que não existe no

inglês, acaba aparecendo em duas formas no português: *o* e *a*. Na primeira estrofe do original *make* aparece nos três primeiros versos, e na tradução *faz* aparece em todos os quatro; *bee* figura nos primeiros dois, e *abelha* aparece nos mesmos versos na tradução. Na segunda estrofe do original a repetição ocorre por conta do pronome *he* (primeiro, segundo e quarto versos), mas na tradução é repetido *até*, no segundo e no quarto versos. A terceira estrofe original é marcada por duas aparições de *tote* nos dois primeiros versos; a tradução traz a repetição de *tem* em três versos (primeiro, segundo e quarto). A quarta e a quinta estrofes do original apresentam a repetição de *gal* em seus últimos versos, repetição que não foi mantida na tradução. E a última estrofe original repete *I* por duas vezes dentro do terceiro verso e mais uma vez no quarto, repetição que também não é encontrada na tradução.

Com relação às minhas escolhas específicas de alguns termos para utilização na tradução, gostaria de discorrer brevemente sobre o porquê do uso de *preto* e não *negro* para traduzir o original *niggers*. *Nigger* em inglês americano é uma palavra que sempre teve teor pejorativo, mas atualmente é vista com ainda mais repúdio pela sociedade estadunidense. Do mesmo modo, chamar um negro de *preto* no Brasil hoje é extremamente ofensivo, e por isso fiz a opção de utilizar *preto* e não *negro* na tradução.

Foi também muito frustrante não encontrar uma tradução para a palavra *'possum* que não fosse sinônimo da utilizada para *gambá*. Nos Estados Unidos um *skunk* e um *opossum* são unanimemente reconhecidos como animais diferentes, mas um brasileiro que não conheça esta diferença poderá se perguntar por que o autor fala de um gambá sem pêlos, sendo que um *skunk*, comumente retratado em desenhos animados e parte do imaginário dos brasileiros, é um animal bastante peludo.

De modo geral, com base na análise rítmica do original e da tradução, creio que este primeiro rascunho da tradução deste canto ainda poderá ser muito melhorado ao longo de mais estudo e análise, em grande parte devido à minha pouca experiência no campo da tradução literária, em especial de poesia.

Porém, este artigo servirá ao propósito maior de divulgar para o público brasileiro o trabalho de Joel Chandler Harris, e apresentar um pouco do mundo mágico de Uncle Remus aos seus leitores.

## Referências

- ABNEY, Lisa. Narrative. In: *THE NEW Encyclopedia of Southern Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007. p. 157.
- BRONNER, Simon J. Storytelling. In: *THE NEW Encyclopedia of Southern Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007. p. 197.
- CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. (Cadernos Viva Voz).
- HARRIS, Joel Chandler. *Uncle Remus: His Songs and His Sayings*. Disponível em: <[http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk\\_files=911](http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=911)>. Acesso em: 21 ago. 2009.
- JOYNER, Charles. Folktales. In: *ENCYCLOPEDIA of Southern Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1989. p. 477.
- KESTERSON, David B. Joel Chandler Harris. In: *ENCYCLOPEDIA of Southern Culture*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1989. p. 886.
- PAZ, Otávio. *Tradução: literatura e literalidade*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. (Cadernos Viva Voz).
- QUEIROZ, Sônia. Vozes da África em terras diamantinas. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte. Edição especial, p. 1-3, out. 2008.

## **O canto dos escravos africanos no Brasil e a música brasileira contemporânea**

Helena Coimbra Meneghello

No curso de Tradução Literária da Pós-graduação em Estudos da Tradução da UFSC, ministrado pelos professores doutores Walter Carlos Costa e Sônia Queiroz da UFMG, nos foram trazidos como objeto de estudo os cantos da tradição oral afro-brasileira – os visungos.

Através da pesquisa desenvolvida por Aires da Mata Machado Filho esses cantos, de língua híbrida misturando umbundo, quimbundo e português, foram catalogados e reunidos no livro *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, editado pela primeira vez em 1943. Estes cantos serviam para acompanhar o cotidiano dos escravos na sua labuta diária nos serviços de mineração na região de Diamantina.

A partir da recolha, os cantos que eram acompanhados por palmas ou mesmo por ruídos produzidos pelos instrumentos de trabalho para marcar o ritmo foram classificados pelo pesquisador segundo seus “fundamentos”, ou seja, o seu conteúdo poético, como por exemplo, cantos da manhã, cantigas de caminho, cantigas de rede, cantigas de multa.

Posteriormente, a partir dos anos 1980, alguns desses cantos foram registrados em gravações. Ao ouvirmos alguns desses registros, salta aos olhos (ou melhor, aos ouvidos) que há referências claras a esses cantos nas composições populares de autores brasileiros contemporâneos. Alguns desses autores, até com formação erudita, como é o caso de Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo, partindo deles ocuparam-se em reinventá-los.

Importante lembrar neste ponto que manifestações culturais originariamente já desaparecidas comumente servem de substrato para a elaboração de criações contemporâneas. Octavio Paz, ao analisar este quadro, afirmou que o homem primitivo exerce um fascínio sobre o homem civilizado, cuja curiosidade intelectual, empenhada em descobrir diferenças universais, encontra no homem primitivo uma estranheza que se torna exemplar: "Sua exemplaridade é paradoxal e reveladora: o selvagem é a nostalgia do civilizado, seu outro eu, sua metade perdida."<sup>1</sup>

Observamos na composição "Correnteza", de Tom Jobim em parceria com Luiz Bonfá, que os autores utilizam não só um tema ou "fundamento", que poderia classificá-la como uma "canção de caminho", mas também vocábulos repetidos, sem significação semântica, como nos cantos vissungos, cuja função poética é estritamente sonora, mais especificamente, trazer ritmo à canção.

Diz um trecho da letra da canção:

Na ribanceira do rio  
O ingá se debruçou  
E a fruta que era madura  
A correnteza levou [...]  
Lá na beira do caminho  
Vem vindo o meu amor  
Ô dandá, ô dandá, ô dandá

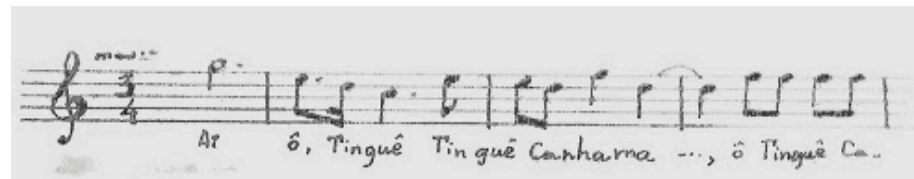
Nas composições de Edu Lobo em parceria com Gianfrancesco Guarnieri para a trilha sonora da peça *Zumbi* encenada pelo Teatro de Arena nos anos 1960, as referências aos cantos africanos são muito óbvias, evidentemente por se tratar de uma homenagem a um líder negro. Observamos aí também o uso dos vocábulos em repetição (ê, ê, ê) no primeiro verso, marcando a cadência da canção.

É Zambi no açoite  
Ê, ê, é Zambi  
É Zambi  
Tu e tu, tu e tu, é Zambi

<sup>1</sup> PAZ. *Tradução*: literatura e literalidade, p. 10.

Dorival Caymmi, na composição feita para homenagear a Mãe Menininha do Gantois, usa como um chamamento o tema melódico dos primeiros compassos do canto vissungo "Tinguê Canhama" feito para um príncipe negro, como podemos notar na letra e na pauta<sup>2</sup> das canções transcritas a seguir:

### Tinguê Canhama



### Oração à Mãe Menininha



### Oração à Mãe Meninha

Ai! Minha mãe  
Minha mãe Menininha  
Ai! Minha mãe  
Menininha do Gantois  
A estrela mais linda, hein?  
Tá no Gantois  
E o sol mais brilhante, hein?  
Tá no Gantois  
A beleza do mundo, hein?  
Tá no Gantois  
E a mão da doçura, hein?  
Tá no Gantois  
O consolo da gente, hein?  
Tá no Gantois  
E a Oxum mais bonita, hein?

<sup>2</sup> A pauta de Tinguê Canhama foi extraída do Suplemento literário: Especial Vissungos, editado em BH pela Secretaria de Estado da Cultura, em 2008. A pauta da Oração à Mãe Menininha foi escrita especialmente para este trabalho, pelo violonista, arranjador e compositor Toneco da Costa, três vezes ganhador do prêmio Açorianos conferido pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre/RS.

Tá no Gantois  
Olorum quem mandou essa filha de Oxum  
Tomar conta da gente e de tudo cuidar  
Olorum quem mandou e ô, ora iê iê ô

É claro que essa “citação” não é casual. Ela é usada para reforçar o caráter da homenagem que se faz a uma mãe-de-santo, figura emblemática, representativa da religiosidade africana, considerada quase uma divindade na Bahia.

No verso final desta canção nota-se também o uso das vogais acentuadas, dando uma sonoridade de referência africana à composição.

Vinícius de Moraes, diplomata, poeta e compositor, que chegou a se declarar “o branco mais preto do Brasil” também mergulhou profundamente nas águas da cultura africana, difundindo através da arte muito da sua religiosidade, tradições e costumes. Grande parte das suas composições, como mostram principalmente os “afro-sambas” compostos em parceria com Baden Powell, nos deixam entrever sinais dos cantos africanos por trás de seus conteúdos poéticos.

Há ainda uma infinidade de outros exemplos que poderiam ser citados que nos mostram como as raízes africanas do homem brasileiro foram trazidas até os dias de hoje traduzidas, em sentido amplo, através da música e da poética de seus argumentos.

Estas composições constituem verdadeiros palimpsestos, antigos pergaminhos que eram raspados para serem reescritos, metáfora através da qual o crítico francês Gérard Genette no livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* classifica as relações transtextuais. Esta concepção pode ser empregada para analisar todo texto que retoma um outro texto, resgatado pela memória, que transformado não esconde totalmente o texto anterior, de modo que permite ver o antigo sob o novo.

*A transformação séria, ou transposição, é, sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente [...] pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos.*<sup>3</sup>

<sup>3</sup> GENETTE. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, p. 27.

As composições que citamos podem ser vistas como *transcriações poéticas* – termo cunhado por Haroldo de Campos, poeta, ensaísta e tradutor – ou *transposições criativas* – conceito de Roman Jakobson, para o qual na arte poética só é possível a transposição de uma forma poética a outra.

Esses neologismos usados para tratar do tema da tradução de poesia, percorrem o caminho da *transculturação* anunciada pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz.

É imprescindível conhecer o pensamento de Ortiz para compreender melhor a história da construção da identidade e as formas de expressão artística não só de Cuba, mas também do Brasil.

Desde o tempo da escravidão a cultura afro-americana foi marcada pela inferioridade dos negros, e por uma visão de superioridade cultural da civilização de origem europeia. As manifestações culturais dos negros eram vistas como expressão da inferioridade de seu grau de civilidade.

A leitura de Ortiz relativa à cultura negra em Cuba representa uma ruptura com relação ao pensamento social cubano anterior porque é ele o primeiro a atribuir um valor positivo à cultura dos negros, à sua religiosidade, às suas tradições, aos seus costumes. Buscava a construção de uma ideia de nacionalidade que consistia basicamente num projeto de integração dos negros na chamada cultura nacional, promovendo a integração de todos os aspectos de sua vida à estruturação social de Cuba.

Ou seja, neste momento Ortiz já não via a cultura dos negros como inferior, buscando integrá-la à cultura nacional, atribuindo a eles importante papel na construção da nacionalidade, como se pode notar no trecho que transcrevemos a seguir:

*Os negreiros, quando trouxeram às Índias seus caros pedaços de ébano, não puderam tirar-lhes a seiva que neles corria; não puderam trazer de seus escravos somente seus corpos e não seus espíritos.*

*Os africanos trouxeram consigo sua cultura e trataram sua saudade cruel de mantê-la e transmití-la a seus filhos.*<sup>4</sup>

<sup>4</sup> “Los negreros, cuando trajeron a las Indias sus costosas piezas de ébano, no pudieron quitarles la savia que en ellos corría; no pudieron traer de sus esclavos solo sus cuerpos y no sus espíritus. Los africanos trajeron consigo su cultura y trataron en su añoranza cruel de mantenerla y transmitirla a sus hijos.” ORTIZ. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, p. 1.



Ortiz busca definir o caráter étnico do povo cubano como resultado do trânsito havido entre as culturas de indígenas, negros e brancos em Cuba onde a mestiçagem, as relações interétnicas, sempre foram aceitas e a síntese dessas três culturas é o que constituiria a cultura nacional cubana.

Fernando Ortiz define a identidade nacional cubana a partir da ideia de *transculturação*. Esse conceito aparece de forma definitiva em 1940, no livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* num capítulo intitulado "Del fenómeno social de la 'transculturación' y de su importancia en Cuba".

Nesse texto o autor explica que *transculturação* é um neologismo que deve substituir *aculturação* que na sua opinião é um termo inadequado para explicar o trânsito de uma cultura de origem para uma nova cultura. Na visão de Ortiz o vocábulo *aculturação* representa uma perda da cultura de origem daqueles que teriam sido aculturados, quando, ao contrário, o processo de trânsito entre culturas resulta sempre em ganhos e nunca em perdas culturais.

A obra de Ortiz apresenta um discurso sobre a identidade nacional cubana, onde as diversas etnias e grupos sociais se harmonizam em uma síntese cultural. Ou seja, a cultura cubana é a síntese da cultura europeia e da cultura africana que se enriquece com os elementos trazidos por cada uma, onde o que se percebe como cubanidade pode ser entendido como uma síntese desses elementos, expressa no conceito de *transculturação*.

Esse discurso tem como ponto central a ideia de harmonia social que seria característica da história das relações entre os diversos grupos étnicos em Cuba.

Em outros termos, o convívio entre a elite *criolla*, os negros, os imigrantes canários e outros grupos, é apresentado como uma relação de trocas culturais, que foi proveitosa para todos.

Essa busca pela identidade, pela cultura nacional, pelos traços comuns que diferenciariam o cubano dos outros povos não é um esforço isolado do antropólogo cubano, essa busca pelos caracteres nacionais na América Latina é resultado do contexto social do período. No Brasil, a obra do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre

caminha na mesma direção. Freyre, assim como Ortiz, influenciado por pensadores da escola sociológica dos Estados Unidos, procura definir a cultura brasileira e a vê como o resultado da síntese entre a cultura do colonizador português, do escravo africano e do autóctone indígena.

Nesse sentido, as obras de Ortiz e de Freyre são similares, pois têm um mesmo objetivo, isto é, a construção de um discurso sobre as origens culturais que vão dar forma às identidades nacionais.

A especificidade cultural cubana reside, para Ortiz, no fato de em Cuba as culturas de origem dos povos que compõem a sociedade terem sido sintetizadas e reelaboradas numa nova organização social.

As identidades construídas pelos cubanos, assim como pelos brasileiros, são marcadas pela sua multiplicidade étnica e cultural; o cubano e o brasileiro puro não existem, o que existe são várias formas de ser cubano ou brasileiro que se integram e se complementam.

No nosso caso, vemos que os elementos da poética africana no Brasil foram traduzidos, absorvidos e apropriados pela cultura nacional estabelecendo vínculos, através da arte, que nos fazem entender com mais clareza o passado e o presente.

Assim, vemos que os cantos africanos servindo como referência vêm influenciando e enriquecendo a produção do que é considerado pela crítica e reconhecido internacionalmente como o que há de melhor na nossa produção cultural popular – a música brasileira.

## Referências

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem*: ensaios de teoria e crítica literária. Petrópolis: Vozes, 1967. p. 21-38.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição*: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. (Cadernos Viva Voz).

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. 2. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz).

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: \_\_\_\_\_. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

ORTIZ, Fernando. Cuentos afrocubanos. In: *Archivos del Folklore Cubano*, v. 4, Havana, 1929.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Havana: Ciencias Sociales, 1991.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. 3. ed. Belo Horizonte: Iatiaia, 1985.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Tradução de Doralice Alves de Queiroz. 2. ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009. (Cadernos Viva Voz).

QUEIROZ, Sônia. Vozes da África em terras diamantinas. In: *Suplemento Literário*, Belo Horizonte. Edição especial, p. 1-3, out. 2008.

### **Edições Viva Voz de interesse para a área de tradução**

#### **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**

Walter Benjamin

Traduções de Fernando Camacho, Karlheinz Barck e outros,  
Susana Kampff Lages e João Barrento

#### **Poética do traduzir, não tradutologia**

Henry Meschonnic

Traduções Márcio Werberde Faria, Levi F. Araújo e Eduardo  
Domingues

#### **Tradução, literatura e literalidade**

Octavio Paz

Trad. Doralice Alves de Queiroz

#### **Glossário de termos de edição e tradução**

Sônia Queiroz (Org).

#### **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**

Haroldo de Campos

Os Cadernos Viva Voz estão disponíveis também em versão eletrônica no site: [www.lettras.ufmg.br/labed](http://www.lettras.ufmg.br/labed)

Esta publicação é resultado de trabalho elaborado por alunas da disciplina Tradução Literária, na Pós-Graduação em Estudos de Tradução da UFSC, no segundo semestre de 2009.



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.