

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução

Tradução poética: a recriação da presença nos poemas de E. E. Cummings

09/0135423 **WAGNER HUMBERTO DURÃES DE OLIVEIRA**

Projeto final a ser apresentado ao Curso de Letras-Tradução-
Inglês como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel
em Letras-Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Soraya Ferreira Alves

Brasília, 2º/2011

“O que se escreve toma conta da alma.”

(Santa Teresa d’Ávila, patrona dos poetas espanhóis)

“A poesia tem comunicação secreta
com o sofrimento do homem.”

(Pablo Picasso)

AGRADECIMENTOS

Registro aqui meus sinceros agradecimentos à Professora Doutora **SORAYA FERREIRA ALVES**, que me orientou com atenção, paciência e dedicação neste projeto, além de me servir com sua competência e sua ampla bagagem cultural e científica no campo da Literatura e da Tradução. Quando ainda incerto e inseguro para levar adiante este projeto, com bastante sensatez e a tempo, Soraya me fez refletir, abrir os olhos e tomar o caminho certo.

A ela, minha gratidão e todo o meu respeito.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	2
A TRADUÇÃO E O SEGREDO DO OURIÇO.....	4
Objetivo.....	5
Justificativa	6
Metodologia	6
REFERENCIAL TEÓRICO	8
Da intraduzibilidade da poesia.....	8
A tradução como recriação	9
A “presença” na poesia	12
Traduzir a beleza dos sentidos (e) das formas	14
RECRIANDO CUMMINGS EM PORTUGUÊS.....	16
E. E. Cummings: alma e versos livres – uma breve biografia	16
Primeiro poema: no fim, a chuva e as rimas	18
Segundo poema: um texto famoso	25
Terceiro poema: meio demônio, meio árvore e meias-rimas.....	30
Quarto poema: o céu e a antítese sobre a cabeça	33
Quinto poema: o fim da tarde, o poente e a noite	37
Sexto poema: a tipografia e a presença.....	40
Sétimo poema: fadas, gnomos e elipses.....	43
Oitavo poema: uma experiência sáfica	46
Nono poema: o passeio da lua e das palavras	50
Décimo poema: um poema com asas e alma	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
BIBLIOGRAFIA	57

A TRADUÇÃO E O SEGREDO DO OURIÇO

Em “Che Cos’è la Poesia”¹, Derrida legou-nos uma concepção bastante interessante da poesia. Para ele, sendo ilusão de uma plenitude, a palavra poética deixa sempre um resto, um resto que resiste e que se ergue altivamente como o segredo, representado pelo ouriço. Um segredo que, enovelando-se sobre si próprio, afigura-se como o próprio gesto da escrita: um segredo partilhado, simultaneamente público e privado, absolvido de fora e de dentro, nem um nem outro, o animal lançado na estrada, absoluto, solitário, enrolado em bola junto de si.

Ao falar do ouriço que rola como uma bola na estrada, durante uma viagem que o filósofo fez entre a cidade fortificada e a natureza selvagem, Derrida propõe uma metáfora muito rica que traduz algo de essencial, o impulso à manipulação, ao toque prolongado, que é inerente a toda leitura. Estamos diante de um ouriço verbal, “que gostaríamos de tomá-lo nas mãos e aprendê-lo”, afirma Derrida ao propor esse ouriço como a própria definição de poesia e cuja aparição se dá na rota da tradução, que leva de uma língua a outra. O ouriço poderá ferir como poderá, célere, rolar além da mão. Poderemos soltá-lo antes de apanhá-lo. Em suma, uma vez tocada, a poesia, como o ouriço, lança espinhos para fora, em todas as direções.

Para Derrida, o poema vem sempre do outro, é um ditado do outro, que eu desejo aprender de cor, através do coração que memoriza um texto que se define pela concisão e a economia das palavras. O percurso do poema, profundo rio luminoso, vai desde o cais da partida ao porto de chegada, deixando que se inscreva no texto a marca da origem e as vicissitudes do percurso, tendo sempre como meta última a relação com algo ou alguém.

O poema² possui o mesmo caráter complexo e indivisível da linguagem e de sua célula, a frase. Todo poema é uma totalidade encerrada dentro de si mesma: é uma frase ou um conjunto de frases que forma um todo. Porém, a célula do poema - seu núcleo mais simples - é a frase, que encerra seu impulso rítmico-poético. Assim, enquanto o poema se apresenta como uma ordem fechada, a prosa tende a manifestar-se como uma consciência aberta e linear.

¹ Mencionado por Ricardo Gil Soeiro em *Encantação silenciosa: ‘O poema como ferida áfona que de ti desejo aprender de cor’*. Revista Autor. Disponível em: [www.revistaautor.com]

² Caio Ceia. E-dicionário de termos literários. Disponível em: [<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/P/poema.htm>]

Paul Valéry, por exemplo, comparou a prosa com a marcha e a poesia com a dança. Assim voltamos à ideia de ritmo, que não é outra coisa senão esta constante repetição e recriação, como a maré que vai e que vem, que cai e se levanta. Diferentemente, então, do que acontece com a prosa, a unidade da frase, o que a constitui como tal e forma a linguagem, não é o sentido ou direção significativa, mas, principalmente, o que se caracteriza como ritmo. Neste caso, o ritmo não é apenas medida, mas, principalmente, visão do mundo, e, assim, calendários, moral, política, técnica, artes, filosofias, tudo enfim que chamamos de cultura tem suas raízes no ritmo.

Objetivo

Considerando o exposto, como é então possível traduzir poesia? Como verter esse “segredo” que o ouriço esconde para outra língua e lidar com os espinhos? Voltando a Derrida, ao discorrer sobre o ato tradutório em literatura, o filósofo opina que a tradução não buscaria dizer isto ou aquilo, nem a comunicar tal carga de sentido. Antes, procura “remarcar a afinidade entre as línguas, a exibir sua própria possibilidade” (2006, p. 44). É, pois, este o desafio que se lança a quem resolve empreender a tradução de um poema e é, portanto, o objetivo do presente projeto final de tradução.

Para atingir esse objetivo, ou seja, mostrar que é possível traduzir poesia por meio de uma recriação, traduzi dez obras do autor norte-americano E. E. Cummings, comentando e justificando escolhas e caminhos. Ao reescrever o poema em sua própria língua, o tradutor passa a mostrar a sua própria possibilidade e a de sua língua, ou seja, no nosso caso, a possibilidade da língua portuguesa de apresentar os poemas do escritor norte-americano E. E. Cummings.

Ressalto, entretanto, que não é pretensão ou objetivo desse trabalho fazer uma análise literária da obra deste autor, e nem produzir uma exegese de seus textos aqui utilizados, mas apenas recriá-los em português, justificando e descrevendo esse desafio.

Justificativa

O projeto justifica-se não somente pela minha admiração pelo autor, mas pela paixão pela poesia que vem desde a infância. Além disso, constitui interessante desafio traduzir poesia de tão renomado autor, mormente em uma instituição onde esse tipo de tradução é raro ou escasso, como tenho notado entre os trabalhos do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília.

Além disso, esses poemas constituem uma rica representação da vasta obra de Cummings e suas diversas fases e sua tradução possibilita uma profunda reflexão dos conceitos de tradução poética na teoria da tradução.

Metodologia

Para a empreitada aqui proposta, selecionamos dez poemas do escrito norte-americano E. E. Cummings, de seis épocas/obras diferentes:

- Dois poemas que aparecem em sua obra como “Uncollected Poems” (1910-1962), por terem sido publicados apenas em pequenas revistas da época;
- Três poemas da obra W[Viva], de 1931;
- O primeiro poema da obra “is 5”, de 1926;
- O poema 92 da obra “95 Poems”, de 1958;
- Um poema da obra “Collected Poems”, de 1960.
- Dois poemas publicados na obra póstuma “Etcetera: The Unpublished Poems”, de 1983.

O critério para a escolha dos poemas foi um tanto subjetivo. Entretanto, convém destacar que busquei poemas que fossem de agradável leitura, principalmente com temática amorosa e sobre natureza, além do que procurei alguns que realmente representassem um desafio para a tradução, principalmente pela sua complexidade vocabular.

Para a empreitada proposta no objetivo, necessário se fez recorrer a alguns autores. Mário Laranjeira (2003), que em “Poética da tradução” escreveu um verdadeiro tratado sobre o assunto, será um pilar de nossa fundamentação e orientação. Nessa obra, Laranjeira reivindica para a tradução poética o sentido translíngüístico que toda arte verbal implica e,

assim, faz da arte da tradução a leitura poética por excelência. Por isso mesmo, defende uma tradução de poesia que respeite forma, conteúdo e significados, elaborando a noção de *recriação*, sobre a qual nos apoiaremos como metodologia de trabalho.

A esses aspectos, acrescentaremos o da *presença*, proposto pelo autor e teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht. Para ele, há algo que o sentido por si só não consegue transmitir, mas a poesia tem uma coisa de som, uma coisa de ritmo, efeitos de presença que é preciso também levar em consideração.

Também traremos à baila opinião de autores que corroboram nosso pensamento no que tange à tradução de poesia e de literatura de uma forma geral, tais como Augusto de Campos (1970, 1986 e 1997), Haroldo de Campos (1970), Octavio Paz (2009), Umberto Eco (2007), Rosemary Arrojo (1986), Anderson Braga Horta (2004), Paulo Rónai (1981) e José Paulo Paes (1990).

Em suma, a metodologia baseia-se na aplicação do conhecimento explanado por esses autores na tradução dos dez poemas de E. E. Cummings, que foram aqui apresentados. Em alguns dos poemas far-se-á um estudo da métrica fazendo disso uma metodologia de tradução, observando ao máximo a simetria dos poemas e controlando com rigor o número de sílabas poéticas no novo poema em português. Também atentei para as rimas e para os deslocamentos gráficos de alguns versos, aliás, uma característica marcante de Cummings. Além disso, repeti em português o uso irregular de letras maiúsculas e minúsculas, outra peculiaridade do autor.

Como elemento enriquecedor, servir-nos-emos ainda, neste projeto, da experiência de tradutores renomados como Augusto de Campos, Regina Werneck e Mauricio Cardozo, que traduziram alguns dos poemas selecionados para este trabalho, fazendo uma breve análise e crítica de seus trabalhos à luz do que ora apresentamos e comparando-os com as traduções aqui trabalhadas. O objetivo desse recurso será apontar e ilustrar por meio dessas traduções aquilo que não está em consonância com o que propõem os autores que teorizaram a tradução de poesia elencados neste projeto.

REFERENCIAL TEÓRICO

Da intraduzibilidade da poesia

Muito se fala sobre a intraduzibilidade da poesia. Seria a poesia realmente intraduzível? É desse ponto que parte toda a discussão em torno da tradução poética. Laranjeira (2003, p. 24) trata dessa problemática colocando-se, de forma bastante sensata, contrário a esse pensamento:

Os partidários da intraduzibilidade da poesia apoiam-se numa ideologia de base dualista que opõe conteúdo e forma, autor e tradutor, proclamam a superioridade do texto original frente à tradução, atribuindo ao primeiro singularidade, imperfectibilidade e perenidade, enquanto à segunda reservam a pluralidade, a perfectibilidade e a caducidade. Assim, a tradução destruiria a própria natureza do poema original, as manifestações básicas da sua essência, sendo portanto, impossível.

Ora, essa base dualista identificada por Laranjeira simplesmente não se sustenta, pois radicaliza o entendimento da atividade tradutória, colocando-a num patamar sempre de inferioridade. A esse respeito, Octávio Paz (2009, p. 15) aponta que os descobrimentos da antropologia e da linguística não condenam a tradução, e sim aquela ideia ingênua da tradução. Ou seja: **“a tradução literal que chamamos, significativamente, servil.”** (grifo nosso). De fato, alicerçados nessa noção de tradução, só poderíamos tachá-la de impossível.

Convém destacar que várias obras de apreço universal só chegaram ao nosso conhecimento por meio de traduções. Paz (2009, p. 15), para quem “os tradutores não fazem outra coisa senão literatura”, assinala que “a maior condenação sobre a possibilidade da tradução tem recaído sobre a poesia. Para ele, uma condenação singular, se recordamos que muitos dos melhores poemas de cada língua do Ocidente são traduções e que muitas dessas traduções são obras de grandes poetas.” Por isso, ao se opor a essa ideia, Paz é enfático:

Feita de ecos, reflexos e correspondências entre o som e o sentido, a poesia é um tecido de conotações e, portanto, intraduzível. Confesso que essa ideia me repugna não só porque se opõe à imagem que faço da universalidade da poesia, mas porque se baseia em uma concepção errônea do que é a tradução. Nem todos compartilham minhas ideias e muitos poetas modernos afirmam que a poesia é intraduzível. Talvez eles sejam movidos por um amor exagerado à matéria verbal ou ficaram presos na armadilha da subjetividade. (2009, p.17).

Horta (2004, p. 123), por sua vez, confirma que é possível traduzir poesia e, para ele, isso não significa duplicá-la,

mas é reproduzir, em outra língua (ou noutra linguagem), o conjunto de *conteúdos* do poema, isto é: seu sentido lógico-discursivo (se o tem), seu ritmo, sua música, seus eventuais jogos de palavras, e sobretudo a sua *aura*, aquilo que faz dele o que é: um poema, vale dizer, uma construção vocabular, para a qual tem o poeta à disposição a palavra e tudo que ela é capaz de abrigar/ocultar/revelar, vale dizer, um infinito, - com a condição de que o produto não repousa na planície do discurso, mas se alça aos ares do encantatório, seja fundindo pensamento e sentimento, seja criando de outro modo um clima em que o leitor tenha de mergulhar, sob pena de não tocar senão a periferia do artefato poemático.

Fugindo dos extremos, Umberto Eco (2007, p. 325) propôs uma reflexão acerca da tradução poética sob o signo do “quase”. Para ele, por mais que se tente, traduzindo se diz *quase* a mesma coisa. “Porém, é interessante observar quando o tradutor, por vezes, mesmo sabendo que só pode dizer o *quase*, vai buscar o núcleo da coisa que quer restituir (mesmo que quase) a qualquer custo”.

De qualquer maneira, quando se fala da intraduzibilidade de um texto, sobretudo literário, devemos entender que o termo tem uma função dialética na colocação do problema. Não deve ser tomado ao pé da letra. Pois, “assim como toda criação artística, a tradução é um desafio, um esforço de expressão, de comunicação” (LARANJEIRA, 2003, p. 123).

Haroldo de Campos (1970 apud VIEIRA, 2006, p. 85), falando da intraduzibilidade dos “textos criativos”, pondera que, “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos (...) para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca”. Em suma, na verdade, “nada é intraduzível em um sentido, mas *em outro sentido* tudo é intraduzível, a tradução é um outro nome do impossível”. (DERRIDA, 1996, p. 103).

A tradução como recriação

Por isso mesmo, é preciso falar em um **processo de recriação** na tradução de poesia. É justamente esse conceito de recriação - no caso da tradução poética - a peça fundamental para se entender a tarefa específica do tradutor “poético” (enquanto poeta também). Na tradução poética, no entanto, lida-se com o que Mário Laranjeira denomina de *significância do texto* e que Walter Benjamin chamou de *significação poética*: “...não se trata, então, da mera reprodução do sentido, não visa ao significado enquanto tal, mas à vinculação do significado com o modo de significar, com *uma forma significante*” (CAMPOS: 1996, p. 207).

No momento em que se chega à significância das palavras, ou seja, ao seu modo de significar, o tradutor se embate nos seus limites: de fato, a cada palavra está associado um modo de significar e, para manter essa significância, deve-se escolher a forma mais apropriada na língua de chegada. Isso é mais difícil na poesia, onde som, ritmo, prosódia contribuem para criar o sentido e também a “presença”, como veremos mais adiante. Por sua vez, o poeta conhece o processo criativo que está atrás de uma frase; sabe que antes de traduzir um poema, tem que traduzir e compreender o sentir poético do outro autor. É esse sentir poético do autor que o leva a escolher aquela e não outra combinação específica de palavras.

No entanto, cabe ressaltar que a criação textual, de que falam autores e teóricos, envolvida no processo de tradução poética, **não significa recriação textual livre**. O leitor/tradutor de poesia tem o direito de realizar as devidas transformações no texto de chegada para que, mesmo se distanciando do texto original, em alguns momentos, possa transpor a poesia de uma realidade cultural para outra mantendo a fidelidade de significância frente à mesma.

O poema será traduzido por outro poema, não somente que transmita a mesma imagem e sentido do original, mas que encerre uma nova estrutura tão complexa quanto a do original. O poema em si – sua composição visual, semiótica, semântica, sintática e fonológica – deve significar (tornar-se significativo), levando-nos ao seu sentido original. Por isso, a tradução poética não se apresenta como uma atividade fácil e exige muita dedicação daquele que se propõe a fazê-la. O resultado final estará longe de ser definitivo, mas é uma possibilidade neste mar de possibilidades que se abre sobre a leitura de um poema e sua tradução, que será, antes de tudo, sua recriação.

Na senda do que já se mencionou aqui de Derrida, no sentido de apresentar uma nova possibilidade em uma nova língua, a tradução de poesia, de um modo especial, revela-se como uma recriação do texto de partida. Por isso, um poema bem traduzido é o que

cria um poema na língua-cultura de chegada, um poema que passa a ter vida própria como qualquer “poema original” dessa língua-cultura. O que o distingue e caracteriza é a presença, nele, de marcas providas de outra língua-cultura e de outro sujeito, o autor do original. (LARANJEIRA, 1996, p. 20. Grifo do autor).

Desta feita, o poema passa por um processo de “ressignificação”, de produção de sentidos em cima de sentidos já existentes. E esse processo se dá tanto no ato da tradução,

como no da leitura da tradução. Porque

o leitor do texto traduzido, por sua vez, trará para sua operação de leitura - que é também uma operação de geração e atualização do(s) sentido(s) ou da significância - a sua própria carga genética, histórica, cultural etc. Ao ler o texto traduzido, ele estará lendo o primeiro sujeito (autor do original), o segundo sujeito (tradutor enquanto leitor-reescritor) e a si mesmo. (LARANJEIRA, 1996, p. 19).

Horta (2004, p. 14) faz coro com Laranjeira quando diz que na poesia “o mais das vezes, importa antes o clima que a informação, a sugestão que o conceito, e em que a música e a imagem sobrelevam a lógica”, e, por isso mesmo “é preciso não apenas traduzir (ou verter): é preciso, sobretudo, recriar”. Entretanto, o autor lembra ainda que

não é fácil, mas é possível recriar o poema de modo que, na língua de destino, **ele soe como original** e suscite um conjunto de sensações-emoções-sentimento-ideias que se assemelhe ao da matriz. (p. 14. Grifo nosso).

Se nas traduções gerais há sempre que se remarcar a fluidez do texto para que o resultado seja considerado “uma boa tradução”, muito mais se há que prestar atenção a esse aspecto quanto se trata de traduzir poesia. Ele precisa “soar como original”. Entretanto, o que vai “denunciar” a presença do autor do texto de partida são, entre outros aspectos, as peculiaridades de sua escrita, suas marcas. Os poemas de E. E. Cummings, por exemplo, apresentam uma forma de pontuação diferenciada, que era própria dele, e que pode e deve aparecer na tradução.

A esse respeito, Octávio Paz (2003, p. 23) elenca as qualidades do que considera um bom tradutor de poesia:

em teoria, somente os poetas deveriam traduzir poesia; na realidade, poucas vezes os poetas são bons tradutores. Não são porque quase sempre usam o poema alheio como ponto de partida para escrever seu poema. O bom tradutor se move em uma direção contrária: seu ponto de chegada é um poema análogo, ainda que não idêntico, ao poema original. Não se afasta do poema senão para segui-lo mais perto. O bom tradutor de poesia é um tradutor que, além disso, é um poeta – como Arthur Waley; ou um poeta que, ademais, é um bom tradutor – Gérard de Nerval quando traduziu o primeiro Fausto.

Paes (1990, pp. 45-46) vai mais além quando equipara o estatuto do tradutor ao do autor, ainda dentro do contexto da recriação. Para ele,

Sendo a tradução de poesia (...) o caso-limite da problemática geral da tradução, é no seu desempenho que o estatuto do tradutor mais se aproxima do estatuto de autor. Aproxima-se dele, sim, mas sem o igualar, já que o uso do critério de igualdade é falar no domínio de tradução.

Já Manuel Bandeira (1966), falando da tradução poética, admite que o processo de tradução é semelhante ao de criação e que ele só traduz bem os poemas que gostaria de ter escrito. E podemos acrescentar a essas observações o depoimento de outro grande tradutor brasileiro, em que se revela a similaridade entre a criação poética e a tradução:

se tento reconstituir o processo que adotei no transplante da lírica latina para a minha língua, vejo o que tinha de inconsciente. De tanto os ler, aprendera sem sentir dezenas de poemas, um dos quais se apoderava de chofre da minha mente e não me largava. Recordava-o antes de dormir, murmurava-o, ouvia-o recitado por voz imaginária. Isso durava, por vezes, várias semanas até que de repente surgia no meu espírito, pronta e perfeita, a primeira estrofe ou, nos casos de Ovídio, Tibulo ou Propércio, o primeiro dístico. Não tinha contado nem medido sílabas, nem tentado preencher um esquema métrico no papel. O ritmo impunha-se interiormente. Prontos os primeiros versos, podia-me sentar à mesa e em pouco tempo, algumas horas apenas, a poesia inteira estava no papel, num primeiro jato. (RÓNAI, 1976, pp. 115-116).

Concebida assim, a recriação é, portanto, o caminho para a tradução de poesia.

A “presença” na poesia

Ao desenvolver a sua noção de presença, o autor e professor alemão Hans Ulrich Gumbrecht³ explica que, numa experiência estética, além da apreensão dos sentidos, deve-se atentar também para algo mais:

Desde o século XVIII, chamamos de experiência estética experiências onde é impossível você só se concentrar no lado do sentido. Típico na poesia, se você só decifra a semântica da poesia, você não faz justiça à poesia. **A poesia tem uma coisa de som, uma coisa de ritmo, efeitos de presença que a gente tem que tomar conta.** Nesse sentido, o que chamamos de estética é o desejo que a gente pode ter de experiência estética é uma reação a uma cultura a um mundo humano que está cada vez mais culturalmente espiritual. (Grifo nosso).

Ao estudar esse conceito de presença relacionando-o à tradução de poesia, Beatriz Cabral Bastos⁴ observa que Gumbrecht valoriza um certo “tornar-se parte das coisas” e, por conseguinte, talvez o tradutor também tenha que tornar-se, ou se deixar tornar, parte da poesia. Corroborando-a Campos (1967 apud BASTOS, 2009, p. 114), para quem a tradução exige uma “dedicação amorosa e pertinaz”, mas que, ao mesmo tempo, é um “labor altamente especializado”. Inserida na tradição, embora de forma não servil, a tradução de poesia

³ Entrevista ao Portal PUC Rio Digital – 20/9/2010.

Disponível em <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=7762&sid=55>

⁴ Mestre em Estudos da Literatura. PUC-RIO - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Artigo: *Poesia e tradução: sobre presença*. Rev. Let., São Paulo, v.49, n.1, p.101-115, jan./jun. 2009.

movimenta-se num terreno complicado, pois vai tentar reproduzir efeitos de presença, intensidades, que, a princípio, como preconiza o próprio Gumbrecht, não ensinam nada, não servem como um apoio.

Para Gumbrecht, a intuição de que formas poéticas não estão subordinadas ao sentido se revelaram um ponto de partida promissor para uma reconceitualização da relação entre efeitos de sentido e efeitos de presença.

Por isso, será preciso trabalhar com as “entranhas” do poema, esmiuçar sua máquina poética e as diferentes peças que formam esta máquina. Porém, neste processo, o tradutor não pode se deixar afogar por camadas interpretativas, aspectos semânticos do texto; ele precisa também manter o texto próximo à sua pele.

Imbuídos dessa noção, podemos ainda trazer à baila o que Octávio Paz (2009, p. 15) postulou sobre a presença do texto de partida na tradução poética:

O texto original jamais reaparece (seria impossível) na outra língua; entretanto, **está sempre presente**, porque a tradução, sem dizê-lo, o menciona constantemente ou o converte em um objeto verbal que, mesmo distinto, o reproduz: metonímia e metáfora. Ambas, diferentemente das traduções explicativas e da paráfrase, são formas rigorosas e que não estão em luta com a exatidão: a primeira é uma descrição indireta e a segunda uma equação verbal. (Grifo nosso).

Tratando de historiografia, Gumbrecht (2009) já fornecia pistas sobre os efeitos da presença na linguagem. Para exemplificar, citou a cadência do verso alexandrino, forma predominante do drama francês do século XVII. Esse tipo de verso pode tornar fisicamente presente uma dimensão específica de um passado específico, como acontece para os leitores contemporâneos do alemão com as frases perfeitamente construídas e muitas vezes sintaticamente exuberantes da prosa de Thomas Mann. No entanto, prossegue Gumbrecht,

Ninguém poderia dizer o que o verso alexandrino ou o ritmo da prosa de Thomas Mann “significam” — porque, em realidade, eles não têm nenhum significado (as incontáveis tentativas frustradas de se demonstrar isso nos fornecem evidências substanciais). Mas não há dúvidas de que eles “são” componentes materiais de ambientes passados da vida humana. (p. 18)

Mas quais são as implicações desses conceitos para a nossa tradução poética aqui empreendida? Em suma, pode-se dizer que importa mais **o que disse o autor** do que propriamente **o que quis dizer**, o que, aliás, talvez nunca saibamos. Ora, a poesia de Cummings foi por vezes considerada “sem sentido” por muitos. Desatrelando-nos do essencialmente ligado ao sentido, podemos arriscar uma tradução menos literal, mas que faça recriar uma certa presença, ainda que sua significação na língua de chegada ainda pareça obscura. Essa obscuridade será, precisamente, a *presença* na poesia, de que fala Gumbrecht.

Traduzir a beleza dos sentidos (e) das formas

A ideia de não se focar obstinada e exclusivamente no sentido não significa que ele não deva ser levado em conta no processo tradutório. Ao contrário, traduzir poesia compreende um grande desafio, pois é preciso atentar não só para o conteúdo, como também para a sua forma, pois sua significância é dada por ambos. Mário Laranjeira (2003, p.127) fala de uma fidelidade linguístico-estrutural a ser observada na tradução poética:

chamamos de fidelidade linguístico-estrutural o cuidado que deve ter o tradutor de poemas em preservar ou recuperar, no seu trabalho de reescritura, os jogos de significantes da cadeia original (nos níveis sintático e prosódico das classes morfológicas, léxico, fônico etc.) na medida em que se constituam bases em que se apoia a significância.

Segundo Rónai (1981, p. 129), dentro de um poema o tradutor deve se preocupar: com a sonoridade, com o acento dos vocábulos, com o aspecto visual, com a harmonia das rimas, com o comprimento e o ritmo dos versos, com a composição das estrofes que representam seu conteúdo e forma ao mesmo tempo.

Ao traduzir “O naufrágio do Deutschland” (“The Wreck of the Deutschland”, 1875), do renomado poeta inglês Gerard Manley Hopkins, Augusto de Campos revela uma obstinada busca pelo ideal de tradução que alcance a forma e o conteúdo de forma magnânima. Os poemas de Hopkins obedeciam a esquemas formais rigorosos, frequentemente derivados da disciplina do soneto. Por isso, para Campos (1997, p. 16), “traduzi-lo sem rematerializar a sua complexa elaboração formal é anular a sua personalidade, reduzi-lo à vala comum, assassinar o poeta (...) meu lema é não deixar sem resposta as proezas sonoras do original”. Assim, apresentou como proposta construir, a partir de Hopkins, poemas legíveis em português – “belos e complexos poemas, que querem responder à arte com mais arte. Poemas que não precisem de desculpas nem peçam perdão por existirem”. (Campos, 1997, p. 28).

Dentro dessa linha de pensamento, mas de maneira menos apaixonada, Mário Laranjeira (2003, p. 29) explica que não se pode separar, nem na prática, nem na teoria da tradução poética, a forma do fundo. Nem se pode ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma – esse adorno que poetizaria o fundo – como intraduzível.

Por sua vez, as reflexões de Roman Jakobson (1970) acerca da função poética da linguagem podem nos ajudar a destrinchar mais a relação entre som e sentido, forma e conteúdo. Quando Jakobson diz que a função poética promove o caráter palpável do signo, podemos dizer também que ela cria um “volume”. Segundo Jakobson, não é produtivo tentar encontrar uma mensagem verbal que preencha uma única função de linguagem; as diferentes mensagens seriam definidas pelo peso dado a uma ou outra função.

A função poética é aquela em que o que mais pesa é o enfoque dado à mensagem enquanto tal. A poesia é o domínio onde “(...) o nexo interno entre som e significado se converte de latente em patente e se manifesta de forma a mais palpável e intensa.” (JAKOBSON, 1970, p.153).

Portanto, a tradução de poesia exige um trabalho cuidadoso pois sua significância é dada pela forma e pelo conteúdo. Seu ritmo, sonoridade, rimas, métrica são tão importantes quanto os significados das palavras que formam seus versos. O espírito da poesia consiste precisamente nessa ligação entre as palavras, sua disposição e demais recursos poéticos. Na moderna poesia de E. E. Cummings, esse aspecto tende a se potencializar ainda mais, considerando suas peculiaridades no formato de seus poemas e escrita incomum, que o tornaram um autor único, porém não intraduzível, como se observará neste projeto.

RECRIANDO CUMMINGS EM PORTUGUÊS

Nesta seção, serão apresentados os dez poemas de E. E. Cummings que foram selecionados para este trabalho, com suas respectivas traduções, análises e comentários. Convém observar que, à exceção de dois (“Night” e “Sapphics”), os poemas não apresentam um título no original e esse padrão será mantido nas traduções para o português.

Os títulos que aparecem no início de cada poema, ao lado da numeração ordinal que ganharam neste projeto, são ilustrativos do poema e de algum detalhe que possa resumir o trabalho de tradução de cada um deles.

Passemos aos poemas. Antes, porém, convém apresentar devidamente o autor com cujos textos trabalhamos.

E. E. Cummings: alma e versos livres – uma breve biografia

Edward Estlin Cummings⁵ nasceu em 14 de outubro de 1894, em Massachussets, EUA. Poeta, pintor, ensaísta e dramaturgo, escrevia de um modo não convencional para os padrões da época. Seus poemas não incluem o uso convencional das letras maiúsculas, e ele mesmo grafava seu nome como “e.e. cummings”. Em consequência, as editoras passaram a publicar seus livros com seu nome grafado dessa maneira.

Quanto à pontuação, também, era incomum. Sem motivo e de forma aparentemente errônea, é capaz de interromper uma frase, ou mesmo palavras individualmente. Muitos de seus poemas possuem uma distribuição não convencional, aparentando pouco ou nenhum sentido até serem lidos em voz alta.

Apesar da afinidade por estilos *avant garde*, muito de seu trabalho é tradicional, apresentando, por exemplo, formato de soneto. Seus temas com frequência são o amor e a natureza e o relacionamento do indivíduo com as massas e o mundo. Seu primeiro livro de poemas - *Tulips and Chimneys*- saiu em 1923 e sua primeira peça - *Him* - estreou em 1928.

Cummings pertence à estirpe dos inventores da poesia moderna, ao rol daqueles poucos que realmente transformaram a linguagem poética de nosso tempo. Abominado por

⁵Biografia de E.E. Cummings. Site «Tiro de Letra». Disponível em [\[http://www.tirodeletra.com.br/biografia/E.E.Cummings.htm\]](http://www.tirodeletra.com.br/biografia/E.E.Cummings.htm)

críticos e poetas conservadores, mereceu, em contrapartida, a admiração de escritores do porte de Marianne Moore, William Carlos Williams, John dos Passos e Ezra Pound.

Ainda assim, nos anos seguintes Cummings teve muita dificuldade em conseguir a publicação, sofrendo os seus poemas mais inovadores muita rejeição nos EUA, mesmo de críticos que o admiravam em parte, como T.S. Eliot. A partir da década de 1950 começa, de forma gradual, a reabilitação do poeta, tendo, possivelmente, sido influenciada pelo movimento da poesia concreta, que obteve grande repercussão mundial e o citava como um dos seus precursores.

Escreveu, ao todo, mais de 900 poemas, dois romances, diversos ensaios e inúmeros sketches e pinturas. Publicou 10 volumes de poesia: *No thanks* (1935); *95 poems* (1958); *Collected poems* (1938); *1x1* (1944); *Xaípe* (1950); *73 Poems* (1963) entre outros. No Brasil tem sido apreciado, especialmente, por Augusto de Campos, que traduziu e publicou *Poem(a)S* (Francisco Alves, 1999), uma coletânea com 62 poemas.

Primeiro poema: no fim, a chuva e as rimas

Original

somewhere i have never travelled, gladly beyond
any experience, your eyes have their silence:
in your most frail gesture are things which enclose me,
or which i cannot touch because they are too near

your slightest look easily will unclose me
though i have closed myself as fingers,
you open always petal by petal myself as Spring opens
(touching skilfully, mysteriously) her first rose

or if your wish be to close me, i and
my life will shut very beautifully, suddenly,
as when the heart of this flower imagines
the snow carefully everywhere descending;

nothing which we are to perceive in this world equals
the power of your intense fragility: whose texture
compels me with the color of its countries,
rendering death and forever with each breathing

(i do not know what it is about you that closes
and opens; only something in me understands
the voice of your eyes is deeper than all roses)
nobody, not even the rain, has such small hands

Tradução

num lugar onde nunca estive, alegremente além
de qualquer experiência, teus olhos têm o silêncio
no teu gesto mais frágil há coisas que me encerram
ou que não posso tocar por estarem muito perto

teu mais ligeiro olhar facilmente me descerra
embora eu me tenha fechado qual dedos,
tu me abres sempre pétala por pétala como a Primavera abre
(tocando sutil, misteriosamente) sua primeira rosa

ou se quiseres me ver fechado, eu e minha
vida nos cerraremos belamente, de repente,
como quando o coração dessa flor imagina a
neve cuidadosamente em toda parte descendo;

nada que possamos perceber neste mundo iguala
o poder de tua intensa fragilidade: cuja textura
compele-me com a cor de seus países,
restituindo a morte e o sempre a cada respiro

(eu não sei exatamente o que é que há em ti que cerra
e descerra; mas uma parte de mim pôde entender
que a voz de teus olhos supera todas as rosas da terra)
mãos tão pequenas nem mesmo a chuva consegue ter

Métrica: versos livres, mas nem tanto

Por *versos livres*⁶ entendem-se aqueles que constituem um poema sem configuração métrica, ou seja, um poema cujos versos divergem quanto ao número de sílabas. Por isso, o verso livre é autônomo em relação aos esquemas métricos, mas essa autonomia é relativa, considerando que a poesia não deixa nunca de integrar-se em uma certa musicalidade e em um certo ritmo.

Esse tipo de verso foi amplamente utilizado pelo modernismo, tendo sido introduzido na poesia por meio de antigas traduções, principalmente da Bíblia, em mais de uma língua. Mais tarde, seriam adotados por alguns poetas, principalmente românticos alemães. No início do século passado, muitos poetas acreditavam que o século XIX, em termos de poesia, já tinha realizado o máximo que podia ser conseguido com a métrica regular, e passaram a preferir o uso de métricas irregulares, de forma a tornar possível exprimir o pensamento de modo claro e sem distorções.

A mudança para o verso livre iniciou-se sob as influências muito diversas do poeta norte americano Walt Whitman, que publicou “Leaves of Grass” em 1855 utilizando a métrica livre e do poeta francês Stéphane Mallarmé, que em 1897 escreveu um longo poema (“Un coup de dés”) também em versos livres. No entanto, antes de Mallarmé, em 1861, Charles Baudelaire já havia feito uso dos versos livres no epílogo da segunda edição de sua famosa obra “Les Fleurs du mal”. Mas o introdutor do uso sistemático do verso livre na França foi o poeta Jules Laforgue, em 1880, também tradutor de Whitman. Sendo a França, mais especificamente Paris, o centro do mundo cultural na época, pode-se dizer que é a partir da sua incorporação à poesia francesa que o verso livre passa a ser visto como um recurso com grande potencial renovador, tornando-se constitutivo daquilo que costuma chamar-se de poesia moderna.

Nesse contexto do surgimento de um desejo de inovação da poesia e do seu próprio conceito, o verso livre surge quase juntamente com o poema em prosa, introduzindo pelos românticos e popularizado no período simbolista na França. No entanto, poetas como Robert Graves e W.H. Auden criticaram o verso livre, alegando que faltava nele a dificuldade de que necessita o verdadeiro talento poético.

⁶ Sites «Lusofonia Poética» (<http://www.lusofoniapoetica.com>) e Wikipedia (<http://pt.wikipedia.org/versolivre>).

No caso deste poema de E.E. Cummings aqui traduzido, apesar da utilização de versos livres (variando de oito a quatorzes sílabas poéticas), visualmente o poema é bem uniforme e balanceado. Ou seja, não há, em uma mesma estrofe, versos que sejam longos ou curtos demais em relação aos outros. Vejamos:

somewhere i have never travelled, gladly beyond - (10)
any experience, your eyes have their silence: - (11)
in your most frail gesture are things which enclose me, - (12)
or which i cannot touch because they are too near - (12)

your slightest look easily will unclose me - (11)
though i have closed myself as fingers, - (8)
you open always petal by petal myself as Spring opens - (13)
(touching skilfully, mysteriously) her first rose - (12)

or if your wish be to close me, i and - (10)
my life will shut very beautifully, suddenly, - (13)
as when the heart of this flower imagines - (10)
the snow carefully everywhere descending; - (11)

nothing which we are to perceive in this world equals - (14)
the power of your intense fragility: whose texture - (13)
compels me with the color of its countries, - (11)
rendering death and forever with each breathing - (10)

(i do not know what it is about you that closes - (12)
and opens; only something in me understands - (11)
the voice of your eyes is deeper than all roses - (10)
nobody, not even the rain, has such small hands - (11)

A maior discrepância na métrica dos versos, por assim dizer, ocorre na segunda estrofe, em que há um verso com oito sílabas poéticas, seguido de um verso bem maior, com treze sílabas. Observando o que já foi exposto aqui sobre a importância da forma na tradução de poesia, diante da impossibilidade de manter o número de sílabas com uma mínima fidelidade semântica, optei por respeitar a diferença entre os versos, de forma geral, aumentando cada verso em um mesmo número de sílabas. Inclusive muitas das opções de palavras foram feitas mediante esse critério. Foi assim, pois, com “skilfully” (2ª estrofe, 4º verso), “breathing” (4ª estrofe, 4º verso) e “deeper” (5ª estrofe, 3º verso), que traduzi por “sutil”, “respiro” e “mais forte”, economizando sílabas em favor da uniformidade, em detrimento de traduções mais literais, que seriam, respectivamente, “sutilmente”,

“respiração” e mais profundos”, que alongariam demasiadamente os versos. As escolhas funcionaram bem semanticamente, além de contribuírem para a harmonia dos versos.

num / lu / gar / on / de / nun / ca es / ti / ve, a / le / gre / men / te a / lém/ (14)
de / qual / quer / ex / pe / ri / ên / cia / , teus / o / lhos / têm / seu / si / lên / cio: (15)
no / teu / ges / to / mais / frá / gil / há / coi / sas / que / me en / cer / ram, (14)
ou / que / não / pos / so / to / car / por / es/ta/rem / mui/to / per / to (14)

teu / mais / li / gei / ro o / lhar / fa / cil / men / te / me / des / cer / ra (13)
em / bo / ra eu / me / te / nha / fe / cha / do / qual / de / dos, (11)
tu / me a / bres / sem / pre / pé / ta / la / por / pé / ta / la / co / mo a / pri / ma/ve/ra / a/ bre (19)
(to / can / do / su / til / , mis /te/ri / o/sa/men/te/) su/a / pri/mei/ra/ ro/sa (18)

ou / se / qui / se / res / me/ ver / fe / cha / do, eu e/ mi/ nha (12)
vi / da / nos / cer / ra / re / mos / be / la / men / te/, de/ re/pen /te, (14)
co / mo / quan / do o/ co / ra / ção / des / ta / flor/ i/ ma/gi / na a (13)
ne / ve / com/ cui / da/ do em/ to / da / par/ te/ des/cen/do; (12)

na / da / que / pos / sa / mos/ per/ce/ber/ nes/ te / mun/ do i/gua/la (14)
o / po / der/ de / tu / a in/ ten / sa/ fra/ gi/ li/da/ de: cu/ja / tex / tu/ ra (17)
com/ pe/le/-me/ com/ a/ cor/ de/ seus/ pa /i/ses, (11)
res/ti/tu/in/do a/ mor/te e o /sem/pre a/ ca/da/ res/pi/ro / (13)

eu /não /sei e/xa/ta/men/te o /que/ é /que/ há /em /ti/ que/ ce/rra (15)
e /de/sce/rra; /mas/ u/ma/ par/te /de / mim/ pô/de en/ten/der/ (15)
que a /voz/ de/ teus/ o/lhos/ su/pe/ra/ to/das/ as/ ro/sas/ da/ te/rra (16)
mãos /tão/ pe/que/nas/ nem/ mes/mo a/ chu/va/ con/se/gue/ ter/(14)

Rimas ricas, pobres e perfeitas

Uma peculiaridade interessante desse poema é que somente a última estrofe apresenta rimas. Trata-se de rimas intercaladas do tipo ABAB. Além disso, elas são do tipo que em português seriam classificadas como *rimas ricas*, por combinarem palavras de classes gramaticais diferentes, no caso rimando verbos com substantivos. Em inglês, esse tipo de rima se chama “perfect rhyme”:

(i do not know what it is about you that closes - (12)
and opens;only something in me understands - (11)
the voice of your eyes is deeper than all roses - (10)
nobody,not even the rain,has such small hands - (11)

A solução para manter as rimas na tradução foi alterar a ordem dos termos de um dos versos (4º) e adicionar palavras sem acréscimo semântico (*exatamente, pôde, da terra, consegue*), dilatando os versos. A escolha de cerra/descerra em detrimento de abre/fecha também foi motivada pela adequação de uma rima (cerra/terra). Como já dito anteriormente, a estrofe acabou tendo versos um pouco mais longos, porém manteve-se a simetria pretendida, uma vez que os versos, como no original, têm quase o mesmo número de sílabas. Na tradução, entretanto, há uma rima rica (cerra/terra) e uma rima pobre (entender/ter):

eu não sei *exatamente* o que é que há em ti que cerra (15)
e descerra; mas uma parte de mim *pôde* entender (15)
que a voz de teus olhos supera todas as rosas *da terra*) (16)
mãos tão pequenas nem mesmo a chuva *consegue* ter (14)

Sobre a tradução de Augusto de Campos⁷

nalgum lugar em que eu nunca estive, alegremente além
de qualquer experiência, teus olhos têm o seu silêncio:
no teu gesto mais frágil há coisas que me encerram,
ou que eu não ousa tocar porque estão demasiado perto

teu mais ligeiro olhar facilmente me descerra
embora eu tenha me fechado como dedos, nalgum lugar
me abres sempre pétala por pétala como a Primavera abre
(tocando sutilmente, misteriosamente) a sua primeira rosa

ou se quiseses me ver fechado, eu e
minha vida nos fecharemos belamente, de repente,
assim como o coração desta flor imagina
a neve cuidadosamente descendo em toda a parte;

nada que eu possa perceber neste universo iguala
o poder de tua imensa fragilidade: cuja textura
compele-me com a cor de seus continentes,
restituindo a morte e o sempre cada vez que respira

(não sei dizer o que há em ti que fecha
e abre; só uma parte de mim compreende que a
voz dos teus olhos é mais profunda que todas as rosas)
ninguém, nem mesmo a chuva, tem mãos tão pequenas

⁷ Disponível em [<http://www.culturapara.art.br/opoema/eecummings/eecummings.htm>]

Aqui gostaria de fazer apenas duas observações. A primeira refere-se ao quarto verso da terceira estrofe: [*a neve cuidadosamente descendo em toda a parte*], tradução de [*the snow carefully everywhere descending*]. Nesse verso, Augusto de Campos optou por dismantelar a inversão sem um propósito explícito, como, por exemplo, solucionar uma rima, trazendo o verbo para a ordem natural, ou seja, para antes do advérbio. Entretanto, convém observar que as inversões eram uma das marcas de Cummings e, portanto, optei por manter a ordem como no original, sem prejuízo da métrica ou da semântica: / neve cuidadosamente em toda parte descendo/.

A segunda observação é sobre as rimas da última estrofe, que deixaram de existir na tradução de Campos. Como já detalhei aqui, optei por manter as rimas, embora às vezes com recurso a um acréscimo de palavras.

Segundo poema: um texto famoso

Original

i carry your heart with me (i carry it in
my heart) i am never without it (anywhere
i go you go, my dear; and whatever is done
by only me is your doing, my darling)

i fear

no fate (for you are my fate, my sweet) i want
no world (for beautiful you are my world, my true)
and it's you are whatever a moon has always meant
and whatever a sun will always sing is you

here is the deepest secret nobody knows
(here is the root of the root and the bud of the bud
and the sky of the sky of a tree called life; which grows
higher than the soul can hope or mind can hide)
and this is the wonder that's keeping the stars apart

i carry your heart (i carry it in my heart)

95 Poems. Poem 92. Complete poems, p. 766.

Tradução

trago teu coração comigo (eu o trago em
meu coração) eu nunca estou sem ele (aonde quer
que eu vá tu vais, meu amor, e o que quer que seja feito
por mim sozinho é por ti feito, minha querida)

eu temo

jamaiz o destino (se és meu destino, doçura) eu quero
nenhum outro mundo (se és bela meu mundo, minha verdade)
e tu és tudo que uma lua já possa ter significado
e o que quer que o sol venha a cantar pela eternidade

eis aqui o segredo mais profundo que ninguém conhece
(eis aqui a raiz da raiz e o botão do botão)
e o céu do céu de uma árvore chamada vida, que cresce
para além do que a alma espera ou a mente não enuncia)
e este é o prodígio que mantém as estrelas separadas

eu trago teu coração (eu o trago em meu coração)

Uma curiosidade

Já bastante reproduzido em sites de poesia, esse poema ganhou ainda mais notoriedade em 2005, quando no filme “Em seu lugar” (originalmente “*In her shoes*”, de Tony Scott, EUA), ele foi declamado nas telas de cinema pela personagem da atriz Cameron Diaz. O poema ganhou várias traduções em português, entre as quais a de Regina Werneck, cujo texto apreciaremos mais adiante.

Estudo da métrica

Os números entre parênteses indicam a quantidade de sílabas poéticas de cada verso.

i carry your heart with me (i carry it in (12)
my heart) i am never without it (anywhere (11)
i go you go, my dear; and whatever is done (10)
by only me is your doing, my darling) (10)

i fear (2)

no fate (for you are my fate, my sweet) i want (11)
no world (for beautiful you are my world, my true) (13)
and it's you are whatever a moon has always meant (11)
and whatever a sun will always sing is you (10)

here is the deepest secret nobody knows (11)
(here is the root of the root and the bud of the bud (13)
and the sky of the sky of a tree called life; which grows (14)
higher than the soul can hope or mind can hide) (11)
and this is the wonder that's keeping the stars apart (13)

i carry your heart (i carry it in my heart) (12)

tra/go /teu /co/ra/ção/ co/mi/go /(eu/ o/ tra/go em (12)
meu /co/ra/ção/) eu/ nun/ca es/tou/ sem/ e/le (a/on/de/ quer/ (14)
que /eu /vá /tu /vais/, meu a/mor/, e o /que/ quer/ que/ se/ja/ fei/to (14)
por /mim/ so/zi/nho/ é/ por/ ti/ fei/to/, mi/nha/ que/ri/da) (14)

eu /te/mo (2)

ja/mais / o /des/ti/no/ (se/és/ meu/ des/ti/no/, do/çu/ra/) eu/ que/ro (17)
ne/nhum/ ou/tro/ mun/do/ se/ és/ be/la/ meu/ mun/do/, mi/nha/ ver/da/de (17)
e /tu/ és/ tu/do/ que u/ma /lu/a já/ po/ssu/ ter/ si/gni/fi/ca/do (16)
e o /que/ quer/ que o/ sol/ ve/nha a /can/tar/ pe/la e/ter/ni/da/de (14)

eis /a/qui/ o/ se/gre/do/ mais/ pro/fun/do/ que/ nin/guém/ co/nhe/ce (16)
 (eis /a/qui/ a /ra/iz /da/ ra/iz/ e o /bo/tão/ do/ bo/tão/) (15)
 e o/ céu /do /céu /de /u/ma/ ár/vo/re/ cha/ma/da/ vi/da/, que/ cre/sce (17)
 pa/ra a/lém/ do/ que a/ al/ma es/pe/ra/ ou a/ men/te /não / e/nun/ci/a (16)
 e /es/te/ é/ o /pro/dí/gio/ que/ man/tém/ as/ es/tre/las/ se/pa/ra/das (18)

eu/ tra/go /teu/ co/ra/ção/ (eu /o/ tra/go em/ meu/ co/ra/ção/) (15)

A exemplo do anterior, pode-se notar que nesse poema também há um esforço pela uniformidade na extensão dos versos, à exceção de um dos que está em uma das duas estrofes monólicas [*não temo*]. Assim, de igual modo, aqui empreendemos um trabalho, orientado pela métrica poética, de cuidado com a uniformidade para a apresentação visual do poema.

Rimas

O poema apresenta rimas intercaladas nas terceira e quarta estrofes:

no fate(for you are my fate, my sweet) i want
 no world (for beautiful you are my world, my true)
 and it's you are whatever a moon has always meant
 and whatever a sun will always sing is you

here is the deepest secret nobody knows
 (here is the root of the root and the bud of the bud
 and the sky of the sky of a tree called life; which grows
 higher than the soul can hope or mind can hide)
 and this is the wonder that's keeping the stars apart

As rimas foram mantidas na tradução:

jamais o destino (se és meu destino, doçura) eu quero
 nenhum outro mundo (se és bela meu mundo, minha verdade)
 e tu és tudo que uma lua já possa ter significado
 e o que quer que o sol venha a cantar pela eternidade

eis aqui o segredo mais profundo que ninguém conhece
 (eis aqui a raiz da raiz e o botão do botão)
 e o céu do céu de uma árvore chamada vida, que cresce
 para além do que a alma espera ou a mente não enuncia)
 e este é o prodígio que mantém as estrelas separadas

Note-se que, para esse efeito, “true” foi traduzido por “verdade”, e “always” foi traduzido por “pela eternidade”, formando assim um par de rimas. Já o jogo *knows/grows* foi traduzido sem maiores dificuldades por *conhece/cresce*. Além disso, foi necessário introduzir uma alteração na ordem das palavras em [*and whatever a sun will always sing is you*], que foi traduzido por [*e o que quer que o sol venha a cantar pela eternidade*], sendo que parte da carga semântica desse verso ficou no verso anterior (“*Tu és*”). Essa foi a única solução encontrada para acomodar rima, extensão e significados.

Sobre a tradução de Regina Werneck⁸

eu levo o seu coração comigo (eu o levo no
meu coração) eu nunca estou sem ele (a qualquer lugar
que eu vá, meu bem, e o que que quer que seja feito
por mim somente é o que você faria, minha querida)

tenho medo

que a minha sina (pois você é a minha sina, minha doçura) eu não quero
nenhum mundo (pois bonita você é meu mundo, minha verdade)
e é você que é o que quer que seja o que a lua signifique
e você é qualquer coisa que um sol vai sempre cantar

aqui está o mais profundo segredo que ninguém sabe
(aqui é a raiz da raiz e o botão do botão
e o céu do céu de uma árvore chamada vida, que cresce
mais alto do que a alma possa esperar ou a mente possa esconder)
e isso é a maravilha que está mantendo as estrelas distantes

eu levo o seu coração (eu o levo no meu coração)

A tradução de Regina Werneck, além de ser muito literal, não apresenta nenhuma solução com relação às rimas, que desapareceram no português. A tradutora também optou por traduzir “*I carry your heart*” por “eu levo o seu coração”. Aqui, é claro, trata-se de uma questão de estilo e de escolha, mas a opção por “trago o teu coração” parece-me melhor acomodada a um poema romântico. Outra observação refere-se também ao campo da semântica. Werneck traduziu “*I fear / no fate...*”, por “tenho medo / que a minha sina”, invertendo absolutamente o sentido do original, além de deixar inconclusa a oração.

⁸ Site «Projeto Releituras» Disponível em: [http://www.releituras.com/eecummings_coracao_imp.asp]

Terceiro poema: meio demônio, meio árvore e meias-rimas

Original

breathe with me this fear
(which beyond night shall go)
remembering only dare
(Wholly consider how

these immaculate thin
things half daemon half
tree among sunset dream
acute from root to leaf)

but should voices (whom lure
and eagerest strict flame)
demand the metaphor
of our projectile am

tell such to murder time
(forgetting what's to know
wholly imagining fire)
only consider How

W[Viva](1931). Poem LIII. Complete poems, p. 363.

Tradução

respire comigo esse medo
(que deverá transpor a noite)
lembrando-se apenas de ousar
(Considere totalmente como

essas finas imaculadas
coisas meio demônio meio árvore
em um sonho de fim de tarde
agudas da raiz até a folha)

mas se vozes (a quem seduzir
e a viva estrita chama)
demandarem a metáfora
de nosso projétil ser

dize-o para que o tempo da morte
(esquecendo o que há de saber
tendo do fogo uma imagem forte)
apenas considere Como

Estudo da métrica

Os números entre parênteses indicam a quantidade de sílabas poéticas de cada verso.

breathe with me this fear (6)	res/pi/re/ co/mi/go e/sse/ me/do (8)
(which beyond night shall go) (5)	(que/ de/ve/rá/ trans/por/ a/ noi/te) (8)
remembering only dare (6)	lem/bran/do/-se a/pe/nas/ de/ ou/sar/ (9)
(Wholly consider how) (5)	(Con/si/de/re/ to/tal/men/te/ co/mo) (9)
these immaculate thin (6)	e/ssas/ fi/nas/ i/ma/cu/la/das (8)
things half daemon half (6)	coi/sas/ meio /de/mô/nio/ meio / ár/vore (8)
tree among sunset dream (4)	em / um/ so/nho/ de/ fim/ de/ tar/de (8)
acute from root to leaf) (6)	a/gu/das/ da/ ra/iz/ a/té/ a/ fo/lha (10)
but should voices (whom lure) (5)	mas /se/ vo/zes/ (a/ quem /se/du/zir/ (9)
and eagerest strict flame) (5)	e a/ vi/va es/tri/ta/ cha/ma) (7)
demand the metaphor (6)	de/man/da/rem/ a /me/tá/fora (7)
of our projectile am) (5)	de/ no/sso/ pro/jé/til/ ser/ (7)
tell such to murder time (6)	di/ze-o/ pa/ra /que o /tem/po /da/ mor/te (8)
(forgetting what's to know) (6)	(es/que/cen/do o /que/ há /de/ sa/ber/ (9)
wholly imagining fire) (7)	ten/do/ do/ fo/go u/ma i/ma/gem/ for/te (9)
only consider How) (5)	a/pe/nas/ con/si/de/re/ Co/mo (8)

O número de sílabas poéticas no original varia de 5 a 7 e na tradução, de 7 a 9, uma proporção absolutamente razoável considerando o padrão das palavras nas duas línguas. A dificuldade da manutenção do número de sílabas expressa-se, entre outros fatores, principalmente pela necessidade frequente do artigo em língua portuguesa. Por exemplo, “night”, “eagerest strict flame”, “sunset dream”, “fire” e “murder time” não necessitam de artigo em língua inglesa. O mesmo não ocorre em português, causando dilatação dos versos na tradução, embora não irremediável.

A terceira estrofe foi, de maneira particular, pródiga em problemas de adequação à métrica. Por isso, o segundo verso sofreu uma pequena transformação, assumindo uma palavra (*tree*/árvore) que, no original pertencia ao próximo verso. Além disso, a tradução mais literal de “half” seria “metade”, mas se fez aqui a opção por “meio”, auxiliando métrica e a fluidez da leitura, e sem que houvesse qualquer prejuízo semântico.

Rimas

A segunda e quarta estrofes apresentam sutis rimas incompletas assonantes (de vogais). São elas *thin/dream* e *time/fire*, que foram resolvidas com uma rima incompleta assonante (*imaculadas/tarde*) e uma rima completa (*morte/forte*). Para esse efeito, o verso [*wholly imagining fire*] foi traduzido por [*tendo do fogo uma imagem forte*], preservando o sentido e a métrica. Além disso, traduzi “murder time” por “tempo de morte”.

Quarto poema: o céu e a antítese sobre a cabeça

Original

may my heart always be open to little
birds who are the secrets of living
whatever they sing is better than to know
and if men should not hear them men are old

may my mind stroll about hungry
and fearless and thirsty and supple
and even if it's sunday may i be wrong
for whenever men are right they are not young

and may myself do nothing usefully
and love yourself so more than truly
there's never been quite such a fool who could fail
pulling all the sky over him with one smile

New Poems [from Collected Poems](1938). Complete poems, p. 481.

Tradução

que o meu coração possa se abrir sempre
aos pássaros que são do viver os segredos
tudo o que cantam é melhor do que saber
e quem não os ouve velho já se fez

que minha mente possa vagar faminta
e destemida e sedenta e maleável
e mesmo domingo que eu não tenha razão
pois se certos os homens jovens já não são

e que eu possa nada de útil fazer
e mais que sinceramente amar você
nunca houve tal tolo que não conseguisse
pôr todo o céu sobre si com um sorriso

Estudo da métrica

Os números entre parênteses indicam a quantidade de sílabas poéticas de cada verso.

may my heart always be open to little (10)
birds who are the secrets of living (9)
whatever they sing is better than to know (9)
and if men should not hear them men are old (10)

may my mind stroll about hungry (8)
and fearless and thirsty and supple (9)
and even if it's sunday may i be wrong (10)
for whenever men are right they are not young (9)

and may myself do nothing usefully (9)
and love yourself so more than truly (9)
there's never been quite such a fool who could fail (10)
pulling all the sky over him with one smile (10)

que o/ meu /co/ra/ção/ po/ssa/ se a/brir/ sem/pre (10)
aos / pá/ssa/ros / que/ são/ do/ vi/ver/ os/ se/gre/dos (11)
tu/do o /que/ can/tam /é /me/lhor/ do/ que/ sa/ber/ (12)
e /quem /não/ os/ ou/ve/ ve/lho/ já/ se/ fez/ (11)

que /mi/nha/ men/te/ po/ssa/ va/gar/ fa/min/ta (11)
e/ des/te/mi/da e /se/den/ta e/ ma/le/á/vel (11)
e /mes/mo /do/min/go/ que eu/ não/ te/nha/ ra/zão/ (12)
pois /se/ cer/tos/ os/ ho/mens/ jo/vens/ já/ não/ são/ (12)

e /que /eu /po/ssa/ na/da/ de/ ú/til/ fa/zer/ (12)
e /mais/ que/ sin/ce/ra/men/te a/mar/ vo/cê/ (11)
nun/ca /hou/ve/ tal/ to/lo /que/ não/ con/se/gui/sse (12)
pôr /to/do o /céu/ so/bre/ si/ com /um/ so/rri/so (11)

Nota-se que a métrica está perfeitamente balanceada, tendo o original versos que variam de 8 a 10 sílabas, e a tradução, versos de 10 a 12 sílabas. No segundo verso, embora a palavra “dócil” como tradução para “suple” soasse melhor que “maleável”, optei pela segunda para não encurtar demais o verso. Também “little birds” foi traduzido apenas como “pássaros” para acomodação dos dois primeiros versos do poema.

Rimas

O poema apresenta várias meias-rimas e algumas rimas. Na primeira estrofe, encontramos uma consonância entre *little/living*, restituída com *sempre/segredos*. Essa restituição ocasionou também uma inversão dos termos no segundo verso. Na mesma estrofe, o par *know/old* consitui uma assonância, resolvida com *saber/fez*. Na segunda estrofe há uma rima em *young/wrong*, cuja correspondência em português foi feita por *razão/são*. Na terceira estrofe, há a rima *usefully/trully*, resolvida com *fazer/você*, e uma meia-rima de *fail/smile*, que foi restituída com *conseguisse/sorriso*.

Sobre a tradução de Mauricio Cardozo⁹

possa meu peito sempre abrir-se aos pássaros
pequenos segredos da vida a cada passo
cantem lá o que for é melhor que saber
e quem não os ouve já se pôs a envelhecer

possa minha mente vagar com fome
e sem medo sedenta conforme
e mesmo domingo que eu possa esmorecer
pois quem tudo acerta jovem já deixou de ser

e possa eu mesmo fazer nada utilmente
e amar-te a ti tão mais que veramente
pois tal tolo nunca houve incapaz disto:
pôr todo o céu nas costas com um só riso

A única crítica que gostaria de tecer à tradução de Mauricio Cardozo refere-se ao terceiro verso da segunda estrofe. Ele traduziu o verso [*and even if it's sunday may i be **wrong***] por [*e mesmo domingo que eu possa esmorecer*]. No entanto, além de modificar o sentido, acabou prejudicando a figura de linguagem de antítese formada com o verso seguinte [*for whenever men are **right** they are not young*]. Na minha tradução, mantive a antítese opondo “não tenha razão” com “pois se certos”.

⁹ Publicada em *O tigre de veludo (alguns poemas)*. Série Poetas do Mundo. E.E. Cummings. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2007, p. 76.

Quinto poema: o fim da tarde, o poente e a noite

Original

NIGHT

Night, with sunset hauntings;
A red cloud under the moon.
Here will I meet my love
Beneath hushed trees.

Over the silver meadows
Of flower-folded grass,
Shall come unto me
Her feet like arrows of moonlight.

Under the magic forest
Mute with shadow,
I will utterly greet
The blown star of her face.

By white waters
Sheathed in rippling silence,
Shall I behold her hands
Hurting the dark with lilies.

Hush thee to worship, soul!
Now is thy movement of love.
Night; and a red cloud
Under the moon.

NOITE

Noite, com assombrações do poente;
Uma nuvem vermelha sob a lua.
Aqui é onde encontrarei meu amor
Sob árvores silenciosas

Ao longo das campinas prateadas
Da bela relva florida,
Eis que virão até mim
Seus pés como flechas de luar.

Sob a floresta mágica
Emudecido pela sombra,
Saudarei inteiramente
A estrela desabrochada em seu rosto

Por águas brancas
Que repousam no murmúrio do silêncio,
Observarei suas mãos
Ferindo a escuridão com lírios.

Silencia-te para adorar, ó alma!
É agora o teu movimento de amor.
Noite, e uma nuvem vermelha
Sob a lua.

Sobre a métrica e a grafia

Trata-se um poema convencional de cinco estrofes, cada uma com quatro versos. O poema não apresenta uma rigidez quanto ao número de sílabas de cada verso (a extensão dos versos varia de 4 a 8 sílabas poéticas), portanto, não me apoiei nessa característica na tradução. O poema também é convencional no que tange à grafia: Cummings usou de forma normal as maiúsculas e a pontuação, o que foi estritamente mantido na tradução.

O caso do “sunset”

O primeiro verso [*Night, with sunset hauntings*] tem a curiosa palavra “sunset”, uma das palavras mais usadas por Cummings em seus poemas, com nada menos que 47 ocorrências em sua obra. Dos dez poemas escolhidos aqui, três a contêm (terceiro, quinto e oitavo). No terceiro poema, aparece a expressão “sunset dreams”, que traduzi por “sonhos de fim de tarde”, pois parece indicar um momento do dia. Já aqui, traduzi como “poente”, já que “sunset” aparece acompanhada de “hauntings”, [*Noite, com assombrações do poente*] e sua tradução parece pedir mais uma imagem do que um momento em que ocorre este “sunset”.

Sexto poema: a tipografia e a presença

Original

you said Is
there anything which
is dead or alive more beautiful
than my body to have in your fingers
(trembling ever so little)?

Looking into
your eyes Nothing, i said, except the
air of spring smelling of never and forever.

...and though the lattice which moved as
if a hand is touched by a
hand(which
moved as though
fingers touch a girl's
breast,
lightly)

Do you believe in always, the wind
said to the rain
I am too busy with
my flowers to believe, the rain answered

Tradução

disseste Há
alguma coisa que
esteja viva ou morta mais bela
que o meu corpo a ter teus dedos
(tremendo sempre tão pouco)?

Olhando dentro
de teus olhos Nada,eu disse,exceto o
cheiro de primavera de nunca e de sempre

...e apesar da rede que se moveu como
se uma mão tivesse sido tocada por
uma mão(que
se moveu como se
dedos tivessem tocado
o seio de uma menina,
suavemente)

Acreditas no sempre,disse
o vento à chuva
Estou ocupada demais com
minhas flores para acreditar,respondeu a chuva

A poesia visual

E.E. Cummings é bastante conhecido pelo uso especial que faz da tipografia em seus poemas, e pode ser facilmente situado numa tradição de poesia visual moderna. Este poema é um exemplo disso. Nesse poema também se percebe o estranho uso da pontuação, colada ao texto. Evidentemente, todos esses elementos são objeto de recriação do poema em português e remete ao que já se disse aqui sobre a *presença* na poesia. Essa disposição do texto e sua tipografia comunicam algo que transcende o sentido.

Sétimo poema: fadas, gnomos e elipses

Original

if i love You
(thickness means
worlds inhabited by roamingly
stern bright faeries

if you love
me)distance is mind carefully
luminous with innumerable gnomes
Of complete dream

if we love each(shyly)
other,what clouds do or Silently
Flowers resembles beauty
less than our breathing

W[ViVa] 1931. Poem LIV. Complete poems, p. 364.

Tradução

se eu Te amo
(espessura significa
mundos habitados por errantes
austeras fadas brilhantes

se tu me
amas)distância é a mente cuidadosamente
luminosa com inumeráveis gnomos
De um completo sonho

se nós amamos(timidamente)
um ao outro,o que fazem as nuvens ou Silenciosamente
as Flores se parece menos com a beleza
do que a nossa respiração

Algumas soluções

Este é um pequeno poema, no entanto, foi um dos que mais reflexão necessitou em busca de palavras que pudessem restituir o sentido do original. O que Cummings expressa na última estrofe é extremamente inusitado, e chega a parecer absolutamente desprovido de qualquer sentido:

if we love each(shyly)
other,what clouds do or Silently
Flowers resembles beauty
less than our breathing

E a tradução:

se nós amamos (timidamente)
um ao outro,o que fazem as nuvens ou Silenciosamente
as Flores se parece menos com a beleza
do que a nossa respiração

Ocorre que, à primeira vista, parece haver um erro de concordância verbal “Flowers resembles”. Mas ao que tudo indica, a forma verbal “do” refere-se tanto à ação do sujeito “clouds” como de “Flowers”. Assim, a oração inteira “what cloud do or Silently Flowers” é que seria o sujeito de “resembles”. A tradução expressa, pois, essa compreensão, mantendo a elipse do verbo do qual “as Flores” é sujeito.

No terceiro verso da primeira estrofe, aparece o termo “roamingly”, uma palavra raramente usada em língua inglesa, mas cujo significado pode ser apreendido por sua raiz verbal “roam” e pelo adjetivo “roaming”, de onde sua tradução – “errantes”.

Oitavo poema: uma experiência sáfica

Original

Sapphics

When my life his pillar has raised to heaven,
When my soul has bled and builded wonders,
When my love of earth has begot fair poems,
Let me not linger.

Ere my day be troubled of coming darkness,
While the huge whole sky is elate with glory,
Let me rise, and making my salutation,
Stride into sunset.

Uncollected poems (1910-1962). Complete poems, p. 873.

Sáficos

Quando ao céu tiver subido minha vida
Minha alma tiver sangrado maravilhas
De meu amor tiverem brotado poemas
Não me demore.

Antes que a mim venha a escuridão,
Ainda com o céu jubiloso em glória,
Ergo-me fazendo minha saudação,
Cruzo o poente.

Os versos sáficos

O poema sáfico¹⁰ é feito de estrofes de quatro versos, sendo os três primeiros longos, hendecassílabos, e o quarto, mais curto, tetrassílabo. Originariamente, Safo, que lhe deu o nome, compôs o quarteto das suas líricas (livro I) com os três versos iniciais longos (com 11 sílabas, incluindo a última) e o quarto curto. Aos versos longos e ao quarteto chamaram-se “sáficos”. No poema de Cummings, ele segue a receita à risca, com versos de 11 e 4 sílabas. Ao fazer a escolha pela manutenção da métrica sáfica, em português, foi preciso fazer uma adaptação que contemplasse as principais unidades de significação de cada verso, pois a métrica exigiu uma redução um tanto drástica das orações e mesmo a exclusão de várias palavras. Uma tradução mais literal, como veremos mais abaixo, produziria versos de até 20 sílabas poéticas.

Quan/do ao / céu / ti/ver /che/ga/do /mi/nha/ vi/da (11)
Mi/nha al/ma /ti/ver/ san/gra/do/ ma/ra/vi/lhas (11)
De / meu a/mor/ ti/ve/rem /bro/ta/do/ po/e/mas (11)
Não/ me/ de/ mo/ re (4)

An/tes /que /a/ mim/ ve/nha a/ es/cu/ri/dão/ (11)
A/in/da /com /o/ céu/ ju/bi/lo/so em/ gló/ria (11)
Er/go/-me/ fa/zen/do /mi/nha /sau/da/ção/ (11)
Cru/zo o/ po/en/te (4)

Abaixo, a primeira versão, mais literal, com métrica livre:

Quando minha vida sua coluna tiver erigido até o céu,
Quando minha alma tiver sangrado e edificado maravilhas,
Quando o meu amor pela terra tiver criado formosos poemas,
Não me deixe ficar.

Antes que meu dia seja perturbado pela iminente escuridão,
Enquanto o imenso céu inteiro estiver exultante de glória,
Deixe-me levantar, e fazer a minha saudação,
No ritmo do pôr-do-sol.

¹⁰ O verso sáfico. Infopédia: Enciclopédia e dicionários Porto Editora. Disponível em [[http://www.infopedia.pt/\\$verso-safico](http://www.infopedia.pt/$verso-safico)]

Além da métrica, observa-se um paralelismo de construção nos três primeiros versos de cada estrofe, de forma que cada verso termine com um substantivo. Na versão sáfica, apesar de ter que fazer várias reduções, cuidei que cada um dos versos hendecassílabos terminasse também com um substantivo, embora às custas de uma inversão.

Na tradução, o “when” [quando] que inicia cada um dos três primeiros versos aparece apenas no primeiro verso. No entanto, dada a conjugação dos verbos “tiver sangrado” e “tiverem brotado”, e também pelo paralelismo de ideias, na tradução o “quando” do primeiro verso, na verdade, rege os três versos, como se houvesse um conectivo entre eles. Esse recurso foi adotado como solução para a métrica sáfica, tornando desnecessária a repetição da conjunção que, de outro modo, alongaria em mais duas sílabas cada um desses versos. Além disso, a manutenção da conjunção no texto de chegada repete a noção de possibilidade presente no original.

Nono poema: o passeio da lua e das palavras

Original

the moon looked into my window
it touched me with its small hands
and with curling infantile
fingers it understood my eyes cheeks mouth
its hands(slipping)felt of my necktie wandered
against my shirt and into my body the
sharp things fingered tinily my heart life

the little hands withdrew,jerkily,themselves

quietly they began playing with a button
the moon smiled she
let go my vest and crept
through the window
she did not fall
she went creeping along the air

over houses

roofs

And out of the east toward
her a fragile light bent gatheringly

is 5(1926) / Four. Poem I. Complete poems, p. 285.

Tradução

a lua olhou em minha janela
tocou-me com suas mãos pequenas
e com infantis enrolados
dedos entendeu meus olhos bochechas boca
suas mãos(escorregando)sentidas da minha gravata vagaram
sobre a minha camisa e dentro do meu corpo as
coisas afiadas tatearam minuciosamente meus sentimentos

as mãos se retiraram,secamente,

calmamente começaram a brincar com um botão
a lua sorriu ela
tirou minha roupa e moveu-se lenta
através da janela
ela não caiu
ela foi engatinhando pelo ar

sobre os telhados das

casas

E fora do oriente na direção
dela uma luz frágil se curvava e a ela se unia

Disposição do poema e sentido

Neste poema, Cummings também brinca com a disposição do texto, o que foi estritamente observado na tradução. Percebe-se com clareza o sentido desse recurso, uma vez que o texto se desloca indicando precisando quando a lua “foi movendo-se devagar pelo ar sobre os telhados das casas”. Também se observou a “pontuação colada” característica de Cummings.

Ordem de palavras

Nos versos [*and with curling infantile*] [*fingers it understood my eyes cheeks mouth*] embora em português, em geral, os adjetivos figurem após os substantivos que qualificam, o que faria com que “curling infantile fingers” pudesse ser traduzido por “dedos infantis enrolados”, aqui optei por manter a ordem do inglês “infantis enrolados dedos”, apenas alterando a ordem dos adjetivos, para que, assim, a palavra “dedos” permanecesse no quarto verso. Ora, esse vocábulo abre aí uma sequência que elenca partes do corpo e, portanto, mantive-os no mesmo verso.

Décimo poema: um poema com asas e alma

Original

DEDICATION

The white rose my soul
Is blown upon the ways.
Over the high earth
Valleys bring it forth,
And it is found upon mountains.

The white rose my soul
Knoweth all winds and wings,
All nests, all songs,
With each smiling star,
And every graceful day.

The white rose my soul
Is under the world's feet.
(Only thou dost hold,
In that how little hand,
The red rose my heart.)

Etcetera: The Unpublished Poems (1983). The Harvard Years. Love poems. Poem V. Complete poems, p. 918.

DEDICATÓRIA

A rosa branca minh'alma
Floresce pelos caminhos.
Sobre os montes da terra
Vales fazem-na desabrochar,
E é encontrada nas montanhas.

A rosa branca minh'alma
Conhece todos os ares e asas,
Todos os ninhos, todas as músicas,
Com cada estrela a sorrir,
E cada dia gracioso.

A rosa branca minh'alma
Está sob os pés do mundo.
(Apenas tu a seguras,
Nessa tão pequena mão,
A rosa rubra meu coração.)

Simetria do poema

Embora visualmente pareça bastante simétrico, esse poema têm versos que variam de 4 a 8 sílabas poéticas. A tradução, de igual modo, não obedeceu a um rigor de métrica.

Sonoridade e escolhas

Primeiramente, optei pela tradução de “my soul” no primeiro verso de cada estrofe pela forma contraída “minh’alma”, imprimindo ao aposto uma fluidez poética na leitura, como no original.

O segundo verso da segunda estrofe traz uma interessante assonância: [*Knoweth all **winds** and **wings***]. Para criar o mesmo efeito em português, optei por traduzir “winds” por “ares”, ao invés da tradução literal “ventos”, formando assim o par assonante “**ares e asas**”.

No último verso do poema, traduzi “red rose” por “rosa rubra”, mantendo a aliteração que havia no original e usando “rubra” como sinônimo de vermelha, como é frequente na poesia em língua portuguesa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre tradução é sempre controverso, e vem sempre à tona o famoso adágio italiano “traduttore, traditore”. No campo específico da tradução de poesia, a luta é muito mais cerrada, pois que esta constitui, além de uma técnica, uma arte. Traduzir configura-se, de certa maneira, como fazer poesia, porque se trata, sempre, tanto na arte da poesia quanto na arte da tradução de poesia, de encontrar a palavra justa, o valor justo da palavra. Mas também, de exibir a possibilidade de uma língua – e sobretudo – a possibilidade particular de um tradutor.

Resta, pois, provado que a tradução de poesia é possível quando pensada como uma recriação. Aliás, “concebida assim, a tradução poética é perfeitamente possível e contribui grandemente para o enriquecimento, para o alargamento dos horizontes da cultura receptora” (LARANJEIRA, 2006, p. 20). Obviamente, os poemas traduzidos não serão integralmente iguais aos originais, pois os textos não são “receptáculos de conteúdos estáveis e mantidos sob controle, que podem ser repetidos na íntegra” (ARROJO, 1986, p. 38).

Aqui exibi minha possibilidade, amparado pelo conhecimento que se acumula em torno dessa atividade e servindo-me da experiência de autores, poetas e tradutores, que exibiram e compartilharam as suas possibilidades antes da minha. Espero que as minhas recriações exalem uma presença tão forte quanto a que pode ser sentida nos poemas de Cummings, lido no original.

BIBLIOGRAFIA

ARROJO, Rosemary. Oficina de tradução: a teoria na prática. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.

BANDEIRA, Manuel. Andorinha, andorinha. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1966.

CAMPOS, Augusto de. *A poesia que faço é a do artesão*. São Paulo: Leia, 1986.

_____. Hopkins: a beleza difícil. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *A tradução como criação e como crítica*. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970. p. 21-38.

CAMPOS, Geir. *O que é tradução*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Primeiros passos, 166)

CUMMINGS, E.E. *Complete poems 1904-1962*. Nova York: Liveright, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel* Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. Rio de Janeiro: Record: 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-RIO, 2010.

_____. *A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado*. *História da historiografia*. Ouro Preto, nr. 3, pp. 10-22, set. 2009.

HORTA, Anderson Braga. *Traduzir poesia*. Brasília: Thesaurus, 2004.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e comunicação*. Trad. de Isodoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 63-72.

LARANJEIRA, Mário. *Poetas de França hoje 1945-1995*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Poética da tradução: do sentido à significância*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

PAES, José Paulo. *Tradução, a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2009.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

VIEIRA, Bruno V. G. *Contribuições de Haroldo de Campos para um programa tradutório latino-português*. In: *Terra Roxa e outras terras – revista de estudos literários*. Vol. 7, 2006.