



## A reconstrução da forma na tradução de poesia<sup>1</sup>

Paulo Henriques Britto<sup>1</sup> (PUC-Rio)

Na pesquisa sobre tradução de poesia que venho desenvolvendo, tenho adotado como roteiro básico para a tradução de um poema as seguintes etapas:

- i. identificar as características poeticamente significativas do texto poético;
- ii. atribuir uma prioridade a cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema; e
- iii. recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas — ou seja, tentar encontrar correspondências para elas (BRITTO, 2006).

Essas características formais parecem mais óbvias quando se pensa em poesia com forma fixa — soneto, oitava-rima, terça-rima, etc. Mas a tradução do verso livre também requer atenção à forma, uma tarefa que se torna ainda mais difícil por ser necessário, antes de mais nada, determinar *qual* é a forma, não sendo ela previamente dada. Um caso particularmente interessante, situado entre o verso formal convencional e o verso livre, é o do poema com forma *ad hoc* — isto é, o que adota uma forma fixa não convencional, seja adaptada pelo poeta a partir de uma forma já existente, seja inteiramente inventada, que nunca mais é utilizada em nenhum outro poema do autor. É este o caso que vamos examinar aqui: “Sonnet”, um soneto nada convencional de Elizabeth Bishop. Mas antes de analisar o poema em questão, convém falar um pouco sobre a forma tradicional que constitui seu ponto de partida: o soneto.

Há na poesia ocidental dois modelos principais de soneto, o *italiano ou petrarquiano*

<sup>1</sup> Este artigo foi publicado originalmente em *Cadernos de Letras* (UFRJ) 26, junho de 2010. [http://www.lettras.ufrj.br/anglo\\_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Paulo.pdf](http://www.lettras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Paulo.pdf).

e o *inglês ou shakespeariano*. O italiano é de longe o mais utilizado em todos os idiomas (talvez mesmo no inglês), e, com algumas modificações, continua sendo praticado, mesmo após as revoluções modernistas. Este soneto apresenta-se graficamente como quatro estrofes, dois quartetos (formando um octeto) e dois tercetos (formando um sexteto). O esquema rímico dos quartetos era, nos primeiros cultores da forma, *abba abba*, mas a variante *abab abab* posteriormente passou a ser largamente empregada; quanto aos tercetos, desde o início houve mais de uma alternativa possível: *cdc dcd*, *cdc ede* e *cde cde*, entre outras. Modernamente, muitos poetas não usam as mesmas rimas no primeiro e no segundo quarteto, de modo que no octeto, em vez do esquema *abab abab*, temos *abab cdcd*. O metro mais comum sempre foi o que em português chamamos de decassílabo e seu correspondente mais próximo nos outros idiomas — o hendecassílabo em italiano e espanhol, o pentâmetro jâmbico no inglês; apenas o francês prefere o alexandrino (também utilizado no Brasil, principalmente no período parnasiano). No soneto petrarquiano, há uma tendência a desenvolver uma argumentação ou apresentar um problema no octeto e, a partir do nono verso, apresentar uma contra-argumentação ou resolver o problema. O verso final muitas vezes tem a força de uma epigrama — é a chamada “chave de ouro”.

O soneto inglês ou shakespeariano é composto graficamente como um único bloco, sendo o dístico final por vezes recuado dos doze versos anteriores. Diferentemente do que ocorre no soneto italiano, aqui o esquema de rima une os três quartetos, destacando o dístico final: *ababcdcdefefgg*. Nesse formato, o mais comum é haver uma continuidade discursiva nos doze primeiros versos, sendo que os dois últimos estabelecem uma conclusão, também muitas vezes com impacto epigramático. O metro quase sempre utilizado em língua inglesa é o pentâmetro jâmbico.<sup>2</sup>

Vejamos um exemplo de cada formato. Começemos, para exemplificar o modelo italiano, com um soneto de Camões:

Alma minha gentil, que te partiste  
 Tão cedo desta vida descontente,  
 Repousa lá no Céu eternamente  
 E viva eu cá na terra sempre triste.

<sup>2</sup> Há em língua inglesa um terceiro modelo, o spenseriano, inventado por Edmund Spenser, poeta inglês do século XVI; trata-se de uma variante do soneto shakespeariano com esquema de rimas *ababbcbccdcdee*. Este modelo é raramente empregado.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,  
 Memória desta vida se consente,  
 Não te esqueças daquele amor ardente  
 Que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te  
 Alguma cousa a dor que me ficou  
 Da mágoa, sem remédio, de perder-te,

Roga a Deus, que teus anos encurtou,  
 Que tão cedo de cá me leve a ver-te,  
 Quão cedo de meus olhos te levou.

A estrutura argumentativa do poema mostra uma divisão nítida entre as estrofes: o primeiro quarteto apresenta a situação geral do poema; no segundo, o poeta dirige um pedido à amada; no sexteto, um segundo pedido é feito, sendo o primeiro terceto dedicado à condição (“se vires que...”) e o segundo, ao pedido propriamente dito (“Roga Deus...”), dependente da condição anterior. O esquema de rimas é *abba abba cdc dcd*, acentuando a coesão interna do octeto e do sexteto e traçando uma linha de separação entre eles. O metro é o decassílabo, com predomínio do esquema dito “heroico”, em que a sexta sílaba é obrigatoriamente acentuada, com os demais acentos recaindo preferencialmente nas sílabas de número par. Podemos resumir o esquema métrico do poema assinalando os números das sílabas em que recaem os acentos primários de cada verso. Assim, por exemplo, representando os acentos primários pelo símbolo / e as sílabas átonas por -, temos no primeiro verso a seguinte pauta acentual:

/ - / - - / - - - / -  
 Alma minha gentil, que te partiste,  
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

que pode ser resumida como 1-3-6-10.

Eis o resumo da pauta acentual de todo o soneto (um número entre parênteses indica sílaba com acento secundário<sup>3</sup>):

<sup>3</sup> O acento secundário surge obrigatoriamente em português em duas situações: (i) quando duas sílabas acentuadas se sucedem sem pausa entre elas, uma delas tende a ser secundária em reação à outra; (ii) quando ocorrem mais de três sílabas átonas juntas sem pausa, uma delas (p.ex., uma partícula normalmente átona, ou uma sílaba normalmente átona de um polissílabo) tende a receber acento secundário. No soneto de Camões acima, todos os casos de acento secundário são exemplos de (i).

1-3-6-10  
 (1)-2-6-10  
 2-4-6-10  
 2-4-6-8-10  
 2-4-6-10  
 2-6-10  
 1-3-6-8-10  
 2-4-6-(7)-8-10  
 3-6-10  
 2-4-6-10  
 2-6-10  
 1-3-6-10  
 (2)-3-6-8-10  
 (1)-2-6-10

Podemos exemplificar o modelo inglês com o soneto 106 de Shakespeare:

When in the chronicle of wasted time  
 I see descriptions of the fairest wights,  
 And beauty making beautiful old rhyme  
 In praise of ladies dead and lovely knights,  
 Then, in the blazon of sweet beauty's best,  
 Of hand, of foot, of lip, of eye, of brow,  
 I see their antique pen would have express'd  
 Even such a beauty as you master now.  
 So all their praises are but prophecies  
 Of this our time, all you prefiguring;  
 And for they look'd but with divining eyes,  
 They had not skill enough your worth to sing;  
     For we, which now behold these present days,  
     Have eyes to wonder, but lack tongues to praise.

Em termos gráficos, o texto é composto como uma estrofe única, sendo os dois últimos versos destacados com um recuo na margem. A rima — em *ababcdcdefefgg* — agrupa os versos em três quartetos e um dístico final, uma estrutura que se reproduz no plano semântico: no primeiro quarteto, o poeta contempla a beleza descrita pelos autores antigos; no segundo, ele compara essa beleza com a do ser amado; na terceira, o poeta afirma que a beleza descrita pelos antigos não passava da prefiguração da beleza do ser amado, e portanto eles só foram capazes de descrevê-la porque eram dotados do poder de adivinhação profética (com a clara intenção sacrílega de compará-los aos profetas do Antigo Testamento que prefiguraram a vinda do Cristo); e a parêntese final arremata o raciocínio do poema com a ideia de que os contemporâneos do poeta, embora tenham olhos para ver a beleza do ser amado que os antigos apenas anteviam, não têm a eloquência

deles, que seria necessária para elogiá-la o tanto que ela merece. Observe-se que, ao contrário do que se dá no soneto italiano, em que o corte na argumentação ocorre entre o oitavo e o nono verso, aqui a descontinuidade maior está entre o décimo-segundo e o dístico final.

Do ponto de vista rítmico, o metro por excelência do soneto shakespeariano, tal como é praticado em língua inglesa, é o pentâmetro jâmbico — isto é, uma sucessão de cinco jambos, sendo o jambo um pé (célula métrica) que consiste em duas sílabas, tendo a segunda mais acentuação que a primeira. Podemos representar a estrutura do jambo como | - / |, onde - é a sílaba átona, / a sílaba com acento primário e | o símbolo que separa um pé do outro. Mas isso não significa que todos os versos do poema tenham a forma - / | - / | - / | - / | - / |, o que seria monótono ao extremo; o jambo é a célula rítmica dominante, mas na maioria dos versos vamos encontrar variações métricas. Esquematizemos a estrutura rítmica do soneto 106, utilizando o símbolo \ para indicar os acentos secundários<sup>4</sup> e sombreando todos os pés jâmbicos:

|                             |
|-----------------------------|
| / -   - /   - -   - /   - / |
| - /   - /   - -   - /   - / |
| - /   - /   - /   - -   //  |
| - /   - /   - /   - /   - / |
| / -   - /   - -   //   - /  |
| - /   - /   - /   - /   - / |
| - /   - /   - /   - -   - / |
| / -   - /   - -   - /   - / |

<sup>4</sup> Seria impossível dar conta aqui da complexidade do acento secundário no inglês. Limito-me a observar que, no caso do verso final do soneto em questão, no primeiro e no quarto pé os dois itens lexicais que ocorrem são, em princípio, passíveis de receber acento primário, mas em ambos os pés o segundo item recebe mais tonicidade que o primeiro por aparecer na segunda posição do pé, a que, no esquema jâmbico, é tipicamente a mais forte.

|                             |
|-----------------------------|
| - /   - /   - /   - /   - - |
| - /   - /   / /   - /   - - |
| - -   - /   - -   - /   - / |
| - /   - /   - /   - /   - / |
| - /   - /   - /   - /   - / |
| \ /   - /   - -   \ /   - / |

Do total de 70 (14 x 5) pés do poema, não mais que 53 (75,7 %) são de fato jambos. Em apenas quatro versos (os de número 4, 6, 12 e 13) temos cinco pés jâmbicos; os demais contêm pés irregulares, com dois acentos (| / / |, denominado espondeu), com duas sílabas átonas (| - - |, pirríaco) ou com as posições relativas da sílaba acentuada e da átona trocadas (| / - |, troqueu). Note-se que os pés em que aparece um acento secundário antes do primário (| \ / |) podem ser considerados jambos regulares, pois ainda que a primeira sílaba não seja átona a fórmula do jambo é respeitada: a segunda sílaba tem mais acento que a primeira.

Tendo em mente os dois principais parâmetros da forma soneto, examinemos o poema que Elizabeth Bishop intitulou simplesmente "Sonnet". Eis o poema:

#### SONNET

- 1 Caught — the bubble
- 2 in the spirit level,
- 3 a creature divided;
- 4 and the compass needle
- 5 wobbling and wavering,
- 6 undecided.
- 7 Freed — the broken
- 8 thermometer's mercury
- 9 running away;
- 10 and the rainbow-bird
- 11 from the narrow bevel
- 12 of the empty mirror,
- 13 flying wherever
- 14 it feels like, gay!

"Sonnet" é um dos últimos escritos de Bishop. Ao longo de sua carreira, a poeta já

havia publicado uns poucos sonetos, inclusive um soneto duplo — ou seja, um poema em duas partes, cada uma das quais é um soneto; mas o poema em questão, que tem como título o nome da forma, é justamente o que mais se afasta da forma canônica. De fato, “Sonnet” é um poema com catorze versos rimados e metro regular; porém o esquema de rimas é bem irregular, com muitas rimas incompletas, e o metro, ainda que regular, não é nada ortodoxo, como veremos.

Começemos com a estrutura rímica. Na primeira coluna temos a numeração dos versos; na segunda, os finais de cada verso, a partir da última vogal tônica, em transcrição fonológica; na terceira, as letras que simbolizam as diferentes rimas:

|    |            |   |
|----|------------|---|
| 1  | /ˈʌbəl/    | a |
| 2  | /ˈevəl/    | a |
| 3  | /ˈəjdɪd/   | b |
| 4  | /ˈɪjdəl/   | a |
| 5  | /ˈejvərɪŋ/ | c |
| 6  | /ˈəjdɪd/   | b |
| 7  | /ˈowkən/   | c |
| 8  | /ˈækjəɪj/  | d |
| 9  | /ˈej/      | d |
| 10 | /ˈəɪd/     | e |
| 11 | /ˈevəl/    | b |
| 12 | /ˈɪəl/     | e |
| 13 | /ˈevəl/    | e |
| 14 | /ˈej/      | d |

A interpretação do esquema de rimas, temos que admitir, é um tanto duvidosa. Há algumas rimas completas, como entre os vv. 2 e 11 e entre o 3 e o 6. Já a rima entre *bubble*, *level* e *needle* (vv. 1, 2 e 4) é menos óbvia, ainda que não seja tão estranha no contexto da poesia do século XX: nos três casos temos uma sílaba átona final em /əl/. Outras são ainda mais suspeitas: assim, para admitirmos a rima entre os vv. 5 e 7, temos que levar em conta a tendência do inglês norte-americano a articular o /ŋ/ final das formas verbais em *-ing* como se fosse /n/, fato indicado pelo uso frequente de formas escritas como *runnin'* e *waitin'* na reprodução da fala coloquial. Igualmente problemática é a rima *d*, que se reduz à presença

da semivogal /j/ final. O argumento em favor dessas rimas é, naturalmente, o título do poema: se Bishop o intitulou "Sonnet", é porque ela de fato teve a intenção de aproximar-se desta forma tradicional, o que nos leva a tentar encontrar no poema elementos que o aproximem do modelo do soneto.

Vejamos agora a escansão de "Sonnet". Usaremos os mesmos símbolos utilizados na escansão do soneto de Shakespeare, introduzindo um único símbolo adicional, ||, para indicar uma pausa marcada dentro do verso. Na terceira coluna, o primeiro número indica o número de pés do verso, e o segundo, o de sílabas.

|    |                   |     |
|----|-------------------|-----|
| 1  | /    - / -        | 2,4 |
| 2  | - - /   - / -     | 2,6 |
| 3  | - / -   - / -     | 2,6 |
| 4  | - - /   - / -     | 2,6 |
| 5  | / -   - / -       | 2,5 |
| 6  | \ -   / -         | 2,4 |
| 7  | /    - / -        | 2,4 |
| 8  | - / -   - / -   - | 2,7 |
| 9  | / -   - /         | 2,4 |
| 10 | - - /   \ /       | 2,5 |
| 11 | - - /   - / -     | 2,6 |
| 12 | - - /   - / -     | 2,6 |
| 13 | / -   - / -       | 2,5 |
| 14 | - / -    /        | 2,4 |

Esta análise métrica é tão aberta a críticas quanto a que foi apresentada para o esquema de rimas; tentarei defendê-la. O principal traço de regularidade métrica do poema é a presença de dois acentos primários em cada verso. Feita essa constatação, seria possível atribuir ao poema uma estrutura métrica puramente acentual: cada verso teria dois acentos primários, e nada mais haveria a dizer. Porém a leitura repetida do poema convenceu-me de que havia uma célula métrica que se repetia a ponto de ser impossível ignorá-la: o anfíbraco (| - / - |), uma célula que não é um dos quatro pés fundamentais da poesia inglesa tradicional. Ao tentar dividir os versos de "Sonnet" em pés, constatei que dos 28 do total nada menos do que 13 pés (sombreados na tabela acima) eram anfíbracos: 46,4 %, quase metade do total. Assim, escolhido o anfíbraco como o pé básico do poema, a escansão se fez de modo

bem natural. As principais irregularidades estão nos versos 1, 7 e 14: os dois participípios antitéticos que aparecem com destaque, dividindo o poema em duas seções, de seis e oito versos — *caught* (“apanhado”, “preso”) e *freed* (“libertado”) — são sílabas que funcionam isoladas como pés monossilábicos, o mesmo se dando com o adjetivo *gay*, que fecha o poema.

Podemos assinalar a presença de algumas aliterações e assonâncias: no verso 5, temos aliterações em /w/ (“*wobbling and wavering*”); em /m/ no 9 (“*thermometer’s mercury*”); muitas em /j/ entre o verso 7 e o 14; em /b/ nos vv. 10 e 11 (“*bird*” e “*bevel*”). Há também assonâncias em /ej/ nos vv. 9 e 10 (“*away*” e “*rainbow*”). Claramente, esses efeitos são apenas esporádicos, sem grande peso na estrutura do poema.

Antes de apresentar minha proposta de tradução poética, vejamos uma tradução hiperliteral, intralinear, de “Sonnet”, verso a verso:

|    |                        |                              |
|----|------------------------|------------------------------|
| 1  | Caught — the bubble    | Presas – a bolha             |
| 2  | in the spirit level,   | no nível de bolha,           |
| 3  | a creature divided;    | uma criatura dividida;       |
| 4  | and the compass needle | e a agulha da bússola        |
| 5  | wobbling and wavering, | balançando e oscilando,      |
| 6  | undecided.             | indecisa.                    |
| 7  | Freed — the broken     | Libertados – o (do) quebrado |
| 8  | thermometer’s mercury  | termômetro mercúrio          |
| 9  | running away;          | fugindo;                     |
| 10 | and the rainbow-bird   | e a ave-arco-íris            |
| 11 | from the narrow bevel  | a partir do estreito bisel   |
| 13 | flying wherever        | voando (para) onde quer que  |
| 14 | it feels like, gay!    | esteja a fim, alegre/gay!    |

No plano semântico, o poema apresenta uma divisão que é o inverso da estrutura do soneto italiano: um sexteto seguido de uma oitava. Os seis primeiros versos propõem duas imagens de confinamento: a bolha presa no nível de bolha (instrumento utilizado por

marceneiros para certificar-se de que uma superfície é de fato plana e perfeitamente paralela ao chão) e a agulha encerrada dentro da bússola. Os oito versos seguintes apresentam duas imagens de liberdade — ou, mais exatamente, de libertação. A primeira é bem simples: o mercúrio a escorrer de um termômetro quebrado. A segunda, mais complexa, transforma num pássaro saído da gaiola o pequeno arco-íris produzido pela refração da luz a incidir no bisel de um espelho (vazio, para manter a analogia com a gaiola). As duas primeiras imagens são exemplificações do adjetivo *caught* (“apanhadas”, “capturadas”, “presas”); as outras duas exemplificam o adjetivo *freed* (“libertados”). Cada um desses participípios forma um pé isolado, como vimos. Mas há ainda uma terceira palavra isolada num pé métrico: a última palavra do poema, que caracteriza a “ave arco-íris”, o adjetivo *gay*. O sentido básico da palavra é “alegre”; mas desde a década de 1930 que ela também ganhou a acepção de “homossexual”. Sabendo-se da opção sexual da autora, e do quanto lhe foi difícil assumi-la quando jovem, antes do período em que ela morou no Brasil, somos tentados a levar em consideração também esse sentido do termo — mais ainda quando nos lembramos da expressão *come out of the closet*, “sair do armário”, já corrente na época em que o poema foi escrito, que evoca uma imagem bem próxima às que aparecem na segunda parte de “Sonnet”.<sup>5</sup>

O desafio, portanto, é traduzir “Sonnet” integralmente, reproduzindo em português não apenas o significado do poema como também ao menos os principais efeitos rítmicos e sonoros do poema de Bishop. Seguindo o roteiro proposto no início deste trabalho, tentemos hierarquizar os elementos formais do original, priorizando aqueles que não podem faltar na tradução, seguidos daqueles que seria altamente desejável reproduzir, e terminando com os que parecem ter menos peso na estrutura e portanto podem ser deixados de lado sem grande prejuízo. Em se tratando de um poema cujo título é “Sonnet”, podemos dizer que, em primeiro lugar, o número de versos (14) deve ser mantido. Os pés são irregulares, mas em número fixo (2), e há uma célula métrica — o anfíbraco (| - / - |) que se repete com insistência. As rimas são incompletas e irregulares, mas todos os versos rimam. Isso nos leva a afirmar que a tradução deve manter um metro fixo, ou ao menos versos de tamanho não muito variável, se possível com um padrão rítmico que se repita com

<sup>5</sup> O uso do arco-íris como bandeira do movimento pelos direitos dos homossexuais data de 1978, provável ano de composição do poema; assim, é pouco provável que Bishop esteja fazendo aqui uma alusão a um símbolo que, na época, ainda era pouco difundido.

frequência; e que todos os versos devem rimar, ainda que de modo incompleto e sem obedecer a um padrão regular. Vimos que as aliterações e assonâncias são discretas e não têm muito destaque no poema; assim, não devemos dar muita importância à reprodução desses efeitos na nossa versão.

Com essas considerações em mente, examinemos a tradução proposta:

### SONETO

Cativas – a bolha  
no interior do nível,  
um ser dividido;  
na bússola, a agulha  
oscila, em terrível  
irresolução.  
Libertos – o azogue,  
quebrado o termômetro,  
escorre no chão;  
o pássaro-íris  
pula do bisel  
do espelho vazio,  
e voa no céu  
sem rumo, feliz!

Façamos a escansão do poema, assinalando sílabas com acento primário (/), secundário (\) e átonas; o símbolo || indica pausa. Na coluna da direita, resumimos o padrão métrico de cada verso identificando as sílabas em que recai o acento primário. Um número entre parênteses indica um acento secundário.

|   |                       |       |
|---|-----------------------|-------|
|   | - / -    - / -        | 2-5   |
| 1 | Cativas – a bolha     |       |
|   | - - / - / -           | 3-5   |
| 2 | no interior do nível, |       |
|   | - / - - / -           | 2-5   |
| 3 | um ser dividido;      |       |
|   | - / - - / -           | 2-5   |
| 4 | na bússola, a agulha  |       |
|   | - / - - / -           | 2-5   |
| 5 | oscila, em terrível   |       |
|   | - - \ - /             | (3)-5 |

|    |                        |     |
|----|------------------------|-----|
| 6  | irresolução.           |     |
|    | - / -    - / -         | 2-5 |
| 7  | Libertos – o azougue,  |     |
|    | - / - - / - -          | 2-5 |
| 8  | quebrado o termômetro, |     |
|    | - / - - /              | 2-5 |
| 9  | escorre no chão;       |     |
|    | - / - - /-             | 2-5 |
| 10 | o pássaro-íris         |     |
|    | / - - - /              | 1-5 |
| 11 | pula do bisel          |     |
|    | - / - - /-             | 2-5 |
| 12 | do espelho vazio,      |     |
|    | - / - - /              | 2-5 |
| 13 | e voa no céu           |     |
|    | - / - - /              | 2-5 |
| 14 | sem rumo, feliz!       |     |

Todos os versos são pentassilábicos, e quase todos tem acento na segunda sílaba. Apenas três versos destoam do padrão: o v. 2 tem acento na terceira sílaba; no v. 6, a localização mais provável do acento secundário é a terceira sílaba (ainda que não seja impossível colocá-lo na segunda); e o verso 11 é o único com acento na primeira sílaba, o que lhe dá o padrão 1-5. Mas como é justamente o verso 11 que se refere ao “pulo” dado pelo “pássaro-íris”, a antecipação do acento provoca uma quebra no ritmo que parece apropriada ao conteúdo semântico do verso — uma feliz coincidência. Assim, no plano da métrica podemos dizer que a tradução é razoavelmente fiel ao original: obtivemos quatorze versos com certa regularidade rítmica.

Eis a estrutura das rimas, contando a partir da última vogal tônica de cada verso:<sup>6</sup>

|   |          |   |
|---|----------|---|
| 1 | / 'oʎa/  | a |
| 2 | / 'ivEI/ | b |
| 3 | / 'idU/  | b |

<sup>6</sup> Utilizo aqui a descrição do sistema fonológico do português brasileiro proposta por Mattoso Camara (1972).

|    |            |   |
|----|------------|---|
| 4  | / 'uʎa/    | a |
| 5  | / 'ivEl/   | b |
| 6  | / 'awN/    | c |
| 7  | / 'owgl/   | d |
| 8  | / 'omEtRU/ | d |
| 9  | / 'awN/    | c |
| 10 | / 'irIS/   | b |
| 11 | / 'ɛl/     | e |
| 12 | / 'iU/     | b |
| 13 | / 'ɛw/     | e |
| 14 | / 'iS/     | b |

Várias das rimas acima são incompletas. A rima *a* dos vv. 1 e 4, entre “bolha” e “agulha”, se dá apenas na sílaba átona final, uma rima átona do tipo proposta em LIRA (2000) em suas traduções de Emily Dickinson — mas que já havia sido descrita no português por NÓBREGA (1965). A rima *d* entre os vv. 7 e 8 — “azougue” e “termômetro” — se dá apenas nas vogais que ocupam a posição central na sílaba tônica final, /o/. A rima *e*, nos vv. 11 e 13, é uma rima fonética, ocorrendo apenas nos dialetos (como os do Sudeste) em que /l/ pós-tônico se realiza como [w]. Tais rimas desviantes não constituem um defeito da tradução, pois no original também temos muitas rimas incompletas. Tampouco o padrão rímico foi reproduzido com exatidão: no original, tínhamos a sequência *aababcdddeaeed*, enquanto na tradução temos *abbabcddcbebeb*; mas como a sequência original não configurava um padrão regular, não é necessário que a tradução seja irregular exatamente do mesmo modo que o original. Observe-se que conseguimos manter o mesmo número de rimas (cinco).

Vimos que as aliterações e assonâncias não desempenhavam papel importante em “Sonnet”. Assim sendo, nenhuma tentativa de reproduzi-las foi feita na tradução; de qualquer modo, temos algumas assonâncias em /i/ nos vv. 5 e 6 (“oscila”, “terrível”, “irresolução”) e aliterações em /p/ nos vv. 10-12 (“pássaro”, “pula”, “espelho”).

Por fim, examinemos o plano semântico. Coloquemos lado a lado original, tradução literal e tradução poética:

1 Caught — the bubble

Presas – a bolha

Cativas – a bolha

|    |                        |                                   |                             |
|----|------------------------|-----------------------------------|-----------------------------|
| 2  | in the spirit level,   | no nível <b>de bolha</b> ,        | no interior do nível,       |
| 3  | a creature divided;    | uma criatura dividida;            | um ser dividido;            |
| 4  | and the compass needle | e a agulha da bússola             | <u>na bússola, a agulha</u> |
| 5  | wobbling and wavering, | <b>balançando e oscilando</b> ,   | oscila, <b>em terrível</b>  |
| 6  | undecided.             | indecisa.                         | irresolução.                |
| 7  | Freed — the broken     | Libertados – o (do) quebrado      | Libertos – o azougue,       |
| 8  | thermometer’s mercury  | termômetro mercúrio               | quebrado o termômetro,      |
| 9  | running away;          | fugindo;                          | <u>escorre no chão;</u>     |
| 10 | and the rainbow-bird   | e a ave-arco-íris                 | o <u>pássaro-íris</u>       |
| 11 | from the narrow bevel  | do bisel <b>estreito</b>          | <b>pula</b> do bisel        |
| 12 | of the empty mirror,   | a partir do espelho vazio,        | do espelho vazio,           |
| 13 | flying wherever        | voando para onde quer que         | e voa <b>no céu</b>         |
| 14 | it feels like, gay!    | esteja a fim, alegre/ <b>gay!</b> | <u>sem rumo, feliz!</u>     |

Na coluna do meio, sombreamos os significados do original que foram omitidos na tradução; na coluna da direita, o sombreado assinala os acréscimos feitos — isto é, material semântico utilizado na tradução que não corresponde a nada no original. Também na coluna da direita, sublinhamos as passagens em que houve alguma alteração do significado original. Examinando as omissões assinaladas na coluna do meio, vemos que a mais séria é a perda do duplo sentido de *gay*, que não foi possível recriar em português. *Wobbling*, no original, não acrescenta muito ao poema, estando presente mais para aliterar com *wavering*, talvez; e a caracterização do bisel como estreito também não parece crucial para o sentido do poema. Dos acréscimos, o mais gratuito e injustificável é o adjetivo “terrível”, que além de rimar com “nível” pouco mais tem que o recomende. Já o acréscimo do verbo “pula” pode ser defendido com o argumento de que as preposições inglesas têm peso maior que as do português; em particular, *from* tem carga semântica muito mais marcada que “de”, que é semanticamente quase vazia; assim, justifica-se a utilização de um verbo como “pular” para traduzir *from* nesse contexto. Além disso, como já foi dito, “pula”, ao surgir junto com uma quebra no ritmo, pode mesmo ser considerado um pequeno ganho poético. Quanto a “no céu”, que aparece para rimar (apenas no plano fonético, lembremos) com “bisel”, é uma

redundância que não parece afetar muito o valor da tradução, para o bem nem para o mal. Por fim, examinando as alterações, as três que parecem mais problemáticas são “pássaro-íris” e “sem rumo”. “Pássaro-íris” não sugere a ideia de “arco-íris” tão claramente quanto *rainbow-bird*, mas a expressão “ave-arco-íris” não me pareceu eufônica, e “pássaro-arco-íris” teria sílabas demais. “Sem rumo” não é uma boa tradução para “*wherever it feels like*”; não apenas perdeu-se o sentido exato como também deixou-se de reproduzir a marca de coloquialidade da expressão “*it feels like*” (“está a fim de”). Aqui, mas uma vez, considerações de contagem silábica pesaram mais do que a preocupação em reproduzir fielmente o sentido do original. Quanto a *gay*, na acepção que se escolheu para traduzir, é mais “alegre” do que “feliz”; nesse caso, o critério que nos levou a optar pela tradução menos exata foi a rima.

Numa avaliação geral da tradução, podemos dizer que se conseguiu obter uma correspondência razoável. No plano da forma, o equilíbrio entre regularidade e irregularidade foi mantido, ainda que não tenha sido possível uma correspondência ponto a ponto entre traços regulares e traços irregularidades — o que, na verdade, quase nunca é factível. No plano semântico, o defeito mais grave da tradução é não conseguir reproduzir a ambiguidade semântica de *gay*, crucial para o desfecho do poema. É bem verdade que Bishop, ao longo de toda sua vida, foi muito ciosa de sua privacidade, e jamais usou a poesia para afirmar identidades, seja como mulher, seja como homossexual. Mas a alusão discreta representada pelo duplo sentido de *gay* é justamente a espécie de afirmação oblíqua que vamos encontrar em outros poemas seus, como “*Crusoe in England*”, e não há como negar que minha incapacidade de reproduzir este duplo sentido em português é sem dúvida uma perda significativa da tradução.

## Referências bibliográficas

BRITTO, Paulo Henriques. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. In Souza, Marcelo Paiva de, et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL / Flor&Cultura, 2006.

LIRA, José. "A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson". *Cadernos de Tradução* 6/2000, 77-103.

MATTOSO CAMARA. *Estrutura da língua portuguesa*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

NÓBREGA, Humberto Mello. *Rima e poesia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

---

<sup>i</sup> **Paulo Henriques Britto** -Tradutor e professor da PUC-Rio. Coordena linhas de pesquisa sobre tradução de poesia e poesia brasileira contemporânea. Coorganizou, com Caetano Waldrigues Galindo (UFPR), em 2010, número temático de *Tradução em Revista*, publicação eletrônica da área de tradução da PUC-Rio, sobre tradução de poesia da Europa Oriental e Central. Livros mais recentes: *Tarde* (poesia, 2007); *Eu quero é botar meu bloco na rua*, de Sérgio Sampaio (ensaio, 2009); e *Claudia Roquette-Pinto* (ensaio, 2010).