

A TRADUÇÃO DO RITMO E DO SOM EM *EL IMPERIO JESUÍTICO*, DE LEOPOLDO LUGONES

Marlova Aseff
Universidade Federal de Santa Catarina
marlova.aseff@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa a tradução do ritmo e do som em trechos nos quais a escrita do poeta argentino Leopoldo Lugones, no ensaio *El imperio jesuítico*, atinge o estatuto de prosa poética e impressionista. Tal fenômeno ocorre principalmente nos segmentos descritivos. No entanto, o ritmo particular de sua prosa percorre todo o texto. Por isso, em seguida, analiso a tradução de outros trechos nos quais o ritmo é marcante, mesmo quando não configura necessariamente prosa poética.

Palavras-chave: Leopoldo Lugones, tradução do ritmo e do som, prosa poética, ensaio, modernismo hispano-americano.

Abstract: This paper analyzes the translation of stretches of the essay *El imperio jesuítico* in which the writing of the poet Leopoldo Lugones reaches the statute of poetical and impressionist prose. Such phenomenon occurs mainly in the descriptive segments. However, the particular rhythm of his prose covers all the text. Therefore, after that, I analyze the translation of other stretches in which the rhythm is outstanding, despite of not configuring necessarily poetical prose.

Keywords: Leopoldo Lugones, translation, rhythm and sound´ translation, poetical prose, essay, Spanish-American modernism.

1. Introdução

El imperio jesuítico é um ensaio histórico escrito entre 1903 e 1904 pelo poeta modernista argentino Leopoldo Lugones (1874-

1938). Maior expoente entre os literatos de sua geração, Lugones dedica-se nessa obra a analisar o projeto dos jesuítas junto ao povo guarani e a descrever o território das missões localizadas em território argentino e algumas de suas ruínas. Em *El imperio...*, a prosa de Lugones passeia entre o discurso argumentativo próprio do gênero ensaístico e a descrição da natureza em prosa poética e impressionista (características do modernismo hispano-americano). Alterna, também, trechos de narrativa de inspiração épica e satírica, além de algumas passagens de descrições protocolares. Dado o caráter estético do objeto, minha tradução se propôs a re-enunciar as propriedades poéticas do texto. Essas foram reunidas em dois grandes cortes: a) a tradução do léxico e a manutenção da diversidade da prosa; b) a re-enunciação do ritmo e do som. O objetivo, portanto, foi o de traduzir a prosa de Lugones mantendo suas marcas fundamentais enquanto texto modernista hispano-americano.

2. Descrição geral do problema

Partindo de um estudo crítico do texto, cheguei à conclusão de que o principal desafio da tradução de *El imperio jesuítico* seria o de re-enunciar satisfatoriamente em português a diversidade presente na poética de Lugones: diversidade lexical, sintática e também rítmica. A atenção ao ritmo e ao som é fundamental na tradução de textos modernistas, como é o caso do ensaio em questão. Conforme destaca Yurkiévich (1976, p. 21), os modernistas valorizam o encantamento das sugestões rítmicas, imaginativas e musicais e o som triunfa sobre o sentido: “o som deixa de ser somente suporte para virar produtor de sentido; a letra domina sobre a idéia, a forma impera sobre o conteúdo e a inteligência discursiva se encerra em si mesma”.

Para Jakobson, o discurso poético surge de uma complexa disposição rítmica, da seleção e combinação das palavras em uma

seqüência dominada pelo princípio da equivalência, ou seja, dos laços estreitos semânticos e fonéticos dos signos:

A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida a condição de recurso constitutivo da seqüência. Em poesia, uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma seqüência; cada acento de palavra é considerado igual a qualquer outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento; longo (prosodicamente) iguala longo, breve iguala breve; fronteira de palavra iguala fronteira de palavra, ausência de fronteira iguala ausência de fronteira; pausa sintática iguala pausa sintática, ausência de pausa iguala ausência de pausa. As sílabas se convertem em unidades de medida, e o mesmo acontece com as moras ou acentos (Jakobson 1969, p. 130).

Assim, temos que prosa poética utiliza como meio as figuras de dicção, as redes semânticas, a repetições de sons, de construções sintáticas, as marcas tipográficas e todos os recursos que possam externar uma sensibilidade, configurando ritmos dinâmicos ou fluidos, continuidade ou ruptura do discurso, pausas etc. O ritmo costuma ser conceituado como “efeito causado por uma repetição *ordenada* de elementos de prosódia, principalmente de entonação, pausas de qualquer natureza, quantidade de discurso (medida em sílabas), aliteração e acento tônico” (Marchese y Forradellas 2000, p. 354). Mas é preciso notar que também a prosa em geral, mesmo não sendo especificamente poética, não é menos rítmica; apresenta, ao contrário, “uma multiplicidade de ritmos entrelaçados” (Berman 1999, p. 61). Tomachevski (1973) afirma que:

Se designarmos pela palavra “ritmo” a todo sistema fônico organizado com objetivos poéticos, sistema acessível à percepção dos ouvintes, claro está que toda a produção da

palavra humana será matéria para a rítmica na medida em que participa de um efeito estético e organiza-se de maneira particular em verso (p. 141).

Meschonnic, um dos teóricos que mais chama a atenção para a questão do ritmo do discurso em geral e da importância de sua observância na tradução, segue essa mesma linha de pensamento. Fala de um ritmo do discurso no qual “o contínuo deve substituir o binário da métrica” (Meschonnic 1999, p. 119). Para ele, o ritmo é dado pela “alternância formal do mesmo e do diferente, ordem, medida, proporção” (Ibidem, p. 131). Há concordância com Tomachevski (1973, p. 142), para quem, primordialmente, é o metro que distingue o verso da prosa. Para ele, todos os elementos pronunciáveis podem ser fatores do ritmo, mas a condição para a forma poética é a de organizá-los em séries regulares repetindo o movimento do discurso, dividindo em verso ou dando a impressão dessa divisão (Ibidem, p. 144).

Lugones deixou testemunho de que, para ele, na prosa, os parágrafos funcionavam como a estrofe no verso. No prólogo de *Lunario sentimental*, afirma que “o verso livre quer dizer, como seu nome indica, uma coisa simples e grande: a conquista de uma liberdade. A prosa o alcançou plenamente, ainda que seus parágrafos sigam um ritmo determinado como as estrofes” (Lugones 1988, p. 94). Na prosa, o conjunto de unidades fônicas que se congregam entre pausa e pausa, configura uma unidade melódica, sendo seu elemento rítmico característico. Lugones, diz Corro, “introduz uma mudança de harmonia mediante a imposição das unidades fônicas - sílaba ou conjunto de sílabas que se nucleiam ao redor de um acento dominante: um procedimento modernista” (Corro 2005, p. 60).

Em termos práticos, na tradução de *El imperio jesuítico*, tanto nos trechos de prosa como de prosa poética, o fenômeno do ritmo foi assim observado:

- Na duração dos segmentos do discurso e de suas pausas, representadas pela pontuação¹ e pela extensão dos parágrafos, além do comprimento das frases;
- Nas figuras de construção, como o hipérbato e a elipse. Essas receberam uma atenção especial, pois também afetam o ritmo da prosa e, mesmo assim, costumam ser ignoradas pela tradução tradicional, que tende a reorganizar as frases conforme uma idéia de ordem do discurso, tendência deformante da tradução à qual Berman chamou de *racionalização* (Berman 1999, p.53).
- Nas figuras que afetam o plano fônico, as chamadas *figuras de dicção*, que provocam musicalidade e eufonia (combinação de sons agradáveis) na prosa. Principalmente a aliteração – que consiste na reiteração de sons semelhantes, consonantais ou silábicos, no começo ou no interior de duas ou mais palavras, e a assonância, que consiste na semelhança de sons entre as últimas sílabas de duas palavras, quando são iguais as vogais, mas diferentes as consoantes (Marchese y Forradellas 2000, p. 21). Em alguns trechos, houve esforço para re-enunciar os acentos, mas somente quando foi percebida alguma regularidade que, uma vez re-enunciada, fosse de efeito muito marcante

Fazer uma re-enunciação satisfatória dessas relações complexas, geralmente perseguida pelo tradutor de poesia, foi o que busquei atingir nesses segmentos de prosa poética. No entanto, apesar de priorizar as relações poéticas, a tarefa deveria ser realizada com o cuidado de não alterar informações documentais do ensaio, como, por exemplo, a denominação de espécies vegetais e animais. Os trechos aqui analisados foram selecionados conforme a complexidade de suas relações poéticas e com a finalidade de exemplifi-

car como essas foram re-enunciadas na tradução. Constituem uma amostra do trabalho realizado.

Período 1:

<p>Bandadas de loros policromos y estridentes se abaten sobre algún naranjo extraviado entre la inculta arboleda; soberbios colibríes zumban sobre los azahares, que a porfía compiten con los frutos maduros; jilgueros y cardenales, cantan por allá cerca; algún tucán precipita su oblicuo vuelo, alto el pico enorme en que resplandece el anaranjado más bello; el negro yacutoro muge, inflando su garganta que adorna roja guirindola, y en la espesura amada de las tórtolas, lanza el pájaro campana su sonoro tañido. (2º§ 30)²</p>	<p>Um bando de louros policromos e estridentes se abate sobre alguma laranjeira extraviada no inculto arvoredado; soberbos colibris zumbem ao azar sobre as flores, que com teimosia competem com os frutos maduros; Ali por perto, cantam pintassilgos e cardeais; algum tucano precipita seu oblíquo vôo, alto o bico enorme em que resplandece o alaranjado mais belo; o negro pavão-do-mato muge, inflando sua garganta que adorna vermelha gola, e no matagal amado das pombas, lança a araponga seu sonoro trisso.</p>
---	--

Comentário:

Nesse trecho específico, percebi um padrão acentual que poderia ser re-enunciado. As primeiras cinco orações do período do original têm seu primeiro acento na segunda sílaba poética. Em todo o período, há apenas um conectivo, fator esse que confere dinamicidade à cena narrada. Até certo ponto, foi possível manter o ritmo acentual, mas apenas fiz rearranjos significativos para manter o ritmo inicial das orações. Abaixo, analiso a tradução oração por oração, sendo que as sílabas tônicas estão em itálico:

a) Primeira oração:

Bandadas de *loros policromos* y *estridentes* se *abat*en sobre *algún naranjo* extraviado entre la *inculta arboleda*; (...)

Um *bando de louros policromos* e *estridentes* se *abate* sobre *alguma laranjeira* extraviada no *inculto arvored*o; (...)

Até a altura de “algún/alguma”, o ritmo acentual permanece igual. Depois, as sílabas extras de “alguma” e de “laranjeira” foram recuperadas ao traduzir a preposição mais artigo “entre la” por simplesmente “no”, num esforço de manter volume similar de sílabas. O período apresenta muitas aliterações. No original, temos: [s: 8 vezes], [d: 7 vezes], [l: 5 vezes], [b: 3 vezes], [r: 8 vezes]. Na tradução: [s: 6 vezes], [d: 5 vezes], [l: 5 vezes], [b: 2 vezes], [r: 9 vezes]. O artigo “um” foi adicionado no início da frase para que o acento ficasse na segunda sílaba poética. Ambos os períodos ficaram com 16 palavras.

b) Segunda oração:

(...) *soberbios colibríes* zumban sobre los *azahares*, que a *porfía* *compiten* con los frutos *maduros*;

(...) *soberbos colibris* zumbem ao *azar* sobre as flores, que com *teimosia* *competem* com os frutos *maduros*;

Depois de usar muitas aliterações em /d/ na primeira oração, na segunda, Lugones faz uso das aliterações em [b: 5 vezes] e em [s: 10 vezes]. Na tradução, a cadeia de aliterações em /s/ fica reduzida, pois, no espanhol, o /s/ e o /z/ têm o mesmo som. As aliterações da tradução ficam assim: [s: 7 vezes], [z: 3 vezes], [b: 4 vezes]. A inclusão de “ao azar”, com o sentido de “ao acaso”, “a

esmo” formando um som muito semelhante entre “azahares” e “ao azar”, tem como objetivo re-enunciar a característica prosódica do segmento. Curiosa é a etimologia da palavra “azar”, oriunda do árabe “az-zahr” que significa justamente a “flor branca da laranjeira, do limoeiro ou do citrus”, e que se formou por extensão porque se pintava uma flor numa das faces do dado, o jogo do *az-zahr*, o jogo de azar. O segmento “que a porfia compiten” foi traduzido inicialmente por “teimosamente competem” e depois alterado por “com teimosia competem”, fazendo com que o som e o ritmo se aproximem o do original. Compare:

ao azar - *azahares*

teimosamente – com teimosia – *a porfia*

Quanto ao número de palavras, o trecho em português ficou um pouco mais longo do que o original: 14 e 16 palavras.

c) Terceira oração:

(...) *jilgueros y cardenales, cantan por allá cerca; (...)*

(...) *ali por perto, cantam pintassilgos e cardeais; (...)*

Para que a sílaba acentuada pudesse permanecer no mesmo padrão, fiz uma inversão dos elementos da frase. Obviamente, poderia ter procurado um nome de pássaro cujo acento ficasse na segunda sílaba para iniciar o período. No entanto, como se trata de um ensaio no qual a espécie descrita é informação relevante, considerei que não era uma decisão pertinente neste caso. O que demonstra também que na tradução, para conseguir um efeito, na maioria das vezes é preciso “perder” em outro aspecto.

d) Quarta oração:

(...) *algún* tucán precipita su oblicuo vuelo, alto el pico enorme en que resplandece el anaranjado más bello; (...)

(...) *algum* tucano precipita seu oblíquo vôo, alto o bico enorme em que resplandece o alaranjado mais belo; (...)

e) Quinto período:

(...) el *negro* yacutoro muge, inflando su garganta que adorna roja guirindola, (...)

(...) o *preto* pavão-do-mato muge, inflando sua garganta que adorna vermelha gola,

Comentário:

A quarta oração não apresentou dificuldades. Na quinta oração, o pássaro que muge como um touro – o *yacutoro*, em português é o pavão-do-mato. Na fauna brasileira, há um “pássaro boi”, mas segundo minha pesquisa não se trata da mesma espécie do *yacutoro*.

Em *adorna – roja – guirindola* – temos no original uma tripla assonância entre *adorna*, *roja* e *guirindola* e aliteração silábica entre *adorna* e *guirindola*. Na tradução, a assonância tripla foi quebrada, mas a vogal aberta /ó/ fez assonância em *adorna – gola*.

f) Sexta oração:

(...) y en *la* espesura amada de las tórtolas, lanza el pájaro-campana su sonoro tañido. (...)

(...) e *no* matagal amado das pombas, lança a araponga seu sonoro trisso. (...)

Nesse segmento, a tradução assume uma sonoridade ainda mais rica que o original, conforme é possível observar:

a) *tórtola* – *tañido* (aliterações em /t/) e *espesura* – *lanza* – *su* – *sonoro* (aliterações em /s/)

b) *matagal* – *amado* (aliteração em /m/); *pomba* – *araponga* (rima interna); *lança* – *seu* – *sonoro* – *trisso* (aliterações em /s/; assonância em /o/ e rima interna: *sonoro trisso*)

Período 2:

<p>Reina un verdor eterno en esas arboledas y sólo se conoce en ellas el cambio de estación, cuando, al entrar la primavera, se ve surgir sobre sus copas la más eminente de algún lapacho, rugoso gigante que no desdena florecer en rosa, como un duraznero, aojando aquella nota tierna sobre la tenebrosa esmeralda de la fronda (2º§ 30).</p>	<p>Reina um verdor eterno nesses arvoredos, e só se reconhece neles a mudança de estação quando, ao entrar a primavera, vê-se surgir sobre suas copas, a mais eminente de algum jacarandá, rugoso gigante que não desdenha florescer em rosa, como um pessegueiro, lançando aquela nota terna sobre o tenebroso esmeralda da fronde.</p>
---	---

Comentário:

O excerto começa com aliterações em [/r/: 21 vezes] e [/s/: 22 vezes]. A cadeia de aliterações em /r/ e em /s/ foi mantida na tradução em igual número de ocorrências: [/r/: 21 vezes], [/s/: 22 vezes]. Ainda ocorrem no original aliterações em [/b/: 8 vezes (*verdor, arboledas, cambio, primavera, etc.*)], [/g/: 3 vezes (*algum e rugoso, gigante*)] e [/h/: como em *surgir, aohando, gigante*)]; e na tradução, [/v/: 4 vezes], [/j/: 3 vezes], [/g/: vezes].

Observe a cadeia de aliteraões em /r/ no original e na tradução:

a) *Reina - verdor - eterno - arboledas - entrar - primavera - surgir - sobre - rugoso - florecer - rosa - duraznero - tierna - tenebrosa - esmeralda - fronda*

b) *Reina - verdor - eterno - arvoredos - reconhece - entrar - primavera - surgir - sobre - jacarandá - rugoso - florescer - rosa - pessegueiro - terna - tenebroso - esmeralda - fronde*

No espanhol, os sons das letras [b] e [v] formam um único fonema [b], ou seja, aliteram, enquanto no português, não. Assim, a cadeia dessas aliteraões é reduzida na tradução:

a) verdor - arboledas - cambio - primavera - ve - sobre - tenebrosa;

b) verdor - arvoredos - primavera - vê-se.

A rima do original “*rosa, tenebrosa*” foi transformada em “*rugoso, tenebroso*”.

Trecho 3:

<p>Serrezuelas entre las cuales corren ahocinados arroyos clarísimos, que acaudalan con violencia a cada paso las lluvias; figuran en el paisaje como un verdadero adorno formado por enormes ramilletes (2º § 33).</p>	<p>Serrinhas entre as quais correm sinuosos arroios alvíssimos, que aumentam seu caudal com violência a cada ocorrência de chuvas; figuram na paisagem como um verdadeiro enfeite formado por enormes ramalhetes.</p>
---	---

O trecho apresenta aliterações em /r/, /s/, /os/ e /d/, além de assonância em /a/.

A cadeia “*ahocinados arroyos clarísimos – acaudalam*” apresenta três palavras iniciadas com a vogal /a/ e três terminadas com a sílaba /os/. Para a tradução, a solução encontrada foi escolher a palavra *alvíssimos* no lugar de *clarísimos* para manter a semelhança nesta cadeia de aliterações e assonâncias:

a) *ahocinados arroyos clarísimos – acaudalam*.

b) *sinuosos arroyos alvíssimos – aumentam*”.

O português não possui o verbo “*acaudalar*”, por isso usei “*aumentam seu caudal*”. Também no trecho “*adorno formado por enormes ramilletes*” que fazia rima interna entre *formado* e *adorno*, passou na tradução a aliterar o som do /f/ e a vogal /e/: “*enfeite – formado - enorme*”.

Trecho 4:

<p>Cloqueará con carcajada metálica, la chuña anunciadora de tormentas; silbarán en los descampados las perdices, y más de un yacaré soñoliento y glotón sentará sus reales en el próximo estero (2º§ 27).</p>	<p>Cacarejará com gargalhada metálica a gralha anunciadora de tormentas; silvarão nos descampados as perdizes, e mais um jacaré sonolento e glutão assentará arraial no próximo esteiro.</p>
--	--

Comentário:

Nesse segmento, o som do /k/ forma uma onomatopéia de quatro repetições (*Cloqueará con carcajada*). Na tradução, temos três vezes o som do /k/ (*Cacarejará com*), mais três vezes o som de /g/ (*gargalhada - a gralha*) e muitas aliterações em /r/ e assonância em /a/.

a) Cloquerá com carcajada metálica (...)

b) Cacarejará com gargalhada metálica (...)

A rede de aliterações em [s] ficou pouco menor na tradução:

a) silbarán - los - descampados - las - perdices - más - soño-
lento - sentará - sus - reales - estero.

b) silvarão - nos - descampados - as - perdizes - mais - so-
nolento - assentará - próximo - esteiro.

Trecho 5:

A la tarde, el espectáculo solar es magnífico, sobre los grandes ríos especialmente, pues dentro del bosque la noche sobreviene brusca, apenas disminuye la luz. En las aguas, cuyo cauce despeja el horizonte, el crepúsculo subtropical despliega toda su maravilla.

Primero es una faja amarillo de hiel al Oeste, correspondiendo con ella por la parte opuesta una zona baja de intenso azul eléctrico, que se degrada hacia el cenit en lila viejo y sucesivamente en rosa, amoratándose por último sobre una vasta extensión, donde boga la luna. Luego este viso va borrándose, mientras surge en el ocaso una horizontal claridad de naranjado ardiente, que asciende al oro claro y al verde luz, neutra

À tarde, o espetáculo solar é magnífico, sobre os grandes rios, especialmente, pois dentro do bosque a noite sobrevém brusca tão logo diminui a luz. Nas águas, cujo leito despeja o horizonte, o crepúsculo subtropical ostenta toda sua maravilha.

Primeiro é uma faixa amarelo-fel ao Oeste, correspondendo, na parte oposta, a uma zona baixa de intenso azul elétrico que se degrada até o zênite em lilás velho e, sucessivamente, em rosa, arroxando-se por último sobre uma vasta extensão onde flutua a lua. Logo esse véu vai desvanecendo, enquanto surge no ocaso uma horizontal claridade de alaranjado ardente, que ascende ao ouro claro e ao verde-luz, neutralizada

<p>lizado en una tenuidad de blancura deslumbradora.</p> <p>Como un vaho sutilísimo embebe a aquel matiz un rubor de cutis, enfriado pronto en lila donde nace tal cual estrella; pero todo tan claro, que su reflexión adquiere el brillo de un colosal arco-iris sobre la lejanía inmensa del río. Éste, negro a la parte opuesta, negro de plomo oxidado entre los bosques profundos que le forman una orla de tinta china, rueda frente al espectador densas franjas de un rosa lóbrego (2º § 38-41).</p>	<p>em uma tenuidade de brancura deslumbrante.</p> <p>Como um vapor sutilíssimo, embebe aquele matiz um rubor de cutis, esfriado logo em lilás onde nasce tal qual estrela; mas tudo tão claro que seu reflexo adquire o brilho de um colossal arco-íris sobre o horizonte imenso do rio. Esse, negro na parte oposta, negro de chumbo oxidado entre os bosques profundos que lhe formam uma orla de nanquim, roda em frente ao espectador densas franjas de um rosa lóbrego.</p>
---	--

Comentário:

No trecho, há uma série de aliterações que foram mantidas sem grande engenho. Destaco um dos parágrafos, que mereceu vários tratamentos até alcançar uma aliteração tripla como a do original:

Original:

Luego este *viso va borrándose*, mientras surge en el ocaso una horizontal claridad de naranjado *ardiente*, que *asciende* al oro claro y al verde luz, neutralizado en una tenuidad de blancura deslumbradora.

Primeira versão:

Logo esse *matiz vai borrando-se*, enquanto surge no ocaso uma claridade horizontal de laranja *ardente*, que *ascende* ao

ouro claro e ao verde-luz, neutralizado em uma tenuidade de brancura deslumbrante.

Última versão:

Logo esse *véu vai desvanecendo*, enquanto surge no ocaso uma horizontal claridade de *alaranjado ardente*, que *ascende* ao ouro claro e ao verde-luz, neutralizado em uma tenuidade de brancura deslumbrante.

3. Relações entre ritmo e sintaxe

A prosódia – diz Meschonnic – é também a face sonora de uma sintaxe, e não somente do ritmo acentual; por isso, o fenômeno do ritmo reside na própria organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade do discurso (Meschonnic 1970:80). No trecho baixo, isso pode ser observado:

<p><u>Intrépido</u>, no tenía en ello escasa parte su ignorancia, pues lo cierto es que en esa fuerza de creer pequeño al mundo, los descubridores se arriesgaron a la empresa que lo agrandó.</p> <p>El orgullo de la raza, despertado por las victorias sobre el infiel, agregaba otro motivo a la bravura; y tal conjunto de cualidades y defectos, entre los que sobresalían el coraje y la superstición, dieron igual fondo imperioso a su</p>	<p><u>Intrépido</u>, sua ignorância não tinha nisso escassa parte, pois o certo é que nessa força de acreditar pequeno o mundo, os descobridores se arriscaram na empresa que o engrandeceu.</p> <p>O orgulho da raça, despertado pelas vitórias sobre o infiel, somava outro incentivo à bravura; e tal conjunto de qualidades e defeitos, entre os quais sobressaíam a coragem e a superstição, deu igual base autoritária a seu caráter e a</p>
---	--

<p>carácter y a su ideal. Éste era en lo cercano la fama y en lo remoto la religión, es decir, dos pasiones. De aquí la intolerancia dominante y la ausencia completa de espíritu práctico</p> <p><u>Idealista</u>, la empresa que acomete no le interesa, sino porque puede darle timbres de honor; supersticioso, tiene el alma predispuesta a la fantasía de las tierras encantadas; <u>bravo</u>, la empresa más difícil le parece poco para ilustrar su nombradía; <u>ignorante</u>, carece de los puntos de comparación que podrían arredrarle, demostrando lo excesivo del esfuerzo.</p>	<p>seu ideal. Esse era primeiramente a fama e, remotamente, a religião, isto é, duas paixões. Daí a intolerância dominante e a ausência completa de espírito prático.</p> <p><u>Idealista</u>, a empresa que realiza só lhe interessa se puder lhe dar toques de honra; supersticioso, tem a alma predisposta à fantasia das terras encantadas; <u>bravo</u>, a tarefa mais difícil lhe parece pouco para ilustrar sua reputação; <u>ignorante</u>, carece de pontos de comparação que poderiam fazê-lo retroceder, demonstrando o excesso do esforço.</p>
---	--

Lugones usa construções sintáticas paralelísticas para marcar o ritmo desse trecho, no caso, um adjetivo inicia as frases, seguidos de vírgula: “intrépido, idealista, bravo e ignorante”. O procedimento inicia lento, com uma só ocorrência no primeiro parágrafo, depois há um parágrafo no qual esse não é usado, e um terceiro parágrafo, no qual o ritmo acelera-se, e o procedimento ocorre três vezes em um período apenas. O ritmo conseguido no último parágrafo em relação aos anteriores confere um sentido conclusivo a esse último trecho. Tendo esse excerto em vista, é possível compreender Meschonnic (1999, p. 99) quando afirma que o ritmo é a própria organização e o próprio andamento do sentido no discurso. No excerto seguinte, Lugones também utiliza o paralelismo das construções e sua posterior quebra. Inicia o período com uma oração simples para depois lançar mão de uma série de orações subordinadas adjetivas e, finalmente, concluir com outra oração simples:

<p>Cubiertos de heridas sin gloria por anónimas saetas de bárbaros; con un culto tal de coraje, <u>que</u> las milicias castellanas consideraban cobardía el atrincherarse; curtidos por su desamparo solar de ascios, <u>que</u> habían carecido hasta de su propia sombra; más bravíos, <u>si cabe</u>, al contacto de la breña virgen; orgullosos de haber sobrellevado peligros que semejaban fantasías de leyenda, volvían a arrastrar su fastidio en el suelo natal asaz estrecho (1º§ 49).</p>	<p>Cobertos de feridas sem glória de anónimas flechas de bárbaros; com um culto tal da coragem, <u>que</u> as milícias castelhanas consideravam covardia entrincheirar-se; curtidos por seu desamparo solar de ascios, <u>que</u> haviam carecido até da própria sombra; mais bravios, <u>se possível</u>, ao contato com a mata virgem; orgulhosos de haver suportado perigos que se assemelhavam a fantasias lendárias, voltavam a arrastar seu enfado no solo natal tão estreito.</p>
---	--

No excerto abaixo, Lugones consegue um efeito rítmico por meio da figura conhecida como assíndeto, ou seja, pela supressão das conjunções:

<p>Esquilmados por sus tutores y bedeles; sin más recursos que la pensión insuficiente o la magra beca; atiborrados de indigesta erudición, cohibidos por una disciplina de monasterio, la reacción de la Naturaleza así violentada, los conducía al fraude libertador (1º§ 68).</p>	<p>Sugados por seus tutores e bedéis; sem mais recursos que a pensão insuficiente ou a magra bolsa; abarrotados de indigesta erudição, coibidos por uma disciplina de mosteiro, a reação da natureza assim violentada os levava à fraude libertadora.</p>
--	---

O próximo trecho analisado é narrativo. O ritmo do discurso é acelerado, as frases são bem mais curtas do que a de trechos analisados anteriormente. Também, ao contrário da técnica vista nos trechos de prosa poética e impressionista, Lugones utiliza mais as conjunções, principalmente as adversativas “pero” e “sin embargo”, uma conclusiva. “pues” e uma aditiva “y”.

El fantástico imperio quedaba, según sus inventores, a dos meses de viaje por la selva inundada; pero ni esto arredró a los exploradores. Tribus, terreno, arboledas, animales, régimen meteorológico de la región, todo les era desconocido. Caminaron durante quince días por un interminable pantano, llevando a la rodilla y a la cintura el agua, pero los soles tropicales calentaban hasta una mórbida tibia en la cual bullían pestíferos fermentos. Con ella apagaban su sed, exasperada por la fiebre que en ella misma bebían. Los gajos de los árboles eran sus lechos. Para comer, encendían sus fuegos sobre pértigas entrelazadas, a modo de trébedes gigantescas. Todo caía en ocasiones al fango, y los últimos días de aquel viaje ya no hubo más alimento que el cogollo de las palmeras.

Llovía entretanto espantosamente, inundándose cada vez más la selva, y sin que por ello una ráfaga de frescura aliviara la emoliente asfixia de aquel lúgubre sudadero. Todas las sabandijas del bosque, exaltadas por la germinante humedad, se abatían sobre los expedicionarios en ferocísimos enjambres. Pero nadie intentó retroceder. Más pálidos que espectros, chapaleando pesadamente con el pantano eterno sus propias disenterías, devorados por comezónes

O fantástico império ficava, segundo seus inventores, a dois meses de viagem pela selva inundada, mas nem isso amedrontou os exploradores. Tribus, terreno, arvoredos, animais, regime de chuvas da região, tudo lhes era desconhecido. Caminharam durante quinze dias por um interminável pântano, com água pelo joelho e pela cintura, mas os sóis tropicais aqueciam até uma mórbida morridão na qual buliam pestíferos fermentos. Com ela matavam sua sede, exasperada pela febre que dela mesma bebiam. Os galhos das árvores eram seus leitos. Para comer, acendiam suas fogueiras sobre varas entrelaçadas, ao modo de trempes gigantescas. Eventualmente, tudo caía no lodo, e nos últimos dias daquela viagem já não houve outro alimento que o miolo das palmeiras.

Enquanto isso, chovia espantosamente, inundando cada vez mais a selva, e sem que por isso um sopro de frescor aliviasse a emoliente asfixia daquela lúgubre sauna. Todos os insetos do bosque, exaltados pela germinante umidade, abatiam-se sobre os expedicionários em ferocísimos enxames. Mas ninguém tentou retroceder. Mais pálidos que espectros, chafurdando pesadamente com o pântano eterno suas próprias disenterias, devorados por comichões

<p>enloquecedoras, delirantes de hambre, furiosos de clausura entre aquella fronda con su ambiente de sótano, latigueados por funestos escalofríos bajo los chaparrones, profundizando su silencio lóbrego entre el agua implacable, ninguno, sin embargo, desfalleció; y tiene algo de dantesco aquella feroz pandilla, que arrastra sus lodientos harapos bajo ese bosque, medio engullida en líquida tumba por el charco cálido y muerto como una jofaina de pediluvios. Treinta días duró aquello, pues fueron y volvieron a su través; y si hubo motines, se debieron a la disciplina que intentó imponer el Adelantado para contener las depredaciones. El saqueo y la lujuria componían su pitanza de tigres, que no había podido arrebatárles el Papa mismo. Así fueron los dominadores del salvaje (3º§ 54).</p>	<p>enlouquecedores, delirantes de fome, furiosos de clausura naquela selva com seu ambiente de sótão, açoitados por funestos calafrios sob as tempestades, aprofundando seu silêncio lúgubre entre a água implacável, nenhum, no entanto, esmoreceu; e há algo de dantesco naquele feroz bando que arrasta seus lamacentos trapos debaixo desse bosque, meio engolido em líquida tumba pelo charco cálido e morto como uma bacia de escalda-pés. Trinta dias durou aquilo, pois foram e voltaram através do pântano, e se houve motins, deveram-se à disciplina que o bandeirante tentou impor para conter as depredações. O saque e a luxúria eram sua ração de tigres que mesmo o Papa não lhes teria podido arrancar. Assim foram os dominadores do selvagem.</p>
---	--

Os parágrafos, assim como a pontuação, influem aqui no ritmo do enunciado. No trecho acima, são de tamanho variado. Quando a narrativa se aproxima da conclusão, vão diminuindo de extensão. A divisão do texto em parágrafos costuma ser usada para facilitar a leitura ou dividir o texto em unidades de sentido, mas em Lugones essa relação se altera. Conforme mencionei anteriormente, Lugones considerava os parágrafos como as estrofes do verso. Estava atento ao ritmo que conferiam ao texto. Por esses motivos, optei por manter a divisão em parágrafos feita pelo autor na totalidade do texto traduzido e nunca rearranjá-los em novas unidades de sentido.

Já o parágrafo curto, por vezes reduzido a uma só frase, costuma ter o objetivo de dramatizar ou solenizar o texto. No último parágrafo do trecho acima, por apresentar por uma única frase, confere o tom conclusivo de uma narrativa composta de seis parágrafos sobre uma expedição cheia de terríveis ocorrências. A frase, assim destacada, deixa entendido a selvageria dos próprios dominadores do selvagem. Com esse exemplo, ficam claras as implicações do ritmo. Acredito que é nesse sentido é que Meschonnic afirma que “as próprias condições de enunciação transformam a significação (não o sentido) do enunciado. Mais que o sentido, e mesmo onde o sentido das palavras aparentemente não é modificado, o ritmo transforma o modo de significar (Meschonnic 1999: 102-104).

Cabe comentar algumas escolhas desse trecho:

Mórbida tibieza - mórbida mornidão

Neste caso, no original, a aliteração em /b/ de “mórbida tibieza” alonga-se com outras palavras nas como “bullían”, “apagaban”, “fiebre”, bebían...

Ráfaga de frescura - sopro de frescor

As aliterações em /r/ e /f/ foram transformadas em aliterações em /r/ e /s/.

Chapaleando pesadamente con el pantano - chafurdando pesadamente com o pântano

“Chafurdar” parece uma boa opção para “chapalear”, embora rompa a cadeira de aliterações em /p/.

3. Hipérbato, períodos compostos e racionalização

O hipérbato e os períodos longos formados por várias orações compostas por coordenação e subordinação, são características importantes na escrita de Lugones. Alterá-los na tradução em nome de uma ordem do discurso seria anular boa parte de sua força expressiva. A racionalização é a tendência de recompor as frases e as seqüências de frases em nome de certa idéia de ordem e linearização do discurso (Berman 1999: 53). Abaixo, um exemplo de hipérbato e sua tradução:

<p>En perezoso desprendimiento caen aquí y allá las naranjas demasiado maduras; croan entre los árboles, al amor de tan pródiga pitanza, nubes de loros que por instantes prorrumpen a la loquescencia en estridente cotorreo; algún conejo, cuyo pelaje blanco o manchado recuerda a sus antecesores de la reducción, salta cauteloso entre los helechos; y el silencio, tan característico que se hace notar como una presencia, completa la impresión de paz (7º§ 9).</p>	<p>Em preguiçoso desprendimento, caem aqui e ali as laranjas muito maduras; coaxam entre as árvores, ao amor de tão pródiga comilança, nuvens de papagaios que por instantes irrompem enlouquecidamente em uma estridente tagarelice; algum coelho, cuja pelagem branca ou manchada lembra seus antecessores na redução, salta cauteloso entre as samambaias; e o silêncio, tão característico que se faz notar como uma presença, completa a impressão de paz.</p>
--	---

4. Conclusão

Borges, que em tantas oportunidades usou a forma do ensaio em sua ficção, e da ficção em seus ensaios, foi quem me conduziu ao texto de *El imperio jesuítico* ao qualificá-lo como “a melhor obra em prosa de Lugones” (1979, p. 26). Daí deriva uma das conclusões deste trabalho: em tradução, a questão do gênero não deve ser

encarada com idéias preconcebidas: se é poesia, cuidamos do ritmo e da sonoridade, mas se é um ensaio, preocupamo-nos apenas com a comunicação de certo “conteúdo”. Se é certo que o método deve reger-se por seu objeto, como pesquisadora, esforcei-me por conhecer esse objeto de maneira a estar atenta ao que o texto e seu autor tinham a oferecer. Certamente, essa “atenção ao texto” decorre de uma concepção de tradução que toma o mesmo como objeto estético.

Sabemos que a literatura de Lugones exerceu larga influência no sistema literário argentino, tamanha influência que Borges chegou a afirmar que para ser discípulo de Lugones não era necessário tê-lo lido (Borges 1979: 10). Por isso, a não-observância de sua poética em uma tradução que priorizasse apenas a comunicação configuraria uma perda para o leitor brasileiro que desejasse vislumbrar uma ligação estética, por exemplo, entre Lugones e Borges, ou entre Lugones e os demais modernistas hispano-americanos.

Notas

1. No tocante à pontuação, Valery Larbaud defende que deve ser encarada como um elemento tão arbitrário quanto a escolha lexical: “na poesia e na prosa literária, estes sinais, assim como as palavras, estão submetidos à arbitrariedade do escritor, e há uma pontuação literária paralela à pontuação corrente como há uma língua literária paralela à linguagem escrita corrente” (Larbaud 1997, p. 228).

2. A numeração localiza o trecho do texto original, indicando o capítulo e o parágrafo: (2º§ 30) significa segundo capítulo, parágrafo 30.

Bibliografía

BERMAN, Antoine. (1999) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil.

BORGES, Jorge Luis. (1999) *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé.

_____. (1979) A Leopoldo Lugones. In *El payador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

CORRO, Gaspar Pío del. (2005) *Lugones*. Córdoba. Ediciones del Copista.

JAKOBSON, Roman. (1981) En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. In *Ensayos de lingüística general*. Traducción de Josep Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, pp. 67-77.

_____. (1960) Closing statement: linguistics and poetics. In T. A. Sebeok (ed.). *Style in language*. Massachussets: The M.I.T Press, pp. 350-377.

LARBAUD, Valery. (1997) La ponctuation littéraire. In *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, pp. 229-231. Paris: Gallimard.

LUGONES, Leopoldo. (1985) *El império jesuítico*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones.

MARCHESE, Angelo, FORRADELLAS, Joaquín. (2000) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel. 7ª edición.

MESCHONNIC, Henri. (1999) *Poétique du traduire*. Lonrai: Verdier.

_____. (1970) *Pour la poétique I*. Paris: Gallimard.

TOMACHEVSKI, B. (1973) Sobre o verso. In *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Filipouski *et al.* Porto Alegre: Globo.

YURKIÉVICH, Saúl. (1976) *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets.