

# **AVALIAÇÃO E PRODUÇÃO EM TRADUÇÃO LITERÁRIA: UMA EXPERIÊNCIA DE RECIPROCIDADE**

**VALÉRIA ANDRADE SOUTO-MAIOR**

**Universidade Federal de Santa Catarina**

*São minúcias, dir-se-á. Mas a tradução é o mundo das minúcias.*  
Paulo Rónai

I. Embora a tradução literária seja encarada por um grande número de estudiosos como uma atividade essencialmente inferior e praticamente impossível<sup>1</sup>, defensores de uma outra vertente a reconhecem como um procedimento “não só possível, como necessário e um dos maiores campos da criação literária, desde que se entenda que o texto literário não é mimesis”<sup>2</sup>. Sob esta perspectiva, tanto o ato de escrever quanto o de traduzir um texto literário passam a ser vistos como “atividades paralelas que atuam em sentido inverso”<sup>3</sup>. Em outras palavras, escrever e traduzir percebidos como dois momentos distintos de um mesmo fazer literário que, por isso e apesar disso, resultam em textos que, mediados entre alteridade e identidade, são

capazes de provocar efeitos semelhantes em seus respectivos leitores devido às equivalências de forma e sentido que possuem.

Assim, caminhando inversamente por linhas paralelas, criador e re-criador guardam entre si, a um só tempo, tanto uma proximidade quanto um distanciamento: o poeta, sem saber como será seu poema<sup>4</sup>, se angustia ante o infinito da página em branco<sup>5</sup>; o tradutor, sabendo que seu poema deverá reproduzir o original<sup>6</sup>, se angustia ante o infinito da página impressa<sup>7</sup>. Mas é possível pensar que, tal como o poeta, o tradutor também não sabe, dentro dos limites da sua liberdade tradutória, como será seu poema, já que a “página impressa” diante de si (o poema original) lhe oferece todo um “infinito” de possíveis versões a serem produzidas. Desta maneira é que o tradutor, em sua tarefa de re-criação, torna concreta a potencialidade inerente ao texto literário de transformar-se em um outro texto sem, contudo, deixar de ser ele mesmo. Tânia Carvalhal aponta para a riqueza da tradução literária aí localizada - um outro texto que, produzido por outro poeta, espelha sempre o anterior, sendo ainda ele mesmo e podendo ainda ser vários outros - e, muito oportunamente, se refere à tradução como “o texto do outro e o outro do texto”<sup>8</sup>.

Como exemplo da oportunidade que tive de experimentar alguns sabores deste tesouro-sem-fim, apresento aqui, como tarefa final do curso Estilo na Tradução Literária<sup>9</sup>, um relato das práticas realizadas em duas etapas que consistiram de:

1. leitura comparativa e crítica de duas traduções para o português: uma por Eliodora (WILDE, 1992) e outra por Schneider (WILDE, s.d.), do conto “The Happy Prince” de Oscar Wilde, buscando discutir e avaliar as diferentes estratégias utilizadas por cada tradutor para ultrapassar as inevitáveis barreiras que surgem à frente de quem se aventura neste doce-amargo ofício;

2. exercício tradutório do poema “Song” de Christina Rossetti e discussão das dificuldades encontradas e das respectivas soluções escolhidas para superá-las.

Tanto na primeira como na segunda etapa desta tarefa, guiei-me basicamente pela idéia de recriação ou de “transposição criativa”, para utilizar a expressão de Roman Jakobson<sup>10</sup>, em seu ensaio “Aspectos lingüísticos da tradução”, referindo-se ao processo que permite defender a viabilidade da tradução poética. Entre os extremos da “tradução literal” e da “adaptação livre”, a “recriação literária” se coloca como alternativa de mediação possível, “onde o tradutor oscila entre a preservação do significado e a dos efeitos estéticos a nível do significante”<sup>11</sup>, para produzir um texto que, nem igual nem diferente, é um equivalente do original.

Considero aqui a oportunidade de um breve comentário a respeito da relação de reciprocidade que verifiquei existir entre a leitura e a feitura de um texto traduzido. Ou seja, a percepção de que o exercício de avaliação crítica de uma tradução exige, no mínimo, o cumprimento de algumas das

exigências básicas cobradas de quem se propõe a realizar uma tradução e vice-versa.

Desta maneira, é que ao avaliar as estratégias desenvolvidas por um tradutor para solucionar os problemas que lhe surgiram durante a execução da sua tarefa, me pareceu estar produzindo então uma outra versão, na medida em que via a necessidade de substituir determinadas opções por alternativas consideradas mais adequadas. Por outro lado, durante o meu próprio desempenho tradutório, observei que constantemente eu fazia uma apreciação crítica das soluções encontradas, na tentativa de escolher as que melhor me levassem a superar as dificuldades impostas pelo original. Neste sentido, portanto, talvez seja possível pensar na avaliação e na produção de textos traduzidos como dois momentos recíprocos de um mesmo fazer tradutório.

A título de esclarecimento, aponto três destas exigências, cujo cumprimento permite simultaneamente que tanto um quanto outro exercício sejam realizados. A primeira, *sine qua non* tanto para quem lê criticamente o texto traduzido como para quem o produz, diz respeito ao domínio das duas línguas. Entretanto, como em uma tradução o mais importante é dominar a língua de chegada, pode-se pensar que é isso também o que acontece na avaliação de uma tradução.

A segunda está relacionada com a capacidade de “sentir as palavras e as estruturas do idioma e perceber o que valem”<sup>12</sup>. Só assim é possível verificar, na avaliação e na tradução, se esta e aquela palavra, escolhidas para o texto de chegada, equivalem às utilizadas no texto fonte.

A terceira, *last but not least*, está vinculada à necessidade de se ter algum conhecimento sobre o autor traduzido, sobre sua vida, seu contexto histórico-cultural e as possíveis intenções de sua obra. Sem isso, seria praticamente impossível não só recriar efetivamente um texto literário, como também avaliar se um tradutor foi capaz de realizar o mesmo, preservando as principais nuances do estilo e da intenção do autor no texto original. Neste sentido, penso que saber também alguma coisa sobre o tradutor, sua vida, etc., pode contribuir para enriquecer a avaliação desta produção, que, compulsoriamente, está comprometida com as escolhas determinadas pela visão do tradutor.

II. Antes de iniciar o relato da pequena análise comparativa que realizei na primeira etapa, é preciso salientar que, como amostra do talento brilhante de um poeta - mais conhecido, aliás, como romancista e dramaturgo impiedosamente crítico e irônico - o conto “The Happy Prince” não pode ser lido e traduzido senão enquanto um texto poético escrito em prosa. Permeando-lhe por inteiro está o elemento surpresa que, considerado há muito como um dos fatores de instauração da linguagem poética, “consiste na ocorrência de algo inesperado, que o leitor não previa e lhe parece fora da expectativa possível, mas que graças a isso o introduz num outro país da sensibilidade e do conhecimento”<sup>13</sup>. Surpresa que, nesse texto, não se restringe apenas a uma estátua dourada de um príncipe que fala, chora e se

apaixona por uma ave de arribação também falante e sensível, mas aparece exacerbada em situações perturbadoras, como por exemplo, quando o Príncipe Feliz pede ao Passarinho que lhe arranque os olhos, um a um, e os entregue a um pobre escritor de teatro e a uma menina de rua, e o pássaro, mesmo chorando, assim o faz.

Além disso, encontramos também neste texto de Wilde algumas formas do que Samuel Levin<sup>14</sup> chamou de “acoplamento” - por exemplo, a repetição de *Swallow, Swallow, little Swallow* antes de cada pedido feito pelo Príncipe Feliz ao Passarinho, fazendo as vezes de uma anáfora - bem como aquilo que foi definido por Ezra Pound<sup>15</sup> como “a dança do intelecto por trás das palavras” ou “logopéia”. Das três principais atividades que constituem a criação poética, na classificação *poundiana*, esta é a que depende basicamente do jogo das denotações e das conotações dos vocábulos, estando pois vinculada intimamente ao tom da obra e ao estilo ou atitude do autor<sup>16</sup>. Neste sentido, não se pode perder de vista que, dotado de talento verbal insuperável, Oscar Wilde alcançou notável sucesso principalmente devido às suas frases espirituosas e mordazes, ainda hoje admiradas e atuais. Assim, a leitura comparativa que fiz dos dois textos traduzidos foi, necessariamente, um exercício para avaliar em que medida cada tradutor conseguiu (ou não) encontrar equivalências para recriar o texto de Wilde no que diz respeito, principalmente, aos aspectos relacionados com a “logopéia”.

Considerando a complexidade e amplitude de um estudo comparativo completo de duas traduções para o português de um texto do porte de “The Happy Prince”, optei neste momento por uma avaliação mais geral sobre as duas versões, seguida de uma discussão mais detida sobre dois pequenos trechos do conto, onde, sem pretender esgotar o assunto, procurei destacar algumas das barreiras enfrentadas pelos tradutores.

Oscar Wilde publicou, em 1888, os contos que escreveu para seus próprios filhos, inclusive “The Happy Prince”, reunidos no volume intitulado *The Fairy Stories*. Nestes contos, Wilde não estava preocupado apenas em falar-lhes de gigantes, príncipes e rouxinóis; sua intenção era, sobretudo, mostrar-lhes e também aos adultos, a realidade da vida e como deveria ela ser vivida. Em “The Happy Prince”, procurando manter-se fiel às suas próprias palavras - “[...] that we should treat all the trivial things of life seriously, and all the serious things of life with sincere and studied triviality.”<sup>17</sup> - Wilde desnuda, em linguagem trivial mas rica de detalhes, uma realidade social contraditória, cercada de feiúra e miséria material e espiritual por todos os lados. Ao mesmo tempo, o poeta celebra o poder do amor como poder maior, único capaz de se sobrepor aos poderes do bem e do mal.

A esse respeito, inclusive, é possível fazer uma leitura do implícito e resgatar nas fendas abertas pelo autor, um posicionamento coerente com a realidade vivida por ele e que, entretanto, paira fora do ponto central do conteúdo explícito do conto. Me refiro aqui à leitura de “The Happy Prince” não só como um conto belo e triste sobre a generosidade, mas também

como uma singela alegoria sobre a natureza plural do amor, é dizer, a pluralidade das verdades possíveis a serem escolhidas com relação ao amor - assexual, heterossexual, homossexual, etc. - sem privilégio nem exclusão de uma ou outra.

Aqui torna-se crucial mencionar que Oscar Wilde, em 1884, casou-se com Constance Mary Lloyd, mas entre o nascimento de seus dois filhos, Cyril e Vyvian, em 1885 e 1886, iniciou sua ligação homossexual com o jovem Alfred Douglas, tomando horror à vida conjugal com a esposa, escândalo que, em 1895, o levaria à prisão com trabalhos forçados por dois anos. Isto, evidentemente, pode ser tomado como um forte indicativo daquela intenção do poeta, inclusive como uma justificativa perante os próprios filhos com relação às opções que fez em sua vida.

Diante destas observações, considero que, de um modo geral, o texto construído por Eliodora consegue, mais eficazmente que o texto de Schneider, produzir efeitos equivalentes aos produzidos pelo texto original, principalmente por manter o estilo mais despojado que Wilde escolheu para denunciar as falhas e as contradições sociais da época vitoriana. Quanto à esta necessária equivalência no “nível do discurso”, a tradução de Eliodora reflete um esforço atento na escolha do vocabulário e das formas de tratamento empregadas, ao contrário do texto de Schneider, onde não parece existir uma intenção mais palpável em re-produzir a linguagem trivial que marca o original em inglês - na verdade, suas escolhas neste sentido contribuíram antes para alterar sensivelmente o tom do texto original. Ao eleger, por exemplo, as 2<sup>as</sup> pessoas como forma de tratamento que rege todo o seu texto, Schneider estabelece um grau de formalidade inexistente no texto de Wilde. Não há qualquer razão, nem a mais vaga indicação para substituir, por exemplo, *How do you know?* por *Como o sabeis?*. Certamente, se fosse o caso, o autor teria utilizado recursos disponíveis na língua literária - por exemplo, a forma arcaica *thou*<sup>18</sup> - para concretizar uma outra escolha mais específica quanto à morfologia. Além disso, considerando que esta fala é a de um professor dirigindo-se a um grupo de crianças, a solução encontrada por Eliodora, *Como é que você sabe?*, se adequa bem mais a este registro, apesar de um pequeno deslize cometido no emprego da 3<sup>a</sup> pessoa do singular e não a do plural, já que no caso o professor não se dirigia a apenas uma delas, mas a todas em conjunto.

Um outro exemplo, que mostra a deficiência da tradução de Schenider neste sentido, pode ser lido na frase *Andorinha, andorinha, querida andorinha, [...] Não queres permanecer comigo uma só noite e ser a minha mensageira? O pequenino arde em sede, e a mãe está tão triste!*, escolhida para substituir *Swallow, Swallow, little Swallow, [...], will you not stay with me for one night, and be my messenger? The boy is so thirsty, and the mother so sa.* Já a tradução de Eliodora, *Passarinho, Passarinho, pequeno Passarinho, [...], será que você não pode ficar comigo por uma noite, e ser meu mensageiro? O menino está com tanta sede, e a mãe está tão triste*, consegue lembrar melhor o estilo mais informal

e direto do original em inglês. Em outras palavras, o efeito produzido por *the boy is so thirsty*, por exemplo, se assemelha mais a *o menino está com tanta sede* do que a *o pequenino arde em sede*.

A opção de Schneider acima comentada evidencia que este tradutor, curiosamente, parece ter desconsiderado totalmente que “The Happy Prince”, apesar de, como crítica social, dirigir-se realmente aos adultos, é um texto aparentemente destinado ao público infantil, afinal é uma das “histórias de fadas” escritas por Wilde para seus filhos. Recriá-lo, portanto, exigiria também a escolha de um vocabulário adequado a uma linguagem para crianças. Com relação a isso, observo que, novamente, Eliodora foi mais feliz nas soluções encontradas, como por exemplo, ao empregar *aventais* para substituir *pinafiores*, que Schneider preferiu traduzir como *bibes*, palavra que, no português do Brasil, não é usada por adultos, muito menos por crianças.

Saliento ainda, nesta avaliação, outro aspecto que aponta para uma segunda diferença marcante entre as duas traduções examinadas e, ao mesmo tempo, torna evidente o quanto o procedimento tradutório está comprometido com a cosmovisão de quem o realiza, como por exemplo, no caso da Bíblia, “cuja tradução foi e continua a ser uma operação de ordem ideológica e política”<sup>19</sup>.

Este aspecto que, à primeira vista, pode parecer irrelevante, é de fato fundamental, dada a sua estreita vinculação com uma determinada intenção do texto original já mencionada, referente à postura do autor frente ao comportamento sexual humano. O segundo personagem mais importante neste conto de Wilde é um pássaro, mas não um pássaro qualquer - *a little Swallow* é uma andorinha, conhecida ave de arribação. Como todo substantivo da língua inglesa, “Swallow” não tem gênero gramatical, mas o exame dos pronomes referenciais utilizados pelo autor ao longo do texto mostra claramente que esse personagem é do sexo masculino, como por exemplo, no seguinte parágrafo:

One night there flew over the city a little Swallow. His friends gone away to Egypt six weeks before, but he had stayed behind, for he was in love with the most beautiful Reed. He had met her early in the spring as he was flying down the river after a big yellow moth, and had been so attracted by her slender waist that he had stopped to talk to her.<sup>20</sup>

No original, portanto, este personagem é apresentado como um pequeno exemplar macho da espécie das andorinhas que, por ter se apaixonado pelo mais belo exemplar do sexo feminino da espécie dos juncos, não fugira do frio com seu bando para o Egito. Mas, por “incompatibilidade de gênios” - ela, muito presa às suas raízes; ele, eterno viajante buscando o verão - esse amor foi de curta duração. Após o rompimento, o pássaro resolve partir e, no caminho, se vê obrigado a pernoitar na cidade do Príncipe Feliz, mais exatamente aos pés da estátua de ouro, com quem logo inicia um relacionamento. Nas duas versões para o português, o mesmo parágrafo aparece das seguintes maneiras:

Uma noite, voou por cima da cidade uma andorinha. Suas amigas tinham partido para o Egito havia seis semanas; ela, porém, se atrasara, enamorada como estava de um junco muito gracioso. Conhecera-o nos princípios da primavera, no momento em que descia o rio perseguindo uma grande borboleta amarela, e por tal forma a atraía a cintura esbelta do junco, que se detivera para falar com ele.<sup>21</sup>

Certa noite voou por cima da cidade uma Andorinha macho. Seus amigos tinham voado para o Egito já havia seis semanas, mas ele ficara para trás, porque estava apaixonado por uma lindíssima Haste de Junco. Ele a conhecera no início da primavera, ao voar rio abaixo atrás de uma mariposa, e ficara tão atraído pela esbelteza de sua cintura que parou para conversar com ela.<sup>22</sup>

Como se lê na primeira versão, tendo optado por uma mudança no gênero de “a little Swallow”, apresentando-o como fêmea da espécie - *uma andorinha* [que] *se atrasara, enamorada como estava de um junco* - o tradutor, para manter a natureza heterossexual desta paixão, se viu obrigado a mudar também o gênero de *the most beautiful Reed*, que deixou de ser um personagem feminino, com *her slender waist*, para transformar-se em *um junco muito gracioso*, cuja masculinidade está incoerentemente (mal) definida por uma atraente *cintura esbelta*. Neste parágrafo, portanto, o referido tradutor foi particularmente infeliz e, de certo modo, punido por ter ultrapassado os limites de sua reduzida liberdade tradutória, que fatalmente termina onde começa a deformação do original, muitas vezes justificada eufemisticamente pelo rótulo impróprio de “tradução livre” ou “adaptação”.

Devo comentar ainda o descaso deste tradutor com relação às maiúsculas utilizadas por Wilde na nomeação de entidades, como *Mystery*, *Misery*, *Death*, *Sleep*, bem como na nomeação de personagens, como *Happy Prince*, *Reed*, *Angel* e *Swallow* entre outros, dos quais apenas o primeiro apareceu grafado com iniciais maiúsculas como no original, *Príncipe Feliz*. A esse respeito, inclusive, como já foi observado anteriormente, o vocativo *Swallow*, *Swallow*, *little Swallow*, que aparece no original como uma espécie de anáfora, nesta versão desfigurou-se em *Andorinha*, *andorinha*, *querida andorinha*. Imagino que neste caso, Schneider tenha buscado evitar um suposto pleonasma ao falar de uma pequena andorinha, sem contudo ter verificado que o diminutivo de andorinha segundo o *Novo Dicionário Aurélio* é *andorinho*.

Além disso, não posso deixar de assinalar que, com esta decisão de alterar o sexo do pássaro, Schneider acabou cometendo um grave erro, pois ao ignorar totalmente a decisão de Wilde, este tradutor conseguiu antes roubar por completo a oportunidade que o leitor de língua portuguesa teria de fazer a já mencionada leitura do implícito oferecida ao leitor da língua inglesa, como se verá adiante.

Aqui me questiono sobre as razões que teriam levado o tradutor a tal decisão, mas infelizmente não disponho de material bastante que me permita levantar quaisquer hipóteses mais consistentes, já que não tenho nem a data de publicação da referida tradução<sup>23</sup>. A única pista disponível se encontra nas três páginas, assinadas por Schneider, que constam do volume de contos

traduzidos, com os “Traços biográficos e literários” de Oscar Wilde. Nestas páginas, apesar dos vários detalhes a respeito da vida pessoal do poeta, não existe qualquer registro explícito a respeito da ligação homossexual que ele manteve com Alfred Douglas. Existem apenas referências vagas a uma “catástrofe” ocorrida em 1895 na vida de Wilde, que teria causado sua prisão por dois anos, “tragédia” após a qual seus filhos “mudariam seu nome Wilde para o de Holland”. Esta omissão deliberada do motivo do escândalo que marcou a vida do poeta poderia explicar, pelo menos em parte, o esforço feito por este tradutor para impedir que em seu texto aparecesse a mais remota insinuação a respeito da possibilidade de uma relação amorosa entre dois seres do mesmo sexo. O que, entretanto, permanece inexplicável é que, quase um século depois, ainda se pretenda manter a condenação ao comportamento divergente de Oscar Wilde.

Por outro lado, a leitura do referido parágrafo, na versão de Eliodora, revela que aí a intenção do texto original foi habilidosamente mantida pela decisão de preservar a escolha de Wilde quanto ao gênero gramatical do pássaro, apresentando-o precisamente como *uma Andorinha macho*. Se, a princípio, essa ênfase na marcação do sexo do pássaro pode parecer ligeiramente distorcida daquilo que aparece no original, é preciso ter em conta que, como em português os substantivos têm indicação de gênero, é absolutamente inconcebível falar de *uma pequena Andorinha* e, a seu respeito dizer que “... *ele ficara para trás por que estava apaixonado* ...”.

Uma alternativa teria sido referir-se a “um pequeno pássaro da espécie das Andorinhas”, o que, entretanto, faria soar mais como um tratado científico de ornitologia. Outra possibilidade teria sido falar de “um andorinho”, substantivo que, como já vimos, figura no dicionário como “andorinha pequena”, mas sendo pouco conhecido, seu uso aqui talvez fosse até motivo de depreciação.

Além disso, deve ser reconhecido que com essa decisão, Eliodora conseguiu também conservar a heterossexualidade da paixão do pássaro pela *lindíssima Haste de Junco*, causada aliás, pela *esbelteza de sua cintura*, achados que recriam talentosamente toda a feminilidade deste personagem, compensando uma possível sobrecarga contida em *uma Andorinha macho*. Certamente não será demais reafirmar que Eliodora conseguiu principalmente preservar a ambigüidade das fendas que o poeta abriu em seu texto para falar da homossexualidade como uma forma de amor possível, que nada tinha do caráter abominável que lhe era imposto pela hipócrita sociedade do período vitoriano.

Estas fendas transparecem desde o início do conto, mais exatamente quando da indicação do gênero do passarinho. Porém, é no final do conto que elas se tornam menos tênues, fazendo surgir mais uma relação de amor, a que acontece entre o príncipe e o pássaro. Depois de passar três noites com o príncipe, como mensageiro de sua generosidade e de seu amor para com seu povo, o pequeno pássaro resolve ficar para sempre com o príncipe

agora cego, mesmo depois da chegada da neve. Os traços desta ligação amorosa se definem então no seguinte trecho:

The poor little Swallow grew colder and colder, but he would not leave the Prince, he loved him too well. [...]

But at last he knew that he was going to die. He had just enough strength to fly up to the Prince shoulder once more. "Good-bye, dear Prince!" he murmured, "will you let me kiss your hand?"

"I am glad that you are going to Egypt at last, little Swallow" said the Prince, "you have stayed too long here; but you must kiss me on the lips, for I love you".<sup>24</sup>

Entretanto, apenas no texto de Eliodora este amor aparece como no original, definido entre dois personagens do sexo masculino, o que pode ser confirmado através do cotejo das duas versões em português deste trecho:

A pobre Andorinha macho foi ficando cada vez com mais frio, mas não queria deixar o Príncipe, a quem tanto amava. [...]

Mas afinal chegou um momento em que ele sentiu que ia morrer. Suas forças só deram para chegar ainda uma vez até o ombro do Príncipe.

- Adeus, Príncipe querido! - murmurou ele. - Será que permite que eu beije a sua mão?

- Fico muito feliz que você finalmente esteja indo para o Egito, pequeno Passarinho - disse o Príncipe. - Você ficou por aqui muito tempo, mas deve beijar-me os lábios, já que o amo muito.<sup>25</sup>

A pobre andorinha tinha cada vez mais frio mas não queria abandonar o Príncipe que tanto amava.[...]

Por fim, percebeu que ia morrer. Mal teve forças para voar mais uma vez para os ombros do Príncipe.

- Adeus, querido Príncipe - disse baixinho. - Deixas-me beijar a tua mão?

- Estou contente por partires, finalmente, para o Egito - disse o Príncipe. - Estiveste aqui muito tempo; mas é nos lábios que deves beijar-me, porque eu te amo muito.<sup>26</sup>

É preciso considerar que, no trecho acima, teria sido dispensável, na versão de Eliodora, repetir a marcação enfática do sexo do pássaro, já feita no início do texto, não só por isso, mas também porque não há nenhuma indicação no texto original para tanto. Com segurança, poderia ter sido usada aí a mesma solução encontrada pela tradutora para referir-se a esse personagem ao longo do texto - *pequeno Passarinho* - que, aliás, foi bastante feliz, por reunir satisfatoriamente as características marcantes deste personagem, anteriormente descrito como um pequeno exemplar macho da espécie das andorinhas. Parece-me, portanto, que com esta decisão, a intenção de Wilde foi, de certo modo, escancarada, o que, entretanto, não

me autoriza a desmerecer a bem-sucedida tradução produzida por Eliodora, principalmente quando comparada à tradução que Schneider assina.

III. Uma vez discutidas as principais dificuldades enfrentadas por outros tradutores na produção de suas versões, passo a relatar, nesta segunda etapa, as dificuldades e respectivas soluções que encontrei ao me aventurar na tentativa de produzir uma versão em português do poema “Song” (*Selections from English Poetry*, 1913), de autoria da poeta inglesa Christina Rossetti (1830-1894), que apresento a seguir:

### SONG

- 1 *When I am dead, my dearest*
- 2 *Sing no sad songs for me;*
- 3 *Plant thou no roses at my head,*
- 4 *Nor shady cypress tree:*
- 5 *Be the green grass above me*
- 6 *With showers and dewdrops wet;*
- 7 *And if thou wilt, remember,*
- 8 *And if thou wilt, forget.*
- 9 *I shall not see the shadows,*
- 10 *I shall not feel the rain:*
- 11 *I shall not hear the nightingale*
- 12 *Sing on, as if in pain:*
- 13 *And dreaming through the twilight*
- 14 *That doth not rise nor set,*
- 15 *Haply I may remember,*
- 16 *And haply may forget.*

Em português, o melhor resultado do meu exercício tradutório, até o momento, foi o seguinte:

### CANTIGA

- 1 *Quando eu morrer, amor meu,*
- 2 *Tristes cantos não cantes;*
- 3 *Junto à minha cabeceira*
- 4 *Tristes cravos não plantes:*
- 5 *Sê a erva orvalhada*
- 6 *Que por sobre mim cresce;*
- 7 *Se murchares, lembra-te,*
- 8 *Se murchares, esquece.*
- 9 *Não perceberei as sombras,*
- 10 *Não sentirei chover;*
- 11 *Não ouvirei bem-te-vis*
- 12 *Cantarem, a sofrer:*
- 13 *Em sonhos de um sol que hesita*

14        *Entre fim e começo,*  
15        *Quiçá assim eu me lembre,*  
16        *Quiçá assim esqueça.*

Repito que nesta minha tentativa de tradução, me esforçando por transitar pelo árduo e prazeroso caminho intermediário da recriação literária, busquei encontrar a maior equivalência possível entre o poema na língua fonte e o poema na língua de chegada, mas reconheço sem dificuldade que esta minha versão, longe de ser definitiva, é apenas uma das múltiplas possibilidades que poderiam ter sido realizadas.

Inicialmente, é preciso assinalar que certas características formais deste poema permitem seguramente reconhecer nele os traços da arte de uma poetisa que integrou o grupo pré-rafaelita, principalmente pela sua evidente inspiração no romantismo medieval. Tanto pelo esquema métrico e rimático - versos de 6 e 7 sílabas, largamente usados pelos trovadores medievais e rimas encadeadas - quanto pela presença de um esquema paralelístico, do par de estrofes como unidade rítmica e do refrão encerrando cada estrofe, é possível identificar a intenção de Rossetti em compor uma cantiga de amor. Por este motivo, justifico desde já a tradução do título do poema como *Cantiga* e não como “Canção”. Além disso, a própria temática do poema - a fidelidade da paixão, as torturas do amor, a idéia da morte e do amor irrealizável - confirma esta atitude, pois nas cantigas de amor a experiência sentimental a dois não existe, mas apenas a aspiração a um objeto inatingível.

Com a proposta de manter essencialmente esta intenção de Rossetti, é que optei por soluções que a princípio parecem ter privilegiado o esquema formal do poema em detrimento do sentido, mas que sustentei por considerá-las inevitáveis, já que numa tradução poética “não se trata apenas de transpor o significado conceitual de um poema-fonte, mas igualmente as perturbações da linearidade desse significado pela ação dos operadores poéticos nele presentes, sem o que se perderia aquilo que o distingue como poema, vale dizer: a sua poeticidade mesma”<sup>27</sup>.

A primeira dificuldade com que me deparei foi com relação ao ritmo do poema, mais especificamente ao esquema métrico escolhido por Christina Rossetti, não exatamente pelas características do esquema em si - oitavas líricas compostas com versos heptassílabos e hexassílabos alternados - mas basicamente pelo que Vizioli<sup>28</sup> chamou de “discrepância silábica” entre o inglês e o português, decorrente do fato de as palavras inglesas serem menos longas que as do português. Diante do dilema de preservar o ritmo e sacrificar parcialmente o sentido, ou vice-versa, minha decisão foi em favor da primeira alternativa, mesmo considerando um possível risco de, assim, aproximar-me mais do conceito de “transcrição” que do de “recriação”, pois me pareceu inconcebível qualquer proposta tradutória para este poema que não buscasse preservar o mais integralmente possível os traços mais marcantes da postura pré-rafaelita.

É certo que, para não alterar a métrica do original, me vi compelida a eliminar algumas palavras, sacrificando parcialmente o sentido. Foi o que aconteceu, por exemplo, nos versos 3 e 4 com *roses* e *shady cypress tree*, que foram suprimidas e substituídas por *tristes cravos*. Outras alternativas teriam sido possíveis, como por exemplo, *nem rosas e nem ciprestes/na cabeceira plantes* ou *nem rosas e nem ciprestes/em meu jazigo plantes*, que recusei por considerar, a primeira, vaga demais (na cabeceira de quem e de onde?) e a segunda muito explícita. Entretanto, apoiando-me na lição dada por Manuel Bandeira<sup>29</sup>, de que *rosas podem ser substituídas por lírios*, optei pela metamorfose de *rosas e ciprestes* em *cravos*, já que estes, tal como *ciprestes*, são usados freqüentemente na ornamentação fúnebre em geral. Além disso, ao escolher o adjetivo *tristes*, aparentemente inosso e pouco equivalente a *shady*, procurei adotar a estratégia da compensação, introduzindo um paralelismo com o verso 2 - que foi traduzido como *tristes cantos não cantes* - traço que, aliás, entra em sintonia com o esquema formal que caracteriza o poema.

Com a mesma dificuldade me defrontei nos versos 5 e 6, onde tive que eliminar *green* e *showers and dewdrops*, e substituir tudo por *erva orvalhada*, mas em compensação, consegui recriar a aliteração presente em *green grass*. Na verdade, houve uma diferença do valor absoluto, pois a aliteração original de “gr” foi substituída pela de “rv”, mas procurei manter o valor relativo deste operador poético dentro do verso. O mesmo se deu nos versos 1 e 2, onde *morrer, amor, meu* e *cantos, cantes* representam respectivamente meu esforço de preservação relativa das aliterações em *dead, dearest* e *sing, sad* e *songs*.

As dificuldades encontradas para manter estes operadores poéticos do poema fazem parte de uma segunda barreira com que me defrontei nesta travessia e refere-se aos aspectos relacionados com as qualidades sonoras do poema. Esta barreira tornou-se maior a partir da minha decisão de manter também o esquema rimático do original. Opção que se fundamenta não só na importância da rima como operador poético a ser mantido em toda e qualquer recriação poética que se quer bem-sucedida, mas principalmente no fato de este esquema aparecer como um dos recursos utilizados por Rossetti para concretizar sua intenção de compor uma cantiga de amor.

Neste esforço que realizei para conservar o referido esquema, me obriguei a inverter os versos 3 e 4 (*Plant thou no roses at my head/Nor shady cypress tree*, que em português ficou: *Junto à minha cabeceira/Tristes cravos não plantes*), bem como os dois seguintes (*Be the green grass above me/With showers and dewdrops wet*, traduzido como *Sê a erva orvalhada/Que por sobre mim cresce*). Além disso, por imposição desse esquema, foi indispensável operar uma ligeira “mutilação” no final do refrão da segunda estrofe, que no original aparece idêntico ao refrão da primeira estrofe, utilizando-se os verbos *remember* e *forget*. Infelizmente, em português isso seria impossível, tendo em vista a diferença de flexão verbal entre as duas línguas.

Aliás, foi nos quatro últimos versos da segunda estrofe que me pareceu estar concentrada a maior dificuldade para a recriação do poema, não apenas quanto aos aspectos formais, mas principalmente com relação ao sentido. Os versos 13 e 14 de Rossetti, *And dreaming through the twilight/That doth not rise nor set*, sugerem um momento mágico de ambígua e melancólica eternidade, em que a luz crepuscular se apresenta indecisa entre o nascer e o morrer. Este momento de incerteza sombria, do qual paradoxalmente estarão ausentes as sombras, a chuva e o canto sofrido de pássaros (apresentados nos quatro versos anteriores), se espelha nos dois versos seguintes, em que o eu da “cantiga” da mesma forma oscila entre a lembrança e o esquecimento.

Literalmente estes dois versos poderiam ser traduzidos como *E sonhando através do crepúsculo/que não nasce nem se põe*, ou então *E sonhando dentro do crepúsculo* [...], que além de alterar totalmente a métrica, restringe bastante a variedade de conotações possíveis para *twilight*. Isto principalmente porque, em português, o significado mais corrente de “crepúsculo” é no sentido figurado de “entardecer”, “ocaso” e “decadência”, embora os dicionários registrem, em primeiro lugar, sua definição enquanto “luminosidade de intensidade crescente ao amanhecer e decrescente ao anoitecer” e “claridade frouxa que precede o clarão do dia e a escuridão da noite”. Em inglês, esta palavra tem também o sentido de “an atmosphere or state of uncertainty or gloom”. A solução possível foi construir uma expressão que sugerisse o caráter de indecisão e melancolia desta “luminosidade” crepuscular que tanto pode ser do início como do fim do dia e que por ser “frouxa” nem chega a ser “luz”, mas apenas *um sol que hesita*, expressão na qual o artigo indefinido cumpre rigorosamente sua função.

Por outro lado, ao substituir a parte inicial do verso 13, *And dreaming through* por *Em sonhos de*, provoquei aí uma leve mudança de sentido, mas como no original existe também a idéia de o sonho estar acontecendo “dentro do crepúsculo”, considereei que com esta pequena distorção - na verdade, perda de uma nuance da idéia - eu não estaria ultrapassando os limites da minha liberdade de recriação, já que, em grande parte, esta alteração foi motivada pela minha decisão de preservar certos operadores poéticos de reconhecido valor para este poema. Além disso, parece-me que, com isso consegui, casualmente, enriquecer este verso com a aliteração em “*sonhos*” e *sol*.

Uma observação importante deve ser feita com relação a um recurso estilístico utilizado por Rossetti neste poema ao fazer uso da forma arcaica *thou* que aparece nos versos 3, 7 e 8, bem como das raridades *doth*, no verso 14 e *haply* nos versos 15 e 16. Na tentativa de manter o sabor de uma volta à época medieval marcado pela poetisa, a solução que encontrei foi usar a forma *quicá* no lugar de *talvez* para substituir *haply* e adotar a 2ª pessoa do singular como forma de tratamento, construindo um discurso mais formal que pudesse sugerir maneiras antigas de se dirigir à pessoa amada, como *não cantes, não plantes, sê, murcharas, esquece e lembra-te*, que

aparecem na primeira estrofe. Com relação ao *doth*, pesa-me reconhecer que não tive a felicidade de encontrar nenhuma palavra ou expressão que, em português, provocasse efeito equivalente ao produzido no original, que evidentemente perdeu-se.

Com relação à minha decisão de transformar *rouxinóis* em *bem-te-vis* ao traduzir o verso 11, justifico-me com o argumento de que isto seria uma tentativa de recriar uma atmosfera mais próxima do leitor brasileiro, que reconhece com menos intimidade a melancolia contida no canto do rouxinol que no do bem-te-vi, que, inclusive em algumas regiões do Brasil, recebe o nome de “triste-vida”, conforme o *Novo Dicionário Aurélio*.

Uma palavra ainda deve ser dita a respeito das anáforas que formam o esquema paralelístico utilizado por Christina Rossetti para criar sua “cantiga de amor”. Evidentemente não foi difícil preservá-las, mas compulsoriamente não poderia deixar de fazê-lo. Me refiro aos versos 9, 10 e 11 e, é claro, àqueles que compõem os refrões no final de cada estrofe. O único problema surgiu com relação ao conectivo *and*, que seguramente foi empregado por Rossetti em função da métrica. Tanto no primeiro como no segundo refrão, para manter o metro hexassílabo dos versos 8 e 16 respectivamente, a solução que encontrei foi eliminar o conectivo de todos os versos, preservando assim o valor relativo do paralelismo nos mesmos.

IV. Neste trabalho, foram relatados dois exercícios em tradução literária - um de avaliação crítica e outro de produção de textos traduzidos do inglês para o português - nos quais foram discutidos os principais problemas e soluções encontrados nas versões analisadas e na produzida. O conceito de tradução literária como re-criação foi utilizado como diretriz para a prática de ambos, sendo que no primeiro busquei verificar em que grau os textos examinados eram equivalentes ao original e no segundo minha tentativa foi de produzir outro texto que equivalesse o mais possível ao texto fonte. A prática destes dois exercícios permitiu perceber que a atuação do leitor crítico de uma tradução é parcialmente equivalente à do tradutor e vice-versa, não só por causa da reciprocidade de algumas das exigências que devem ser cumpridas por ambos, mas principalmente pela necessária ampliação do conceito de tradução, de acordo com o qual até mesmo o poeta em sua criação está antes e também *traduzindo* o mundo ao seu redor.

## NOTAS

- 1 Arrojo, 1986, p. 26.
- 2 Scliar-Cabral, mimeo.
- 3 Carvalho, mimeo.
- 4 Paz *apud* Carvalho, *op. cit.*
- 5 Paes, 1990, p. 49.
- 6 Paz *apud* Carvalho, *op. cit.*
- 7 Paes, *op. cit.*, p. 49.
- 8 Carvalho, *op. cit.*
- 9 Esse Curso foi ministrado pela Profa. Dra. Leonor Scliar-Cabral, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSC, no segundo semestre de 1992.
- 10 Jakobson *apud* PAES, *op. cit.*, p. 36.
- 11 Scliar-Cabral, *op. cit.*
- 12 Vizioli, 1991, p. 139.
- 13 Candido 1986, p. 82.
- 14 Levin *apud* Vizioli, *op. cit.*, p. 139.
- 15 Pound *apud* Vizioli, *op. cit.*, p. 140.
- 16 Vizioli, *op. cit.*, p. 140.
- 17 Wilde, 1984; essas palavras aparecem no verso da capa desta edição.
- 18 Rónai, 1981, p. 52.
- 19 Chevrel *apud* Carvalho, *op. cit.*
- 20 Wilde, 1954.
- 21 Wilde, s.d.
- 22 Wilde, 1992.
- 23 O exemplar consultado, disponível na Biblioteca Central da UFSC está mutilado e por isso não foi possível identificar a data da publicação, mas apenas supor que não é uma edição recente.
- 24 Wilde, 1954.
- 25 Wilde, 1992.
- 26 WILDE, s.d.
- 27 PAES, *op. cit.*, p. 37.
- 28 VIZIOLI, *op. cit.*, p. 140.
- 29 BANDEIRA *apud* PAES, *op. cit.*, p. 63.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arrojo, R. 1986, *Oficina de tradução - A teoria na prática*, São Paulo : Ática.
- Candido, A. 1986, *Na sala de aula*, 2nd Ed., São Paulo : Ática.
- Carvalho, T. F. s.d., *Literatura e tradução: o texto do outro e o outro do texto*, (mimeo.).
- Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*, 1986, 2nd Ed., Rio de Janeiro : Nova Fronteira.
- Paes, J. P. 1990, *Tradução: a ponte necessária*, São Paulo : Ed. Ática.
- Paz, O. 1971, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona : Tusquets.
- Rónai, P. 1976, *A tradução vivida*, 2nd Ed., Rio de Janeiro : EDUCOM.
- Rossetti, C. 1913, Song. In: Aronstein, Ph. (org.), *Selections from English Poetry*, Leipzig: Velhagen & Klasing.
- Scliar-Cabral, L. s.d., *Variades e registros lingüísticos: um desafio para o tradutor*, (mimeo.).
- Vizioli, P. 1991, A tradução de poesia em língua inglesa: problemas e sugestões. In: Couthard, M. e Caldas-Couthard, C. Rosa (orgs.), *Tradução: teoria e prática*, Florianópolis : Ed.UFSC, 137-154.
- The Cambridge Guide to Literature in English*, 1988, Ousby, I. (edit.), Cambridge : Cambridge University Press.
- The Oxford Companion to English Literature*, 1985. Drabble, M. (edit.), 5th Ed., Oxford : Oxford University Press.
- The Random House Dictionary of the English Language*, 1968, New York : Random House Inc.
- Wilde, O. 1954, *Lord Arthur Savile's crime and other stories*, Londres : Penguin Books.
- \_\_\_\_\_. 1992, *Histórias de Fadas*, Trad. de Bárbara Eliodora, 2nd Ed., Rio de Janeiro : Nova Fronteira.
- \_\_\_\_\_. s.d., *Os mais brilhante contos*, Trad. de Otto Schneider, Edições de Ouro.
- \_\_\_\_\_. 1984, *Plays*, Londres : Penguin Books.

#### NOTAS BIOGRÁFICAS

*Christina Georgina Rossetti* (1830-1894), poeta de origem inglesa, nasceu e morreu em Londres, tendo sido educada em casa, onde dividiu com os irmãos, Dante Gabriel Rossetti e William Michael Rossetti, interesses intelectuais e jornadas familiares. Desde cedo, demonstrou inclinação para a poesia, e seus primeiros poemas foram publicados em 1847, com o título *Verses*. Integrou a Pre-Raphaelite Brotherhood, fundada neste mesmo ano por seu irmão Dante, como uma manifestação anticlassicista, mais especificamente uma reação ao liberalismo elitista dos vitorianos, a um só tempo e contraditoriamente realista e sensacionista, cujo grande ideólogo foi o crítico de arte John Ruskin (1819-1900). Em sua arte, os pré-rafaelitas defendiam uma volta à sinceridade e profunda seriedade da arte renascentista anterior a Rafael, inspirando-se principalmente na inocência angelical das obras maneiristas de Botticelli, acrescido de um conteúdo simbolista e uma temática religiosa, ou inspirada no romantismo medieval.

Christina Rossetti colaborou na efêmera revista *The Germ* lançada pelo grupo em 1850, onde cinco de seus poemas apareceram sob o pseudônimo de Ellen Alleyne. Em 1861, “Up-hill” e “A Birthday”, dois de seus mais conhecidos poemas, foram publicados em *Macmillan’s Magazine*. Sua primeira grande coletânea foi *Goblin Market and other poems* (1862), seguida de *The Prince’s Progress and other poems* (1866), *Singsong: a Nursery Rhyme Book* (1872), encantadoras peças em verso para crianças. Sua coletânea publicada em 1881, *A Pageant and other poems*, destaca-se pela seqüência de sonetos “Monna Innominata”, onde celebra a superioridade do amor divino sobre a paixão humana como um retrato de sua vida reclusa dos últimos anos e suas decepções. Melancólica, chegando por vezes à morbidez, mística e visionária, esta foi a maior poetisa religiosa do anglicanismo; “Passing Away” é um poema característico de seu talento. Seu verso é notável por seu amor à invenção verbal e à experimentação métrica. Tanto na poesia religiosa como na profana, Christina Rossetti mostra um agudo interesse por imagens pictóricas e naturais, além de uma estreita conexão do espiritual e do erótico, que sugere tanto uma determinação como uma ambigüidade atentamente controlada.

*Oscar Fingall O’Flahertie Wills Wilde* (1854-1900), escritor de origem irlandesa, nasceu em Dublin e morreu em Paris, filho de eminente cirurgião de classe social elevada, foi educado em Dublin e em Oxford. Inaugurou o culto ao esteticismo na Inglaterra, rebelando-se substancialmente contra o mau gosto e a mediocridade nos domínios da arte.

Em 1881 publicou *Poems*, com grande sucesso, mas a projeção de seu nome só se deu quando começou a escrever peças teatrais. Entre estas, *The importance of being earnest*, *Lady Windermere’s fan* e *An ideal husband* são comédias que tornaram-se clássicos do teatro inglês ainda hoje muito representadas. Em 1888 publicou *The Happy Prince and other*

*tales*, volume de contos que escreveu para seus próprios filhos. Seu único romance, *The portrait of Dorian Gray*, considerado amoral quando foi publicado, 1891, é um misto de conto fantástico, sátira social, novela policial, que alcançou enorme sucesso, por causa das muitas frases espirituosas em diálogos repletos de paradoxos e conceitos escandalosos, que lhe garantem notável admiração até hoje. No mesmo ano publicou *Intentions*, ensaios ainda hoje atuais onde revela seu típico espírito paradoxal e brilhante. Escreveu também o drama poético *Salomé* (1893), cuja publicação e representação foram proibidas na Inglaterra, realizando-se em Paris.

Após o nascimento de seu primeiro filho (1885) do seu casamento com Constance Mary Lloyd, ocorrido em 1884, passou a viver com o jovem Alfred Douglas, tomando horror à vida conjugal. Denunciado como homossexual pelo marquês de Queensberry, pai de Alfred, foi condenado em 1895 a dois anos de prisão com trabalhos forçados. Arruinado moral e materialmente, após sua libertação retirou-se para a França, morrendo esquecido num modesto hotel de Paris, em vista do escândalo que abalou a preconceituosa sociedade londrina, onde seu nome tornou-se sinônimo de vício e abjeção. Na prisão escreveu *The Ballad of the Reading Goal* (1898) e sua obra em prosa *De Profundis* (1905), extensa carta de recriminações a Alfred Douglas, que foi altamente considerada na Inglaterra quando de sua publicação, como uma revelação do remorso de uma sociedade regida por padrões de iniquidade.