

FACES E PRÁTICAS DA TRADUÇÃO POÉTICA: NUANÇAS DE UMA TRADUÇÃO INTERLINGUAL¹

Por Alan Caldas Simões²

1. Considerações iniciais

*Despacito y buena letra,
que el hacer las cosas bien
importa más que el hacerlas
(Antoni Machado)*

O que significa traduzir um texto? Quais são as perdas e os ganhos nesta atividade? Quem é o tradutor e quem é o autor? Estas são algumas questões que surgem quando começamos a refletir sobre o processo de tradução, e, principalmente, quando iniciamos uma tradução. Traduzir, de acordo com Catford, pode ser entendido como a “substituição do material textual de uma língua pelo material textual equivalente em outra língua” (1980, p. 22). Uma tradução, então, pode ser entendida como uma ponte entre uma cultura e outra. O que seria da humanidade se não fosse o trabalho dos primeiros tradutores - que fizeram chegar ao homem ocidental e oriental o universo das antigas civilizações, os próprios romanos são exemplos desta prática quando traduziram diversas obras gregas para o seu idioma, se hoje podemos ler Homero ou Aristóteles é porque eles foram traduzidos. Nida (1975) explica o processo de tradução através de uma imagem analógica muito clara. Ele compara a tradução com o transporte de uma carga feita por vagões trem. O que mais importa nesse transporte é que a carga chegue ao seu destino, mas não de qualquer modo, que esta carga possa chegar, na medida do possível, intacta, ileso dos possíveis “solavancos” da viagem. A ordem dos vagões em que a carga é transportada não necessariamente é importante. “[O] fundamental no processo de tradução é que todos os componentes significativos do original alcancem a língua-alvo, de tal forma que possam ser usados pelos receptores” (ARROJO, 1986, p. 12).

Ao traduzirmos iremos conhecer uma nova realidade lingüística e cultural que estava encoberta; sendo assim, nesse processo, qualquer mau entendimento do tradutor implicará em uma

¹ O referido artigo faz parte do projeto Quinta Habilidade: Tradução & Ensino e corresponde a pesquisa de iniciação científica desenvolvida no ano 2008-2009, sob orientação da Prof^a Dr^a Lilian Depaula. Este artigo corresponde a uma versão revisada e revista do relatório final de pesquisa entregue em Abril de 2009.

² Graduando em Música pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Email: alanmpb@yahoo.com.br.

leitura que não condiz com a realidade do texto original. Segundo Yebra (1989), no processo de tradução contamos sempre com duas fases: a primeira é a compreensão do texto original; a segunda é a expressão de sua mensagem (conteúdo) na língua receptora ou terminal. Nesse processo, muitas vezes, encontramos expressões idiomáticas que só obtêm sentido completo quando situadas em sua língua/cultura de origem. É o que ocorre, por exemplo, com a palavra “saude” que em português não encontra correspondência direta com qualquer palavra da língua inglesa³. O tradutor deve ser, antes de tudo, um leitor extraordinário, que possa acercar-se do texto original e reproduzi-lo com fidelidade na língua alvo (Cf. YEBRA, 1989). Afinal “[o] tradutor é, afinal, primeiro um leitor e só depois um escritor, pelo que deve tomar uma posição no processo de leitura” (BASSNETT, 2003, p. 133). A leitura que o tradutor faz não é a única possível, haja visto que de um mesmo texto se podem obter diversas traduções operadas por diferentes tradutores; isso porque cada texto, como sabemos, não encerra apenas uma leitura, mas representam várias partes de um mesmo original.

Remontar o processo de tradução utilizado por um tradutor se torna, dessa forma, tão interessante quanto o resultado final de uma tradução. Não existe uma regra de como realizar uma tradução, como um manual que nos diz passo-a-passo o que devemos fazer, mas podemos traçar alguns aspectos norteadores que nos darão um direcionamento nesse tão delicado labor. Segundo Arrojo (1986, p. 13) em pesquisa sobre Tyler (1791), os três princípios básicos que definem uma boa tradução são:

- “a) A tradução deve reproduzir em sua totalidade a idéia do texto original;
- b) O estilo da tradução deve ser o mesmo do original;
- c) A tradução deve ter toda fluência e a naturalidade do texto original.”

Quando Arrojo (1986) retoma Tylter, Catford e Nida ela critica a visão essencialista desses teóricos sobre o processo de tradução. Nessa concepção o texto (língua de partida) a ser traduzido para outra língua encontrará uma “equivalência” direta e perfeita na outra língua (língua alvo). O tradutor, dentro dessa concepção, deve afastar seus próprios valores ideológicos e culturais para que se possa chegar aos significados depositados pelo autor no texto de partida⁴. Pressupõe-se uma unicidade de leitura, o que leva a existência e consequência de apenas uma interpretação válida ou possível para cada texto a ser traduzido. O tradutor, segundo esses autores, tem a tarefa de transportar o significado, supostamente inerente ao original, sem inferir ou interpretá-lo para a língua alvo.

³ Compreendemos, que as línguas podem ser diferentes, mas a sua essência se presta ao mesmo objetivo: a comunicação. É por isso que línguas diferentes podem expressar “os mesmos” sentimentos, emoções e intenções, mesmo que suas estruturas semânticas e sintáticas, bem como fonológicas, sejam diferentes.

⁴ Aqui o texto é visto como um objeto “estável” que mantém suas características através dos tempos e da cultura.

Arrojo (1986), diferentemente de Tyler, Catford e Nida, defende uma visão não-essencialista da tradução. A tradução para autora é vista como um processo de recriação, onde a ênfase é dada a recepção do texto traduzido na língua alvo e as situações que envolvem o tradutor durante o processo tradutório.

Sem propor regras, entendemos que esta concepção teórica sobre a tradução busca definir o papel do tradutor como agente ativo no processo tradutório. O texto, então, é considerado uma unidade polissêmica que admite várias possibilidades de tradução, condicionadas sempre ao contexto cultural e a época. Cada tradutor, portanto, poderá realizar uma tradução diferente ao condicionar o texto da língua de partida a realidade da língua/cultura de chegada – procurando ser fiel a intenção do texto na língua de partida e as intenções do autor ali expressas.

Diante desta concepção de tradução, buscaremos em nosso artigo refletir sobre o processo de tradução de um autor-tradutor. Como objeto de estudo apresentaremos o poema *Oxente* – pautado na utilização de figuras de linguagem e expressões idiomáticas da cultura nordestina brasileira (Bahia) – de Simões (2010) e sua tradução para o inglês; em uma primeira versão traduzida pelo autor-tradutor e uma segunda versão traduzida por um tradutor com formação e experiência. Dessa forma, buscaremos em nossa exposição discutir as nuances de tradução de um poema idiomático singular. A fim de facilitarmos a nossa discussão, enfocaremos nessa ordem: (i) as especificidades da tradução poética; (ii) o processo de criação e significações dadas pelo autor para o poema *Oxente*; (iii) as traduções dadas pelo autor-tradutor e pelo tradutor com formação; e (iv), por fim, nossas considerações finais sobre as traduções realizadas em contraposição a significação primeira do poema *Oxente*.

2.As especificidade da tradução poética: algumas observações

A tradução poética é vista por muitos tradutores como uma das mais difíceis de serem realizadas, pois o poema em si possui uma estrutura coesa e repleta de significados que devem ser respeitados. Muitos autores e poetas, como Robert Frost (1874-1963) (apud, ARROJO, 1986), não acreditam na traduzibilidade do texto poético, pois para eles na tradução se perderia a essência da poesia. Outros autores, como o poeta italiano Giacomo Leopardi (1798-1837) (apud ARROJO, 1986) definem as idéias contidas em uma poesia como se as palavras fossem pedras preciosas gravadas em um anel. Estas palavras representariam a alma do poema, se transmutássemos esta mesma alma para um novo corpo, ela, invariavelmente, perderia muito de seu brilho e não seria mais a mesma. As idéias são, segundo ele, inseparáveis das palavras.

Voltando a imagem analógica criada por Nida (1975) – tradução como transporte de cargas feita por vagões de trem – podemos revisitá-la, ampliando a imagem central, acrescentando aspectos da tradução poética. A tradução poética, para nós, seria, então, o transporte de uma carga especial, onde a ordem dos vagões e o condicionamento de cada carga nos vagões importam bastante, não que na tradução literária ou na tradução de textos técnicos a ordem não importe, mas na tradução poética ela é imprescindível. Dentro de um poema o tradutor deve se preocupar com a sonoridade, acento dos vocábulos, o aspecto visual, a harmonia das rimas, o comprimento e o ritmo dos versos, a composição das estrofes que representam seu conteúdo e forma ao mesmo tempo (Cf. RÓNAI, 1981).

O poema representa uma semente que possui seu significado não explícito, mas potencial. De acordo com cada leitor/tradutor este vai se revelando e apresentando aspectos mais profundos de sua estrutura e significância. 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). Arrojo (1986) desenvolve melhor esta idéia com o conceito de texto-palimpsesto⁵: “O texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, passa a dar lugar à outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do ‘mesmo’ original” (ARROJO, 1986, p.80). Todo texto, então, é, ao mesmo tempo, um original e uma tradução, primeiramente porque cada texto, seja ele qual for, é uma tradução intersemiótica do mundo não verbal para o mundo verbal e todos são tidos como originais uma vez que cada tradução é diferente (Cf. PAZ, 1991).

A tradução poética, por suas especificidades, necessita de certas habilidades do tradutor: principalmente, a sensibilidade e conhecimento lingüístico-cultural para entender a língua de chegada e produzir um texto que cause as mesmas sensações no leitor que o original causaria. Em certos casos a língua de chegada não apresenta formalmente uma correspondência com certas características e estruturas formais existentes na língua de partida, assim a tradução poética se torna possível através da transposição criativa (Cf. JAKOBSON, 1969): a tradução, acima de tudo, representa um ato de criação – criação textual por excelência – que transporta um universo cultural lingüístico de um lugar para outro. Esta criação textual da qual fala Jakobson, vale salientar, não significa recriação textual livre. Isso quer dizer que o leitor/tradutor de poesia tem o direito de realizar as devidas transformações no texto de chegada para que, sem a violação do texto original e se mantendo um estreito laço de vinculação com o mesmo, possa transpor a poesia de uma realidade cultural para outra. Manuel Bandeira em carta a Alphonsus Guimarães ainda enfatiza que

⁵ Palimpsesto, segundo Arrojo (1986), vem do grego e significa “raspado novamente”. O palimpsesto era um material muito escasso e de alto preço utilizado para confecção de pergaminhos na Roma antiga, assim ele era utilizado várias vezes mediante a raspagem do texto anterior nele registrado.

“[s]empre que você quiser traduzir um poema, faça um estudo preliminar no sentido de apurar o que é essencial nele e o que foi introduzido por exigência da técnica, sobretudo de rima e métrica” (BANDEIRA, apud, LARANJEIRA, 1993, p. 108). Em outra passagem diz complementando a sua compreensão anterior: “[a]s rosas podem ser substituídas por lírios. Não importa que seja esta ou aquela flor, se era preciso uma flor de nome masculino, por causa da rima...” (BANDEIRA, apud, LARANJEIRA, 1993, p. 108).

Para ilustrar essa situação, podemos nos reportar a Cecília Meirelhes, poetisa brasileira que escreveu alguns poemas em português sobre a Itália que foram traduzidos para o italiano por Bizzarri. No poema nº XXXVII, intitulado *Roma*, podemos observar um exemplo de tradução poética, sob a análise de Paulo Rónai (1981), onde na primeira estrofe podemos ler:

“Roma - romã, dourada pele de tijolo,
grãos rubros e túmidos de ocaso:
compartimentos de séculos
em porfírio, mármore, bronze, metucioso mosaico.
Imperadores, santos, mártires, soldados, gente anônima
em cada nicho, em cada alvéolo da antiguidade.”
(Meirelhes, 1968, apud, RÓNAI, 1981, p. 135)

Neste poema Rónai ressalta que a temática original do poema surgiu da semelhança sonora entre as palavras Roma e romã. Assim, a poetisa foi comparando a cidade de Roma sob a ótica, forma, saliências, gosto e reentrâncias da fruta romã, dentro deste contexto se desenvolveu o poema. O trocadilho “Roma X Romã” se estabeleceu apenas para a língua portuguesa (brasileiro). Em italiano romã, em uma tradução direta, corresponderia à palavra *melagrana*; essa escolha, portanto, não criaria a mesma atmosfera poética de Cecília no poema em questão. Bizzarri traduziu desta forma: Roma – *melagrama, pelle dorata di mattone...*

Aqui observamos que o autor optou por uma tradução literal do verso, mas acrescentou uma nota de rodapé onde se pode ler: “La melagrana in portoghese é ‘romã’: di qui, nell’originale, il senso imediato e fonico di um acostamento que può sorprendere in italianano.” (Rónai, 1981, p. 136). Neste caso foi impossível uma “tradução completa” que preservasse todos os aspectos semânticos, sintáticos e fonológicos do mesmo. O jogo fonético entre as palavras não pôde ser utilizados da mesma forma que o original, mas a tradução direta preservou o sentido, garantindo que no poema em questão a mesma imagem poética, ou seja, a comparação entre Roma e a fruta romã foi mantida.

Um outro exemplo de tradução poética, trabalha de maneira semelhante a Cecília Meirelles: um poema de Giuseppe Ungaretti (1888-1970) sob a análise e interpretação de Bassnett (2003, p. 163-167):

Original:

*Un' altra notte,
In quest' oscuro
colle mani
gelate
distinguo
il mio viso
Mi vedo
Abbandonato nell' infinito*

(Vallone, 20 April 1917)

Como traduções temos duas versões: a primeira, que chamaremos de versão “A”, feita por Patrick Creagh; e, uma segunda versão, que chamaremos de versão “B”, produzida por Charles Tomlinson.

<i>(A) In this dark with frozen hands I make out my face I see myself adrift in infinite space.</i>	<i>(B) In this dark with hands frozen I make out my face I see myself abandoned in the infinite.</i>
--	--

A espacialidade do poema produzido por Ungaretti faz parte da estrutura global do poema, como comenta Bassnet (2003), e, por isso, foi preservada. O poema versão “A” possui seis versos, contrariamente aos sete do original e da versão “B” – o que se deve à propositada regularização da sintaxe inglesa no segundo verso. Na versão “B” o tradutor distorce a sintaxe da língua de chegada para manter o adjetivo *frozen* isolado no terceiro verso paralelamente ao original *gelate*. O problema da configuração espacial do poema se agrava ainda mais na versão “B”, pois o tradutor decidiu utilizar normas da língua italiana em uma estrutura de língua inglesa, isso, acredita Bassnet,(2003) devido a natureza dos versos livres, que procuram uma significação própria. No texto original a regularidade da ordem vocabular é um aspecto de sua significância; enquanto em inglês, para atingir o mesmo efeito, dependeu da estranheza das estruturas. Ambas as versões enfatizam o pronome pessoal *I*, enquanto que na frase em italiano ele pode ser dispensado. Ambas optam por traduzir *distinguo* por *make out*, o que altera o registro em inglês. Apesar da aparente simplicidade dos versos originais eles escondem um recurso chamado *ostranenie*: tornar estranho,

ou, conscientemente, adensar a linguagem de uma obra individual de forma a intensificar a sua percepção (Cf. BENNT, 1979, apud, BASSNETT, 2003). Neste sentido a versão “B” é mais fiel ao original, pois recorre a artificios retóricos como a inversão da estrutura frásica; ao contrário da versão “A” que opta pela por estes recursos. Bassnett conclui a análise dos poemas afirmando que todas as traduções “envolvem necessariamente transformações expressivas à medida que o tradutor se esforça por combinar a sua leitura pragmática com os ditames do sistema cultural de chegada” (2003, p. 167).

O tradutor de poesia se vale de vários artificios para chegar a uma versão do poema original na língua de chegada. Ele pode, em nome da fidelidade, alterar algumas estruturas para melhor transpô-las para outra cultura. Para Laranjeiras (1993), não existem poemas intraduzíveis, o que existem são diferentes níveis de traduzibilidade; afinal, o intraduzível é aquilo que ainda não foi traduzido.

Poderíamos pensar que o melhor tradutor de poesias seria um poeta, entretanto, como comenta Paz, “[...] na realidade poucos são os poetas que são bons tradutores. Isso porque quase sempre usam o poema alheiro como ponto de partida para escreverem o seu poema.” (1991, p. 155). O tradutor de poesia deve ser em realidade, segundo Paz (1991), um poeta em potencial e se afastar do poema, ainda que para seguí-lo mais de perto. Cada poema a ser traduzido terá, portanto, um novo universo lingüístico a ser desvendado que levará em conta a época, o contexto em que foi produzido e os critérios individuais que foram utilizados pelo tradutor em seu trabalho.

“Colocamos a tradução poética como possível e capaz de produzir um poema tão perfeito ou tão perfectível, tão perene ou tão perecível quanto qualquer outro poema. Isto significa que colocamos a intradutibilidade da poesia – se houver – não como metafísica, não como uma natureza, mas como circunstancial, factual, pontual, circunscritível, histórica” (LARANJEIRAS, 1993, p. 11-12).

E acrescenta como conclusão de seu livro “Poética da tradução”:

“Não se trata, em tradução poética, de traduzir o ‘sentido’ do poema original e acrescentar-lhe uma forma poética. Traduzir um poema é traduzir sua significância (...) só a tradução que atinge este último nível, que opera na gramática da significância, é capaz de gerar um poema” (LARANJEIRAS, 1993, p. 147).

Dessa discussão, podemos compreender que o poema a ser traduzido será traduzido em um outro poema, não somente um que transmita a mesma imagem e sentido do original, mas um que encerre uma nova estrutura tão complexa quanto a original - preservando sua composição visual, semiótica, semântica, sintáxica e fonológica. A tradução poética, como já percebido, é uma atividade singular e exige muita dedicação daquele a 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.

3- O poema *Oxente*: processo de criação e significação

Segue abaixo o poema *Oxente* objeto de tradução de nossa pesquisa:

Oxente!

O café a espera
o quente-frio pocô pôco
fuleiro e fubendo no osso
tabaréu em dia ditoso

O bába babô o bóbó da bôba
rumo a rama a rima rimou
palito na paleta picado porreta
retada rumou a rima e a maleta

(SIMÕES, 2010)⁶

O poema é composto por duas estrofes contendo quatro versos cada. Sua singularidade está na utilização de figuras de linguagem e expressões idiomáticas características da cultura nordestina brasileira (Bahia). O poema é iniciado com a expressão idiomática *Oxente!*⁷, que poderia ser entendida como: *Puxa!; O que é isso?*. Geralmente é utilizado para expressar surpresa ou espanto (Cf. LARIÚ, 2007). O uso dessa expressão assinala o tom do poema que, como veremos, ressalta uma situação de conflito entre um casal. Para melhor analisarmos o poema iremos observar cada estrofe em separado, contextualizando os versos e explicando suas expressões idiomáticas⁸:

a) Primeira Estrofe:

3.1- Verso 1:

“O café a espera”

O café demarca o tempo (período do dia) em que ocorre o poema, logo estamos na parte da manhã, e, nos parece, que o café que, normalmente, se espera a mesa vem a cama. Inferimos que

⁶ Poema em submissão para publicação.

⁷ Como definir *Oxente?* O que é *Oxente?* Analisamos essa expressão, como as demais que se seguiram, utilizando o *Dicionário de Baianês* escrito por Nivaldo Lariú (2007), juntamente com nossa familiaridade cultural com a cultura nordestina (Bahia, Salvador).

⁸ Vale ressaltar que estas considerações de significação foram repassadas aos dois tradutores em questão, o autor-tradutor e o tradutor com formação, e, por isso, merecem destaque em nossa pesquisa.

quem o trará seja uma mulher, haja visto o quarto verso da segunda estrofe que diz *retada e Bôba* – a desinência de gênero feminino nos indica que seja uma mulher, ou ser afeminado. Em contraposição, quem espera o café é um homem, haja visto a expressão *fubento* (verso três da primeira estrofe) e *tabaréu* (verso quatro da primeira estrofe).

3.2- Verso 2:

“o quente-frio pocô pôco”

Quente-frio significa garra térmica (Cf. LARIÚ, 2007). Quando o autor escreve *o quente frio pocô pôco* observamos aqui a expressão idiomática *pocô* (estourou, arrebentou, pouco) e a escrita da verbalização da palavra pouco (*pôco*). Assim o verso pode ser entendido como: a garrafa térmica estourou (pôco) pouco. Este fragmento também indicaria, ainda que, inferencialmente, a condição financeira do “casal”, ou seja, se o objeto estorou e continua a ser usado é sinal de que não se tem condições, não se queira, ou não se possa substituir-lo, pelo menos momentaneamente por outro em boas condições. A expressão *pocô pôco* ainda nos remete a imagem de que ele costuma estourar, mas dessa vez ele estourou pouco.

3.3- Verso 3:

“fuleiro e fubendo no osso”

Fuleiro significa de poucos recursos (Cf. LARIÚ, 2007), já fubendo, ou fubacento, significam sem cor, sem brilho desbotado (Cf. LARIÚ, 2007). Mais uma vez a condição do *persona* central do poema (o homem) é evidenciada – a pobreza – que é confirmada pela expressão “no osso”, ou seja, bem magro e de poucos recursos.

3.4- Verso 4:

“tabaréu em dia ditoso”

Tabaréu é uma forma pejorativa de designar os “caipiras”, pessoas que moram na roça ou no interior (Cf. LARIÚ, 2007). Dessa forma, esta expressa uma característica do *persona* central do poema: morar no interior.

b) Segunda Estrofe

3.5- Verso 1:

“O bába babô o bóbó da boba”

Neste verso encontramos um jogo de palavras com a utilização dos mesmos fonemas possuindo valores semânticos diferentes: *bába* é uma expressão idiomática que significa jogo de futebol (Cf. LARIÚ, 2007); *babô* expressa a sonorização do verbo babar (babou), ou seja, melou, estragou, não aconteceu (Cf. LARIÚ, 2007). *bóbó* é referente a comida caseira chamada bóbó – por exemplo, bóbó de camarão⁹; *boba* marca a presença feminina no poema. Assim, subentendi-se que a mesma pessoa que fez o café da manhã também preparou o almoço para o *fubento*, possivelmente é a sua mulher (esposa?) – que trabalha em tarefas domésticas enquanto o marido vai a um jogo de futebol, por isso é um dia ditoso (feliz, resplendoroso) – após uma semana de trabalho vem o final de semana e um jogo de futebol com os amigos. A mulher pode ser considerada boba, também, por esperar que o marido chegue a tempo para o almoço, o que não se confirma nos versos seguintes.

3.6- Verso 2:

“rumo a rama a rima rimou”

Rumo significa “em direção” (Cf. LARIÚ, 2007), já *Rama* significa cachaça (Cf. LARIÚ, 2007). Assim podemos entender o verso seis da seguinte maneira: em direção a um local em se vende e consome-se cachaça, o jogo de futebol prosseguiu – por isso a mulher figurou como boba – a espera do marido para o almoço. *A rima* seguiu, pois foi utilizada a mesma construção de associação entre os fonemas do primeiro verso da segunda estrofe e, como intuímos, aconteceu o que já era previsto como hábito após os jogos de futebol: os amigos se reúnem para conversar e beber ou comer algo. Dessa forma, *seguiu a rima*, ou seja, o “ditado”, expressão do conhecimento popular. Associando as palavras rumo a rima, deste verso, encaminhamos o poema para a rima final da segunda estrofe nos dois últimos versos (3 e 4) entre as palavras *porreta* e *maleta*.

3.7- Verso 3:

⁹ Somente com o poema não podemos inferir que tipo de bóbó foi feito pela Boba.

“palito na paleta picado porreta”

Palito no poema se refere ao homem fubento que é bem magro – o que marca mais uma vez sua condição social desprivilegiada. *Na paleta* é uma expressão que significa “andando a pé”, sem carro ou outro tipo de veículo (Cf. LARIÚ, 2007), pois, como dissemos, a condição social do *persona* principal do poema é baixa. *Picado* significa rápido, com pressa (Cf. LARIÚ, 2007) e *porreta* significa legal (Cf. LARIÚ, 2007). Assim o *palito* (fubento) foi correndo a pé para casa (deveria estar atrasado), o que mais uma vez marca o uso do adjetivo de sua mulher – boba – que o esperou para almoçar o bóbó que havia preparado. *Palito* estava *porreta* (tranquilo), pois imaginava que não teria problemas algum em chegar tarde em casa.

3.8- Verso 4:

“retada rumou a rima e a maleta”

Retado significa bravo, irritado (Cf. LARIÚ, 2007); logo retada é sua versão feminina. Quem ficou retada? A mulher do “palito fubento”, pois seu marido chegou tarde em casa, sendo que saiu bem cedo com o intuito de jogar bola com os amigos – o que ocorreu –, mas durante o caminho de volta o “verso” tomou outra direção: ele seguiu para um bar enquanto a mulher esperava em casa feito boba. Em conseqüência a mulher irritada (retada) rumou (jogou, arremessou (Cf. LARIÚ, 2007)) a rima (suas desculpas e toda a construção do poema) para fora de sua casa junto com a maleta do fubento, que se pressupõe ser uma maleta com as poucas roupas e objetos, reunidos ao acaso da discussão. Por fim o poema termina com a rima anunciada no segundo verso da segunda estrofe.

4- As traduções, a recriação do autor-tradutor e recriação do tradutor com formação

Segue abaixo as traduções (Fig. 1): Apresentamos agora o poema original (em português) e duas traduções para o inglês – conforme o quadro abaixo:

Texto original	Tradução: autor-tradutor ¹⁰	Tradução: tradutor com formação ¹¹
Oxente!	For God's sake!	Well, I'll be!
O café a espera o quente-frio pocô pôco fuleiro e fubendo no osso tabaréu em dia ditoso	Coffee is waiting the hot-cold is breaking dryness on skin hick on day time been	Hot coffee's awaiting little by little it cools swindling and trickling down to the bone a rookie on a feast day.
O bába babô o bóbó da bôba rumo a rama a rima rimou palito na paleta picado porreta retada rumou a rima e a maleta	The fool fell over the faker's foot in going grog gone gate lean in leg leap on lap hot headed threw the rags and bags	The sitter drooled over the fool's stew towards the branch that branched into a rhyme a stick pricks and full of self esteem both rhyme and bag march on.

(Fig. 1 – Traduções para o poema *Oxente*)

As duas traduções são, visivelmente, bem diferentes, tanto nas escolhas operadas por cada tradutor como nos aspectos visuais do poema traduzido. Ao colocarmos as duas traduções lado a lado não procuramos descobrir qual a melhor tradução do poema, mas entender o qual foi o percurso que cada tradutor realizou para chegar ao resultado final de sua recriação. A tradução, nesta perspectiva, representa uma oportunidade singular para discutirmos acontecimentos lingüísticos que, de outra forma, passariam despercebidos (Cf. FILGUEIRAS, 1996). Assim, iremos analisar cada verso em separado, iniciando pelo título, a fim de evidenciarmos as sutilezas da tradução interlingual.¹²

4.1 – Título

Oxente!	For God's sake!	Well I'll be!
---------	-----------------	---------------

(Fig. 2 – Título)

¹⁰ Autor tradutor: Alan Caldas Simões, autor do presente artigo.

¹¹ Tradutor com formação: Paulo DePaula. Nascido em Ipanema/MG em 17/10/1932, Paulo Spurgeon DePaula veio para o Espírito Santo aos dois meses, tendo, seus pais vindo para Vitória trabalhar e estudar no colégio Americano, a convite de seu fundador, Loren Reno. Depois da Secundária no Americano e Batista Shepard do Rio, Paulo completou o Bacharelado e Mestrado em Artes, da Truman University. Ex-Professor de Língua e Literatura Inglesa na Ufes, Assessor Educacional da Embaixada do Brasil em Washington, e Adido Cultural em Georgetown Guyana e, voltou depois à Ufes, tendo se aposentado como diretor de Artes Cênicas. É autor de Noite Clara (poemas), Frei Pedro e Um Homem Chamado Domingos, (peças premiadas pelo DEC), No Azul Feliz, em duas Antologias de Contistas Capixabas (DEC e A Gazeta). Tem trabalhado também como ator e diretor de teatro (co-fundador do Teatro da Barra/ES), TV e cinema. Últimos trabalhos: Learning Portuguese, com Carmen e Joanna Filgueiras, Disal Editora, 2010, e ator no Filme 3331 de Jorge Nascimento e Maria Pacheco, SECULT, 2010. Paulo DePaula é membro da Academia de Letras Humberto de Campos de Vila Velha/ES, onde ocupa a Cadeira que foi de seu pai, José Francisco DePaula, autor de poemas em com Zely Simon, da série My English Book I, II, III, Ed. do Brasil/FTD.

¹² A apresentação da tabela contendo as estrofes dos poemas seguirão a seguinte ordem: primeiro texto original, depois a tradução do autor-tradutor, e, em seguida, a tradução do tradutor com formação.

O título do poema (*Oxente!* – Fig. 2)) representa uma expressão idiomática comum aos nativos da região nordeste do Brasil. Sua tradução para qualquer outra língua se dará por meio de outra expressão idiomática que possa ser compreendida na língua alvo – neste caso o inglês. Ambas as traduções se valeram deste idiomatismo no momento de traduzir o título do poema e entendemos que ambas são opções de tradução válida – por manterem o aspecto semântico do tom surpreso e “jacoso” do texto original.

a) Primera Estrofe

4.1- Verso 1:

O café a espera	Coffee is waiting	Hot coffee's awaiting
-----------------	-------------------	-----------------------

(Fig. 3 – Verso 1, primeira estrofe)

Neste verso observamos uma semelhança na forma como os tradutores pensaram a tradução. Ambos mantiveram a palavra *café* traduzida literalmente para o inglês (*coffee*) e a noção de espera evidenciada pelo verbo *wait* no gerúndio (verbo+ing).

4.2- Verso 2:

o quente-frio pocô pôco	the hot-cold is breaking	little by little it cools
-------------------------	--------------------------	---------------------------

(Fig. 4 – Verso 2, primeira estrofe)

A partir deste segundo verso, notamos uma mudança na forma como cada tradutor operou suas escolhas na tradução do poema. Enquanto a primeira tradução (autor-tradutor) se fixou na forma; a segunda (tradutor em formação) se fixou no sentido. Em *hot-cold* o autor-tradutor realizou uma tradução literal do verso, mantendo inclusive, o hífen que unem as palavras – reforçando a imagem de neologismo. Quanto a expressão idiomática *quente-frio* do poema que refere-se ao “estado” (condição natural) do café, cada tradutor escolheu uma maneira para realizar esta referência. O tradutor em formação utilizou o verbo *cool* que pode ser entendida em português como esfriar. Outra característica deste verso é a repetição da palavra “poco” (*pocô pôco*) onde o deslocamento da acentuação produz uma variação de sentido e uma espécie de “brincadeira

fonética”. O tradutor com formação ao repetir a palavra *little* mantém a repetição de palavras tal qual o original criando uma rima interna.

4.3- Verso 3:

fuleiro e fubendo no osso	dryness on skin	swindling and trickling down to the bone
---------------------------	-----------------	--

(Fig. 5 – Verso 3, primeira estrofe)

Este verso é marcado por assonâncias (repetição de vogais) e aliterações (repetição de consoantes). O tradutor com formação optou por uma tradução literal da palavra osso (*bone*), enquanto o autor-tradutor utilizou a palavra *skin* – que mantém da mesma forma o sentido do original: magreza. O tradutor com formação, para compensar as assonâncias e aliterações do original, cria uma rima interna expressa por *swindling* e *trick-ling* – terminações no gerúndio. O autor-tradutor compensa este jogo fonético criando uma rima externa com o verso 4 (*skin / been*) – o que justifica a escolha da tradução de osso por *skin*.

4.4- Verso 4:

tabaréu em dia ditoso	hick on day time been	a rookie on a feast day.
-----------------------	-----------------------	--------------------------

(Fig. 6 – Verso 4, primeira estrofe)

A palavra *tabaréu* é usada no poema com um sentido pejorativo e ao mesmo tempo em que identifica a origem do sujeito lhe atribui um juízo de valor negativo. Na tradução do autor-tradutor encontramos a palavra *hick* e na tradução do tradutor com formação a palavra *rookie*. *Hick* é um termo utilizado na linguagem coloquial americana que significa caipira. O tradutor com formação optou por manter o sentido geral do poema, que marca a *persona* principal do poema como trapaceiro ou aproveitador. A palavra *rookie* se harmoniza e completa o sentido da expressão *trick-ling down* (verso 3, primeira estrofe) – o que justifica sua escolha. Ao colocar o ponto final no verso o tradutor com formação acrescenta um valor semântico que assinala o término de um momento e início de um outro momento, portanto, de diferente conteúdo.

b) Segunda Estrofe

4.5 - Verso 1:

O bába babô o bóbó da bôba	The fool fell over the faker's foot	The sitter drooled over the fool's stew
----------------------------	-------------------------------------	---

(Fig. 7 – Verso 1, segunda estrofe)

Nesta segunda estrofe notamos uma diferença marcante entre as duas traduções. Enquanto o autor-tradutor escolhe o caminho da “equivalência formal”; o tradutor com formação opta pela “equivalência semântica”. Ao utilizar as palavras *fool*, *fell*, *foot* e *faker* o autor-tradutor resgata a sonoridade do verso original e cria outro sentido para o verso. Podemos encontrar na tradução do tradutor em formação a referência ao *bóbó* (comida), marcada pela presença da palavra *stew*. Ambas as traduções optam pela tradução literal da palavra boba (*fool*).

4.6- Verso 2:

rumo a rama a rima rimou	in going grog gone gate	towards the branch that branched int a rhyme
--------------------------	-------------------------	--

(Fig. 8 – Verso 2, segunda estrofe)

Novamente o verso original é marcado por aliterações – que conferem ao verso musicalidade. A tradução do autor-tradutor busca transmitir este aspecto pela repetição da consoante *g* e a utilização de um verso simétrico contendo o mesmo número de sílabas em cada palavra (apenas uma sílaba). O tradutor com formação se atem ao aspecto do sentido em detrimento ao aspecto formal do poema original.

4.7- Verso 3:

Palito na paleta picado porreta	lean in leg leap on lap	a stick pricks and full of self esteem
---------------------------------	-------------------------	--

(Fig. 9 – Verso 3, segunda estrofe)

Neste verso os tradutores mantêm as escolhas que nortearam suas traduções: o autor-tradutor opta pela sonoridade; e, o tradutor com formação pelo sentido. Observamos ainda o aparecimento de uma rima interna na tradução do tradutor em formação (*stick pricks*).

4.8- Verso 8:

retada rumou a rima e a maleta	Hot headed threw the rags and bags	both rhyme and bag march on.
--------------------------------	------------------------------------	------------------------------

(Fig. 10 – Verso4, segunda estrofe)

Este verso marca o desfecho do poema e a derrocada do seu “pobre” personagem. Ambas as traduções constroem este desfecho e mantêm a tradução literal de maleta. Na tradução do autor-tradutor encontramos uma rima interna criada pela plural das palavras *rag* e *bag*.

5. Considerações Finais

Existirá uma maneira mais apropriada para se traduzir um poema? Conforme Bassnett: “[t]odas as traduções refletem a leitura, a interpretação e a seleção de critérios operados pelos tradutores individuais e determinadas pelo conceito de função quer da tradução quer do texto original.” (2003 p. 163). Esta singular experiência desenvolvida em nosso artigo através da tradução poética do poema *Oxente!* por um autor-tradutor e um tradutor com formação – nos mostra que a tradução de poesias é possível, o que corrobora as pesquisas de Laranjeiras (1993). O tradutor realiza seu trabalho cumprindo uma espécie de “negociação entre textos e culturas” (Cf. BASSNETT, 2003) e interfere no texto original buscando preservar o sentido do mesmo na língua alvo – garantir que as intenções do autor cheguem até o leitor e promovam nele as mesmas reações que o texto original suscitaria.

Apresentamos em nosso artigo duas traduções do poema *Oxente!* para o inglês, o que configura uma tradução interlingual, do português para o inglês. Essas traduções se deram de forma diferente, uma vez que os critérios e as escolhas individuais adotados por cada tradutor – autor-tradutor e tradutor com formação – foram diferentes. Enquanto o autor-tradutor buscou, de forma geral, uma tradução fiel a forma original do poema original; o tradutor com formação optou em sua tradução pela preservação do sentido do poema em detrimento de sua forma.

Como comenta Paz (1991) os poetas tradutores, no nosso caso o autor-tradutor, tendem, como comprovamos a utilizar o poema a ser traduzido como fonte inspiradora para criação de um novo poema. Utilizou-se, portanto, na tradução do autor-tradutor o mesmo modelo de construção do poema original – ênfase na sonoridade (utilização de aliterações) e na criação de uma espécie de “estranhismo” – para se criar um poema semelhante na língua alvo, mas que se afastou, em grande parte, de seu sentido original. Este distanciamento de sentido é resultado de uma escolha do tradutor ao traduzir: este procurou manter a sonoridade e musicalidade dos versos, em detrimento do sentido.

6 – Referências Bibliográficas

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

BARBOSA, Heloísa. *Procedimentos técnicos da tradução: Uma nova proposta*. 2ª ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2004.

BASSNETT, Susan. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

CATFORD, J. C. *Uma teoria lingüística da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1980.

FILGUEIRAS, Lillian Virginia DePaula. *Sobre a tradução e sua utilização no ensino de língua estrangeira*. 1996. 85f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LARANJEIRAS, Mário. *Poética da tradução: Do Sentido à Significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. – (Criação Crítica; V 12)

LARIÚ, Nivaldo. *Dicionário de Baianês*. Bahia: [s.n.], 2007.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. Trad. De I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

YEBRA, Valentin Garcia. *Teoria y practica de La traducion*. 2ª ed. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1989.

NIDA, Eugene. *Language structure and translacion*. Califórnia: Stanford University Press, 1975.

PAZ, Octávio. *Convergências: ensaio sobre arte e literatura* - tradução Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nove fronteira, 1981.

_____. *Escola de tradutores*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nove fronteira, INK, 1987.