

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

***DE ARTIBVS TRANSLATIONIS CONVERSIONISQVE:*
QUESTÕES CONCERNENTES
À TRADUÇÃO DO TEXTO POÉTICO**

Luiz Fernando Dias Pita (UFRJ/UERJ/FFSD)
nandopit@uol.com.br

RESUMO

Valendo-nos do exame de obras produzidas em francês, espanhol, galego e latim, visamos analisar questões tangenciais ao processo de tradução do texto poético. Foram abordados diversos procedimentos usados em traduções próprias ou alheias, em que privilegiou-se a fidelidade à forma ou ao conteúdo dos textos em apreço.

Palavras-chave: Tradução, Latim, Línguas Neolatinas.

Sem temer iniciar de forma abrupta, principio por expondo um dado crucial, presente na interseção dos estudos literários e linguísticos: a de que todo texto literário é caracterizado por uma intervenção nas funções meramente comunicativas da linguagem. Esta intervenção se dá, sabemos-lo, mais amiúde no código ou na mensagem transmitida. Deste modo, o texto literário diverge das outras tipologias pelo fato de que, nele, a relação simbiótica entre significante e significado se reconfigura, assumindo esta (in)equação um novo delineamento que, em geral, traduzem-se também em novos axiomas. Estes novos axiomas, reagrupados, violam a significação comum dos termos utilizados visando produzir, no leitor, aqueles efeitos, distintos entre si, mas considerados todos como próprios da fruição do texto literário.

Se estes fatos demonstram a especificidade do texto literário enquanto tipologia textual, implica subrepticamente que esta tipologia requererá também mecanismos particulares de produção, análise, interpretação, fruição e, enfim, tradução.

Por fugirem ao escopo deste artigo não abordarei aqui - salvo necessidade imperiosa - os dois primeiros dos mecanismos supracitados, deter-me-ei, portanto e em grau crescente de atenção, aos três últimos; contudo torna-se vital mencionar igualmente que, se tais

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

procedimentos - seja isto ponto pacífico - são aplicáveis a todo e qualquer texto que se proponha como literário, no caso particular do texto poético estes mecanismos tendem, em razão da ainda maior gama de particularidades que o cercam, a agudizar-se, chegando mesmo a serem, no tocante à tradução, postos em xeque: questionamentos há que permeiam os estudos literários praticamente desde sua fundação, inquirindo-se sobre as possibilidades e a (real) exequibilidade da tradução do texto poético, além dos contornos que esta pode assumir e os limites com os quais pode defrontar-se.

Faz-se mister ressaltar, pois, que, por diversas vezes ao longo da historiografia literária, o embate entre os diversos posicionamentos que se podem assumir no tocante à tradução do texto poético assumiu proporções de grande envergadura: defendendo-se ora a impossibilidade da real tradução da poesia, ora o contrário, esbarra-se também no questionamento a respeito da possibilidade de o leitor fruir o texto traduzido na justa medida em que o pode fazer o leitor do texto original.

E serão justamente estas as questões que aqui abordarei, usando sempre textos produzidos originalmente em quatro idiomas: o latim, o espanhol, o francês e o galego. Para justificar minhas escolhas, exponho que a produção poética em língua latina obedeceu a cânones estéticos bastante diversos dos atuais: os pilares da poesia clássica estavam embasados em valores outros, que a tradição literária popular vem, desde a Idade Média, encarregando-se de substituir. Entretanto, ecos da estética latina podem perceber-se em autores dos séculos XX e XXI.

Dada a pertinência ao tronco lingüístico neolatino, a produção em línguas francesa e espanhola sói, justamente pela proximidade entre estes idiomas, apresentar singulares desafios a seus tradutores, muitas vezes obrigados a lançar mão de recursos inusitados para conseguir, em seus trabalhos, resultados qualitativamente similares.

Sendo também uma língua neolatina, o galego tem a particularidade de, salvo diferenças ortográficas resultantes da adaptação a um sistema fonológico peculiar e uma grande presença de hispanismos, não diferir – no âmbito morfossintático – do português. Além disso, as variações fonológicas não diferem das da língua portuguesa nas províncias do extremo norte de Portugal. O que nos leva a son-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

dar: quais os problemas de tradução que poderiam apresentar-se em língua(s) que são em tudo iguais – ou mesmo uma só?

Neste trabalho, se necessário, valho-me também de suas contra-partes: estes mesmos problemas, vistos sob a ótica da versão para língua estrangeira de produção poética originalmente composta em língua portuguesa. Obviamente, utilizarei os mesmos idiomas antes mencionados e, caso necessário, não me furtarei eu mesmo a “cometer” as versões a serem utilizadas aqui. Outrossim, furto-me, a recorrer a textos teóricos relativos à(s) problemática(s) inerentes ao processo tradutório. Isto porque opto por privilegiar uma abordagem o mais prática quanto possível.

A fruição de um texto poético é um resultado diretamente proporcional à eficácia na combinação de signos sonoros, no caso da poesia declamada, ou visuais, no da palavra escrita, organizados para a construção de imagens evocativas que possam despertar, no ouvinte ou no leitor, o gozo estético desejado pelo autor⁵.

Antes de adentrar diretamente no exame da tradução em si, cabe reforçar que o aspecto visual da obra interfere na fruição pelo leitor, como exemplo, basta observar-se o poema “*Versos a um cão*”, de Augusto dos Anjos, grafado como consta de suas primeiras edições para constatarmos que o modo como o texto nos alcança não é exatamente o mesmo, apesar do conteúdo ter-se mantido inalterado:

Que força poude, adstricta a embryões informes,
Tua garganta estúpida arrancar
Do segredo da célula ovular
Para latir nas solidões enormes?!

Esta obnoxia inconsciencia, em que tu dormes,
Sufficientissima é para provar
A incógnita alma, avoenga e elementar,
Dos teus antepassados vermiformes.

Cão! – Alma de inferior rhapsôdo errante!
Resigna-a, ampara-a, arrima-a, affaga-a, acóde-a
A escala dos latidos ancestraes...

⁵ Embora se possa alegar que esta afirmação padeça de um enfoque demasiado tecnicista para deslindar a questão, ele se apresenta como suficiente para permitir uma aproximação válida para os problemas propostos.

E irás assim, pelos séculos, adeante,
Latindo a exquisitíssima prosódia
Da angustia hereditaria dos teus paes!

(Anjos, 1941, p. 64)

Se é a construção de imagens evocativas que permitem provocar, no leitor, o efeito desejado, isso que implica afirmar que toda produção poética é – qualitativamente falando – devida à estratégia e à intencionalidade do autor. Fato este que acarreta conseqüências diretas quando se trata de uma eventual tradução dos textos, pois em respeito a estas estratégia e intencionalidade, a tradução de um texto poético se encontra(ria) delimitada de antemão pelas necessidades de: *a*), reproduzir, na língua-meta, as mesmas imagens produzidas pelo autor na língua-origem; *b*), evocar, no leitor/ouvinte em língua-meta, o mesmo gozo estético sentido por seus congêneres da língua-origem.

Se esses limites são impostos em respeito, enfim, ao conteúdo do texto, formulam-se questões sobre outros entraves que se podem colocar, em função de sua forma: deve o tradutor valer-se das mesmas métricas, rimas, sonoridades presentes no original? Ou tem o direito de alterá-las, visando mais bem acurada adequação às propostas estéticas mais costumeiras na língua-meta? Desdobradas, estas questões acabam por delinear-se como quadrantes, divididos pela ordenada do respeito à forma e pela abscissa do respeito ao conteúdo, e será por entre esses quadrantes que a atividade do tradutor poderá, a partir de cada idioma e em cada poema em particular, estabelecer seu par ordenado.

Um flagrante exemplo de uma tradução que se pode bem alocar no primeiro quadrante –de respeito à forma e reprodução do conteúdo - é a seguinte, cuja análise revelará que o intento de solucionar problemas advindos da tradução – do espanhol para o português – engendrou casos singulares e interessantes. Início mencionando os oito versos iniciais (e finais, já que se repetem, criando um efeito cíclico) do poema *Piedra de Sol*, composto em 1957 pelo poeta mexicano Octavio Paz:

un sauce de cristal, un chocho de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:
un caminar tranquilo
de estrella o primavera sin premura,⁶ (Paz, 1988, p. 08)

que foi traduzido da seguinte forma por Horácio Costa:

um sáliz de cristal, um choupo de água,
um alto repuxo que o vento arqueia,
uma árvore firme porém dançante,
um caminhar de rio que se curva,
avança, retrocede, dá uma volta
e chega sempre:
um caminhar tranqüilo
de estrela ou primavera sem urgência, (Paz, 1988, p. 09)

que opta perceptivelmente pela manutenção das imagens evocadas pelo autor, ainda que opere substanciais – ainda que pouco nítidas – transformações na métrica, pois os versos originais são endecassílabos, enquanto os em português adotam metrificacão decassílabo. Esta modificacão é resultante da própria estrutura do espanhol, que, não possuindo vogais finais reduzidas – como o português – e possuindo maior quantidade de ditongos, acaba por realizar menor número de elisões e crases, “consumindo” mais sílabas por versos que sua língua-irmã.

No tocante à reproduçãõ do conteúdo, percebe-se a opção por um vocabulário mais erudito em português do que aquele que Paz utiliza em espanhol. Esta opção fica patente já no primeiro verso, em que Horácio Costa usa o termo “*sáliz*” para traduzir o equivalente espanhol “*sauce*”. Esta escolha mantém, em português, o tom solene de todo o poema original, mas coloca também novo problema para o leitor em língua-meta, pois o termo “*sáliz*” designa, *em língua latina*, a árvore *salgueiro* com que Paz concebe sua imagem poética. Desse modo, Costa acaba não apenas por perpetuar o tom, mas por lançar, sobre todo o poema, tintas eruditas que não estão presentes no original. Caso optasse por *salgueiro*, teríamos o verso em português tam-

⁶ Detenho-me nos oito versos iniciais do poema, uma vez que seria impossível realizar aqui a análise dos 585 versos que o compõem. O mesmo procedimento de utilizar trechos selecionados das obras será aplicado outras vezes, se necessário.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

bém como endecassílabo, o que seria, pela razão já demonstrada, um acréscimo desnecessário, traindo porém a intencionalidade do tradutor em proporcionar um tom erudito, já que, além de salgueiro, poderia optar também por “*chorão*”, nome com que dita árvore é mais popularmente conhecida.

Outro ponto digno de nota na tradução é preferir-se, no sexto verso, traduzir o conectivo “y” pelo seu equivalente português “e”: no verso em questão, esta conjunção tem caráter antes adversativo, o que possibilitaria traduzi-la por “mas”, termo que, igualmente monossilábico, não afetaria a métrica do poema.

O oitavo verso apresenta ainda a expressão tipicamente mexicana “*sin premura*”, que pode significar de fato *sem urgência*, mas que tem seu uso presente antes no universo da fala coloquial, em que uma tradução como “*sem pressa*”, certamente não estaria distante do tom usado por Paz.

Vê-se portanto que, apesar da dificuldade, quando da tradução de um poema, de manter-se o equilíbrio entre forma, intenção e conteúdo, é possível optar-se – no caso acima por uma tradução que persiga o respeito à forma e, tanto quanto possível, a reprodução do conteúdo. Evidentemente, creio que o alcance deste objetivo foi, no caso em apreço, facilitado pela proximidade entre os idiomas origem e meta. Entretanto, parece-me também que este último fator, por mais grave que tenha sido, não possa sê-lo de maneira decisiva, pois, embora também pertencente à família das neolatinas, a língua francesa está mais distante das duas anteriores em diversos aspectos, principalmente no da relação entre fonologia do idioma e sua ortografia. (Fato irrelevante para os lingüistas, mas fundamental quando se trata da ortoepia na leitura de um texto poético). Na análise dos poemas a seguir, compostos em francês e traduzidos por José Lino Grünewald, percebe-se como se conseguiu – mais até que no caso anterior – captar-se os aspectos formais, embora nem sempre se haja conseguido – o que prenuncia nosso “segundo quadrante” – o da perfeita reprodução do conteúdo. Vejamos o primeiros, chamados *Derniers Vers (Últimos Versos)*, de Alfred de Musset:

J'ai perdu ma force et ma vie Et mes amis et ma gaieté;	Perdi minha vida e meu alento Meus amigos e a alegria;
------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

<p>J'ai perdu jusqu'à la fierté Qui faisait croire à mon génie.</p> <p>Quand j'ai connu la vérité J'ai cru que c'était une amie; Quand je l'ai comprise et sentie, J'en étais déjà dégoûté.</p> <p>Et pourquoi elle est immortelle, Et ceux qui se sont passés d'elle Ici-bas ont tout ignoré.</p> <p>Dieu parle, il faut qu'on lui réponde, – Le seul bien qui me reste au monde Est d'avoir quelquefois pleuré.</p>	<p>Perdi até a galhardia Que fazia a fé em meu talento.</p> <p>Quando a verdade conheci Julguei que fosse um aliado; Já eu estava desgastado Quando a senti e entendi.</p> <p>E todavia ela é imortal, Quam dela faz-se marginal Aqui tudo teve ignorado</p> <p>Deus fala e este eco se descerra – O que me resta nesta terra É certas vezes ter chorado.</p> <p>(Grünewald (org.), 1991, p. 46-47)</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Perceba-se que Grünewald, ao realizar sua tradução do soneto, preserva as mesmas características de rima (abba abba ccd ccd) que o original francês, ademais, opta por termos próximos aos franceses. Mas não só: o original de Musset apresenta as rimas b em *-ie* e Grünewald mantém essa sonoridade, deslocando-a porém para as rimas a. Outra mudança ocorrida repousa no fato de que o soneto seja octossilábico enquanto sua tradução seja um heptassílabo, contudo, considerando que os octossílabos são a forma mais popular de versificação em língua francesa – cuja, como se sabe, maioria de suas palavras são oxítonas – e os heptassílabos, a mais comum em língua portuguesa, cetamente essa opção do tradutor se deva a, também, preservar a característica do soneto ser, em ambos os idiomas, realizado na métrica que desfruta de maior popularidade.

No entanto, devemos atentar para que Grünewald realiza algumas modificações no conteúdo da obra: logo no primeiro verso substitui o termo “*force*” por “*alento*”, cujo campo semântico mais amplo permite uma interpretação como *esperança* que o original não consente. Em sentido inverso, reduz o significado do termo “*amie*” do sexto verso, que, em francês pode significar de fato “*amiga*”, “*aliada*”, mas também “*namorada*” indicando uma possível paixão do eu-lírico pela “*verdade*” a que se refere. Ao optar por “*aliado*”, Grünewald não só reduz o campo semântico como, para criar a rima desejada, coloca o termo no masculino, dificultando, em uma primeira leitura, a associação entre esses vocábulos.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Também o décimo-segundo verso (“*Dieu parle, il faut qu’on lui réponde*”) apresentaria uma grande dificuldade em sua tradução literal (“Deus fala, cumpre que se lhe – ou Lhe?- responda”) pois não haveria como rimar, em português, o verbo “responder” à palavra “mundo” com que de Musset constrói sua rima. Assim, a solução encontrada foi a reconstrução do conteúdo dos versos franceses, mas perdendo-se a idéia original de resposta à fala de Deus.

Passemos agora à segunda tradução de Grünewald, um quarteto de quadras composto por Paul Verlaine e denominado *Ariettes Oubliées III*: Subseqüentemente, a tradução de Grünewald:

Il pleure sur mon cœur Comme il pleut sur la ville; Quelle est cette langueur Qui pénètre mon cœur? Ô bruit doux de la pluie Par terre et sur les toits! Pour un cœur qui s’ennuie Ô le chant de la pluie! Il pleure sans raison Dans ce cœur qui s’écœure. Quoi! nulle trahison?... Ce deuil est sans raison. C’est bien la pire peine De ne savoir pourquoi Sans amour et sans haine Mon cœur a tant de peine! (Grünewald, 1991, p. 122-3)	Chora no meu coração Como chove na cidade; Qual será tal lassidão Entrando em meu coração? Ó doce rumor da chuva Pela terra e sobre os tetos! Coração que se enviúva, Ó, a cantiga da chuva! Chora sem qualquer razão No coração que se enfada, Pois! Nenhuma traição?... Este luto é sem razão. É bem certo a pior dor A de não saber porquê Sem amor e sem rancor Coração tem tanta dor! (Grünewald, 1991, p. 122-3)
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Trata-se sem dúvida de uma composição menor de Verlaine, composto de quatro quadras hexassilábicas em rimas emparelhadas em abaa cdcc efee ghgg, com o agravante de serem a primeira e a quarta de cada verso formadas pela repetição do mesmo vocábulo. (Certamente Verlaine reproduz aqui a estrutura das árias, então muito em voga, mas o resultado, quando transposto para o papel, torna-se aquém do demais da sua produção.)

Nesse caso, Grünewald não teria mesmo muita margem para modificar algo do poema: limita-se a preservar o jogo entre os verbos *pleurer/pleuvoir* – chorar/chover, e, para preservar a estrutura da

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

segunda quadra – com rimas em –uva – traduz o verbo “*s’ennuyer*” como “*enviuvar*”, sentido completamente fora do campo semântico do original. Todavia, na terceira quadra, não teve Grünewald como preservar a aliteração presente no segundo verso (“*Dans ce cœur qui s’écœure*”) e acaba por traduzir o verbo “*écœurer*” como “*enfadar-se*”, mas distinto dos significados originais de “*enjoar*”, “*repugnar*” e “*desanimar*”. Grünewald usou o verbo em sentido análogo ao que “*enfadarse*” tem em espanhol.

Se até aqui nossos exemplos apontam para a pressuposição de que a maior facilidade na reprodução do conteúdo está diretamente ligada à proximidade entre os idiomas origem e meta, isso decerto não poderá ser computado no próximo elemento em análise – em que se trata do respeito à forma e evocação do conteúdo. Embora também exista uma relação “familiar” entre os dois idiomas – o português e o latim –, esta não é tão próxima; persistindo ainda um distanciamento bem maior entre o gosto poético das duas línguas.

É bem sabido que a práxis poética da Antiguidade – e que se perpetuou em língua latina até o Renascimento – desconsiderava a rima como fato constitutivo do fazer poético, preferindo valer-se das possibilidades rítmicas proporcionadas pelo fato de possuírem – grego e latim – vogais breves e longas. Deste modo, a unidade poética mínima estaria formada pelo *pé*, uma combinação seqüencial de sílabas breves e longas. É sabido também que, durante o processo de formação das línguas neolatinas, a divisão em vogais breves e longas perdeu sua função lingüística distintiva, o que acarretou, por decorrência, a incapacidade de seguir-se privilegiando, em poesia, esta alternância rítmica como elemento estético; abrindo-se caminho para que os trovadores provençais elaborassem toda a nova estética de poesia que campearia desde inícios do segundo milênio.

Contudo, a poesia moderna, herdando dos românticos a tradição da ruptura e visando ultrapassar os limites que, até o século XIX, foram sendo delimitados para o fazer poético, acabaram por destituir a rima de sua condição *sine qua non* para a existência do texto poético. Curiosamente, a inexistência da rima acabou por possibilitar novos experimentalismos poéticos que, de alguma forma, acabariam retomando a práxis antiga da alternância rítmica.

Embora este fato nem sempre seja perceptível, uma vez que a

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Lingüísticos

leitura da poesia tornou-se um hábito cada vez mais solitário, é possível entrever-se este fenômeno a partir de uma prática que se tornou comum a partir da segunda metade do século XX: o da gravação de poemas por seus próprios autores. Creio valer a pena analisar um destes casos, o do poeta chileno Pablo Neruda, o qual registrou-se, em 1968, declamando os versos juvenis de seu segundo livro, “*XX Poemas de Amor y una Canción Desesperada*”, e é a partir da audição dos poemas que se percebe o ritmo cadenciado dos versos, construídos de modo – certamente inconsciente - a reproduzir a seqüencialidade dos pés da poesia latina. Como ilustração – já que é impossível confirmar nossa afirmação sem a audição do registro sonoro – colocamos abaixo o poema de número quinze, em que o dito acima fica mais flagrante:

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca.

Como todas las cosas están llenas de mi alma,
emerges de las cosas llena del alma mía.
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía.

Me gustas cuando callas y estás como distante.
Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza.
Déjame que me calle con el silencio tuyo.

Déjame que te hable también con tu silencio
claro como una lámpara, simple como un anillo.
Eres como la noche, callada y constelada.
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.

Me gustas cuando callas porque estás como ausente.
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.
Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto. (Neruda, 2001, p. 89-90)

A menção ao poema de Neruda não é gratuita: pretendemos a ele retornar. Por ora, vale dizer que a retomada da alternância rítmica como elemento poético de primeira grandeza tornou possível o que até então, quando tentado, originara resultados sofríveis: a tradução – esteticamente aceitável – da produção poética contemporânea para

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Lingüísticos

idiomas clássicos, conforme se atesta no poema abaixo, chamado “*Media in uia*”; o qual, de tão conhecido, será escusado apresentar-se o original:

Media in uia erat lapis Erat lapis media in uia Erat lapis Media in uia erat lápís	Non ero unquam immemor illius euentus Peruiui tam mihi in retinis defatigatis. Non ero unquam immemor quod media in uia Erat lapis Erat lapis media in uia Media in uia erat lapis.
---------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Perceba-se que o versor Silva Bélkior – responsável pela publicação, em 1982, de uma coletânea em latim de poemas de Drummond – preservou com máxima atenção a métrica de cada verso, assim como manteve a mesma seqüência de vogais tônicas e átonas do original em português; assim a versão latina preserva, caso seja lida com a pronúncia tradicional do latim, o mesmo ritmo do original.

Se observamos grande respeito à forma do texto, com manutenção de sua métrica original e também do ritmo dos versos, verificamos por outro lado que há, no tocante ao conteúdo, uma liberalidade inusitada: ao optar pela construção “*Non ero unquam immemor illius euentus*”, o versor acaba por reconstruir o verso, literalmente, como: “*não estarei em tempo algum esquecido deste acontecimento/ ter continuado a viver nas tão fatigadas retinas de mim*”, o que expõe grande variação em torno aos versos originais “*Nunca me esquecerei desse acontecimento/ na vida de minhas retinas tão fatigadas.*” Obviamente uma versão extremamente literal dos versos resultaria nos versos latinos “*Nunquam obliuiscar illius euentus in uita mearum tam defatigatarum retinarum*”, completamente inaplicáveis ao propósito de manter-se a métrica original.

Percebe-se assim que, tanto na tradução quanto na versão, repousa a dificuldade de atender-se equilibradamente à forma e ao conteúdo do texto original: como pólos semelhantes, parece haver uma força de repulsão entre ambos. O problema, segundo se pôde perceber, torna-se tanto maior quanto mais se privilegia a preservação da forma original do texto. Visando, contudo, testar essa hipótese as análises seguintes partiram do princípio oposto, valorizando a maior liberdade quanto a esse aspecto.

Se, no exame do segundo quadrante, alertei para um retorno

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

ao poema de Neruda, este momento é chegado, portanto apresento agora a tradução dele realizada por Eliane Zagury:

Gosto de ti quando calas porque estás como ausente,
E me ouves de longe, e a minha voz não te toca.
Parece que os olhos tivessem voado de ti
e parece que um beijo te fechara a boca.

Como todas as coisas estão cheias da minha alma
emerges das coisas, cheia da minha alma.
Borboleta de sonho, pareces com a minha alma,
e pareces com a palavra melancolia.

Gosto de ti quando calas e estás como distante.
E estás como que te queixando, borboleta em arrulho.
E me ouves de longe, a minha voz não te alcança:
deixa-me que me cale com o silêncio teu.

Deixa-me que te fale também com o teu silêncio
claro como uma lâmpada, simples com um anel.
És como a noite, calada e constelada.
Teu silêncio é de estrela, tão longínquo e singelo.

Gosto de ti quando calas por estás como ausente.
Distante e dolorosa como se tivesses morrido.
Uma palavra então, um sorriso bastam.
E estou alegre, alegre de que não seja verdade. (Neruda, 1979, p. 44-5)

Em processo análogo àquele evidenciado quando da análise de *Piedra de Sol*, seria de se esperar haver uma diminuição do número de sílabas, na passagem da língua-origem para a língua-meta, no entanto, o que aqui ocorre é justamente o inverso: Zagury optou – a meu ver deliberadamente – por construções frasais que “consomem” maior número de sílabas. Escolhendo realizar uma tradução que reproduz com a máxima fidelidade o conteúdo do texto de Neruda, Zagury seleciona, em português, aquelas expressões que mais usualmente são usadas para a tradução do espanhol. Exemplos disso aparecem já no primeiro verso, em que a expressão “*Me gustas*” é traduzida por seu equivalente “*Gosto de ti*”, apesar de que, com isso, acrescenta-se uma sílaba ao verso – sem que haja nenhuma compensação subsequente.

Outro exemplo que trai uma deliberada opção por reproduzir-se o conteúdo do original é o uso do pretérito mais-que-perfeito do indicativo no quarto verso (“*e parece que um beijo te fechara a*

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

boca.”). Ora, este tempo verbal não equivale ao da forma espanhola *cerrara*, posto que, em espanhol, este verbo está no *pretérito imperfeito do subjuntivo*. Uma possibilidade mais simples de tradução seria o uso do pretérito perfeito (fechou) ou mesmo do imperfeito do indicativo (fechava).

Outro exemplo seria o uso da expressão “*de longe*” para traduzir “*desde lejos*” (versos 2 e 11), penso que “*ao longe*” seria uma opção mais exata para o contexto, entretanto posso afirmar que Zagury opta pela primeira porque confere maior semelhança do texto português ao original espanhol.

Um último exemplo será demonstrado no verso 16 (“*Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.*”) traduzido como “*Teu silêncio é de estrela, tão longínquo e singelo.*”), ainda que traduzir *sencillo* por “singelo” seja um verdadeiro achado, o termo *lejano* é muitíssimo mais utilizado com o sentido de “distante”; certamente, porém, Zagury preferiu o termo *longínquo* pelo fato de o texto conter repetidamente a expressão “longe” supra-citada.

Ao compararem-se as traduções do primeiro e terceiro quadrantes, pode-se pensar que o fato de que ambas têm o espanhol como língua-origem seja elemento facilitador para uma tradução em que a reprodução do conteúdo seja privilegiada, sem maiores sacrifícios da forma. Outrossim é certo que a tradução em português não preservou a possibilidade de uso da alternância rítmica como proposta estética, como o faz Neruda na “versão sonora” de seu texto.

Nossa próxima abordagem tratará de situação em que resultados mais proveitosos são alcançados usando-se tanto a liberdade formal quanto a evocação de conteúdo. Para tanto, ousei recorrer a traduções de minha própria lavra, e tomando novamente a literatura latina como fonte de textos de interesse – e, evidentemente, o latim clássico como língua-origem – busquei nos epigramas de Marco Valério Marcial (40-104 DC), material para análise. Minha escolha recaiu no fato de que o estilo que Marcial imprimiu a seus epigramas confere-lhes, ainda hoje, a capacidade de transmitir ao leitor o tom satírico e mordaz que contém, provocando tanto humor quanto se imagina tenha causado aos leitores de primeira mão.

Contudo, o desafio de sua tradução está justamente no fato de

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

terem sido compostos como *epigramas*, isto é, poemas normalmente constituídos por dísticos elegíacos, formados por um hexâmetro e um pentâmetro datílicos, o que nos proporciona uma métrica que pode variar entre doze e quatorze sílabas por verso.

Evidentemente, um dístico, em português, formado com esta estrutura, não parece ser uma forma de versificação adequada para transmitir o tom das obras de Marcial. A solução encontrada foi a de, aproveitando o fato de que o verso datílico subdividia-se em dois grupos de dois pés e meio, que deveriam coincidir sempre com o fim de uma palavra, dividir os dois versos de (até) quatorze sílabas em quatro versos de sete sílabas cada – o que formaria uma quadra em redondilha maior, justamente o modelo de versificação mais popular e tradicional em língua portuguesa, que tem sido usado ao longo de toda nossa historiografia literária, desde a lírica trovadoresca até os atuais compositores de *rap*.

Considereei necessário sacrificar a forma original para a melhor evocação do texto e preservação do espírito dos poemas. Passe-se à análise dos resultados, mostrando-se em negrito os dísticos latinos, seguidos de uma tradução literal do texto latino e da quadra final resultante:

**Bellus homo et magnus uis idem, Cotta, uideri:
Sed qui bellus homo est, Cotta, pusillus homo est.**

(Novak, Neri; 1992, p. 268)

[Queres, Cotta, ser visto como um homem belo e grandioso.
Mas o homem que é belo, Cotta, é pusilânime.]

*Homem belo e valente
queres, Cotta, parecer.
Mas um homem, sendo belo
não pode valente ser.*

Na tradução deste dístico foi necessário sacrificar as idéias de concomitância, expressa pelo termo “*idem*”, e também a repetição do verbo “*esse*”, no segundo verso. Também o termo “pusilânime”, de uma tradução mais literal, teve de ser modificado, por não enquadrar-se no modelo proposto, uma vez que as redondilhas geralmente dispensam termos proparoxítonos.

**Dimidium donare Lino quam credere totum
Qui mauolt, mauolt perdere dimidium.**

(Novak, Neri; 1992, p. 274)

[A metade dar a Lino do que ser credor de tudo
Quem prefere, prefere perder metade.]

*É bem melhor, na verdade,
Dar a Lino uma metade
Do que tudo lhe emprestar:
Só metade perderá.*

Como a idéia básica deste dístico repousa em escolher o quanto se perderá em um ocasional empréstimo a Lino, fiz desse termo a tônica da rima, buscando a expressão “*na verdade*” com a intenção de criar uma rima e também como substituto para a idéia de preferência que o original exprime. Foi necessário, contudo, colocar essa idéia no início da quadra, invertendo portanto sua ordem em relação ao dístico. Essa decisão mostrou-se como a melhor das testadas porque garantia maior musicalidade à quadra final.

**Quid mihi reddat ager quaeris, Line, nomentanus?
Hoc mihi reddit ager: te, Line, non uideo.**

(Novak, Neri; 1992, p. 276)

[O quê dê a mim o campo nomentano perguntas, Lino?
Isto o campo me dá: a ti, Lino, não vejo.]

*Queres, seu Lino, saber
Quanto meu campo me dá?
Dá só uma coisa, seu Lino:
Eu não te encontro por lá.*

Neste exemplo optei por sacrificar a clareza quanto à localização do campo, posto que, sendo um termo tetrassilábico, prejudicava uma mais perfeita execução da redondilha. Se no exemplo anterior vali-me de rimas geminadas (aabb), aqui retornei ao modelo primeiro, rimando unicamente os versos pares. O que demonstra que a adaptação de um dístico elegíaco para uma redondilha maior nem sempre resultará em um processo pacífico, como fica, aliás, realçado no exemplo seguinte.

**Pexatus pulchre rides mea, Zoile, trita.
Sunt haec trita quidem, Zoile, sed mea sunt.**

(Novak, Neri; 1992, p. 276)

[Belamente vestido ris, Zoilo, das minhas rasgadas.
São elas rasgadas mesmo, Zoilo, mas são minhas.]

*Você ri das minhas roupas,
Vestido numa novinha
São mesmo velhas, Zoilo,
São velhas porém são minhas.*

Aqui, a falta de um único termo português equivalente ao adjetivo *pexatus*, *a*, *um*, obrigou-me a substituí-lo por todo um verso: “*Vestido numa novinha*”, com este último termo absorvendo o advérbio “*pulchre*”. Também optei por desconsiderar a repetição do nome do “destinatário” do epigrama (“Zoilo”), nomeando-o apenas no terceiro verso, para pontuar a repetição do termo “*velhas*”. O qual, aliás, não reflete com exatidão o adjetivo “*tritus*, *a*, *um*”; que significaria antes “*esfarrapado*”.

**Cum tua non edas, carpis mea carmina, Laeli.
Carpere uel noli nostra uel ede tua.**

(Novak, Neri; 1992, p. 274)

[Como os teus não lances, lamentas meus poemas, Lélío.
Ou não queiras lamentar os nossos ou lanças os teus.]

*Não mostras, Lélío, teus versos
Mas os meus você critica
Pára então de criticar,
Ou então os teus publica.*

Neste último exemplo tornou-se necessário substituir o verbo “*carpo*, *is*, *ere*, ...” cujo significado seria “*chorar*”, “*lamentar*”, pelo verbo “*criticar*” que não pertence exatamente ao mesmo campo semântico, mas apresenta-se como solução mais plausível, uma vez que permite também construir-se uma rima com “*publicar*”.

Se, anteriormente, pude concluir que respeito à forma e reprodução de conteúdo seriam forças auto-excludentes na tradução do texto poético; posso agora inferir, baseado nos exemplos analisados, que a liberdade formal tampouco é elemento facilitador da reprodução do conteúdo, e que bons resultados podem ser alcançados desprezando-se tanto a forma quanto o texto original. Se esse posicionamento pôde permitir o alcance do mesmo efeito do original no público-leitor, ficará ainda a pergunta: o resultado final constitui-se, de fato, em tradução, ou é antes uma recriação, em grande parte inde-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

pendente, do texto original?

Sem pretender dar alguma resposta definitiva abordo questões em que o binômio forma/conteúdo não consegue chegar a uma solução de equilíbrio, em virtude de fatores que consideramos externos ao processo tradutório em si. Da leitura, contudo, do anterior, pode-se deduzir que a proximidade lingüística entre os idiomas origem e meta seja elemento facilitador da tradução. No entanto isto não pode ser mostrado como um valor absoluto, como se vê no poema abaixo, escrito em língua galega – que, entre todas as neo-latinas, é a mais próxima do português, havendo mesmo quem defenda a tese de que sejam, ambos, co-dialetos um do outro:

<p>HOXE</p> <p>Só podó escribir deste lado do Océano Atlántico non estou na ría materna para ouvir nenos falando a guerreira lingua galega</p> <p>só podó escribir aquí de fóra visitando palabras significativas logo mergulladas nas conversas cariocas</p> <p>xenreira serodio senlleira asolagar labazada devalo axexo</p>	<p>hoxe só podó escribir aquí e agora dialogando con poetas proxectistas son páxaro emigrado canto máis lonxe da ría ou dos ríos máis perto presinto a orixe do voo libre para planar libre libre dentro das lecturas galegas entaladas na garganta.</p> <p>(González Cruz, 2005, p. 77)</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

A semelhança entre o galego e o português é tanta que esquivo-me mesmo a apresentar qualquer tradução do poema de Domingo González Cruz (1949), galego radicado no Rio de Janeiro que escreve em sua língua e publica regularmente em sua província espanhola natal. Contudo mesmo neste poema aparece uma seqüência de palavras que não possuem qualquer referência comum com o português, ficando o leitor à mercê de qualquer esclarecimento que elucide os termos em questão. Assim, a proximidade lingüística deixa de ser uma vantagem, uma vez que não nos traz à luz qualquer possibilida-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

de de dedução dos vocábulos mencionados.⁷

O exposto indica que, apesar da proximidade lingüística, a proximidade cultural acaba fornecendo maiores subsídios para uma tradução consistente, seja qual for a língua-origem. Esta questão, ainda que importante no caso das línguas modernas, reveste-se ainda de maior gravidade quando se trata das línguas clássicas, conforme exponho a seguir tomando como exemplo a primeira fala da peça *Octavia* – obra da literatura latina cuja autoria foi historicamente atribuída a Sêneca, embora provavelmente seja de autor imediatamente posterior ao governo de Nero -, ainda que o discurso seja relativamente longo (29 versos), apresenta variadas possibilidades de discussão. Ei-lo:

Iam uaga caelo sidera fulgens Aurora fugat,
surgit Titan radiante coma
mundoque diem reddit clarum.
Age, tot tantis onerata malis,
repete assuetos iam tibi questus
atque aequoreas uince Alcyonas,
uince et uolucres Pandionias:
grauior namque his fortuna tua est.
Semper, genetrix, deflenda mihi,
prima meorum causa malorum,
tristes questus natae exaudi,
si quis remanet sensus in umbris.
Vtinam ante manu grandaeva sua
mea rupisset stamina Clotho,
tua quam maerens uulnera uidi
oraque foedo sparsa cruore!
O nox semper funesta mihi,
tempore ab illo lux est tenebris inuisa magis:
tulimus saeuae iussa nouercae,
hostilem animum uultusque truces.

⁷ Como curiosidade, dou aqui os significados dos termos galegos, na ordem em que surgem no poema:

xenreira = ódio, antipatia

serodio = tardio (termo existente porém completamente desusado em português)

senlleira = única, irrepelível, sem igual

asolagar = inundar, ficar debaixo d'água

labazada = bofetada

devalo = baixa da maré, minguante, ocase

axexo = estar à espreita, espionar

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Illa illa meis tristis Erinys
thalamis Stygios praetulit ignes
teque extinxit, miserande pater,
modo cui totus paruit orbis
ultra Oceanum cuique Britanni terga dedere,
ducibus nostris ante ignoti iurisque sui,
coniugis, heu me, pater, insidiis
oppressae iaces seruitque domus
cum prole tua capta tyranno. (Pseudo-Sênèque; 1998, p. 3-4)

Como já de costume, eis minha tradução do texto acima;

Já a fulgente Aurora afugenta do céu as vagantes estrelas,
e surge Titã com a brilhante cabeleira, a devolver o claro dia ao mundo.
Então, cedo arqueada de tantos males,
retoma já as queixas habituais a ti
e suplanta as aquáticas alcíones,
suplanta as aves de Pandião
posto que tua sorte é mais grave que a delas.
Ó mãe a ser por mim sempre chorada,
causa primeira dos meus males,
ouvi os prantos tristes da de ti nascida,
se há ainda nas sombras os sentidos.
Oxalá a triste Cloto tivesse com sua velha mão rompido meus cordões quando vi
as tuas feridas,
o rosto manchado com o sangue esparso!
Oh! Noite sempre funesta a mim!
Desde aquele tempo a luz é mais odiosa que as trevas:
suportamos as ordens, o ânimo hostil
e os olhares ameaçadores da feroz madrasta.
Ela, ela com a minha triste Erínea, trouxe à frente os fogos estígeos
e te extingui no leito nupcial, ó pai miserando!
Ó pai, único a quem o mundo inteiro além-oceano obedeceu,
e a quem os bretões deram as costas em fuga.
Aos nossos generais ante o desconhecido
e do seu direito de cônjuge, ai de mim!,
jazes oprimido pela traição e tua casa e prole escravizada pelo tirano.

O texto já de início recoloca a questão de ser a poesia clássica baseada na quantidade das vogais, fato linguístico perdido pelas línguas neolatinas, em que a tonicidade substituiu a quantidade como elemento rítmico. Por esta razão, torna-se impossível respeitar-se a forma poética do original – o que faz com que diversos latinistas defendam a posição de que a poesia clássica só deve ser traduzida em forma de prosa, já que conferir elementos poéticos tais como a rima seria intervenção demasiado abusiva por parte do tradutor. Mas há

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

mais.

Sendo a língua latina um idioma sintético, ou seja, cujas designações de número e de gênero embutem também o caso em que o termo é utilizado, e tendo a maioria das línguas modernas – à exceção do alemão e do russo – descartado esse recurso lingüístico, é defendida pela maioria dos classicistas a idéia de que uma tradução de um texto clássico deve preservar sobretudo a perfeita coincidência entre a função sintática na língua-meta e o caso da língua-origem. Este conceito, embora alheio à práxis tradutória em si, tornou-se critério valorativo para o julgamento das traduções de textos clássicos. Somado ao fato de que muitas vezes falta uma perfeita correspondência semântica entre os termos latinos e portugueses – que obriga o tradutor a lançar mão de perífrases, silepses, metáforas etc. – para a preservação do conteúdo do texto; ou seja, distintamente dos tradutores de outras línguas-origem, os das línguas clássicas são coagidos, pela estrutura mesma desses idiomas a romper com o respeito à forma tanto quanto com a reprodução do texto. Mas para agravante de uma situação já complexa, um terceiro problema persiste: o do subtrato cultural.

Textos produzidos em culturas distantes da nossa – no tempo e/ou no espaço – acabam por requerer todo um esforço adicional para sua correta tradução e interpretação, pois se faz necessário esclarecer o leitor quanto a diversos “pontos obscuros” do texto para que possa fruí-lo e interpretá-lo com o devido instrumental. Isto acarreta – para a tradução de qualquer texto enquadrável na categoria supracitada – a inserção de n notas explicativas e introdutórias – fator que exige esforço e interesse maiores por parte de leitor. No trecho acima, às referências mitológicas a Aurora (uma das ninfas, Titã (o deus Apolo), às aves de Pandião, às alcíones, a Cloto (uma das três Parcas) e à Noite (deificada como entidade mitológica) acrescentam-se também outras de caráter histórico, visando estabelecer quem seriam a mãe (Messalina), a madrasta (Agripina), o pai (o imperador Cláudio) e o marido (o imperador Nero). Pode-se facilmente deduzir que a quantidade de referências necessárias para cobrir apenas os 29 versos iniciais - de uma peça teatral com 982 versos - signifiquem um grande esforço adicional de leitura, com aliás já dissemos.

Daí, a partir da comparação dos processos tradutórios utiliza-

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

dos para as línguas modernas e clássicas, podemos caminhar para a conclusão de nosso trabalho.

A breve exposição que o presente trabalho realizou acabou por tecer pequenas observações a respeito da “*ars translatória*”. Não ousou dizer que seriam conclusões cientificamente embasadas, por faltar-lhes um arcabouço teórico que lhes forneça a sustentação necessária. Antes de qualquer outra coisa, as conclusões que seguem resultam sobretudo de exercícios empíricos realizados ao longo do contato desenvolvido com os idiomas aqui utilizados.

A primeira conclusão possível é a de que o respeito à forma original é uma força que atua em sentido oposto ao da reprodução *ipsis litteris* do conteúdo do texto. À exceção de textos em que uma grande proximidade vocabular esteja presente, sempre haverá problemas que exigirão do tradutor ceder a uma dessas forças em oposição.

A segunda conclusão é a de que optar-se por maior liberdade quanto ao aspecto formal do texto-origem não representa garantia de que se alcancem os mesmos objetivos estéticos postulados naquele; embora uma margem de manobra mais ampla seja concedida ao tradutor, este pode ver-se obrigado a descartar elementos de primeira importância e que confeririam particularidades valorativas ao texto-origem. Ou ainda, cabe ao tradutor reconstruir o texto original, de modo mais evocativo que propriamente reprodutivo.

A terceira e última conclusão é a de que não é a proximidade entre as línguas-origem e meta que torna uma tradução mais ou menos bem exequível, pois ficou cristalino a proximidade cultural entre os universos do texto e do leitor exerce um papel bem mais inequívoco a este respeito. Isto fica claramente perceptível quando da análise da versão de Silva Bélkior ao poema de Drummond.

De qualquer modo, fica patente que os procedimentos tradutórios utilizados devem adequar-se tanto à reconstrução da estética, da ética e da poética do texto original, sem contudo tornar-se camisa-de-força ideológica que molde a conduta do tradutor.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carmina drummondiana*. Versão de Silva Bêlkior. Rio de Janeiro: EdUnB, 1982.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1941.
- GONZÁLEZ CRUZ, Domingo. *Poesia peregrina*. Tradução de Gonzálo Armán. Rio de Janeiro: HP, 2005. Série Raíces
- GRÜNEWALD, José Lino (org. e trad.). *Poetas franceses do século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- NERUDA, Pablo. *Antologia Poética*. 7ª ed. Trad. de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- NOVAK, Mª da Glória; NERI, Mª Luiza (orgs.) *Poesia lírica latina*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- PAZ, Octavio. *Piedra de sol/pedra de sol*. Trad. de Horácio Costa. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- PSEUDO-SÉNÈQUE. *Octavie*. Paris: Les Belles Lettres, 1998. Collection Classiques en Poche 27