

Universidade Católica de Goiás  
Programa de Pós-Graduação/Mestrado em Crítica Literária  
Eliene Padilha Felipe Victor

**TRADUZIR DÉCIO FILHO: TRADUZIR POESIA**

Goiânia  
Outubro /2009

ELIENE PADILHA FELIPE VICTOR

**TRADUZIR DÉCIO FILHO: TRADUZIR POESIA**

Dissertação apresentada no Mestrado de Crítica Literária como um dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Crítica Literária na Universidade Católica de Goiás. Orientadora: prof<sup>a</sup> Doutora Alice Maria Ferreira (UNB).

Goiânia  
Outubro/2009

## RESUMO

O presente trabalho mostra uma leitura atenta de José Décio Filho, poeta moderno, goiano que publicou um livro intitulado *Poemas e Elegias* e do qual selecionamos dois poemas para serem traduzidos para a língua inglesa: “Grave Elegia” e “Canção da Noite”. Enquanto leitura atenta a tradução se apresenta como movimento crítico e necessitou de uma análise dos poemas de maneira a conhecer as características das poesias de Décio Filho. Foi necessário também entendermos o processo da tradução enquanto confronto entre visões diferentes e culturas diferentes. Enfim, a partir de uma análise discursiva do ritmo e dos campos lexicais propomos uma tradução das poesias.

Palavras-Chave: José Décio Filho, Canção da Noite, Grave Elegia, tradução de poesias, ritmo.

## ABSTRACT

This paper show an attentive reading of two poems written by José Décio Filho, a modern Goiano poet that published one book, which title is “Poemas e Elegias” (Poem and Elegy) and from which we selected two poems to be translated into English language: “Serious Elegy” and “Song of Night”. As an attentive reading the translation presents like a critical movement and was necessary an analysis of the poems in a manner that we knew the characteristics of Décio Filho’s poems. It was also necessary to understand the process of translation while confront among different point of view and different culture. So, by the beginning a discursive analysis discussion, lexical and rhythm we proposed the translation of the poems

Key – words: José Décio Filho, Song of Night, Serious Elegy, poems translating, rhythm.

Se eu quiser falar com Deus

Se eu quiser falar com Deus  
Tenho que ficar a sós  
Tenho que apagar a luz  
Tenho que calar a voz  
Tenho que encontrar a paz  
Tenho que folgar os nós  
Dos sapatos, da gravata  
Dos desejos, dos receios  
Tenho que esquecer a data  
Tenho que perder a conta  
Tenho que ter mãos vazias  
Ter a alma e o corpo nus  
Se eu quiser falar com Deus  
Tenho que aceitar a dor  
Tenho que comer o pão  
Que o diabo amassou  
Tenho que virar u cão  
Tenho que lamber o chão  
Dos palácios, dos castelos  
Suntuosos do meu sonho  
Tenho que me ver tristonho  
Tenho que me achar medonho  
E apesar de um mal tamanho  
Alegrar meu coração  
Se eu quiser falar com Deus  
Tenho que me aventurar  
Tenho que subir aos céus  
Sem cordas pra segurar  
Tenho que dizer adeus  
Dar as costas, caminhar  
Decidido, pela estrada  
Que ao findar vai dar em nada  
Nada, nada, nada, nada  
Nada, nada, nada, nada  
Nada, nada, nada, nada  
Do que eu pensava encontrar

(Gilberto Gil)

Traduzir-se

Uma parte de mim  
É todo mundo:  
Outra parte é ninguém:  
Fundo sem fundo.

Uma parte de mim  
É multidão:  
Outra parte estranheza  
É solidão

Uma parte de mim  
Pesa, pondera:  
Outra parte  
Delira.

Uma parte de mim  
Almoça e janta:  
Outra parte  
Se espanta.

Uma parte de mim  
É permanente:  
Outra parte  
Se sabe de repente.

Uma parte de mim  
É só vertigem:  
Outra parte,  
Linguagem.

Traduzir uma parte  
Na outra parte  
-que é uma questão  
De vida ou morte –  
Será arte?

(Ferreira Gullar. Os melhores poemas de Ferreira Gullar.)

Toda a expressão do meu discurso é pouco para representar meus sinceros agradecimentos a todos que me ajudarão a concretizar esse trabalho. Se lhes dedico é porque sei da importância de cada um na minha vida. Começo com:

**Deus** – Deu- me o maior presente, a minha vida, sabedoria e uma família maravilhosa. Muito obrigada.

**Mãe** – Me ensinou tudo que pode, cobriu-me de carinho, amor e muita dedicação. Todos os meus agradecimentos.

**Pai (in memoriam)** – Obrigado por tudo.

**Irmãos** (Weliton e Welson) – Mesmo distante estamos sempre perto, obrigada pelo carinho, amor e companheirismo.

**Irmã** (Eliana) – Obrigada pela amizade, carinho e compreensão e ajuda em todos os momentos da minha vida. Mesmo distante esteve sempre presente em minha vida. Mil beijos.

**Filhos** (Guilherme e Gustavo) – A vocês com todo carinho e amor. Dedico-lhes este trabalho e quero que sirva de estímulo para que vocês nunca deixem seus sonhos de lado, lutem por cada pedacinho de sonho que tiverem enquanto Deus lhes der força.

**Esposo** (Fernando) – Mesmo sem entender porque estudo tanto, me ajuda a buscar sentido na minha vida para realizar meus sonhos.

**Tio e Tia** (João e Manoelina) – Pelo carinho, amizade e companheirismo.

**Comadre** (Gisele) – Distante em fronteiras, mas perto em amizade e carinho. Obrigada.

**Amigas de trabalho** (Margarida e Severina) – Margarida, obrigada pelo carinho e atenção em todos os momentos que precisei. Você é um exemplo de vida para mim. Severina, pela atenção, carinho e idéias sugeridas.

**Amigas pessoais** (Aurora, Jannaina) – Obrigada pelo carinho e puxão de orelha quando eu estava demorando a escrever.

**Amigo de trabalho** (Erly) – Obrigada, por me incentivar a participar da seleção do mestrado, pelo carinho e pela amizade.

**Meus alunos** (UEG) – Por participarem desse processo sofrido, mas que vale a pena. Meus sinceros agradecimentos.

**Meus alunos** (Machado de Assis) – Por me ouvirem reclamar e ter compreensão com minhas ausências e pela amizade.

**Meus alunos** (CCAA) – Obrigada por que às vezes tiveram substitutos por que eu não podia desfazer os meus compromissos.

**Amigos do dia a dia** (Lígia, Júnior) – Obrigada pelo carinho e amizade.

**Primos** (William, Ana, César) – Obrigada pela ajuda e por todo o carinho.

**Sobrinhos** (Gabriel, Clara, Igor, Lucas, Danilo, Marquinhos, Henrique, Gabriel, Carolina) – Obrigada pelo carinho.

**Cunhadas e cunhados** - Muito obrigada.

**Sogra** (Maria Sanches) – Obrigada pelo apoio e carinho.

**Comadre e compadre** (Eliana Leão e Cardoso) – Obrigada pelo carinho.

**Orientadora** (Alice) – Meus sinceros agradecimentos. Este trabalho é resultado do seu esforço, carinho, compreensão e amizade. Você me ensinou a querer terminar, a ter paciência e buscar a cada dia mais a aprendizagem. Mesmo estando em Brasília não deixou de me acompanhar e de mostrar a sua dedicação com este trabalho e com minhas constantes ligações.

**Colegas de mestrado** – Obrigada por participarem comigo desta caminhada.





## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>CAPÍTULO 1 DÉCIO FILHO – APRESENTAÇÃO</b> .....	10
<b>1.1 Poeta Goiano Moderno</b> .....	13
<b>1.2 Os poemas escolhidos para a tradução</b> .....	17
1.2.1 <i>Grave Elegia</i> .....	20
1.2.2 <i>Canção da Noite</i> .....	24
<b>CAPÍTULO 2 PENSAR O TRADUZIR</b> .....	27
<b>2.1 A tradução ao longo dos séculos</b> .....	27
<b>2.2 Tradução no Brasil e do Brasil</b> .....	34
<b>2.3 Traduzir poesia</b> .....	38
<b>2.4 Questões lingüísticas do traduzir</b> .....	42
2.4.1 <i>Questões lexicais</i> .....	42
2.4.2 <i>Estratégias tradutórias</i> .....	44
2.4.3 <i>O tradutor e suas escolhas</i> .....	48
<b>CAPÍTULO 3 TRADUZIR DÉCIO FILHO</b> .....	53
<b>3.1 Ritmo e sintaxe</b> .....	53
<b>3.2 Figuras de efeito de sinestesia</b> .....	55
3.2.1 <i>Questões e problemas na tradução de “Canção da Noite”</i> .....	57
3.2.2 <i>Questões e problemas na tradução de <b>Grave Elegia</b></i> .....	64
<b>3.3 As poesias traduzidas</b> .....	74
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	77
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	80

## INTRODUÇÃO

A pesquisa desenvolvida para a dissertação do nosso mestrado se insere nas questões de tradução literária, mais particularmente a tradução de poesia. A tradução como diz Henri Meschonnic é uma ato, uma atividade antes de ser uma ciência. Tendo isso em vista, decidimos a partir da prática da tradução refletir sobre as questões teóricas ligadas a essa área de estudo. Além disso, se ainda pouco se traduziu no Brasil de autores estrangeiros, menos ainda, se traduz nossos autores brasileiros e em particular poetas goianos para outras línguas no intuito de divulgar a literatura produzida no país. Assim, propomos como exercício prático e fonte de reflexões teóricas, traduzir para a língua inglesa dois poemas de José Décio Filho. Poeta Goiano, modernista e com gosto pelo tom noturno, ele destacou-se na poesia por trabalhar temas universais e problemas transcendentais. As poesias escolhidas foram: “Canção da Noite” e “Grave Elegia”, todas extraídas da obra intitulada **Poemas e Elegias**, publicada pela primeira vez em 1953 e com uma segunda edição ampliada em 1979 (2ª edição). José Décio Filho nasceu em oito de Janeiro de 1918, em Posse (GO), terra que ele faz menção no seu livro e dedica uma poesia cujo título é “Posse”, e morreu em quatro de junho de 1976. É considerado um dos precursores da poesia modernista de Goiás por críticos como: Sabino Júnior, Célia Sebastiana Silva e Gilberto Mendonça Teles. Décio foi jornalista, contista e um cronista. Além de participar da Bolsa de publicação de Hugo de Carvalho Ramos, e que segundo os críticos literários foi um dos acontecimentos históricos para a divisão metodológica do estudo da evolução literária em Goiás durante os anos 40 foi a publicação da **Revista Oeste** e da Bolsa de Publicação Hugo de Carvalho Ramos. José Décio Filho publicou seu único livro, **Poemas e Elegias**. Várias páginas da **Revista Oeste** foram dedicadas a apresentação crítica dos seus trabalhos. De acordo com Sabino Júnior (1979, p. 84): “Décio Filho situa-se na corrente literária de linha universalista da poesia brasileira, mais voltada para os problemas transcendentais e preocupada com as reações líricas e emotivas”. Seus versos são amétricos, estrofes arrítmicas, ritmos não padronizados, ritmo psicológico, gosto por tons noturnos, pessimismo e extrema subjetividade. Nas poesias de Décio Filho importa mais o conteúdo, pois seus temas são as dores e os males de todo ser humano.

A tradução é uma leitura atenta, um movimento crítico como nos diz Berman, por isso em um primeiro momento, buscamos apresentar o autor e sua obra a partir dos trabalhos de Célia Sebastiana Silva e Sabino Júnior que estudaram com grande rigor e senso crítico as poesias de José Décio Filho. Essa parte é fundamental para compreendermos melhor sua posição dentro das correntes literárias, sua linguagem e suas características de maneira a analisar seu discurso e traduzi-lo para outra língua.

Discutimos na segunda parte do trabalho as grandes tendências contemporâneas da tradução. Já que traduzir Décio Filho é uma maneira de apresentá-lo ao mundo. A tradução é um movimento entre línguas, mas também entre culturas. Chanut (2002, p. 109) afirma que: “O intraduzível, na realidade, não é isso ou aquilo, mas a totalidade da língua estrangeira em sua estranheza e diferença.” As diferenças existem de uma língua para outra, pois trata-se de uma outra cultura, outra visão de mundo. Desta forma, no confronto entre visões diferentes e culturas diferentes também pretendemos trabalhar o diálogo entre culturas, os encontros e desencontros das línguas. Meschonnic nos lembra que a tradução não é a passagem de uma língua para outra, mas de um discurso para outro discurso. Assim, a tradução se apresenta como interdiscursividade no sentido em que o tradutor, sujeito da enunciação (do traduzir) dialoga com um outro discurso tido como original. Desta forma, questões interculturais serão discutidas, bem como questões interlinguísticas, de ordem formal e fundamental na tradução de poesia. Pois, se a partir do pressuposto Saussuriano significado e significante não se separam, traduzimos o signo, ou melhor segundo Meschonnic, o efeito produzido no leitor.

Enfim, na terceira parte do trabalho, apresentamos a tradução das poesias escolhidas de José Décio Filho e reflexões sobre o fazer tradutório; as escolhas lexicais, as diferenças estruturais dos sistemas lingüísticos envolvidos (inglês e português) e as questões de ritmo presentes na tradução da poesia.

## CAPÍTULO 1 DÉCIO FILHO – APRESENTAÇÃO

José Décio Filho é um poeta goiano que conseguiu através de seus trabalhos chamar a atenção e apresentar uma preocupação do ser no universo. Segundo Sabino Júnior (1979, p. 89):

Fundado em suas experiências muito pessoais, José Décio Filho realizou-se poeticamente em sua obra de estréia – POEMAS E ELEGÍAS – que reúne produções de 1945 a 1953. Representa este livro a expressão viva de seu universo interior. (SABINO JÚNIOR, 1979, p. 89)

Sua obra é marcada por lirismo e emoção, procura mostrar as profundezas do ser e busca através de sua poesia revolucionar a poesia goiana. Pertence ao modernismo, e ainda tem traços de Baudelaire com suas heranças pessimistas, românticas e transcendentais. Bosi (1994, p. 114) afirma que: ‘A herança de Baudelaire são as poesias ricas de sons, de imagens, de movimento e de tensão. “Cultuava como fonte seu próprio estilo.” Pode-se notar a presença das imagens e das tensões nos poemas de Décio Filho. Como exemplo temos o poema a seguir.

Canto de Esperança

[...]

Muitos anjos não colhi  
Nos jardins da madrugada.  
Tantos colóquios não ouvi:  
Do crepúsculo com as árvores,  
Dos pássaros com as sementes;  
Dos rios com a montanha,  
Do pescador com as águas,  
Das andorinhas com a manhã,  
Das raízes com a terra.

Qual paralítico andei  
Por tão inúteis caminhos;  
Dei voltas apressadas  
Sem a mínima precisão.  
Gastei tempo com migalhas  
E desperdicei-me como um pródigo  
Por estéreis horizontes,  
Na garupa do meu tédio.

Não digo que altas luzes  
Se me acenderam na alma;  
Mas espero que aconteçam  
Meus amores mais profundos

Nas mais simples alegrias,  
 Quando se apagarem por dentro  
 Os muros de todas as angústias,  
 Quando se abrirem as janelas  
 Das impossíveis paisagens.

Sua voz encontra ressonância com escritores renomados como: Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, entre outros. O tom moderno de Décio Filho encontra-se na linguagem e na presença de temas como a noite, luar, terra, silêncio, místicos, ruas, estrelas, espia, solidão, loucos, desconforto, bondes, entre outros que são marcas da urbanidade e também a ausência de rimas, que são traços da poesia moderna. Sua perplexidade diante da impossibilidade de conciliar e de confrontar a crueldade do mundo é expressa em suas poesias de forma grandiosa, o que as faz com que sejam atuais e modernas, uma vez que discute assuntos que ainda são pertinentes e comuns a todos os indivíduos. Silva afirma (Apud PESSOA, 2000, p.41) que: “[...] O tema da universalidade na poesia é a capacidade de o poeta expressar uma emoção menos pessoal, menos individualizada e mais voltada para as dores que são inerentes ao homem, á humanidade.” O que torna Décio Filho um poeta universal e local, pois ele consegue expressar em seus poemas sentimentos que são de todos os seres humanos.

Nota-se também a presença de: melancolia, dor, incerteza, angústia, mistério e a noite como lugar de destaque nas suas poesias. Silva (2000, p. 46) diz que: “A alegria surge apenas como a possibilidade de um vago brilho que apenas faísca e morre, deixando a incerteza e a angústia como hóspedes mais fiéis”, tristeza que é percebida nos versos do poema “Três Elegias”:

Após longos anos de espera,  
 A incerteza me habita:  
 - é o hospede que não se muda.  
 A luz que relampeja  
 Nos momentos agudos,  
 Eu não posso contê-la.  
 Minha alma é vasto campo  
 Onde os caminhos se cruzam.

Quando me sinto cansado,  
 Recolho minhas antenas  
 E viajo exaurido  
 Para o sono ou para o tédio.

Depois ressurjo das trevas  
E regresso para a vida.

Nos seus poemas, Décio Filho procura cantar suas poesias de forma harmoniosa, e esse trabalho resulta em um livro intitulado **Poemas e Elegias**, sendo que este livro é composto de cinqüenta e sete poemas, dos quais oito são intitulados Canto (ou canção, ou cântico), oito elegias, sete são Poemas (Vertical, Filosofal, Quase triste, do Silêncio, dos homens amargos, a Gauguin), cinco dedicados a cidades do interior de Goiás (Vila Boa, Goiás, Formosa, Bela Vista, Terra Branca). Também canta a loucura em dois poemas intitulados: “Os Loucos”, “No Sanatório”, canta “Ausência”, “Abismo de Flores”, “Inanição”, “Insônia”, “Violão Abismal”, “Inexplicavelmente”. Seu livro é composto de dezesseis poemas em quintilhas, ou seja, poemas de cinco estrofes, mas estas estrofes não são regulares. Doze poemas em tercetos (três versos), dez poemas em quartetos (quatro versos), três poemas em septilhas (sete versos), cinco poemas em sextilhas (seis versos), dois poemas oitava (oito versos), três poemas em monósticos (um verso), quatro poemas em dísticos (dois versos) e dois poemas em nonas (nove versos). Os versos são todos irregulares de uma estrofe, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez e até vinte uma estrofes. O livro foi dividido em duas partes sendo a primeira com poemas da primeira edição e os chamados Inéditos os poemas da segunda edição. O poema que abre o livro é o poema “Poema Vertical”, seguido dos poemas: “Poema Horizontal”, “Canção da Noite”, “Goiás”, “Canto da Noite Nua”, “Primeiras Formas”, “Formosa”, “Canção Noturna”, “O Pátio”, “Limite”, “Quase de Amor”, “Plenitude”, “A Tarde e as Crianças”, “Três Elegias”, “Elegia Transversal”, “Elegia feita no Cárcere”, “Os Loucos”, “No Sanatório”, “Áspera Elegia”, “Elegia Amável”, “Grave Elegia”, “O Retrato”, “O Corpo”, “Mulheres e Angústia”, “Acalanto”, “De Regresso”, “Poema a Gauguin”, “História de um Pescador”, “Inexplicavelmente”, “Epitáfio”, “Ausência”, “Bela Vista”, “Terra Branca”, “Pequena História Religiosa”, “Canto de Esperança”, “Canção do Agoniar”, “Longa Espera”. Na parte dos poemas Inéditos temos; “Poema dos Homens Amargos”, “Epitáfio de um Lobo”, “Canto das Orquídeas”, “Flor Morena”, “Abismo de Flores”, “O Peixe”, “Ilusionismo”, “Violão Abismal”, “Poema Quase Triste”, “Poema do Silêncio”, “Elegia do Quotidiano”, “Cântico de Autoconsolação”, “Canto da Noite”, “Vila Boa”, “A Vida do Grilo”, “Poema Filosofal”, “Inanição”, “Insônia”, “Elegia Azul” e “No Álbum da Zélia”.

Percebe-se que existe um vasto número de assuntos tratados em seu livro. Ele ultrapassa o tempo e rompe com algumas tradições, como o verso livre, por exemplo.

Silva (2000, p. 42) afirma que: “O poeta vai além das fronteiras, no sentido que ultrapassa o tempo e o espaço em que sua poesia é produzida e trava dialogo com toda a poesia que se quer ser universal, com a tradição poética desde o Romantismo.” O que aparece no poema “Poema Filosofal”, entre outros:

#### Poema Filosofal

Já vi todos os horizontes possíveis  
 Que limitam os incontáveis caminhos da vida.  
 Meus olhos já beberam sequiosos  
 As paisagens espalhadas pelo mundo,  
 Numa viagem que empreendi, imaginariamente,  
 Através da experiência da humanidade inteira.

Tenho dois mil anos de vida emprestada:  
 Vi Nero incendiar Roma e Jerusalém lavada em sangue.  
 Sofri as dores acumuladas nos séculos,  
 Passei pela gama dos prazeres mais intensos,  
 Conheci o auge dos desesperos extenuantes  
 E delicieei-me na quintessência das alegrias mais completas.

No entanto, quando vou ao encontro da vida,  
 Pegá-la pelo topete nas horas agudas,  
 Sinto a surpresa atordoante das visões inéditas  
 E me confundo ante inúmeras perspectivas virgens,  
 Como se estivesse nascendo outra vez.

Há neste poema o dialogo com a tradição, de forma saudosista e pessimista. Na primeira estrofe o eu lírico apresenta sua visão de mundo que é existencialista, e na terceira estrofe mostra sua visão saudosista e ao mesmo tempo um rompimento com as tradições, sem rimas e com versos livres. Ao contrário, o olhar é de si para os outros de uma forma universal, há um traço de sugestão e de inconformismo lírico no seu poema.

### 1.1 Poeta Goiano Moderno

José Décio Filho foi um poeta que publicou apenas um livro, mas que nesta publicação de uma só obra conseguiu expressar os sentimentos do ser humano na sua

plenitude. Traduzir Décio é uma forma de voltar os olhos para a poesia goiana na sua riqueza e buscar um novo olhar para a expressividade de um poeta singular e de grandes contribuições para o cenário da poesia goiana. Pois, ele foi considerado um dos precursores do modernismo em Goiás. Décio Filho nasceu em oito de janeiro de 1918 em Posse, uma pequena cidade no interior do Estado de Goiás, terra que canta em suas poesias. Morreu em quatro de julho de 1976. Foi poeta, jornalista, contista e cronista. Participou das publicações da **Revisa Oeste** e publicou seu livro **Poemas e Elegias** pela **Bolsa de Publicações de Hugo de Carvalho Ramos**. A **Revista Oeste** foi publicada de 1942 a 1943, sendo que várias páginas destas, foram dedicadas as suas publicações e críticas sobre seus trabalhos.

Segundo críticos literários, como Gilberto Mendonça Teles e Oscar Sabino Júnior, José Décio foi um dos precursores do Modernismo em Goiás. Apesar de Goiás ser considerado um Estado anacrônico em relação ao resto do país nas correntes literárias, este estado, mesmo que um pouco mais tarde do que os outros teve consolidação de correntes literárias que manifestaram as várias tendências nacionais e internacionais. E este anacronismo fica por conta de fatores econômicos e sociais, bem como do longo período de tempo em que se passou para que fosse instalado em Goiás um movimento que já estava consolidado no Brasil, o Modernismo. Observando esse anacronismo temos cronologicamente o Romantismo e seu marco inaugural no Brasil em 1836 com a obra **Suspiros e Saudades** de Gonçalves de Magalhães, para comparar o mesmo acontecimento em Goiás, é só analisarmos o ano da obra considerada como marco para o Romantismo, que é a obra **Poesia do Desembargador Félix de Bulhões** de Félix de Bulhões que ocorreu em 1906. Constata-se que o intervalo da publicação da primeira obra considerada Romântica no Brasil para a primeira publicada em Goiás foi de 70 anos. Já o Modernismo no Brasil teve como marco inaugural a Semana da Arte Moderna na cidade de São Paulo, em 1922. Em Goiás o Modernismo data-se de 1942 e tem como marco principal a publicação da **Revista Oeste** e da **Bolsa de Publicação Hugo de Carvalho Ramos**, sendo que um dos idealizadores da **Revista Oeste** foi José Décio Filho juntamente com Bernardo Elis, José Godoy Garcia e Domingos Félix de Sousa. Portanto, Décio Filho já idealizava e tinha contato com outras correntes literárias, mesmo que fosse um pouco tarde em relação ao resto do Brasil.



José Décio tem ligações com poetas como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, entre outros. Segundo Silva (2000, p. 31): “[...] e sua voz encontra ressonância em escritores como Drummond, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, dentre outros” Como observa Silva, José Décio não estava alheio a outros poetas, pelo contrário fez amizade com Manuel Bandeira, entre outros poetas e suas poesias remetiam a características ou a temas, também tratados por vários poetas, como as mulheres.

Nos poemas de Décio Filho encontramos características como: as irregularidades das estrofes e dos versos, a beleza com que lida com o ato da linguagem, os sentimentos dos homens expressos em seus poemas. Mas, mesmo não mantendo uma regularidade nos versos e nas estrofes, sua poesia continua de grande valor, expressando um cunho reflexivo em que tenta mostrar através das palavras a constante busca do ser humano em compreender e se encontrar no universo. José Décio Filho canta a natureza de forma prazerosa, mas revela também o campo erótico em suas poesias. O erotismo é mostrado de forma suave e sugestiva, não de forma obscena.

Sendo assim, para ler as poesias de Décio Filho é preciso tempo, leveza, suavidade e profunda reflexão, pois só assim partiremos para a compreensão das mesmas. Na poesia **Grave Elegia**, que é uma sextilha, e a primeira e a última estrofe têm seis versos, a segunda e a terceira estrofe têm oito versos, a quarta estrofe têm nove versos e a quinta e a sexta estrofes cinco versos. Essas irregularidades chamam atenção para a linguagem, como se desenhasse uma caminhada cheia de altos e baixos na mente do leitor, ou algum quebra-cabeça. O fonema s aparece com frequência neste poema. A sibilante provoca uma sonoridade, um ritmo; como esse poema é cheio de vai e vem a sibilante foi um meio de contrastar esse vai e vem. Como exemplo, temos as pausas marcadas pelas vírgulas e por pontos que aparecem nas suas poesias, como observamos no poema “No Álbum da Zélia”, na segunda estrofe:

No Álbum da Zélia  
 [...]
   
As crianças, que eram anjos,  
 Não queriam brincar como sempre.  
 Ficaram nas calçadas varridas,  
 Espetando o silêncio das coisas  
 Com seus olhos ardentes

E os cabelos lambidos pelo vento.

A presença da repetição de fonemas nos seus poemas é recorrente, no poema que abre a sua obra temos a repetição do s e do m. O poema é intitulado Poema Vertical e é composto de três estrofes, sendo a primeira um sexteto, a segunda um quinteto e a terceira uma septilha. Na primeira e na segunda estrofe encontramos a presença de rimas e se fizermos uma leitura atenta observaremos que o eu lírico começa a refletir sobre a poesia como criação. Silva (2000, p. 38) afirma que: “[...] para Décio, a poesia mais que um querer realizar arte, é uma necessidade vital de expressão, é o ponto de equilíbrio entre a lucidez e a falta (ou o excesso) de lucidez dele como homem”. Como podemos observar na terceira estrofe do poema.

Poema Vertical

[...]  
 Quanto trabalho perdido,  
 Quanto tempo dissipado!  
 Mas de tudo que ajuntei  
 Na mais lírica desordem,  
 Alguma coisa houve de ficar,  
 Alguma coisa que às vezes  
 Se resolve em poesia ou em silêncio.

Portanto, a poesia é uma forma de reflexão, de silêncio e uma forma de criar desordem no pensamento humano. Pois, quando refletimos começamos a desorganizar o que estava organizado, e só depois de muita reflexão é que colocamos as idéias no lugar novamente.

Na primeira fase do Modernismo temos como características modernas o polêmico e a busca por modernidade, um nacionalismo crítico, consciente e às vezes exagerado e utópico. Mas, que rompe com questões do passado como a rima, mas também a forma e a estrutura da poesia. A temática é mais ligada ao social, à existência e aos valores da sociedade do que simplesmente da beleza e leveza do poema. Na segunda fase temos características como o verso livre e a temática que procura refletir sobre a realidade e uma busca constante sobre o ser humano no mundo. Tornando assim, uma literatura que questiona as relações do eu com o mundo. O conteúdo da poesia moderna é problemático, não diz nada de forma direta. A linguagem é elíptica,

com presença de figuras sonoras, visuais e de sensações. Existe a presença do céu, das nuvens e das estrelas. Há a explosão do interior e do exterior. Há contraposições entre o que vê e o que sente.

## 1.2 Os poemas escolhidos para a tradução

Os poemas escolhidos para a tradução são: “Canção da noite” e “Grave Elegia”. Para seleccioná-los observou-se o gosto pelos poemas a linguagem bem como uma reflexão sobre a prática da tradução de poesias. A tradução propriamente dita é precedida de uma reflexão e uma análise sobre os poemas. E talvez esse momento analítico que precede o ato tradutório o aproxima da crítica nos dizeres de Haroldo de Campos (1982, p.23): “A leitura atenta dos poemas é imprescindível para a passagem na outra língua”, já que como veremos no segundo capítulo, não só passamos significado ou significante, mas a relação indissociável do signo, o significado; o efeito significativo da poesia. Poesia a qual podemos ler a seguir.

### CANÇÃO DA NOITE

A noite está tão quieta!  
Alguém passeia a esta hora?  
Não ouço nada. Um silêncio de chumbo  
Torna audível meu pensamento.

A noite me atrai. Sereia de luto  
Me espiando da janela.  
As estrelas são meus olhos  
De seduções imantados.

Tenho vontade de andar, andar...  
Até sentir as pernas trôpegas  
E as pálpebras pesadas de sono,  
Para dormir ao relento  
Como os boêmios do mundo.

A lua fugiu do céu  
E uma cortina negra de nuvens  
Escondeu a via láctea.  
A noite me chama,  
Murmurando exóticos segredos.

Um vento frio, arquejante, vem da serra  
Com um cheiro de terra molhada.

Eu amo e tem infantilmente a noite,  
 A velha noite sem limites,  
 Que parece estranha amante  
 A me oferecer numa taça  
 O ópio maravilhoso do sonho.

#### GRAVE ELEGIA

Quando me acho triste,  
 (e isto acontece muito)  
 Gosto de sair pelas ruas  
 Qual um homem sem fichas,  
 Vagamente deslambrado  
 De todos os compromissos.

Não tenho medo dos pobres  
 E dos vagabundos anônimos  
 Que dormem nos bancos da praça.  
 Sento-me ao lado deles,  
 Olho as árvores do jardim  
 E sonho com as matas virgens,  
 Os rios escuros, selvagens,  
 Viajando profundamente.

Se me atropelam na rua  
 Os ombros, rostos, gestos aflitos,  
 Levanto os olhos sem susto  
 E vou sair no mar,  
 Enquanto os pescadores atentos  
 Colhem peixe das águas,  
 Estou pescando mistérios  
 Para meu repasto.

As coisas só me penetram  
 Quando sou livre e humilde.  
 As ondas, as músicas mais simples,  
 Os longes, íntimas palpitações  
 De um mundo sem idade,  
 Vem aninhar-se no meu peito  
 Como asas fluídicas da vida.  
 Depois vou-me embora,  
 Leve e corajoso.

Também a luta de todos  
 Já me arrastou às vezes.  
 No topo dessas tormentas  
 Respirei as noites do ódio  
 Sobre os rios de escravidão.

Mas eu não quero importância  
 Nem deitar falsa grandeza  
 Sobre meus pobres irmãos.  
 Apenas quero existir naturalmente,  
 Sem medo nem vergonha.

É um conforto sentir  
 Que nunca me agradaria  
 Ser general, estadista, chefe,  
 Ou diretor das ondas hertzianas.  
 Simplesmente quero ser um homem,  
 Pois a vida é muito séria.

Assim nos propomos nesta parte uma reflexão e análise dos dois poemas de maneira a levantar características e propriedades da poesia de José Décio Filho na construção da significação dos seus poemas. As poesias selecionadas foram “Canção da Noite”, porque faz parte de uma grande parte de suas poesias cantar a noite e porque o poeta apresenta traços de Baudelaire como podemos notar no quinto verso na primeira e na segunda estrofe:

Um vento frio, arquejante, vem da serra  
 Com um cheiro de terra molhada

Nesses versos observa-se a repetição do r e essa repetição não é por acaso, mas é uma maneira de criar ilusões. Teles (1995, p. 169) afirma que: “[...] Baudelaire procurou criar imagens dissonantes, a partir do incompleto e do fragmentário, legando a poesia moderna uma série de experiências [...]” Essas experiências foram algumas das características notadas nos versos de José Décio, mostrando a criação de imagens e a exploração das sensações. O poeta usa palavras como o frio, o vento, a terra, a serra, e molhada para buscar a criação de imagens e explorar as sensações. Na leitura deste poema em especial pode-se notar a busca constante por imagens e sensações Parece que tudo se encerra no cósmico, na universalidade e transcendência do sujeito-poeta. Para Teles (1995, p. 165):

[...] o homem, e particularmente o poeta, tenta elidir as formas culturalmente ordenadas da língua para atingir e ler diretamente o vasto livro da natureza, idealmente percebida não como um caos, mas como um cosmo, um discurso espontaneamente organizado e oferecido ao gozo da leitura e da exegese. (TELES, 1995, p. 165).

Esse discurso criado a partir da fuga da realidade é uma marca presente nos versos de Baudelaire e que está presente no discurso de Décio. Seu discurso tem traços românticos. Sabino Júnior (1979, p.91) afirma que: “Os seus versos, desafetados, nunca longos, se bem que às vezes mais largos, pelo ritmo e sentido que imprimi a eles, o tom geral e a natureza das imagens evidenciam proximidades com os poetas de linhagem espiritualistas.” Ele acha ligações do real com o mundo imaginário, em seus versos ocorre à sondagem do ser humano, busca respostas as suas dúvidas e sua melancolia.

A visão de Décio Filho vai além daquela em que tinham os românticos porque a visão é de transcendentalismo, ou seja, não é um fim em si mesmo, é uma busca constante. A presença da noite em seu poema é significativa e reveladora. Como um ser inexplicável também presente na vida de todos os seres humanos, uma busca, como as horas que vão passando.

### *1.2.1 Grave Elegia*

O poema Grave Elegia foi escolhido porque no livro temos oito (8) elegias, porque o nome do livro também é elegia e por ser um tema recorrente nas poesias de Décio Filho e porque o poema agradou-nos. De acordo com Moisés (2002, p. 167) elegia vem do grego e significa:

Houve quem atribuísse a gênese do termo a um suposto refrão (e lege) usado nas antigas lamentações fúnebres. Mais verossímil parece à hipótese segundo a qual teríamos de remontar a um étimo armenio, que significa ‘bambu’, ‘flauta de bambu’. [...] Nesse caso, a elegia equivaleria a trenó ou trenodia, canto plangente em honra aos mortos derivada da poesia épica, e com ela mantendo apreciável semelhança, a elegia, na sua origem, girava em torno dos mais variados assuntos: em realidade, consistia numa das Fôrmas líricas.

Este poema é composto, nessa ordem por uma sextilha, duas oitavas, uma nona, duas quintilhas, e uma sextilha. A forma é importante para observarmos suas irregularidades, pois em todos os poemas de Décio Filho existe a presença de versos amétricos. De acordo com Campos (1960, p.26): “São versos livres, que não obedecem à métrica. Mas, que para que seja agradável deve ter em sua construção um ritmo.” Como exemplo tem o poema ‘Elegia amável’:

Amanha renascerei do meu sono.  
 Em casa deixarei velhas coisas,  
 Para ver de novo a vida  
 Como quem se dispõe ao mar.

Imagino que por acaso  
 Tu colherás meu rosto cansado  
 Por entre vários outros  
 E desses traços diluídos,  
 Guardarás passageira lembrança.  
 Se porventura acontecesse,  
 Eu nada saberia.  
 Mas esse jogo de vadios pensamentos  
 É irônica diversão.

Este poema é composto de um quarteto, uma nona, uma septilha, um terceto, um quarteto e uma oitava. Podemos observar o movimento das estrofes. O ritmo psicológico presente. E de acordo com Sabino Júnior (1979, p. 85-86) o ritmo psicológico é: “[...] entonações e pausas, em busca da reformulação da temática e da renovação da linguagem [...]” Segundo Adorno (1983, p. 193): ‘ O conteúdo de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. “Pelo contrario estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estética, adquirem participação no universal.” E assim, vemos a importância de José Décio Filho com suas poesias e Silva (2000, p. 38) afirma que: “Para Décio, a poesia mais que um querer realizar arte, ‘uma necessidade vital de expressão, é o ponto de equilíbrio entre a lucidez e a falta (ou excesso) de lucidez dele como homem.” Assim Décio canta a noite, a elegia e epitáfio não apenas como tristeza, mas, como um meio de transcendência, é uma busca constante de identidade, a revelação da angustia do homem moderno e a participação das dores dos homens em geral, não só as suas.

Três Elegias  
 Após longos anos de espera  
 A incerteza me habita  
 - é o hospede que não se muda  
 A luz que relampeja  
 Nos momentos agudos,  
 Eu não posso conte-la  
 Minha alma é vasto campo  
 Onde os caminhos se cruzam.

Quando me sinto cansado  
Recolho minhas antenas  
E viajo exaurido  
Para o sono ou para o tédio  
Depois ressurjo das trevas  
E regresso para a vida.

Se a alegria acontece  
Já não me vem o rosto  
Como um clarão de graças:  
Muitas camadas de mágoas.  
Surge um vago brilho  
Que apenas fásca e morre.

As palavras estão gastas  
Mas continua o mistério  
À noite os homens gritam  
Suas musicas de angustia  
Que não podem conter.  
Os bêbados berram horrores,  
Quebram portas e janelas  
E vão chorar nos muros  
Ou no frio das calçadas  
Como crianças tristes

Às vezes a mulher perdida  
Não se perdeu e todo:  
Quando o amor aparece,  
É puro e delicado  
Como as flores anônimas  
Que nascem no monturo.  
Ela se confunde  
E não sabe se é melhor  
Ser amante ou ser mãe.

Com o vento áspero da morte  
Já passei tantas vezes!  
Com os olhos doidos de insônia  
Deitei-me a noite nos campos,  
Ate que as mãos da alvorada  
Descessem sobre mim.

O céu é duro às vezes  
E as estrelas nada contam:  
Seu fulgor é belo e frio  
Quando sangra o coração.  
As arvores tranqüilas  
E não sabem o que desejo.  
Há certos tormentos terríveis



Que a solidão não agüenta  
E a loucura não resolve.

O eu lírico se mostra em conflito com o mundo em que vive, regressa das trevas para a vida e coloca-se em comunhão com o desencanto dos homens, que gritam suas músicas de angústia. A dor é desta forma, uma dificuldade de conciliação com o mundo, problemas que fazem parte da modernidade. Os tormentos vividos pelo eu lírico são também tormentos de todo ser humano. A loucura cantada neste poema é uma loucura tematizada como companheira da salvação e único modo de salvação. Teles (1983, p.144) confirma que:

Ao mesmo tempo em que Bernardo Elis e José Godoy realizam uma poesia nesse tom sombrio, às vezes grotesco e solidário, José Décio Filho, ainda que amarguradamente, caminhava noutro sentido estético mais ligado ao segundo grupo modernista, a Carlos Drummond de Andrade particularmente.

As imagens em movimento, a arte romântica são heranças de Baudelaire de acordo com Bosi (1994, p. 144) a poesia: “[...] rica de sons, de imagens, de movimento e de tensão [...]” são marcas entre outras, da poesia de Baudelaire e que podemos encontrar na poesia de Décio, principalmente no poema Grave Elegia. A riqueza de sons presente neste poema é um dos traços do Romantismo que podemos perceber como uma marca presente no poema de Décio. A presença de palavras como à angústia, a noite e o mistério também remetem a características do romantismo. E esse campo semântico é encontrado nas poesias de Décio Filho, como observamos no verso abaixo, que é um dos poemas selecionados para a tradução e que chamou-nos a atenção pelo gosto, pelo campo semântico.

“Grave Elegia”

Não tenho medo dos pobres  
E dos vagabundos anônimos  
Que dormem nos bancos da praça.  
Sento-me ao lado deles,  
Olho as árvores do jardim  
E sonho com as matas virgens,  
Os rios escuros, selvagens,  
Viajando profundamente.

### 1.2.2 *Canção da Noite*

Canção da Noite  
 A noite me atrai. Sereia de luto  
 Me espiando da janela.  
 As estrelas são meus olhos  
 De seduções imantados.

Neste verso o eu lírico contrasta a leveza com a escuridão, à noite e as estrelas. Os olhos são as estrelas e a noite os mistérios. Mistérios que seduzem o eu lírico que vive em uma redoma, cercado, limitado. Moisés (2004, p. 69) em seu dicionário de termos literários diz que canção é uma das formas antigas do poema e que significa;

Resposta em circulação com o Romantismo, paralelamente ao tipo folclórico ou popular e por vezes com ele mesclada, a canção permanece viva até os nossos dias, ainda que alterada no arcabouço inicial, em virtude das mudanças operadas com a descontração paulatina das leis métricas, até chegar ao verso livre, a heterometria, a estrofação arbitrária, etc. (MOISÉS, 2004, p. 69).

Desta forma pode-se notar que nos versos de Décio as estrofes são arbitrárias, não seguem um padrão pré-determinado, seus versos são livres, não há predominância de rimas. O ritmo é mantido, mas é o ritmo psicológico, ou seja, deve haver pausa na leitura, deve haver uma re-leitura mais atenta. Não devemos ler o poema de qualquer forma, é necessário prazer e calma para chegarmos à compreensão da poesia. As imagens elaboradas, criadas em um discurso poético, precisam de sensibilidade por parte do leitor. No primeiro verso da poesia “Canção da Noite” foi que essa sensibilidade chamou-nos uma maior atenção, pois o eu lírico afirma que há uma paz e uma calma da noite, mas, depois questiona o silêncio, o caminhar e o trabalhar dos homens. Desta forma, passamos a questionar também sobre a calma do discurso do eu lírico neste poema.

### Canção da Noite

A noite está tão quieta!  
 Alguém passeia a esta hora?  
 Não ouço nada. Um silêncio de chumbo  
 Torna audível meu pensamento.

Na estrofe citada anteriormente o eu lírico brinca com as imagens, com as sensações e com as metáforas que nos mostram elementos do pré-modernismo. Sabino Júnior (1979, p.90) diz que Décio: “Recorre a antíteses e a paralelismos ou a paradoxo como recursos metafóricos.” Como se pode constatar no verso acima, quando o eu lírico diz ‘silêncio de chumbo’ e ‘pensamento audível’, temos exemplos de antíteses e metáforas usadas como recurso que aproximam a natureza das imagens e do ser universal.

O poema Canção da noite é uma quintilha, ou seja, um poema composto de 5 estrofes. A primeira e a segunda estrofe são compostas de quatro versos. A terceira estrofe e a quarta estrofe são compostas de cinco versos e a quinta estrofe é composta de sete versos. Mostrando desta forma as irregularidades nos versos que perpassam pela obra de Décio. E que de acordo com Sabino Júnior é uma das características de Décio, os versos amétricos, livres e que não seguem regra. E nem por isso deixam de ter ritmo. Os ritmos são características individuais, como se pode observar em Meschonnic (1999, p. 100): “Os ritmos são as partes mais arcaica na linguagem. E são no discurso um modo lingüístico pré-individual, inconsciente como todo funcionamento da linguagem. São no discurso um elemento da história individual.”<sup>1</sup> O ritmo é histórico, faz parte do modo consciente e individual de cada escritor, e é, portanto, uma das marcas dos poemas de Décio Filho que estamos sempre recorrendo para observar a harmonia de seus versos. O ritmo de Décio Filho é psicológico, necessitando de pausas para as leituras e a compreensão. Silva (2000, p.38) afirma que “Para Décio, a poesia mais que um querer realizar arte, é uma necessidade vital. De expressão, é o ponto de equilíbrio entre a lucidez e a falta (ou o excesso) de lucidez dele como homem”. (SILVA, p. 38). Assim, observamos que para Décio Filho a poesia é uma forma de viver bem no mundo.

Sabino Júnior (1979, p. 85) afirma que o que importa em Décio é o conteúdo: “Em sua poesia interessa mais o conteúdo do que o continente (a forma e a técnica versificatória) o que bem caracteriza as tendências de sua época para a descoberta de um lirismo capaz de sobreviver independentemente das normas formais estratificadas.”

---

<sup>1</sup> Les rythmes sont la part la plus archaïque dans le langage. Ils sont dans le discours un mode linguistique pré-individuel, inconscient comme tout le fonctionnement du langage. Ils sont dans le discours un élément de l’histoire individuelle.

Todas as características acima citadas são encontradas nos seus poemas, mas observamos o conteúdo e às vezes a forma. Observamos a forma superficialmente como um meio de encontrar características que nos instigasse a uma reflexão maior sobre seus temas e sua forma de escrever e cantar suas poesias. Mas o que mais interessamos foram os conteúdos dos poemas, uma vez que, Décio Filho é um poeta que ultrapassa limites e épocas, como já afirmamos. E para compreender um autor que ultrapassa o tempo e as fronteiras precisamos também situar sua obra como um todo dentro das correntes literárias. Desta forma, lembramos de Berman (2002, p. 218) que a esse respeito estabelece que devemos: “[...] situá-la no Todo da arte e da literatura, mostrar sua essência simbólica. Que é a de significar [...], esse Todo e a própria Idéia da arte. É resgatar o ‘sentido infinito’ da obra.” O que vamos descobrindo com o estudo da obra de José Décio Filho é sua capacidade de expressar na poesia sentimentos e inconformismo lírico com suas metáforas e seus mistérios.

## CAPÍTULO 2 PENSAR O TRADUZIR

A tradução encontra-se como um dos lugares centrais de contato entre as culturas. Meschonnic (1999, p. 13) afirma que: “A tradução desde sempre tem um lugar fundamental como meio de contato entre culturas. A comunicação consiste pela passagem de um enunciado de uma língua para outra.”<sup>2</sup> Um enunciado, portanto é uma nova cultura. Já que o sujeito da enunciação provavelmente estará inserido em apenas uma das culturas. Se a literatura é a **realização máxima** da atividade discursiva, então a tradução ocupa um papel vital na vida dos seres humanos. A tradução liga diferentes culturas, aproxima povos de diferentes e contextos e de diversas realidades.

### 2.1 A tradução ao longo dos séculos

Desde o século XV, século da invenção da imprensa o papel do tradutor começou a ter um lugar de destaque na sociedade. Durante este período o que existia eram versões dos clássicos. Naquela época era comum encontrar histórias ou contos famosos, mas recontados, adaptados em outra língua, ou seja, versões. No fim do século XVII e começo do século XVIII é que a tradução começa a despontar. Primeiro os estudos são voltados para fazer da tradução uma ciência, buscando explicações para o que faziam em prática. Foi uma tentativa, porque não conseguiram transformar a tradução em uma ciência que explicasse e ensinasse os caminhos para a concretização do projeto a ser traduzido. No século XVI, o tradutor aparece como um empregado, ou seja, um trabalhador que precisava realizar funções e cumprir com suas obrigações para receber no final do mês.

Já no século XVII, começa a transformação da classe média inglesa e o desenvolvimento do comércio da tradução, fato que faz com que os tradutores deste período sejam considerados ‘servis’, e durante este século foram chamados de tradutores da era Augustans, pois deveriam seguir os modelos clássicos na literatura, linguagem, arquitetura e cultura. Para os Augustans, seguir modelos clássicos era o

---

<sup>2</sup> La traduction depuis toujours tient une place majeure comme moyen de contact entre cultures. La communication y consiste à faire passer un énoncé d’une langue dans une autre.

meio ideal de melhorar a sociedade e a cultura nacional, como podemos observar pelas palavras de Johnson (Apud MILTON, 1998, p. 25):

Há um tempo em que as nações, emergindo da barbárie e caindo na subordinação regular, adquirem lazer para aumentar sua sabedoria, e sentem a vergonha da ignorância e a dor do desejo de satisfazer a curiosidade. A esse apetite da mente o senso prático mostra-se grato o que preenche o vazio remove o desassossego, e libertar-se da dor por algum tempo é prazer [...]. (JOHNSON, 1998, p. 25).

Portanto, podemos observar que o lazer era uma forma de aumentar os conhecimentos. Hoje revendo as transformações tecnológicas deparamos com o fato de que, no progresso do conhecimento, os primeiros escritores são simples, mas não pobres. Uma vez que, o discurso vai sendo aperfeiçoado de acordo com cada época, a elegância das imagens representadas ou criadas através do universo das palavras e do ritmo, bem como da musicalidade em cada verso e cada nova leitura é uma forma de mostrar o desenvolvimento da humanidade, da escrita e da elaboração da poesia. Essa elegância é diferente de acordo com cada período da história da humanidade, pois, os objetivos são diferentes para épocas diversificadas. Padrões de imagens e textos vão sendo diferenciados na construção de cada período e de cada época em que cada autor escreveu.

Assim, na segunda metade do século XVII John Dryden, cuja tendência era de aproximar a obra traduzida ao estilo do original, surge com uma grande influência e vários comentários sobre a tradução de poesia, entre seus comentários observamos que, para ele a tradução deveria se aproximar o máximo do original. Já, no século XVIII Alexander Fraser Tyler, que foi um advogado e escritor publica um livro intitulado “Essay on the Principles of Translation” e deixa para a posteridade alguns princípios sobre a tradução. Entre esses princípios encontramos o de que a tradução deve dar uma transcrição completa da obra original. O estilo e a maneira de escrever devem ter o mesmo caráter do original e a tradução deve parecer como se tivesse sido escrita originalmente na língua de partida, portanto o original seria uma versão da língua de partida para a língua de chegada.

No geral os tradutores da era Augustans preferem uma tradução voltada a estilos, métrica e técnicas de preservar a qualidade de sons. Milton (1998, p. 41) afirma que;

“Os tradutores Augustans discutem problemas de estilo.” A preocupação deles era traduzir observando formalidades, a importância maior era com a técnica de sons a métrica. Roscommon comenta os problemas de usar a métrica latina, Dryden descreve técnicas para apreender qualidades de sons semelhantes ao latim. Pope enfatiza a importância de seguir o tom original. Assim, cada um preocupa-se com uma característica em especial, mas ambos concordam que uma tradução ao pé da letra nunca chega ao núcleo do original, ou seja, uma tradução para os Augustans é uma imitação, mas não o original. Os Augustans faziam traduções livres e por isso ficaram conhecidas como os libertinos, pessoas que não obedecem e não seguem leis.

No século XVII e XVIII a tradução para os tradutores franceses era vista como a tradução literal, ou seja, o núcleo era o mesmo, não podiam mudar nada, deveriam ser fiéis ao texto original. Não podiam ocorrer mudanças nos paradigmas do texto traduzido. Portanto, o tradutor era uma peça sem muita importância, o que importava era o original. Os valores do texto de partida deveriam ser os mesmos da cultura de chegada.

Um exemplo foi Nicolas Perrot d’Ablancourt (na França no século XVII e XVIII) que foi considerado como um dos tradutores da bela infidelidade, ou seja, da beleza, mas não da conservação do clássico a ser traduzido. Conservava o ritmo, mas mudava as rimas, buscando clareza em suas traduções e evitando a tradução literal dos termos empregados nas obras. No final do século XVIII e século XIX na Alemanha, havia diferentes idéias sobre a tradução, assim, escritores como Johann Breitinger (1701 – 1776) consideravam a tradução uma boa maneira para aprender a pensar; Wilhelm von Humboldt (1767 – 1835) considerava a tradução um meio de envolver uma pessoa a conhecimentos e informações de grande nobreza; Friedrich Schlegel (1772 – 1829) achava que o tradutor era um inovador, um ser que introduzia pensamentos novos e uma cultura diferenciada no cotidiano de cada ser. Johann Gottfried Herder (1744 – 1803) afirmava que: “[...] a tradução é um nascer de uma nova estrela, um novo brilho, uma nova maneira de ver o mundo e as coisas que cercam a humanidade.” (MILTON, 1998, p. 41). Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) achava que Deus iluminou os povos com um tradutor, portanto, ele considerava o tradutor um profeta, conhecedor de mundos diferentes e que seria capaz de espalhar seus conhecimentos pelo mundo. Friedrich Scheielermacher (1768 – 1834) via a

tradução como uma maneira de divulgar a cultura e a beleza alemã. Para ele o tradutor deveria separar muito bem a tradução e manter a essência, reter elementos sintáticos e morfológicos da língua de chegada. A partir do que estes estudiosos diziam podemos afirmar que o exercício da tradução tem sido um objeto de discussão devido à sua importância dentro dos estudos das ciências, entre elas, os estudos literários.

No século XIX, o poeta inglês Robert Browning destacou-se na tradução e tentou manter em sua tradução a dança do intelecto entre as palavras e o jogo irônico de *Traduções Antigas de Homero*, buscando fazer transferências da língua grega. Na era vitoriana os principais tradutores foram Thomas Carlyle (1795 – 1881) e Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1882). Carlyle traduziu poemas alemães e Rossetti traduziu poemas italianos. Para Milton (1998, p.111): “Traduções típicas vitorianas seguiram a moda do medieval nas artes, usando arcaísmos numa tentativa de criar um ambiente distante e antiquado.” Portanto, pode-se observar que a era vitoriana é marcada por traduções que remontam um vocabulário mais antigo, e esta foi uma tentativa da originalidade do poema, ou seja, uma reprodução em outra língua.

No século XX temos Ezra Pound (1885 – 1972) que via a tradução como um treinar, uma reescrita. Ezra achava que a qualidade da poesia podia refletir o desenvolvimento de uma época, a língua, a literatura. Para Pound, as mudanças são necessárias, adaptações, cópias, empréstimos e não é preciso preocupar-se com o original. Percy Bysshe Shelley (1792 – 1822) foi um poeta inglês que traduziu várias obras. Mas, foi Pound quem se destacou na tradução do século XX, apesar de receber inúmeras críticas de que traduz palavras erradas, ele é um dos principais críticos da tradução.

Desta forma, observa-se que o estranho e maravilhoso seria a tradução de Pound dos poemas chineses e que parecia aos olhares algo novo e com ritmo não tão chineses mais ingleses, ou seja, uma tradução de cultura para cultura e não de palavra por palavra. Por outro lado Shelley, de acordo com Milton (1998, p. 45) também foi poeta e tradutor do século XX e via a tradução como uma cópia infiel do original. Bassnett (1991, p.37) afirma que: “O objetivo da teoria de tradução, é alcançar e compreender o



processo que leva ao ato da tradução, e não, como um processo normalmente mal entendido, que prevê normas de efeito de perfeição de tradução.”<sup>3</sup>

Os estudiosos da tradução buscam um meio de compreender os instrumentos internos e externos que levam uma tradução ser considerada de cunho agradável ou não aos olhos de quem lê.

Para Pound (apud MILTON, 1998, p. 62), o tradutor impõe sua própria responsabilidade e personalidade na tradução. Assim, Milton (1998, p. 23) diz que: “A responsabilidade do tradutor de poesia não é a de traduzir de uma língua para outra, mas traduzir poesia em poesia.” Para traduzir os poemas de José Décio Filho o que será feito é uma tradução de poesia de língua portuguesa para tradução de poesia em língua inglesa. Portanto, buscar-se-á manter o ritmo psicológico do autor. E para que seja alcançado este objetivo será necessário ter sensibilidade e manter a sensibilidade do autor. Milton (1998, p.42) destaca que: “Além de ser sensível ao autor, o tradutor deve admirá-lo e sentir uma relação próxima com ele.” Só assim, a poesia traduzida poderá transformar-se em poesia de valor, que carregue elementos da cultura de outra língua, onde o discurso de chegada faça tanto sentido quanto o discurso de partida.

Pound (apud MILTON, 1998, p. 32) destaca três elementos que devemos ter cuidado quando formos traduzir poesia. Esses elementos são: **melopéia**, **fanopéia**, e **logopéia**. A melopéia é o significado simples de alguma qualidade musical das palavras, o que dá sentido. Já a fanopéia é a criação de imagens na mente, e essa criação de imagens é de acordo com o sentido da palavra na poesia. E a logopéia é o espaço entre o jogo irônico da palavra e seu contexto. Na poesia esses elementos são essenciais, pois a musicalidade a criação de imagens e a ironia fazem com que uma poesia desempenhe diferentes significados na mente dos leitores. A criação de imagens nos remete a um novo sentido da poesia, é o despertar da imaginação. Berman (2008, p.85) diz que: “O tradutor precisa jogar com os significados como o poeta faz. O tradutor precisa de sensibilidade poética.” Se o tradutor é um poeta em potencial precisa saber usar o campo semântico de cada palavra, precisa observar o espaço ao qual está voltada

---

<sup>3</sup> The purpose of translation theory, then, is to reach an understanding of the processes undertaken in the act of translation and, not, as is so commonly misunderstood, to provide a set of norms for effecting the perfect translation.

a poesia em tradução e construir as diferentes estruturas do discurso a ser traduzido. O tradutor está em uma via de mão dupla e deve saber percorrer os diferentes caminhos, bem como caminhar por diferentes culturas. Desse modo, ao jogar com os significados o tradutor faz uma travessia cultural.

Nessa travessia cultural, um dos marcos principais foi a tradução da Bíblia feita em 1530 por Martinho Lutero e que foi um trabalho que marcou a vida dos seres humanos na terra como um dos passos para posteriores padrões de escrituras em vários dialetos da língua alemã e depois para o desenvolvimento da literatura nacional. O local foi expandindo e veio o contato com a literatura estrangeira e foram necessárias outras traduções para que os povos tivessem contato uns com os outros. A partir de então, começa a tradução de Wieland e Eschenburg que traduziram Shakespeare (1797) e a tradução de Odisséia (1781) a tradução de Ilíada (1793) que foram obras importantes e são clássicos traduzidos em vários idiomas. Esse desenvolvimento de literatura estrangeira foi expandindo a partir do momento em que a humanidade sentiu necessidade de entender a cultura de outros povos. Milton (1998, p. 23, 24) afirma que:

A responsabilidade do tradutor de poesia não é a de “traduzir de uma língua para outra, mas de traduzir poesia em poesia” e a poesia é de um espírito tão sutil que, ao se derramar de uma língua para outra, tudo se evapora; e se um novo espírito não for acrescentado na transfusão, nada restará a não ser um caput mortuum. O “espírito” é de grande importância, mas a “roupagem” não pode ser esquecida.

A afirmação acima chama o tradutor para a reflexão do como traduzir, o que deve ser observado, o que pode ser mudado, que finalidades terão a tradução e com manter viva a poesia. Esse movimento deve ser inovador no que se refere à cultura diferenciada, mas no que se refere à cultura de partida o local, a imagem criada deve ser preservada. Arrojo (2007, p. 40) afirma que: “[...] quando um leitor “produz” um texto, sua interpretação não pode ser exclusivamente sua, da mesma forma que o escritor não pode ser o autor soberano do texto que escreve.” Dessa forma, há uma releitura da poesia a ser traduzida, e todos os teóricos e vivência e a época em que o tradutor está inserido serão elementos constituintes da tradução. O tradutor faz experimentações para chegar a uma tradução agradável, com ritmo e musicalidade, bem como criação de imagens no intelecto. Essa passagem, as experimentações do tradutor implicam em estratégias específicas do traduzir poema. E Meschonnic (1999, p. 11) afirma: “Por

estratégias, entendo um modo de ação de um pensamento organizado para realizar um projeto. Um projeto de fazer tradução como uma poesia.”<sup>4</sup> De acordo com Meschonnic a tradução é uma experimentação, a partir do qual surge um projeto que posteriormente transformará em uma poesia, ou seja, sonho, projeto e concretização do mesmo. E para que ocorra este despertar são necessárias constantes reflexões sobre a poesia, a tradução e a cultura almejada com a tradução.

Tradutores da Universidade de Gottingen na Alemanha e entre eles principalmente André Lefevere vêem a tradução como um elemento essencial para o contato de uma cultura com outra, bem como de diferentes literaturas. Segundo Milton (1998, p.184):

Lefevere e os outros escritores [...] vêem a literatura não como um sistema fixo, mas como um sistema dinâmico e complexo dentro do qual há uma mudança constante dos valores das várias obras e gêneros. Uma tradução literária não é examinada do ponto de vista da precisão, expressão ou brilho com os quais consegue refletir o original; em vez disso, analisa-se o lugar que a tradução ocupa dentro do sistema da língua para a qual foi traduzida (o sistema-alvo).

Sendo assim, a literatura passa a ser dinâmica e é capaz de refletir esse dinamismo da língua e a tradução faz muito para a literatura, pois ajuda a conduzir valores, mudanças nos costumes e faz brilhar a literatura de outros povos. A tradução é para a literatura um fio condutor de energia, ou seja, ajuda a enviar forças que vão se renovando no contato de diferentes povos e diferentes culturas. Para Milton (1998, p. 185) a tradução ocupa posição central em três conjunturas: primeiro quanto à nova literatura que precisa se adaptar a modelos para chegar à língua alvo. A segunda diz respeito às relações estabelecidas entre as literaturas como as áreas periféricas, também conhecidas como literaturas menores, que são aquelas com um grau maior de dificuldades de tradução e o terceiro caso quando o modelo convencional passa a não ser mais aceitável, buscando mudanças quando se encontra saturado.

Já, para os estudiosos da tradução da Universidade de Gottingen interessam o contexto social e histórico de todas as obras a serem traduzidas, é uma atividade principal do tradutor e não uma atividade secundária.

---

<sup>4</sup> Par stratégie, j’entends un mode d’action d’une pensée organisée pour réaliser un projet. Lé projet, faire la traduction comme une poétique.

## 2.2 Tradução no Brasil e do Brasil

No Brasil, temos como alguns dos principais tradutores: Augusto de Campos e Haroldo de Campos, José Paulo Paes, Jorge Wanderley, Ana Cristina César, Paulo Ottoni, entre outros. Augusto e Haroldo de Campos traduzirão o que chamaram de traduções que mudaram, afetaram ou revolucionaram o estilo poético. Portanto, traduziram Pound, Cummings, Joyce, Mallarmé, Maiakovski, khlebnkov, Valéry, Poe, Goethe, Octavio Paz, Lewis Carroll, Keats, Edward Lear, John Donne e John Cage.

Para Milton (1998, p.206) os irmãos Campos realizam uma tradução de alta qualidade, como se observa no trecho a seguir: “As qualidades que os irmãos Campos admiram podem ser vistas na introdução de Augusto de Campos a suas traduções de Cummings.” Para Ana Cristina Cesar, estudiosa dos tradutores e suas correntes literárias, os irmãos Campos demonstram grande importância na forma traduzida, mais do que no conteúdo traduzido, e para ela, eles buscam em Pound o tradutor como um recriador de outra obra, ou seja, o tradutor vai reinventar uma obra. Ele é tão importante quanto o criador, já que vai fazer com que a obra renasça. Para os tradutores que são seguidores dos pensamentos de Pound renascer é muito importante ou tão importante quanto nascer. Eles trabalham com poetas que usam a linguagem, o concreto para reverenciar a poesia. Esta afirmação pode ser percebida neste trecho da tradução de Augusto de Campos de Cummings (apud MILTON, 1998, p. 206):

[...] do lado de Pound e Joyce... Cummings (sic) é dos poucos que mantém uma sã atitude de inconformismo, pesquisando os meios de levar a conseqüências profundas, num plano de funcionalidade, os assomos de rebeldia intentados pelos grupos das décadas iniciais... permanecem esses três, com uma obra viva e aberta, a apontar sendas de superação aos mais jovens e a fornecer ‘nutrimento de impulso a novas expansões’.

Mesmo nos poemas que existem obscuridade de linguagem, eles mostram como recriar imagens e pensamentos que podem levar o ser humano à reflexão. Nesse sentido o tradutor precisa romper com a tradição e colocar elementos novos na linguagem e, para isso, conhecer a língua-alvo. Eles, os irmãos Campos, revolucionaram a tradução de poesia no Brasil. De acordo com Jorge Wanderley (apud MILTON, 1998, p. 213):

[...] algo muito diferente da sempre desprezada, embora nem sempre desprezível, tradução dominical, operada sem cerimônias e sem a visão fundamental: a de que na tradução tudo está... Com esta mudança de eixo, o grupo instaura ademais no panorama brasileiro uma visão... De que a tradução passe a ser considerada como chave para o literário e suas relações com o que nos cerca. (WANDERLEY apud MILTON, 1998, p. 213).

Os irmãos Campos trazem novas técnicas e novas formas de olhar a tradução, bem como o tradutor. Mas, ainda sim existem no Brasil tradutores que vêem a tradução de outra forma, não como criação ou como matéria original, é o caso de José Paulo Paes que é poeta brasileiro e tradutor de William Carlos Williams, Paul Éluard, Kaváfis, Sterne, W. H. Auden, entre outros. Para Paes o tradutor apropria-se de uma linguagem que não é sua, de uma criação que não é sua. Assim, ele considera a obra traduzida como uma equivalência e não como uma obra que representa a cultura de uma língua de partida e outra da língua de chegada.

Além dos irmãos Campos e de Paes temos os tradutores da geração de 45, como: Péricles Eugênio de Silva Ramos, Geir Campos, Jamil Almansur Haddad, Ledo Ivo, entre outros. De acordo com Milton é difícil colocá-los exatamente em uma corrente de tradução, já que não deixam claro suas posições e dedicam mais a criticar do que a estudos sobre o ato tradutório e suas raízes. Temos ainda, os tradutores modernistas, como Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Abgar Renault que são considerados rigorosos e conservadores, procurando fazer das obras traduzidas um espelho do original. No Brasil, existe uma grande quantidade de artigos sobre tradução, e na sua maioria buscando meios e explicações para o cuidado com os falsos cognatos, as armadilhas às quais as palavras podem criar para um tradutor, o que mostra uma preocupação pela prática da tradução. Como afirma Milton (1998, p. 219): “[...] a maioria dos trabalhos de tradução no Brasil não se interessou por idéias abstratas, mas pela tradução prática.” Também Arrojo (2007, p. 38) afirma que: “A tradução é um palimpsesto – cada nova tradução apaga traduções anteriores e produz sua própria interpretação do original. É impossível julgar qual é a melhor, ou se há uma melhor.” Portanto, mesmo buscando estudos sobre a prática, há idéias sobre as quais as raízes ainda se encontram em tradutores antigos e que não foram totalmente superadas. Mesmo, mostrando significativas mudanças.

Segundo France (2000, p. 15) desde 1886, mais de 400 obras literárias brasileiras foram traduzidas para inglês. A maioria foi romances, pequenas histórias e poemas que aparecem mais frequentemente em trabalhos sobre a literatura Latino Americana e que aparecem em jornais, peças e trabalhos acadêmicos ingleses. E de acordo com este autor as primeiras traduções de obras brasileiras só aconteceram em 1886, portanto após o período colonial, já que este período colonial foi cronologicamente dividido de 1500 a 1822.

O marco da tradução no Brasil foi a obra “O Uruguay” de José Basílio da Gama, que foi traduzido por Sir Richard F. Burton (1821 – 1890). Essa obra foi confiscada pela esposa de Basílio da Gama, Isabel de Burton (1831 – 1896), por achar que a tradução da obra de seu marido fosse anti-jesuítica e que ofendia a Igreja Católica. Ela destruiu as anotações do seu marido, mas, tempos depois surgiu a obra traduzida em uma biblioteca da Califórnia e publicada em 1982 com “The Uruguay; A Historical Romance of South América, in a scholarly, bilingual edition.” Portanto, tem-se que Isabel Burton fez a primeira tradução de “O Uruguay” para a língua inglesa, mas como lançou a obra do marido e assinou por ela, ficou conhecida como a tradutora daquela obra. De acordo com France (2000, p. 444):

Ela traduziu *Iracema*, lenda do Ceará (1885), um romance que pertenceu ao período imediatamente pós colonial, e do mais bem conhecido romancista José de Alencar, o qual os Burtons tiveram direito legalizado para traduzir no Brasil. As traduções de Isabel Burton, *Iracema*, *os lábios de mel*, uma lenda do Brasil, recebe um delicado tratamento de ídolo e de estrela entre uma garota indiana e um soldado português, um dos temas nacionais explorados por Alencar.<sup>5</sup>

Mostrando como a tradução no Brasil chega atrasada, bem como todas as eras cronológicas da literatura, fato que não foge a regra tratando-se da literatura goiana, que também é considerada fora da cronologia do mundo. Mas que mesmo assim, consegue desenvolver traços da literatura mundial e mostrar a preocupação com traços locais e mundiais. Fazendo com que a literatura esteja presente na vida dos goianos de forma a coexistir com todos os traços mundiais.

---

<sup>5</sup> She translated *Iracema*, lenda do Ceará (1885), a novel belonging to the immediate postcolonial period, the best know work by celebrated romantic writer José de Alencar, whose acquaintance the Burtons made in Brazil. Isabel Burton’s translation, *Iraçema*, *the Honey-Lips*, *a Legend of Brazil*, applies a delicate treatment to the star-crossed idyll between an Indian girl and a Portuguese soldier, one of the nationalistic themes exploited by Alencar.

Temos dessa forma *Iracema* como um dos primeiros trabalhos traduzidos, depois tem Machado de Assis com suas obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1900). Temos também, Mário de Andrade com sua obra *Macunaíma, o herói sem caráter* (1928), cujo título foi *Macunaíma, the Hero Without a Character*. Em seguida, Graciliano Ramos com a obra *Vidas Secas* (1938) traduzido por Ralph Edward Dimmick em 1961 com o título *Barren Lives*. João Guimarães Rosa também foi traduzido e entre suas obras temos: *Sagarana* (1946) por Harriet de Onís em 1958 e *Grande Sertão: Veredas* (1956) traduzido por James L. Taylor and Harriet de Onís, cujo título ficou *The Devil to Pay in the Backlands*, depois sua obra *Primeiras histórias* (1962) que foram traduzidas por Bárbara Shelby, cujo título foi *The Third Bank of the River and Other Stories* em 1968. Jorge Amado também teve algumas de suas obras traduzidas, entre elas: *Gabriela Cravo e Canela* (1958) que recebeu o título de *Gabriela, Clove and Cinnamon*, traduzida por James L. Taylor e William L. Grossman e *Dona Flor e seus dois maridos* (1966) cuja tradução ficou *Dona Flor and her two Husbands; A moral an Amorous Tale* traduzida por Harriet de Onís.

Clarice Lispector teve quase todas as suas obras traduzidas e foi considerada uma das mais importantes escritoras femininas do Brasil. Seu romance *A Hora da Estrela* (1977) foi traduzido como *The Hour of the Star* que foi traduzida por Giovanni Pontiero. Depois a obra *Perto do Coração Selvagem* (1944), traduzido por *Near the Wild Heart*, (traduzido por Giovanni Pontiero). Em seguida, *Laços de Família* (1960) cujo título foi *Family Ties* e que também foi traduzido por Giovanni Pontiero.

Giovanni Pontiero e Elizabeth Bishop traduziram para o inglês poesias modernas brasileiras, e uma boa seleção de obras contemporâneas foi editada por John Milton em um volume especial, intitulado *Modern Poetry in Translation* (1994). Cecília Meireles também aparece como uma das grandes escritoras brasileiras que teve suas obras traduzidas por Henry Hunt Keith and Raymond Sayers (1977). Manuel Bandeira teve suas poesias traduzidas por E. Flintoff. No teatro brasileiro temos o *Auto da Compadecida* (1956) de Ariano Suassuna traduzido por *The Rogue's Trial* de Dillwyn F. Ratcliff. Depois *Apareceu a Margarida* (1973) obra de Roberto Athayde traduzido como *Miss Margarida's Way: Tragicomic Monologue for na Impetuous Woman*. Dessa forma, podemos observar que existe uma variedade de obras brasileiras traduzidas, mas



que mesmo assim ainda existem muitas que encontram-se no anonimato e que fazem parte da grandiosidade da literatura brasileira. Só há um meio de divulgá-las e este meio de mostrá-las aos leitores é pela a tradução.

### 2.3 Traduzir poesia

Para Lima (1994, p. 87): “Um poema não deve significar, mas ser”. Assim, uma poesia só faz sentido com suas palavras, pois é no jogo de palavras, relações das mesmas e na imagem criada pelo eu lírico que um poema trabalha com as palavras, tornando um poema que significa e torna significado para um leitor. Ele ainda afirma que (IDEM):

Um poema pode ser apenas através de seu significado – já que seu meio são as palavras – e, contudo, ele é, simplesmente é, no sentido de que não temos desculpa alguma para nos indagarmos que parte é intencional ou pretendida. A poesia é uma operação do estilo pela qual um complexo de significado é apreendido de um só golpe. A poesia triunfa porque tudo que nela se diz ou se encontra implícito é relevante; o que não importa foi extraído, como os caroços de um pudim ou os enguiços de uma máquina. (LIMA, 1994, p. 87).

Na tradução das poesias também encontramos uma busca constante por significados, sinônimos, palavras do mesmo campo semântico, pois, lidamos com culturas diferentes. Culturas diferentes apresentam diferentes campos lexicais. Notamos essa busca como os enguiços de uma máquina quando nos deparamos com os neologismos, com as inversões e com o que as palavras e expressões que estavam implícito ou explícitos nos poema. Tínhamos que buscar todos os elementos para que a relevância do poema fosse mantida. Para Friedrich (1990, p. 63): “Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, nem com o calor de ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os.” Essa deformação está no nível da estrutura e no nível semântico, o eu lírico tece uma rede a qual devemos procurar todos os fios para chegar ao significado do todo.

Nessa rede, cada fio tem seu valor e se um está solto a rede corre risco, é assim a tradução de poesia, vários fios devem ser interligados para que a beleza do todo não



seja comprometida. Bachelard (2001, p. 258) diz que: “A linguagem evolui muito mais por suas imagens do que por seu esforço semântico.” Essa evolução também é observada na poesia e na tradução, pois a matéria da poesia é a palavra, o que a faz evoluir são as imagens que podemos retirar e trazer para o nosso convívio de diferentes formas e diferentes olhares. Para a tradução não é diferente, já que na poesia a interpretação do tradutor será incorporada a sua tradução. Portanto, o tradutor fará uso do imaginário, do belo e de seu conhecimento de mundo para chegar a seu texto de chegada de forma harmoniosa. Para Meschonnic (1999, p. 454): “A história plural da poesia desmente a oposição do monológico-poesia ao dialogismo do romance. A poesia pode, como a prosa e o romance, não somente convocar sujeitos, mas se fazer apenas da pluralidade deles.”<sup>6</sup> Desta forma, a poesia busca o encontro do mundo com o eu lírico através das alusões, das imagens, das metáforas e do significado dentro do contexto de cada poesia.

A tradução de poema é como uma tradução metatextual, segundo Hatim (2001, p. 57): “[...] o poema é diferente do comentário do poema ou da tradução dele. [...] o poema no sentido da ‘tradução’ de categorias reais, é traduzido em outro poema (um metapoema).”<sup>7</sup> Se a tradução de poema é uma tradução da metapoesia, desta forma o tradutor estará traduzindo em metalinguagem. Isto será a criação de um novo texto a partir do texto de chegada. Teremos, portanto, uma nova linguagem, uma nova cultura e um novo olhar para o poema traduzido. Assim, o trabalho do tradutor, será um produto. Um novo produto que foi criado segundo uma nova leitura e um novo olhar para a poesia. O’Malley et alii (Apud SCHÄFFER, 2003, p. 221) afirma que a tradução é: “O uso da primeira língua como uma base para compreender e/ou produzir a língua estrangeira.” Buscamos conhecimentos na nossa língua para chegar a tradução na língua desejada para a tradução. Esses conhecimentos envolvem os conhecimentos lingüísticos, literários, filosóficos e pedagógicos, ou seja, conhecimentos prévios do que será realizado. Catford (apud SCHÄFFER, 2003, p.220 ) diz que: “[...] a tradução é, em si, um meio importante para refinar-se o conhecimento de uma língua estrangeira, num estágio avançado de aprendizagem.” Nessa travessia cultural que é a tradução, temos

---

<sup>6</sup> L’histoire plurille de la poésie dément l’opposition du monologique-poésie au dialogisme du roman. La poésie peut, comme la prose et le roman, non seulement convoquer des sujets, mais ne se faire que de leur pluralité.

<sup>7</sup> [...] the poem is different from a commentary on the poem or a translation of it. [...] the poem, which in a sense is a ‘translation’ of a given chunk of reality, is translated into another poem (a metapoem).

um meio de aprimorar os conhecimentos e de expandir os horizontes entre diferentes culturas. Pois, através da tradução temos como ligar realidades diferentes e, para isso, usamos a leitura e a literatura.

O tradutor expõe seu discurso na tradução, mais do que isso ele representa seu mundo e sua concepção de existência humana quando está no momento das escolhas das palavras para representar o discurso ao qual quer elaborar, ou seja, ao qual quer traduzir. Mas, essa representação não é uma imitação, mas uma re-elaboração de texto. Sobre isso, Berman (2002, p. 221) nos chama atenção, afirmando que:

A tradução, por sua vez, é e permanece sendo um ato interlinguístico: se ela arranca a obra de sua empiricidade primeira, é para mergulhá-la de novo na de uma outra língua. Realmente, na medida em que a obra arrancada de sua língua produz-se como que uma fulguração que deixa pressentir o que ela seria em seu puro elemento, longe de todas as línguas terrestres, na linguagem etérea e diáfana do Espírito.

O tradutor, portanto, resgata a obra literária e a coloca em contato com sua nação. Ele não apenas imita, porque na sua escritura coloca elementos de sua nação e tenta aproximar-se de seus elementos lingüísticos e culturais, é a transcendência da arte. Nesse sentido, podemos perguntar se a tradução e mais particularmente o traduzir poesia é uma arte ou um ofício? E esta certamente não é uma pergunta fácil de ser respondida, pois, traduzir poesia está entre a arte e o ofício para nós.

A necessidade de conhecimento do tradutor, de algo estranho em sua frente e de colocar em âmbito maior a compreensão do texto, o discurso lido, faz com que ele procure este impulso do saber, *apropriado do mundo e das representações de pensamentos nele contidas*. Esta apropriação produz um novo conhecimento e um novo discurso, portanto, um novo texto em questão. Já que o homem tem uma capacidade nata de produzir, de criar. Dessa forma, o tradutor seria uma artista, e o artista tem liberdade, mas sua liberdade é limitada ao uso da língua, portanto, é uma liberdade condicionada ao texto. E segundo Hegel (2001, p.47): “A obra de arte não é um produto natural, mas é produzida pela atividade humana.” Sendo produzida pela atividade humana pode passar por olhares diferentes e uma nova leitura, nova concepção de mundo e de entender o que estava expresso. A arte não tem como finalidade a reprodução, mas a arte tem como finalidade o encantamento, o transcendente. E para que aconteça esta

transcendência é preciso que existam novas leituras, novas maneiras de interpretar uma obra literária e sobre essa tradução. Berman (2002, p. 219) diz que a crítica: “[...] abre a obra para sua infinidade [...]”, a partir do momento em que a arte é observada e criticada ela alarga suas fronteiras e passa a transcender, a evoluir no tempo e no espaço. E é por isso que, o transcendente para o poeta é a palavra. É com a palavra que ele cria suas imagens, suas idéias e nos faz refletir sobre as mesmas.

Assim as frases são mais do que uma simples construção, são o retrato de uma imagem criada e elaborada segundo imaginações e particularidades, que dão a poesia suas características especiais. Essas imagens tem papéis importantes na atividade tradutória. De acordo com Campos (1991, p. 189):

A marca ou estigma da tradução em geral é o fato de ela ser uma passagem: de um texto para outro, de um espaço para outro, de um tempo para outro. Mas mais do que uma simples passagem, toda tradução – e, logo, toda linguagem – está marcada pelo abandono.

Esse abandono está no nível das imagens, que devem ser traduzidas por signo, por nomes e devem estar ligadas ao contexto da poesia. De acordo com Campos (1991, p. 197) a tradução é: “[...] metáfora da linguagem e do próprio processo de auto-consciência (formação) do indivíduo, como metáfora da cisão palavras/coisas, indivíduo/mundo.” As palavras são as coisas que significam e o indivíduo está ligado ao mundo através das coisas e das palavras. O sentido não está fora do texto e sim nas palavras, nas coisas que ele exprime. Segundo Berman (2002, p. 116):

[...] se considerarmos o traduzir como uma interação entre duas línguas, a contemporaneidade produz um duplo efeito: a língua traduzinte se modifica (é o que se observa sempre em primeiro lugar), mas igualmente a língua traduzida. (BERMAN, 2002, p. 116)

O espaço da tradução, atualmente, se transforma com maior velocidade, porque no mundo o ser pode ler e desler, ou seja, a cada nova leitura há uma construção e uma desconstrução para criar um novo texto, um novo olhar para o texto. Ao desler um texto, tem-se uma nova visão do mesmo. Uma concepção diferente da primeira leitura, novos conhecimentos que conseqüentemente acarretarão novos horizontes, novas imagens e novas críticas sobre e para o texto a ser traduzido e do texto traduzido.

## 2.4 Questões lingüísticas do traduzir

Baker (1992) afirma que: ‘Se uma língua fosse simplesmente um conjunto universal de conceitos e nomenclatura, seria fácil traduzir de uma língua para outra. Uma pessoa apenas trocava um nome em francês por outro em inglês.’<sup>8</sup> Como não é tão fácil assim, temos as diferenças de palavras entre diferentes línguas, os significados lexicais diferentes, o problema da não equivalência, a colocação, as expressões idiomáticas e as expressões fixas, as referências, as substituições e as elipses, as conjunções e a coesão lexical, questões lingüísticas são levantadas para se pensar esses paradigmas da atividade tradutória.

### 2.4.1 Questões lexicais

A menor unidade que esperamos ter processado é o significado de uma palavra, as palavras podem ter morfemas gramaticais diferentes, dependendo da língua que estamos usando. Por exemplo, podemos ter marcas de plural, de masculino e feminino e de tempo verbal diferentes de uma cultura para outra. Estas diferenças são relevantes quando se trata de tradução, pois podem ser úteis no uso de neologismo em línguas diferentes. Como se observa na afirmação de Baker (1992, p.12): “Isto é, contudo, importante para manter a distinção clara na mente porque pode ser útil na tradução, particularmente se estiver lidando com neologismo como recurso de uma língua.” Para mostrar um neologismo nas poesias de Décio Filho observamos o poema *Grave Elegia*, na primeira estrofe:

Quando me acho triste,  
 (e isto acontece muito)  
 Gosto de sair pelas ruas  
 Qual um homem sem fichas,  
 Vagamente **deslambrado**  
 De todos os compromissos.

---

<sup>8</sup> If language were simply a nomenclature for a set of universal concept, it would be easy to translate from one language to another. One would simply replace the French name for a concept with the English name.

A palavra destacada não foi encontrada em português, inglês, e nem em espanhol. Sugeriu-se deslumbrado em Espanhol, mas não tem sentido no contexto do poema. Preferimos buscar um sinônimo no contexto que fizesse sentido dentro do poema, então encontramos palavras como: vazio, à toa, desligado.

Cada significado lexical pode ser pensado como um valor específico de um sistema lingüístico particular. De acordo com Cruse (1986) precisamos prestar atenção no significado da escrita da palavra, do significado no texto, da expressividade da palavra, da evocação da palavra e da proposidade da palavra bem como do significado dos pressupostos da palavra. O significado da proposidade encontra-se na relação da palavra com o real e o imaginário. È a relação da proposta da palavra com seu significado e o significado dentro do poema.

A escolha entre um termo equivalente sempre depende do contexto e dos fatores lingüísticos como os extras lingüísticos presentes em cada termo a ser traduzido. Hegel (1998, p.111) afirma que: “Na obra de arte nada está presente que não tenha relação essencial com o conteúdo que o exprima.” Assim, a relação da não equivalência fica registrada como elementos que precisam ter uma relação entre o conteúdo e não entre si. O que torna a tradução um exercício mais trabalhoso frente à poesia. Encontrar esta relação de conteúdo de uma palavra e torna-la bela dentro da cultura de chegada. A palavra deve ter relação dentro do campo semântico a que o poema sugere, e que às vezes não tem relação alguma com a língua a ser traduzida. Pontos de cultura específicos podem nos demonstrar esse fato, como por exemplo, algumas palavras que não são lexicalizadas, ou dicionarizadas em uma língua. Ou ainda, diferentes significados para uma mesma palavra em culturas diferentes, termos específicos que não encontramos em diferentes culturas. Perspectiva física que pode ser diferente em línguas diferentes e que também podem ter diferenças de significado de expressividade. Diferenças entre sufixos, prefixos e infixos que podem modificar o grau de expressividade de uma palavra na tradução de termos de uma língua para outra. E ainda, os empréstimos lingüísticos que podem ocasionar problemas de significados de palavras de uma língua para outra.

Todo tradutor faz uso de estratégias para garantir uma melhor aprendizagem. Como afirma Dickson (1992, p. 13): “Os redizes treinados, contudo, objetivam fornecer aos aprendizes alternativas as quais eles podem-se informar sobre as escolhas de o que, como, por que, quando e onde eles aprendem.” Notamos que, o tradutor não é diferente, ele também precisa fazer uso das estratégias para garantir um trabalho final de qualidade.

#### *2.4.2 Estratégias tradutórias*

Se todo aprendiz de línguas precisa usar estratégias para a aprendizagem, um tradutor também precisa usá-las reconhecê-las. A tradução de uma palavra geral por uma mais específica, quando não encontramos uma palavra que possa dar conta do sentido que precisamos. Ou se não há um geral, o tradutor pode fazer uso de uma palavra mais neutra ou que seja menos expressiva na sua língua para a língua alvo. Isto ocorre por falta de equivalência de termos de uma língua para outra.

Pode ocorrer também a tradução de substituição de cultura quando não se encontra um termo, pode-se explicá-lo em nota de rodapé para não haver mudança na expressividade da tradução. E desta forma o impacto da palavra será praticamente o mesmo. Tradução por empréstimos de palavras ou por empréstimos de explicações de palavras, principalmente se a palavra em questão se repetir por algumas vezes dentro de um mesmo contexto específico.

Ainda tem-se a tradução por paráfrase, que também é comum em alguns casos e que consiste em modificar ou simplificar algumas coordenadas do texto a ser traduzido por alguma similar que tenha na língua alvo. A tradução por omissão que pode ser observada em alguns poemas em que o tradutor omite uma palavra não dicionarizada e que não comprometerá a compreensão do todo. Existe ainda a tradução por ilustração, ou seja, não conseguindo explicar por meio de palavras, buscam-se os desenhos e as figuras para que haja compreensão do termo a ser explicado.

Temos também a questão da colocação entre as estratégias usadas na tradução, e por colocação entende-se uma palavra que combine com outra dentro de um contexto específico. O que se nota quando está traduzindo em inglês, por exemplo, as preposições que acompanham certos verbos e que ficam melhores com certas palavras. Baker (1992, p. 49) afirma que: “Cada palavra em uma língua pode-se dizer que tem uma variedade de itens com os quais se compatibiliza, com um grau maior ou menor de aceitação.”<sup>9</sup> Em línguas diferentes, o grau de aceitação ou de compatibilidade de preposições e adjetivos também varia, e no momento da tradução estas também são questões que precisam ser observadas. Na tradução, o natural e o correto precisam ser observados, pois a colocação reflete a cultura da outra língua, um texto sempre terá colocações diferentes já que diferentes culturas vão expressar diferentes visões de mundo e conseqüentemente diferentes sistemas lingüísticos.

Expressões idiomáticas e expressões fixas nem sempre são encontradas em línguas diferentes com o mesmo significado. Como exemplo, tem-se a expressão em inglês ‘keep up with the Joneses’ que para o português foi traduzida como ‘Maria vai com as outras’, e em inglês seria o ‘João vai com os outros’, só que no português faz sentido falar Maria vai com as outras, enquanto João vai com os outros não faz sentido para nós, portanto buscou-se uma tradução de Paráfrase. Algumas expressões idiomáticas resistem na forma, mas algumas dão margem a uma interpretação o que nem sempre é óbvio, mas que da margem a uma busca por palavras que tenham sentido dentro de uma outra cultura. Neste momento é preciso ter cuidado com as expressões transparentes (cognatos falsos) que podem enganar facilmente. O contexto pode expressar um significado diferente do que está expresso no sentido, ou os recursos literais podem ter sentido idiomático diferente do que será expresso na tradução da língua alvo. Para a tradução de expressões idiomáticas e expressões fixas é bom que o tradutor busque o uso de equivalência lexical, de tradução de paráfrase ou de tradução por omissão.

Algumas das dificuldades da tradução passam por elementos de coesão textual. E segundo Baker (1992, p. 180): “Coesão é uma palavra do grupo lexical, gramatical, e outras relações que fornecem ligações entre várias outras partes de um texto. [...] ela

---

<sup>9</sup> Every word in a language can be said to have a range of items with which it is compatible, to a greater or lesser degree.

liga palavras e expressões juntamente com o que vemos e ouvimos.”<sup>10</sup> Na análise do discurso certamente a coesão é um dos elementos de grande relevância. O que nos remete ao assunto que está sendo tratado. Na poesia é um elemento essencial, já que as palavras têm ritmo, sonoridade e beleza significativa dentro de um contexto que envolve a arte.

A referência é um termo ao qual remete à coesão textual, já que tem uma ligação específica dentro de um contexto e com seu valor real. Baker (1992, p. 181) afirma que: “O termo referência é tradicionalmente usado na semântica com relação a ligar uma palavra com o ponto real do mundo.”<sup>11</sup> Ou seja, criar uma referência ao que está sendo mencionado. Formar uma imagem na cabeça do leitor, imagem esta que já existe no mundo, mas que precisa ser mencionada de alguma forma. A referência envolve o leitor ou ouvinte aos eventos narrados, sendo possível fazer uso de repetições, substituições, sinônimos, pronomes e anáfora.

Substituições de termos são uma das estratégias recorrentes na tradução, uma vez que nem todos os termos são encontrados na língua alvo. A substituição está ligada à gramática e faz parte da coesão, já que na colocação de um termo por outro se deve observar todo o contexto, e na poesia isto não é diferente já que se pode mudar o ritmo das estrofes e até mesmo o sentido. A elipse envolve a omissão de termos, palavras ou simplesmente o vácuo deixado por um termo. Baker (1992, p. 187) afirma que: “Desde que substituição e elipse são relações puramente gramaticais que ligam entre a forma lingüística e quase nunca estão ligados à forma lingüística e seus significados [...]”.<sup>12</sup> Assim, cada língua tem uma forma e um sistema que lhe permite fazer substituições e elipse de uma forma. Mesmo assim, deve-se observar a coesão do texto quando se fizer necessário à substituição ou a elipse de algum termo dentro de um texto.

As conjunções dentro de um texto são elementos que remetem o leitor ou o ouvinte a elementos de coesão textual. O leitor ou o ouvinte não pode substituir as conjunções, pois elas fazem parte da ligação do ritmo, da entonação e da coesão dentro de uma poesia. Baker (1992, p. 190) afirma que: “[...] as conjunções sinalizam a

<sup>10</sup> Cohesion is the network of lexical, grammatical, and other relations which provide links between various parts of a text. [...] it connects together the actual words and expressions that we can see or hear.

<sup>11</sup> The term is traditionally used in semantics for the relationship which holds between a word and what it points to in the real world

<sup>12</sup> Since substitution and ellipsis are purely grammatical relations which hold between linguistic forms rather than between linguistic forms and their meanings [...]



maneira como o escritor quer que o leitor relacione o que está sendo dito com o que foi dito. As conjunções expressam um dos menores números de relações gerais.”<sup>13</sup> As principais relações gerais que as conjunções nos oferecem são; as relações de adição, de adversidade, de causalidade, temporalidade e de continuação. Mas nem todas as línguas precisam usar as conjunções para expressar essas relações. Segundo Baker (1992, p. 192): “Algumas línguas, como o alemão, tende a expressar as relações através de estruturas subordinadas e do uso de estruturas complexas. Outras, como o Chinês e o Japonês, preferem usar estruturas explicitamente mais simples onde é necessário.”<sup>14</sup>

Pode-se notar que as conjunções são necessárias em algumas línguas, mas que podem ser substituídas por outras expressões ou palavras em outras línguas. Este fato torna as conjunções palavras que devem ser observadas na tradução e que dependendo da língua a ser traduzida pode tornar a mesma mais fácil ou mais difícil de ser traduzida. Portanto, a análise textual e o propósito da tradução definirão que tipo de e informação e que tipo de liberdade terá o tradutor na marcação das relações de coesão e de todos os outros elementos necessários para o preenchimento das lacunas do texto traduzido.

De acordo com Baker (1992, p. 202): “Coesão lexical refere-se ao papel da seleção de vocabulário dentro da organização de um texto.”<sup>15</sup> Esta seleção de vocabulário está ligada com o tipo de texto que o tradutor irá traduzir e com o tipo de tradução ao qual se propôs. Halliday e Hasan (apud BAKER, 1992, p. 203), divide a coesão lexical em duas categorias, sendo elas a de reiteração e a de colocação. Para reiteração temos a presença de repetição de algum item lexical, por exemplo, um sinônimo. Para a colocação temos um par de itens lexicais que envolvem associação com outros itens da língua da mesma forma. Para Halliday e Hasan coesão lexical envolve o significado instalado no texto e o significado do texto. E isto depende da cultura, da história, do ambiente que o texto e o contexto estão inseridos. Baker (1992, p. 207) afirma que:

---

<sup>13</sup> [...] conjunction signals the way the writer wants the reader to relate what is about to be said to what has been said before. Conjunction expresses one of a small number of general relations.

<sup>14</sup> Some languages, such as German, tend to express relations through subordination and complex structures. Others, such as Chinese and Japanese, prefer to use simpler and shorter structures and to mark the relations between these structures explicitly where necessary.

<sup>15</sup> Lexical cohesion refers to the role played by the selection of vocabulary in organizing relations within a text.

Além das manipulações do idioma, a falta de equivalentes prontos às vezes fará com que o tradutor use de estratégias como as paráfrases, as subordinadas e os empréstimos lingüísticos. Isto, naturalmente resultará em uma cadeia de produção lexical diferente do grupo do texto de chegada. Da mesma forma, as estruturas gramaticais da língua de chegada podem fazer com que o tradutor acrescente ou delete informações ou reestruture partes do texto como recurso em diferentes maneiras.<sup>16</sup> (BAKER, 1992, p. 207).

Desta forma, observa-se que na prática da tradução nos deparamos com questões variadas e que não planejávamos quando, em um primeiro momento nos propúnhamos a realização da mesma. Diante destas questões, entende-se que a tradução é um verdadeiro elo entre a prática e a teoria, pois só temos uma compreensão maior do que é o ato tradutório a partir do momento em que sabemos o que é praticar e ler sobre a tradução.

#### 2.4.3 *O tradutor e suas escolhas*

O ser humano é capaz de ajudar a determinar comportamentos de acordo com suas decisões e escolhas. Para Wills (1998, p. 57): “[...] os seres humanos comportam-se racionalmente. Existe, porém, uma ampla prova de que (primariamente na atividade diária deles, menos do que em suas atividade científicas) eles também estão engajados em comportamentos irracionais.”<sup>17</sup> Este é um fato que requer decisões complexas já que parte de outra cultura e que levará em conta a semântica, a pragmática, as dimensões estilísticas e as expectativas de tradução da língua de partida e da língua de chegada. As decisões são problemas com os quais os tradutores se deparam quando estão frente a certas formas de escolhas. Wills (1998, p.57) afirma que: “Os processos de tomar decisões são emaranhadamente ligados à solução de problemas. E para resolver um

---

<sup>16</sup> Apart from the manipulation of idioms, the lack of ready equivalents will sometimes require the translator to resort to strategies such as the use of a superordinate, paraphrase, or loan word. These naturally result in producing different lexical chains in the target text. Likewise, the grammatical structure of the target language may require the translator to add or delete information and to reword parts of the source text in a variety of ways.

<sup>17</sup> [...]that human beings behave rationally. There is, however, ample proof that (primarily in their day-to-day activities, less so in their scientific undertakings) they also engage in irrational behaviour.

problema, o ser humano deve basicamente possuir dois tipos de conhecimento, declarativo e conduta.”<sup>18</sup>

O conhecimento declarativo é aquele em que o indivíduo tem internalizado, ou seja, guardado na memória, suas experiências, suas leituras e suas trocas de informação. O conhecimento de conduta são as estratégias usadas em diferentes situações para atingir o fim proposto por suas atitudes. Wills (1998, p. 60) diz que, às vezes, o tradutor sabe dos problemas que vai enfrentar antes da tradução, mas só reconhece esses problemas durante a tradução e, em alguns casos, só reconhece os problemas depois que realizou a tradução. Quando passou algum tempo, fez outras leituras, outras possibilidades e viu o texto de outro ponto de vista. Pois, o tradutor passa por uma compreensão do texto a ser traduzido, depois por uma produção textual e por fim por uma revisão de seu trabalho.

Aubert (apud BREZOLIN, 2003, p.138) define tradução como: “Uma atividade complexa que se desenvolve em duas fases: interpretação e recodificação.” O texto precisa ser interpretado, entendido primeiro, depois de analisado e compreendido é preciso buscar os caminhos que o tradutor irá seguir, bem como buscar as fontes na língua de chegada para que o texto pretendido esteja ao alcance da compreensão de uma grande maioria. Para Eco (2007, p. 107) uma tradução é quase a mesma coisa do original, mas não é o original: “[...] ao traduzir não se diz nunca a mesma coisa. A interpretação que precede cada tradução deve estabelecer quantas e quais das possíveis conseqüências interpretativas que o termo sugere podemos cortar.” Só através desta negociação é que resultará em um texto que estabelecerá uma inferência com o texto de partida e uma interpretação adequada ao texto de chegada.

Como falamos, para Brezolin (2003, p. 139) a tradução passa por etapas. E a compreensão é uma das etapas da tradução: “Ao iniciar a leitura, o tradutor também inicia a compreensão do texto de partida. Essa é uma etapa bastante importante, durante o processo tradutório, pois dela depende a produção escrita.” Para que essa compreensão seja a melhor possível, o tradutor deve fazer uma leitura sensorial, emocional e racional. Sabe-se que todas essas etapas de leituras estão ligadas entre si,

---

<sup>18</sup> Decision-making processes are inextricably connected with problem-solving activities. In order to solve a problem, a human being must basically possess two types of knowledge, declarative and procedural.

pois quando lemos pela primeira vez um texto nos deparamos com um tipo de sentimento e racionalmente esses sentimentos vão mudando para melhor ou pior, dependendo de uma segunda leitura, ou de uma reflexão mais aprofundada. Para a tradução não é diferente, já que o tradutor deverá sentir emoção pelo que será traduzido. E para a compreensão deve-se destacar uma das etapas primordiais que é o contexto envolvido ao texto a ser traduzido, a época e todo o universo que envolve o tipo de texto a ser traduzido, como o histórico, o cultural, o religioso e o social. A compreensão passará por uma reflexão minuciosa de todos esses aspectos e da capacidade de entendimento do tradutor, para que não haja uma distorção de fatos e conseqüentemente uma distorção de tradução. Para Eco (2007, p. 55):

Quando, usufruindo das possibilidades oferecidas por um sistema lingüístico, uma emissão qualquer (fônica ou gráfica) é produzida, não estamos mais lidando com o sistema, mas com o processo que levou à formação de um texto.

Na tradução, portanto, o que vamos encontrar é exatamente uma produção que passará de um sistema lingüístico para outro sistema lingüístico e que é diferente um do outro, e conseqüentemente através do processo da travessia cultural e da transformacional é que a tradução será realizada, pois esta é inevitável.

Compreendendo o que será traduzido, analisando todos os contextos que o cerca e sabendo os caminhos aos quais se vai percorrer, então chega o momento da produção do texto de chegada a partir do texto de partida. Para que essa etapa se realize de forma satisfatória, o tradutor deve usar de todo seu conhecimento de mundo e das teorias que lhe ajudarão a concretizar seu trabalho. A concretização desse trabalho será sua produção textual, que é o momento em que o tradutor passa a aplicar tudo que pode reter de conhecimento e de compreensão do seu trabalho. Como afirma Brezolin:

O tradutor estabelece, assim, as características lingüísticas, estilísticas e pragmáticas do TT<sup>19</sup> e escolhe as melhores soluções para os problemas encontrados nesses vários níveis, consultando gramáticas, dicionários, glossários, especialistas, internet, etc. [...] entendemos a própria tradução como um processo de produção textual. (BREZOLIN, 2003, p. 141)

---

<sup>19</sup> TT Leia-se texto traduzido

Depois o tradutor deve passar por uma etapa de revisão do texto, que deverá ser realizada para que possa compreender o texto de partida a partir do texto de chegada e conseguir encontrar possíveis desagradados no seu texto. Wills (1996, p.59) afirma que:

A tradução é, assim, vista como uma atividade baseada no conhecimento – Knowledge-based activity, em que o tradutor, ao realizar o processo tradutório, recorre aos vários tipos de conhecimento que tenha adquirido e armazenado no decorrer de sua vida profissional e dos quais lançará mãos.

Se a tradução depende do conhecimento e das atividades do tradutor, portanto o tradutor deve apresentar conhecimentos lingüísticos aos que são os sistemas lingüísticos envolvidos na tradução. Também os conhecimentos teóricos que serão as correntes de tradução, as quais são bases para a tradução e para classificar o tipo de corrente ao qual o tradutor se insere e, dessa forma, a justificação da colocação dos sinônimos, das elipses e das escolhas de vocabulário do texto traduzido. Deve ter um conhecimento estilístico discursivo o que faz com que o tradutor reconheça as frases, estruturas termos e nomenclaturas inseridas no texto traduzido. O conhecimento sociolingüístico o qual remeterá o tradutor a cultura pelos traços deixados a partir das diferentes variedades presentes no texto, um conhecimento pragmático que é o saber lidar com as tecnologias e saber realizar tarefas de forma colaborativa, utilizando dicionários, fax, internet, telefone de forma útil ao trabalho planejado.

Para Brezolin a tradução tem um papel importante dentro da sociedade, pois é uma atividade **produtora**. E essa produção só será bem desempenhada se estiver arraigada no conjunto de conhecimento necessário à realização da mesma. Brezolin (1996, p.145) afirma:

Esse conjunto de conhecimento forma a base à qual o tradutor deverá recorrer para realizar a tradução propriamente dita: uma transação, evidentemente lingüística, porém ancorada em teorias ou teorizações e orientada por fatores estilístico-discursivos, sociolingüísticos e pragmáticos. (BREZOLIN, 1996, p. 145).

Para exemplificar esse conjunto de conhecimentos podemos recorrer a uma fala de Amossy (2005, p. 9) quando ela afirma; “Que a maneira de dizer induz a uma imagem que facilita, ou mesmo condiciona a boa realização do projeto, é algo que ninguém pode ignorar sem arcar com as conseqüências.” Ou seja, o tradutor sabe que irá criar uma imagem de si no texto traduzido e que sua apresentação é o que faz ou não a

diferença, suas palavras podem estar no campo da sedução ou da perdição. Seu conhecimento de mundo e de todos os outros conhecimentos pragmáticos, estilísticos sociolingüísticos, teóricos e lingüísticos e que estarão sendo explícitos na tradução do texto de chegada.

Para Garcez (1992, p.155) que analisa as diferenças no sistema lingüístico inglês e no sistema lingüístico brasileiro e acha que o português brasileiro perdeu na relação pronominal, quando evocamos o you, por exemplo, para referir-se a senhor, senhora e o pronome tu, que não conseguirá refletir todas essas ligações no português, como acontece com o you. Para ele está é uma marca que dificulta a tradução no momento da inflexão do verbo e no momento em que torna o texto ambíguo. Isso faz com que aconteça uma variação na interlocução e que apenas um elemento muda todo um contexto. Para Garcez o sistema lingüístico do português brasileiro é complexo, até mesmo o uso do gênero no português tem muitas diferenças no inglês, e isso pode gerar uma mudança de significados na tradução.

Para Garcez os pronomes marcam uma relação indireta e direta dentro do contexto. O que faz com que, às vezes, na tradução de inglês para português e vice-versa ocorra alguns contratempos e falta de compreensão do assunto, ou até mesmo margem para informações ambíguas ou erradas. Essas relações são importantes quando vamos traduzir. Para Eco (2007, p. 54): “[...] os sistemas lingüísticos são comparáveis e as eventuais ambigüidades podem ser resolvidas quando se traduzem textos à luz dos contextos e em referência ao mundo do qual aquele dado texto fala.” Ou seja, é necessário conhecer a referência presente no texto antes da tradução precisamos de uma análise do texto.

Outros conhecimentos são necessários para se realizar o processo da tradução, em nosso caso, traduzir um poeta modernista goiano, como: conhecimento das correntes literárias do Brasil durante a época em que o escritor escreveu, os principais teóricos sobre o autor escolhido, conhecimento do contexto social durante a época em que o autor escrevia e conhecimento ligados ao ato tradutório.

### CAPÍTULO 3 TRADUZIR DÉCIO FILHO

Neste capítulo são abordados os problemas enfrentados durante a prática tradutória, tipo de escolhas que foram realizadas no texto em inglês e questões teóricas e práticas. Nosso objetivo é a tradução para a língua inglesa dos poemas *Canção da Noite* e *Grave Elegia*.

O primeiro passo para a realização deste trabalho foi um estudo da vida de José Décio Filho, sua obra, a corrente literária a que pertence e uma análise dos poemas. Em seguida, foi necessário fazer um estudo sobre as teorias de tradução, os problemas enfrentados na tradução e as estratégias que deveriam ser usadas para a tradução de poesias.

Propomos, em um primeiro momento, um estudo do ritmo, da musicalidade, dos campos lexicais e das estruturas frasais dos poemas. Todas as escolhas estão diretamente ligadas, pois para preservar o ritmo e a sonoridade as escolhas vão inferir diretamente no nível lexical e no nível sintático. Portanto um elemento influencia outro. Assim, no ritmo foi analisado o número de pés tanto no português quanto em inglês. Para a sonoridade levantamos a aliteração e as rimas. No estudo do léxico, analisamos os campos lexicais, os neologismos e o tipo de léxico. E quanto ao aspecto sintático, observamos o tipo de sentença (voz passiva e/ou ativa), inversão do sujeito e os tempos verbais.

#### 3.1 Ritmo e sintaxe

Para mostrar o ritmo dos poemas traduzidos, fizemos antes um breve estudo sobre o ritmo, as rimas, as aliterações e a sintaxe dos mesmos. Apoiamos-nos no sistema quantitativo e de acordo com Goldstein (1985, p.18) os pés métricos são: “Conforme a distribuição das sílabas longas e das breves, o poeta compunha diferentes segmentos de versos, os quais foram chamados de *pés*.” Os principais pés métricos são classificados da seguinte forma:

- uma longa e uma breve: / - U / pé jâmbico

- uma breve e uma longa: / U - / pé trocaico ou troqueu
  - duas longas: / - - / pé espondeu
  - uma longa e duas breves: / - U U / pé dátilo
  - duas breves e uma longa: / U U - / pé anapesto ou anapéstico.
- (GOLDSTEIN, 1985, p.18).

Como já citamos anteriormente uma das características de Décio Filho é a presença de versos brancos. Característica essa do Modernismo. Goldstein (1985, p. 36) afirma que:

Os versos livres não obedecem a nenhuma regra preestabelecida quanto ao metro, à posição das sílabas fortes, nem à presença ou regularidade de rimas. Esse tipo de verso, típico do Modernismo, vem sendo muito usado a partir da segunda década de nosso século. Num poema em versos livres, cada verso pode ter tamanho diferente, a sílaba acentuada não é fixa, variando conforme a leitura que se fizer. [...] O verso livre modernista tem um ritmo irregular cujo efeito dá uma espécie de vertigem. (GOLDSTEIN, 1985, p. 36).

Quando lemos *Canção da Noite* que tem um ritmo mais agradável a sensação de vertigem não é tão grande. Porém quando fazemos uma leitura de *Grave Elegia* esta sensação de vertigem aparece, a primeira impressão é que estamos tontos diante de um poema que não tem rima. Mas, que ao relermos conseguimos encontrar uma musicalidade no poema. Goldstein afirma que:

A liberdade rítmica criou uma nova música do verso, tornando o metro mais livre, o poema menos cantante que os tradicionais, o ritmo mais seco e contundente. Em outras palavras, um ritmo inesperado como o da vida do homem contemporâneo. (Ibidem, 1985, p. 38).

Essa liberdade é percebida nas poesias de Décio Filho, quando a leitura começa a engrenar aparece uma palavra inesperada que quebra um pouco o ritmo que supúnhamos ter encontrado. Meschonnic (1982, p. 385) afirma que:

A onipresença da métrica segue todos os discursos, do último pseudo-didático, ao mais imediatamente lírico. A métrica data do simbolismo, no que ela estende o doze, ou o oito, ou o seis, hemistíquio de alexandrino, pela surdez de sílabas não acentuadas dentro de um grupo de palavras, no fim ou dentro de uma palavra.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> L'omniprésence de la métrique suit tous les discours, du dernier faussement didactique, au plus immédiatement lyrique. Métrique date du symbolisme, en ce qu'elle étend le douze, ou le huit, ou le six, hémistiche d'alexandrin, par l'amoussissement de syllabes inaccentuées à l'intérieur d'un groupe de mots en finale, ou à l'intérieur d'un mot: « Léve la tête, home du soir.



Parece que sem a quantidade exata de pés o que ocorre é um caos, mas não é bem assim, pois lendo a poesia de forma compassada, calma e buscando elementos recorrentes na mesma consegui-se encontrar o lirismo na poesia.

O nível sintático de um poema nos oferece uma organização e um modo de compreensão do poema. Precisamos observar o tipo de pontuação, se os períodos são curtos ou se são longos, se as orações são isoladas ou dependentes e o tipo de construção sintática, se os verbos são de ação ou de ligação, se as combinações são as mesmas. Por exemplo, se temos adjetivos, substantivo e locuções ligando as orações. De acordo com Goldstein (1985, p.63): [...] é a construção sintática em especial que liga um verso ao seguinte, para completar o seu sentido.” O que nos remete a idéia de que um poema deve ser analisado em todos os seus âmbitos, pois a partir de apenas um dos elementos acima mencionados não conseguir-se uma compreensão total do mesmo. A pontuação é importante, o tempo verbal, a construção dos períodos, o tipo de substantivo e por fim todos esses elementos juntos para construir o significado do poema. Meschonnic (1982, p. 387) afirma que:

R. Caillois marcou a ocorrência dos adjetivos monossílabos como a fábula rítmica dos tempos. Onde a sintaxe de Saint-John Perse é uma organização pura de métrica. Para delimitar as células métricas. Com as proposições abstratas de là, de formas de versos alexandrinos. [...] a retórica da anáforas são produtos de células métricas.<sup>21</sup>

Assim, nas poesias selecionadas para a tradução, não temos versos alexandrino, a organização não é de pura métrica, e este recurso puramente sonoro, métrico e que vai de encontro com a proposta do nível sintático e léxico da poesia, não foi característica encontrada em José Décio Filho. Encontramos a presença das sensações em uma grande parte de seus poemas.

### 3.2 Figuras de efeito de sinestesia

---

<sup>21</sup> R. Caillois avait remarqué que les adjectives monosyllabiques << occupant les temps faibles des rythmes>> Toute la syntaxe de Saint-John Perse est organisée pour la métrique. Pour delimitier des cellules métriques. Les prepositions abstraites à, de forment des hémistiches d’alexandrins.[...]la rhétorique dès anaphores est productrice de cellules métriques

A importância das figuras de efeito sonoro para uma poesia é extensa, pois são instrumentos que organizam a beleza de um poema. De acordo com Schulers (1998, p. 2):

Sons, ritmos e nexos gramaticais funcionavam desde Homero como instrumentos de organização do poema e do universo. Inspirado pelas musas, o poeta oferecia unidades prontas a auditórios encantados. Rompidos nexos, o encanto arrasta-se ferido. Se não estivermos dispostos a participar da organização do poema, penamos as dores da incomunicação. Sem-narinas que somos, respiramos só.

São figuras importantes dentro da estrutura de uma poesia para compreendermos a totalidade de seus significados. Entre essas figuras temos a aliteração, a assonância, repetição de palavras e a onomatopéia. A aliteração, segundo Goldstein (1985, p.50) é: “[...] a repetição da mesma consoante ao longo do poema. O leitor deve buscar seu efeito, em função da significação do texto.” Nos poemas selecionados encontramos a repetição como efeito da gravidade do poema, o tom ao qual quer colocar no poema de grave, o ritmo de tristeza e de gravidade. A sinestesia de acordo com Goldstein (1985, p.65): “É o recurso que sugere associação de diferentes impressões sensoriais, ou seja, sugestões ligadas aos cinco sentidos: visão, tato, audição, olfato, paladar.” Recursos que podemos observar nos poemas de Décio Filho constantemente.

A assonância (Ibidem, p.51): “[...] é o nome que se dá à repetição da mesma vogal no poema.” A assonância do “o” na poesia Grave Elegia torna o poema mais fechado. Este “o” só torna uma vogal fechada dentro do contexto da poesia como um todo, não em qualquer poesia. Mas, na poesia. “Grave Elegia” o “o” juntamente com o “D” torna significativa e significado ligados, como sugere o título da poesia (Grave). A repetição de palavras, recurso que encontramos em Canção da Noite, mas não foi anáfora (repetição na mesma posição), pois a palavra que repete na primeira, segunda, quarta e quinta estrofes é “noite”. Na quinta estrofe temos a repetição desta palavra em locais diferentes duas vezes. O que podemos compreender, pois o título da poesia é Canção da Noite. Nos poemas selecionados não encontramos a presença de onomatopéias, Goldstein (1985, p.54): “Chama-se onomatopéia a figura em que o som da letra que se repete lembra o som do objeto nomeado [...]”.

Rima é o nome que temos para repetição de sons iguais ou parecidos. Esses sons podem ocorrer no final de um verso, no meio ou posições variadas. Goldstein (1985, p.44) nos chama atenção para: “Rima é o nome que se dá à repetição de sons semelhantes, ora no final de versos diferentes, ora no interior do mesmo verso, ora em posições variadas, criando um parentesco fônico entre palavras presentes em dois ou mais versos.” Nos poemas de Décio Filho não temos a presença de rimas, e sim a presença de versos livres o que pode parecer fácil, mas é uma falsa impressão conforme afirma Bandeira (apud GOLDSTEIN, 1985, p.37): “[...], pois o poeta precisa criar seu ritmo sem auxílio de fora.” O poeta precisa fazer um exercício maior de reflexão para a criação das estrofes e dos versos. A visão de mundo da época do autor é que marca essas características intrínsecas a cada um e em cada época.

O sentido do poema deve ser analisado a partir de pequenos elementos, mas posteriormente como um todo. Desta forma, o nível semântico não pode ser isolado do poema. É necessário analisarmos as figuras de linguagem presentes no poema como a comparação, a metáfora, as alegorias, a sinestesia, a metonímia, sinédoque, antítese, ironia, paradoxos e paralelismos. Goldstein (1985, p.66) afirma que: “Ao empregar figuras na construção do poema, o poeta cria sugestões múltiplas de significação, tanto no plano denotativo como no conotativo. A análise do nível semântico deve sempre ser associada à dos outros níveis.”

### *3.2.1 Questões e problemas na tradução de “Canção da Noite”*

Para traduzir este poema, primeiro buscou-se o significado da palavra ‘canção’ no dicionário de termos literários, desta forma tem-se um significado para a palavra dentro da literatura. E as dificuldades já começam neste ponto, pois a tradução do título já faz parte de uma reflexão maior para não mudar o contexto da poesia. A tradução do discurso da poesia começa a mostrar como buscar significados como meios de estratégias de tradução. Para Meschonnic (1999, p. 101): “A passagem de um poema, é comum o ritmo padrão, bem como figuras para a unidade do sujeito.”<sup>22</sup> Para Meschonnic o ritmo está na psicanálise do sujeito, ele perpassa a história e a unidade do

---

<sup>22</sup> Le passage du poème, et le rapport du rythme au sens, figurent par excellence la non-unité du sujet.

sujeito, é uma estratégia de uso na criação da poesia. Mas, é uma estratégia considerada suave e agradável aos ouvidos de quem escuta uma poesia e de quem lê uma poesia.

Na poesia *Canção da Noite* o eu lírico está envolvido com sua poesia, mas de forma bem suave. O envolvimento dele com a noite, mesmo que ele não queira envolver-se, se envolve, pois o silêncio é muito profundo, portanto ele tem que pensar, ele tem que ouvir, por causa do silêncio. Esse silêncio nos fez buscar o significado de *Canção Pougeoise* (2006, p. 99) a define como gênero:

Gênero poético, na moda do século XV, que toma emprestada sua forma a balada desenvolvendo-a já que compreende geralmente cinco estrofes (em vez de três) de 11 versos cada uma de decassílabos, seguidos de um verso de cinco a sete versos. As estrofes e os envios terminam em um refrão de um verso. O príncipe que é invocado no início do envio, é geralmente a dedicatória do poema.<sup>23</sup>

A canção talvez sejam as profundezas e os mistérios das sereias. Mas, José Décio fez diferente, ele não seguiu esse conceito de canção expresso por Pougeoise. O que nos lembra Foucault (2001, p. 234), quando diz:

As Sereias são a formas inapreensível e proibida da voz sedutora. Em seu todo, elas são apenas canto. Simples sulco prateado no mar, oco da onda, grotta aberta entre os rochedos, praia de brancura, o que são elas, em seu próprio ser, senão o puro apelo, o vazio feliz da escuta, da atenção, do convite à pausa? Sua música é o contrário de um hino: nenhuma presença cintila em suas palavras imortais; somente a promessa de um canto futuro percorre sua melodia. Aquilo com que elas seduzem não é tanto o que fazem ouvir, mas o que brilha no longínquo de suas palavras, o futuro do que elas estão dizendo. (FOUCAULT, 2001, P. 234).

Na poesia *Canção da Noite*, as sereias são encantadoras, com suas canções, mas que prometem a morte. A elevação da canção só será realizada através da morte. O transcendente, os mistérios pescados para o próprio prazer, o prazer de viver, expressar e seduzir-se até a morte.

---

<sup>23</sup> Genre poétique, à la mode au XV siècle, qui emprunte la forme à la ballade en la développant puisu'il comprend généralement 5 couplets (au lieu de 3) de 11 vers chacun (onzains) de décasyllabes, suivis d'un envoi de 5 à 7 vers. Les stances et l'envoi se terminent sur un refrain d'un vers. Le Prince, que l'on invoque au début de l'envoi, est généralement le dédicataire du poème.

Para mostrar essas características é necessário observar o poema. Nele temos cinco estrofes, sendo a primeira e a segunda de quatro versos, a terceira e a quarta estrofes de cinco versos e a última estrofe de sete versos. O eu lírico faz uma repetição com a palavra noite, mas, não chega a ser um refrão. Ele canta a noite como quem chama a atenção para o sublime, o grandioso e o esplêndido. O tom com que o eu lírico se expressa neste poema é suave como a noite, se compararmos ao tom do poema “Grave Elegia”. O poema tem um ritmo de canção, embala os pensamentos. E é esse ritmo que gera beleza e leveza na sua compreensão e produção. Meschonnic (1982, p. 81-82) afirma que : “O ritmo intervêm em poesia na medida em que é a linguagem menos feita de signos. O que já dizia Diderot na carta sobre os surdos e mudos: [...]”<sup>24</sup>.(MESCHONNIC, 1982, p. 81- 82)<sup>25</sup>.

Nesta poesia, percebemos alguns versos com aliterações, precisamos também observar a entonação para a balada, como se estivéssemos a cantar a poesia. Na tradução, esse ritmo nem sempre foi possível e para demonstrar essa característica colocamos como exemplo a escansão da primeira estrofe de “Canção da Noite”. Conforme já afirmamos anteriormente, José Décio foi um poeta moderno, e se observarmos a escansão do poema “Canção da Noite” notaremos que ele não ficou preso a uma constância de versos métricos, mas buscou inovar em suas poesias.

Desta forma, fizemos a escansão da poesia para observarmos de maneira mais concisa as sílabas poéticas e a quantidade de pés. Na análise do verso Peon tirou o sistema extensivo (longo – breve) o qual mencionamos e trocou pelo sistema extensivo (átonas e tônicas). Os quais estão representados as seguir:

- - ' = jambo  
 - ' - = troqueu  
 - ' - - = dátilo  
 - - - ' = anapesto  
 - ' - - ' = crético  
 - - ' - = anfibraco

- ' - - - = peóri 1  
 - - ' - - = peóri 2

---

<sup>25</sup> Le rythme intervient em poésie dans la mesure ou elle est le langage le mons fait de signes. Ce que disait déjà, à as façon, Diderot, dans la Lettre sur les sourds et muets:

- - - ' - = peóri 3

- - - - ' = peóri 4

### CANÇÃO DA NOITE

A noite está tão quieta! (pé jambo, pé jambo, pé espondeu)

1 2 3 4 5 6

Alguém passeia a esta hora? (três pés jambos)

1 2 3 4 5 6

Não ouço nada. Um silêncio de chumbo (pé jambo, jambo, anapesto, anapesto)

1 2 3 4 1 2 3 4 5 6

Torna audível meu pensamento. (peóri 3, peóri 4)

1 2 3 4 5 6 7 8

Pode-se observar, nessa estrofe, como ocorre a variação dos versos, desde versos curtos com seis sílabas poéticas até versos com oito sílabas poéticas. Na tradução deste verso temos repetição, que conseguimos manter na língua inglesa do fonema t (primeiro) e do tʒ (segundo), mas o fonema a não foi possível, no lugar dele o que tivemos foi o i /ai/. No segundo verso, temos a assonância do a na língua portuguesa, porém na língua inglesa o que conseguimos foi a aliteração do fonema t. No terceiro verso, temos aliteração do fonema o e do fonema s em língua inglesa temos o fonema /i/. Para Meschonnic (1982, p. 84): “O ritmo do sentido como sentido do sujeito impõe de não mais aceitar uma repartição, do << sonoro >> e da << imagem >> que varia pouco da forma e do fundo.” (MESCHONNIC, 1982, p. 84)<sup>26</sup>

Vimos, desta forma, como o poeta mantém as características de versos irregulares, ou seja, que não seguem os padrões métricos, mas que continua mantendo uma musicalidade em seus versos. Inova, mas consegue passar a mensagem através de uma canção, com suas aliterações e suas pausas na leitura, conforme já observamos no capítulo II. Nesse sentido, Goldstein (1985, p.12) afirma que:

<sup>26</sup> Le rythme du sens comme sens du sujet impose de ne plus accepter cette répartition, du << sonore >> et de l' << image >>, qui varie à peine sur celle de la forme et du fond.

O ritmo pode decorrer da métrica, ou seja, do tipo de verso escolhido pelo poeta. Ele pode resultar ainda de uma série de efeitos sonoros ou jogo de repetições. O poema reúne o conjunto de recursos que o poeta escolhe e organiza dentro de seu texto. Cada combinação de recursos resulta em novo efeito. Por isso, cada poema cria um novo ritmo. (GOLDSTEIN, 1985, p. 12).

A modernidade de José Décio está não apenas na inovação do ritmo, mas, no modo como diz, nas escolhas lexicais e como nos chama a atenção para a vida cotidiana e para o além das nossa imaginação. Silva (2000, p. 84) afirma que: “[...] é possível perceber que há uma consciência do eu lírico de que está entrando num mundo de imagens insólitas emersas do inconsciente.” Essa emersão é feita através de seus versos, de forma sutil quando canta os males, os mistérios do inconsciente e do ser humano por meio dos loucos e das crianças. O que torna sua poesia expressiva, pois está entre a brincadeira e a loucura. Para Meschonnic (1982, p. 83): “Se o sujeito da escritura é sujeito pela escritura, é o ritmo que produz, transforma o sujeito, tanto quanto o sujeito emite um ritmo.”<sup>27</sup>

Para que o ritmo do poema fosse preservado, omitimos o verbo auxiliar no segundo verso. Uma noite que está quieta e que torna audíveis os pensamentos, os outros dois versos são para marcar e questionar o que todos podem verificar. Primeiro o eu lírico admira, depois questiona.

The night is so quiet!  
Anybody walk at this time?  
I hear nothing. A lead silence  
Turns my thought audible.

De acordo com Souza (2009, p. 4) a métrica da língua inglesa segue a métrica grega, com sons fracos e fortes:

Particularmente, a poesia inglesa utiliza um métrica bastante própria, fundamentada na métrica grega, porém substituindo as alternâncias de sons curtos e longos por sons fracos e fortes, resultando no sistema métrico acentual-aliterativo saxônico. Mais, ainda, existe uma forte tradição por parte dos poetas ingleses e norte-americanos quanto ao domínio e utilização da métrica [...].

---

<sup>27</sup> Si le sujet de l'écriture est sujet par l'écriture, c'est le rythme qui produit, transforme le sujet, autant que le sujet émet un rythme.

Demonstramos uma estrofe da poesia “Canção da Noite” mostrando como isso ocorre:

The night is so quiet!  
 - / - - / - - - / - / -  
 Anybody walk at this time?  
 - / - / - / - / - - / - / - / -  
 I hear nothing. A lead silence  
 - / - / - - / - / - - / - / - -  
 Turns my thought audible.  
 - / - - / - / - - / - / -

Na tradução houve redução das sílabas poéticas, no português tínhamos sílabas poéticas maiores, no inglês o máximo que conseguimos foram oito sílabas poéticas. Temos a presença de orações simples, com períodos curtos. No primeiro verso temos verbo de ligação, no segundo temos um verbo de movimento, ação. Temos uma exclamação e depois um questionamento. O eu lírico admira e depois fica questiona. Em seguida ele nega, mas ao mesmo tempo afirma que o silêncio é tão grande que o faz mergulhar em seu mundo interior. Ele busca na incerteza e na confusão encontrar um sentido, desvendar os mistérios. Na tradução buscamos uma tradução literal para a expressão “silêncio de chumbo” que ficou “lead silence”. No restante do poema temos ainda, a presença do sentir x pensar, do dormir x sonhar, mundo x céu, estrelas x luto. São construções que chamam a atenção para o que o eu lírico é o que sente, o que vê e o que pensa. Temos o dinamismo e a estaticidade presente no poema, já que temos a presença de verbos de estado e de ação. Substantivos abstratos como sonho nos indica as generalizações, e substantivos concretos como pernas, pálpebras nos indicam particularizações

No nível sintático de canção da noite, encontramos períodos simples, artigo (a), substantivo (noite), verbo (está), advérbio (tão) e adjetivo (quieta), temos ainda uma exaltação é como se o eu lírico estivesse contemplando a noite, como pode-se observar com o uso do ponto de exclamação. E em inglês também observamos as mesmas características, conforme ilustramos a seguir:

Português

A noite está tão quieta!

Inglês

The night is so quiet!



O eu lírico começa o poema com um predicado (está) e depois usa um advérbio de intensidade (tão), parece que quer chamar a atenção para essa noite em especial. Nesse poema Décio Filho canta a noite, o que pode nos remeter aos parnasianos. Mas, o poema faz dessa noite uma descrição, muito mais do que uma exaltação. Temos também, a presença de substantivos impressionistas. O eu lírico não só descreve a noite como ele sente a noite, cria uma impressão sobre a noite e nos faz sentir a presença da noite descrita por ele. Podemos, ainda, observar as escolhas dos verbos que são verbos ações, o que cria em nossas mentes a imagem da noite descrita. Encontramos ainda, o erotismo presente neste poema como: sedução, amante, arquejante, molhada, ópio maravilhoso, seduz, murmura, chama, espia, atraí (todos esses adjetivos colocados em relação a noite) e comparados com as sereias, portanto, sedutoras. E a lua fugiu do céu para não ver nada.

No Segundo verso observamos os elementos sintáticos e constatamos que temos sujeito, pronome indefinido (alguém), verbo (passear), artigo definido (a) e pronome demonstrativo (esta). Temos um período simples. Em inglês acrescentamos o verbo auxiliar (does), porque na língua inglesa quando vamos fazer uma pergunta e não temos um verbo especial precisamos recorrer aos auxiliares e omitimos o artigo definido (a), porque ele é mais elíptico do que presente na língua inglesa. Mas, acrescentamos a preposição (at) para que o sentido do verso permanecesse. Desta forma temos:

Português

Alguém passeia a esta hora?

Inglês

Does anybody walk by at this time?

Colocamos a seguir um exemplo das entradas de (alguém) para exemplificar algumas de nossas escolhas tradutórias. Optamos por “anybody” porque no conjunto do verso ficou esteticamente mais agradável, quando lemos o ritmo soou melhor.

Original	Inglês
alguém	somebody
	someone
	anybody

No terceiro verso, temos advérbio de negação (não), verbo no presente (ouço) e verbo de estado no quarto verso. O que nos faz imaginar que às vezes o eu lírico se mostra um sujeito passivo. Depois podemos constatar a sua passividade com o pronome indefinido (nada) formando locuções adjetivas. A seguir o artigo indefinido (um), e logo o substantivo (silêncio) juntamente com a preposição (de) e o substantivo (chumbo). O período é simples, mas sua inquietude não ele mostra com seu campo lexical (quieta- alguém – nada – chumbo), escolhe o silêncio para ser o sujeito da oração e delimita o significado com ‘silêncio de chumbo’. Na versão em inglês tivemos os mesmos elementos, mas omitimos o ‘não’ para não ocorrer a dupla negação, o que seria gramaticalmente incorreto na língua inglesa. Para traduzir ‘um silencio de chumbo’ recorreremos à estratégia da tradução literal:

Português	Inglês
Não ouço nada. Um silêncio de chumbo	I hear nothing. A lead silence

No quarto verso temos período simples: verbo de ligação (torna), substantivo (pensamento), adjetivo (audível) e pronome possessivo (meu). Mantivemos os mesmos elementos em inglês só tivemos a inversão do pronome, adjetivo e substantivo seguindo a ordem em inglês:

Português	Inglês
Torna audível meu pensamento.	Turns my thought audible

O campo semântico de *Canção da Noite* é: estrelas, noite, imantados, céu, pálpebras, pesadas, luto, segredos, nuvens e ópio. Portanto, temos a presença de substantivos que remetem a noite, a escuridão. Há os campos lexicais conotativos formando eixos semânticos como: atraí, espia, seduções, imantados, entre outros.

### 3.2.2 *Questões e problemas na tradução de Grave Elegia*

Em primeiro lugar recorreremos novamente ao Dicionário de Poética de Pougeouise (2006, p. 173) para a definição de Elegia:

Do grego elegos, << pranto, lamento >>, <<canto de luto>> Forma original na Antiguidade. Poesia lírica grega, mais latina com forma fixa, que se caracterizava originalmente pela sua métrica mais que pelos sentimentos expressos. A elegia antiga se compunha de maneira distinta nas quais o hexametro era regularmente seguido de um pentametro; o todo em rimas simples. Nos primeiros poetas gregos, a elegia é mais consagrada à exaltação ou à sentenças morais e/ou políticas (Callinos, Tyrtée, Sólon, Théognis). O lirismo começa a aparecer, mas, ainda de maneira muito geral, com Simonide. Enfim Callimanique e Philités abordam a paixão amorosa. Nos Romano, grandes poetas acabam por dar à elegia uma forma lírica mais pessoal: Catulle, Tibulle (cantando seu amor por Délie), Properce (amor por Cynthie) e sobretudo Ovide com suas celebres compilações e “Tristes e Pontiques” que misturam aos sentimentos amorosos prantos do seu exílio doloroso. (POUGEUISE, 2006, p. 173)<sup>28</sup>.

E para Goldstein (1985, p. 86), elegia é uma: “Composição destinada a exprimir tristeza ou sentimentos melancólicos.” Notamos a melancolia na poesia *Grave Elegia*, o próprio título já sugere uma melancólica triste e grave. Na primeira estrofe a tristeza está marcada, quando o eu lírico fica triste e explica que isso acontece constantemente e que este fato o torna um ser que pensa sobre a existência, anda, busca um sentido para a vida, observa o mundo ao seu redor, admira a bela da natureza, mas sabe que a escuridão e as trevas também existem e que elas mudam o curso da vida e da sociedade. Os pobres vivem à margem da sociedade, os vagabundos são anônimos, não têm vozes e não podem escolher nada neste mundo.

Na poesia *Grave Elegia* temos versos brancos que segundo Moisés (2004, p. 514): “[...] são versos que não rimam”. Os versos não têm rimas, mas continuam com ritmo e sonoridade. Pode-se notar a repetição dos fonemas (s, d) e a assonância do (o). Desta forma, observa-se que o tom do poema é grave, fechado e triste.

## GRAVE ELEGIA

Quando me acho triste,

---

<sup>28</sup> Du greg elegos, << plainte >>, << chant de deuil >>. Forme originelle dans l'antiquité. Poésie lyrique grecque, plus latine à forme fixe, qui se caractérisait originellement par son mètre plus que par les sentiments exprimés. L'élegie antique se composait de distiques dans lesquels l'hexamètre était régulièrement suivi d'un pentamètre; le tout en rimes plates. Chez les premiers poètes grecs, l'élegie est plutôt consacrée à des exhortations ou à des sentences morales et/ou politiques (Callinos, Tyrtée, Solon, Théognis). Le lyrisme commence à apparaître mais encore de façon très générale, avec Simonide. Enfin, Callimanique et Philéas abordent la passion amoureuse. Chez les Romains, de grands poètes achevèrent de donner à l'élegie une forme lyrique plus personnelle: Catulle, Tibulle (chantant son amour pour Délie), Propertius (amour pour Cynthie) et surtout Ovide avec ses célèbres recueils *Tristes*, et *Pontiques* qui mêlent aux sentiments amoureux (amours imaginaires pour Corinne) les plaintes de son exil douloureux.

(e isto acontece muito)  
 Gosto de sair pelas ruas  
 Qual um homem sem fichas,  
 Vagamente deslambrado  
 De todos os compromissos.

Não tenho medo dos pobres  
 E dos vagabundos anônimos  
 Que dormem nos bancos da praça.  
 Sento-me ao lado deles,  
 Olho as árvores do jardim  
 E sonho com as matas virgens,  
 Os rios escuros, selvagens,  
 Viajando profundamente.

Observando a primeira estrofe, a sonoridade do poema e o ritmo temos na primeira temos:

Quando me acho triste (pé troqueu, pé jâmbico, pé anapesto)  
 1 2 3 4 5 6

E isto acontece muito (pé jambo, anapesto, pé jâmbico)  
 1 2 3 4 5 6 7

Gosto de sair pelas ruas (pé troqueu, anapesto, crético)  
 1 2 3 4 5 6 7 8

Qual um homem sem fichas (pé anapesto, anapesto) 6 sílabas poéticas  
 1 2 3 4 5 6

Vagamente deslambrado ( pé peóri, anapesto) 7 sílabas poéticas  
 1 2 3 4 5 6 7

De todos os compromissos. (pé anfíbico, peóri) 7 sílabas poéticas  
 1 2 3 4 5 6 7

Nesta estrofe, observa-se a presença de versos curtos em sua maioria, o que permaneceu em quase todas as estrofes deste poema. O ritmo é irregular, não é padronizado o que mostra uma das características da modernidade de Décio Filho. Para Goldstein (1985, p. 37): “O verso livre modernista tem um ritmo irregular cujo efeito dá uma espécie de vertigem.” Essa vertigem no poema de Décio Filho seria uma maneira de inovar, de buscar uma nova forma de ver a vida. E, sendo a vida é cheia de altos e

baixos e do mergulho do homem em si mesmo. Do mundo exterior arraigado ao mundo interior. Recorremos a uma reflexão de Pound (1970, p. 38) em que diz: “A poesia é a arte que se manifesta pela palavra, como a música é a arte que se manifesta pelos sons e a pintura pelas cores e linhas.” Assim, Décio Filho manifesta sua elegia com palavras como: triste, anônimos, selvagens, aflitos, susto, atentos, mistérios, simples, humilde, fluídicas, ódio, corajoso, vergonha, agradaria e tormentas para expressar o que quer ser: simplesmente um homem e afirma que a vida é muito séria.

Sendo assim, as palavras do eu lírico manifestam a vontade de não apenas existir naturalmente, mas, também seus tormentos, sua tristeza, seus agrados e desagradados. Todos esses sentimentos não pertencem apenas ao eu lírico, mas, são também de qualquer ser humano. O eu lírico sabe da importância dos generais, mas, não quer ser como eles que mandam sem saber qual a verdadeira necessidade do ser humano. O eu lírico mostra as perturbações da sociedade em seus versos, através do contexto social-histórico presente neste poema. (Ibidem, p. 38) o ritmo moderno é: “[...] um ritmo inesperado como o da vida do homem moderno.” O homem moderno é um ser dinâmico e inesperado, sua vida é marcada por fatos inesperados, e o sujeito moderno deve ser capaz de enfrentar e buscar uma forma de enfrentar o desafio é uma viagem profunda, viagem esta que foi manifestada pelo eu lírico. Para comparar o poema original com a tradução temos:

When I find myself sad,  
 (and this happens quite a lot)  
 I like to go out to streets  
 Like a man with no tokens,  
 Slowly forgotten  
Of any compromise.

A repetição do fonema t e a assonância do fonema o, o que modificamos, pois no português tínhamos a repetição do fonema d e do fonema s. Mas, a assonância do fonema o foi mantida. Precisamos colocar o pronome I porque em inglês as orações têm a marca do pronome. Para a palavra deslambrado buscamos primeiramente um significado dentro do contexto para traduzir, pois não encontramos nenhum significado em português ou em espanhol para esse termo. Em seguida, conversando com a Dr<sup>a</sup> Célia Sebastiana Silva, descobrimos que era um vocábulo usado na cidade de Goiás a

alguns anos atrás e que significava ‘esmolambado’, ‘esquecido’. Assim, optamos por esquecido.

When I find myself sad,

-/ - -/ - -/ -/ -/ -/

(and this happen quite a lot)

- / -/ -/ - / -/ -/ -/ -

I like to go out to streets

-/-/- / -/ - -/ -/ -/-/-/

Like a man with no tokens

-/-/ -/ - / - / - -/ -

Slowly forgotten

-/-/- / -/ -/ -/-

Of any compromise

- / - / - / -/ -/ -/

Na tradução não conseguimos manter o mesmo número de sílabas poéticas, em português elas eram maiores do que ficaram em inglês. E isso ocorreu porque em inglês temos uma grande presença de monossílabos. O que já não é uma constância em português. Temos monossílabos, mas eles não representam a maioria das palavras na nossa língua.

Temos a presença de verbos no presente e no presente contínuo, marcas que indicam uma proximidade da tristeza com o eu lírico. Existem no poema verbos que indicam ação e estado, portanto o eu lírico se mostra dinâmico e estático ao mesmo tempo. Há a presença de substantivos abstratos e concretos indicando particularidades e generalizações. O eu lírico usa de comparações, de conjunções aditivas, de combinações semelhantes (substantivo, adjetivo e locuções). As matas virgens são os caminhos ainda não percorridos, são asas da vida, fazem sonhar e florescer nossa imaginação e estas também podem transforma-ser em verdadeiras selvas de pedra. Há o sentido histórico social presente neste poema.

Nota-se a transparência no poema quando o eu lírico faz menção ao mar e aos rios, contemplação e reflexão do mundo exterior (olhos, água). O eu lírico mostra o

contraste entre o simples e o complicado, o claro e o escuro, o céu e a terra, a vida e a morte, o medo e a coragem. Desta forma, o eu lírico constrói a sociedade de acordo com o que somos e o que sentimos, o que vemos e o que pensamos sobre o que estamos vendo. O que nos conforta é a luta de todos, vivendo naturalmente, vivendo como homens justos, simples e sérios sem considerar a idade e sim as boas novas. A temporalidade não é marcada especificamente neste poema. Há um distanciamento da época. Pois, a única menção do tempo é a conjunção quando.

Voltando à tradução, quando colocamos o I no poema para marcar o discurso desse I (eu) como afirma Barthes (2004, p. 21) não pode ser mal interpretado, pois:

[...] o eu de quem escreve não é o mesmo eu que é lido por tu. [...] a intersubjetividade, ou, talvez melhor dizendo, a interlocução, não pode se efetuar pelo simples efeito de um voto piedoso relativo aos méritos do ‘diálogo’, mas por uma descida profunda, paciente e muitas vezes desviada, no labirinto do sentido. (BARTHES, 2004, p. 21).

Portanto, o eu lírico expressa seus sentimentos em relação à tristeza e à quantidade de vezes em que ele fica triste, mostrando que nós também ficamos tristes muitas vezes. Nem sabemos quantas vezes são, só sabemos que isso acontece muito. Para fazer as análises precisamos lembrar que fatores como um emissor, um destinatário, um contexto ou referente, um contato, um código e, finalmente, a própria mensagem<sup>29</sup> são fatores que todo discurso apresenta. O discurso poético não é diferente e apresentará todas essas funções, sendo algumas com maior ou menor relevância. Assim, a poesia *Grave Elegia* em suas funções emotivas produz uma poesia mais tensa e com maior grau de melancolia em relação à *Canção da Noite*. Silva (2000, p.55) afirma que:

Curioso é que o que move o eu lírico nessa busca de identificação com o outro é o estado de tristeza. Verifica-se, assim, que há nele (no eu lírico) uma tentativa, mesmo que vã, de ampliar a dimensão de sua subjetividade, tanto pela aproximação com o elemento humano, quanto, ainda uma vez, com os elementos da natureza. (SILVA, 2000, p. 55).

Desse modo, quando observarmos o primeiro verso, podemos constatar essa subjetividade e esse distanciamento entre o eu lírico e seu referente e sua mensagem. O

---

<sup>29</sup> De acordo com Jakobson. Ensaio de Lingüística Geral. Paris, Ed. De Minuit, 1963.

referente é o eu e a mensagem é o momento de tristeza. Todo o desenrolar do poema está em torno da tristeza, da fuga do mundo interior e exterior (3ª estrofe, 4º verso).

Quando me acho triste

[...]

E vou sair no mar

Primeiro a sensação é de estranhamento, com os verbos **ir**, **sair** e **no mar**. Analisando um pouco mais diríamos que a imensidão, a viagem do eu lírico é tão profunda que ele acaba chegando a uma solidão, a um lugar que não sabe onde está. A mar aberto, a pensar demasiadamente e a imaginar e imaginar. O que ele mesmo (o eu lírico) propõe no verso:

Estou pescando mistérios

Para meu repasto

Desta forma, podemos observar a comparação e a fragmentação do sujeito nos versos de Décio Filho. De acordo com Silva (2000, p. 55):

A visão metonímia de pessoas, na terceira estrofe [...] é bastante significativa, pois reforça a idéia de fragmentação. É também relevante a metáfora usada na ação dessas pessoas. Ora, só atropelamos deliberadamente o que tem rasa importância. Daí entendemos o verbo atropelar no sentido de ignorar, não dar a devida atenção e confirmarmos a presença da humildade, da solidão e do desapego que percorre todo o poema. (SILVA, 2000, p. 55).

Se me atropelam na rua

Os ombros, rostos, gestos aflitos

Levanto os olhos sem susto

É a parte pelo todo e o eu lírico vai brincando com as pessoas como quem brinca com o corpo humano. As partes seria o ser moderno, dividido e fragmentado, cada um ocupando um espaço com todas as suas limitações e seus conhecimentos fragmentados. O local de onde o eu lírico vê o mundo é humilde, simples e prossegue sua caminhada de forma reflexiva e atenta aos acontecimentos do mundo. Silva (2000, p. 55) afirma que: “[...] vai expandindo progressivamente até chegar ao quase vago: primeiro olha as



árvores do jardim, depois sonha com as matas virgens, os rios escuros até sair no mar que, da sua infinitude, permite-lhe pescar mistérios [...]”

Olho as árvores do jardim  
 E sonho com as matas virgens  
 Os rios escuros, selvagens  
 [...]  
 Estou pescando mistérios  
 Para meu repasto

Observando à sintaxe e o léxico de *Grave Elegia*, temos uma imagem acústica criada através do campo semântico *Grave* e do substantivo *Elegia* que faz com que exista uma palavra em frente à outra e a partir desta representação imprima a beleza no poema de José Décio Filho. No poema *Grave Elegia* nossa atividade de escolhas começaram no título. Pois, para a palavra *grave* tínhamos as seguintes escolhas:

Original (português)	Inglês
Grave	grave
	heavy
	weight
	serious
	sober

Ficamos com a palavra “serious” por uma questão de significado dentro do contexto do poema. Entendemos que *grave* ficaria melhor se fosse traduzido como sério, no sentido de gravidade.

Neste poema temos a presença de período composto com oração subordinada temporal e voz ativa reflexiva e a rima interna do ‘o’ no português. Nesta poesia o eu lírico precisa enfatizar sua tristeza, por isso começa a oração a seguir explicando a frequência das suas tristezas. Em inglês temos a presença de voz ativa com objeto direto e a inversão do (me acho) por (find myself).

Português

Quando me acho triste,

Inglês

When I find myself sad,

Para explicar um pouco mais o que o eu lírico afirma em relação ao seu estado de tristeza, ele coloca uma conjunção coordenativa que integra o verso e esta integração é colocada entre parênteses como se fosse um pensamento do próprio eu lírico. Observamos a presença de um pronome demonstrativo, característica presente em uma grande parte de suas poesias. Temos uma oração coordenada assindética aditiva, portanto uma oração que se for retirada não afeta o sentido do poema, conseguimos entender a mensagem sem este verso. Em inglês temos a conjunção e a troca do pronome demonstrativo por um pronome pessoal, para que a poesia soasse mais natural e o aumento de uma palavra para manter a musicalidade na língua.

Português

(e isto acontece muito)

Inglês

(and it happens quite a lot)

Temos neste verso a presença de verbo no infinitivo (função nominal) verbo transitivo direto (objeto direto cair) adjunto adverbial de lugar (pelas ruas) e este adjunto pelas ruas também poderia ser estendido por ‘pelas noites’ e não encontramos um tempo definido nestes versos; Em inglês acrescentamos o pronome “I” para soar mais natural na língua Inglesa.

Português

Gosto de sair pelas ruas

Inglês

I like to go out to street

Observamos neste verso a presença de oração subordinada adverbial comparativa (estabelece uma comparação, não tem verbo, para fazer sentido precisamos da frase anterior) temos conjunção comparativa, artigo e substantivo. A comparação do eu-lírico com os homens sem dinheiro, sem acompanhantes, ausente de tudo e de todos. Em inglês temos: Conjunção artigo, preposição e palavra de negação mais um substantivo.

Português

Qual um homem sem fichas,

Inglês

Like a man with no tokens

O eu lírico não consegue desligar de tudo, o que é uma característica bem humana. O ser humano está sempre ligado, pensando ou buscando algo para sua vida. Temos o uso de prefixo, neologismo, advérbio de modo, não tem verbo. Em inglês, colocamos a troca da palavra deslambrado por um significado próximo dentro do contexto, pois não encontramos o significado desta palavra em português, espanhol ou inglês. O que nos levou a supor que fosse um neologismo. Descobrimos mais tarde, que era um regionalismo e que realmente não era dicionarizado. Deixamos o advérbio na mesma ordem já que era advérbio de modo, e dessa forma, o inglês segue as mesmas regras de português no uso do advérbio de modo.

Português

Inglês

Vagamente deslambrado

Slowly forgotten

Para o advérbio vagamente tínhamos as seguintes escolhas; Não usamos nenhuma delas e preferimos usar o ‘slowly’, que é vagarosamente, no conjunto estético pareceu-nos com um ritmo mais agradável.

Original (Português)	Inglês
Vagamente	vacantly
	unoccupiedly
	freely
	openly

Temos a preposição (de) que relacionarão nome transitivo (deslambrado), temos substantivos, artigo, pronome indefinido, preposição, não seria uma oração porque não tem verbo, é necessário pegar o verbo “gosto” para compreendermos frase, já que nesse verso não temos a presença de verbo. Em inglês temos a presença da preposição, do pronome indefinido, mas não temos a presença do artigo indefinido (os – the) porque ele é bem específico e neste poema, o eu lírico não esclarece que compromissos seriam esses, apesar de conseguirmos identificar pelo contexto.

Português

De todos os compromissos.

Inglês

Of any compromise.

Para seleccionar a palavra ‘todos’ colocamos as possibilidades que tínhamos e decidimos não colocar nenhuma delas. A sonoridade do poema com a colocação das nossas possibilidades não parecia muito adequada, portanto optamos pelo termo “any” que não significa “todos” e sim “nenhum”, o qual nos pareceu mais harmonioso, mais agradável e a sonoridade chamou mais atenção com este termo do que com as possibilidades que nos eram oferecidas pelos dicionários.

Original (português)	Inglês
Todos	All
	Every
	Whole

### 3.3 As poesias traduzidas

Original (português)	Inglês
“Canção da Noite”	“Song of the night”
<p>A noite está tão quieta!            Alguém passeia a esta hora?            Não ouço nada. Um silêncio de chumbo            Torna audível meu pensamento.</p> <p>A noite me atrai. Sereia de luto            Me espiando da janela.            As estrelas são meus olhos            De sedução imantados.</p> <p>Tenho vontade de andar, andar...            Até sentir as pernas trôpegas            E as pálpebras pesadas de sono,            Para dormir ao relento            Como os boêmios do mundo.</p> <p>A lua fugiu do céu            E uma cortina negra de nuvens</p>	<p>The night is so quiet!            Anybody walk by at this time?            I hear nothing. A lead silence            Turns my thought audible.</p> <p>The night attracts me. Mermaids in grief            Watching me through the window.            The stars are my magnetized eyes            Filled up with seduction.</p> <p>I’m willing to walk, walk...            Up to feel my hobbling legs            And my sleepily heavy eyes-lids,            Ready to sleep beneath the open skies            Like bohemians of the world.</p> <p>The moon ran away            And a dark curtain of clouds</p>

<p>Escondeu a via láctea. A noite me chama, Murmurando exóticos segredos.</p> <p>Um vento frio, arquejante, vem da serra Com um cheiro de terra molhada. Eu amo e temo infantilmente a noite, A velha noite sem limites, Que parece estranha amante A me oferecer numa taça O ópio maravilhoso do sonho.</p>	<p>Hid the Milk Way. The night calls me, Mumbling exotic secrets.</p> <p>A cold wind, arching, comes from the hill With the smell of moist dirty. I love the night and fear it childishly, The old night with no limit, Which seems to be a strange lover Offering me the goblet Wonderful opium of dream.</p>
--	--

Original (português)	Inglês
“Grave Elegia”	“Serious Elegy”
<p>Quando me acho triste, (e isto acontece muito) Gosto de sair pelas ruas Qual um homem sem fichas, Vagamente deslambado De todos os compromissos.</p> <p>Não tenho medo dos pobres E dos vagabundos anônimos Que dormem nos bancos da praça. Sento-me ao lado deles, Olho as árvores do jardim E sonho com as matas virgens, Os rios escuros, selvagens, Viajando profundamente.</p> <p>Se me atropelam na rua Os ombros, rostos, gestos aflitos, Levanto os olhos sem susto E vou sair no mar, Enquanto os pescadores atentos</p> <p>Colhem peixe das águas, Estou pescando mistérios Para meu repasto.</p> <p>As coisas só me penetram Quando sou livre e humilde.</p>	<p>When I find myself sad, (and this happens quite a lot) I like to go out to streets Like a man with no tokens, Slowly forgotten Of any compromise.</p> <p>I fear not the poor ones Nor the anonymous vagabonds Who sleep at the bench of a square. I sit on their side, And look at the trees in the garden And dream of thick woods, Dark rivers, wild, Traveling deeply.</p> <p>If shoulders, faces, afflicted gestures, Run over me at the street I lift up my eyes with not frightened And shall I go out to the sea. While attentive fishermen</p> <p>Gather fish in the waters, I am fishing mysteries To my repast.</p> <p>Things just penetrate me When I am free and humble.</p>

<p>As ondas, as músicas mais simples, Os longes, íntimas palpitações De um mundo sem idade, Vem aninhar-se no meu peito Como asas fluídicas da vida. Depois vou-me embora, Leve e corajoso.</p> <p>Também a luta de todos Já me arrastou às vezes. No topo dessas tormentas Respirei as noites do ódio Sobre os rios de escravidão.</p> <p>Mas eu não quero importância Nem deitar falsa grandeza Sobre meus pobres irmãos. Apenas quero existir naturalmente, Sem medo nem vergonha.</p> <p>É um conforto sentir Que nunca me agradaria Ser general, estadista, chefe, Ou diretor das ondas hertzianas. Simplesmente quero ser um homem, Pois a vida é muito séria.</p>	<p>The Waves, the simplest songs, The intimate and distant palpitations From a world with no age, Comes to nest in my chest Like fluidic wings of the life. Then I saw me leaving, Light and brave.</p> <p>Struggles of everyone too Have also dragged me sometimes. On the top of these turmoils I breathed the hatred's night Above rivers of slavery.</p> <p>But I neither want higher importance Nor lay false greatness Above poor brothers of mine. I just want to exist naturally, With no fear nor shame.</p> <p>It's a comfort to feel What would never please me To be an army general statesman, statesman, chief, Or direct of hertzians waves. I simply want to be a man, For life is too serious.</p>
--	---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Notamos a relevância de Décio Filho nas suas poesias com temas transcendentais, na existência humana, nas tristezas e decepções bem como no seu cantar as noites e suas poesias. Seus versos amétricos, sem rimas, mas com aliteraões e assonâncias nos força a buscar o significado e cada elemento presente em sua poesia e torna-as mais difíceis de serem compreendidas, sendo necessárias várias leituras até que se atingisse um grau de compreensão maior. Traduzir Décio Filho se deu essencialmente por dois motivos; primeiro o desafio de traduzir poesia. Pois, de acordo com Furlan (2009, p.2): “[...] poesia é significado e forma, não apenas significado”, portanto no desafio estive sempre em observar o conteúdo de Décio Filho e o significado e a forma como cantou suas poesias, atividade que não foi fácil, e a qual tivemos muito trabalho para concretizar o mesmo. O segundo traduzir um poeta goiano, apresentá-lo ao mundo e tornar sua obra uma obra sempre viva na memória de cada um dos leitores de poesia e de tradução de poesia. Furlan (2009, p.11) afirma que:

A poesia tem uma riqueza quase inacreditável de elementos rítmicos e sonoros, tem um ritmo lento, majestoso e sombrio, que aos poucos vai hipnotizando o leitor\ ouvinte, e fazendo-o mergulhar na atmosfera de sofrimento, perda e angústia.

Portanto, ler poesia, traduzir poesia passa pela riqueza das sonoridade, da significação, do majestoso, do sombrio, da sonoridade e do mergulho na atmosfera de angústia e beleza. É um desafio e como todo desafio precisa de ousadia e coragem para realizar essa atividade.

Desde que sua poesia faz essa ligação de significante x significado traduzir a poesia de Décio Filho foi um desafio maior do que o que imaginamos. A principio parecia muito fácil, já que não tínhamos a presença de rimas, depois mostrou-se complicado preservar as aliteraões e as repetições dos fonemas presentes no original. Assim como preservar as assonâncias e os mesmos números de pés do original. Número este que não conseguimos manter e usamos de recursos de aproximação de significados, pois na língua inglesa a quantidade de monossílabos é maior do que em português.

Observamos primeiro todas as entradas das palavras do poema. Este foi um exercício demorado, depois fizemos duas versões para cada poesia. Em seguida, começamos a descartar os termos que pareciam traduções de computadores, portanto, não faziam sentido quando alguém lia. Concluídas estas etapas partimos para a elaboração do capítulo III com todas as questões referentes ao nível sintático, lexical, as rimas, o ritmo e as figuras de linguagem que pudessem estar presentes nas poesias é que fossem relevantes para a compreensão das mesmas. Deparamos com algumas dificuldades entre elas selecionar vocabulários, dos quais considerávamos essenciais na tradução em inglês. Manter a sonoridade, para que continuasse como poesia e não como uma tradução literal. As inversões necessárias devido à ordem em inglês, inversões estas que não podíamos deixar de colocar, ou a impressão seria a falta de conhecimento da língua. A busca por significados próximos para termos que não conseguimos uma palavra em específico e no final a pergunta “Ficou bom?” – “Se fosse na nossa língua conseguiríamos entender?” – ‘Vamos colocar os auxiliares ou vamos omitir os auxiliares?’ – “Vamos colocar dupla negação ou vamos retirar?”- “Que prejuízos tivemos com a tradução?” – “O que podemos aproveitamos da teoria de tradução no momento da tradução dos poemas?” – “Quando traduzimos poesia desconstruímos ou construímos um novo discurso?” Para Furlan (2009, p.17) :

[...] a tradução de poesia será sempre um trabalho de buscar soluções; soluções para criar, em um idioma exótico, um texto que de alguma forma expresse, comunique, através do sentido e da forma, algo similar ao que a poesia original expressava, comunicava.

Traduzir Décio Filho é portanto, uma nova maneira de mostrar o sentido e a forma dos poemas que escreveu para o mundo. Para novos leitores. Ainda temos as questões referentes aos sistemas lingüísticos diferentes, presente na língua inglesa e na língua portuguesa. Lanzetti (2009, p. 3) afirma que: “As palavras destas línguas representam mundos diferentes, mesmo se consideradas equivalentes pelos dicionários”. Entendemos que há uma equivalência, mas que diferentes contextos nos remetem a diferentes culturas e diferentes visões de mundo. Como a atividade de tradução também foi mostrar a métrica, sabíamos da impossibilidade de preservá-la, procuramos produzir uma que mais se aproximasse do original. Souza (2009, p. 11) afirma que: “Cada poema tem sua alma ou fantasma. Algo plasmático, incompreensível, indefinido, mas que dá vida ao poema [...]”. Assim buscamos com esta tradução mostrar os poemas, como se



estivéssemos mostrando a alma do original. E segundo Silva (2000, p. 45): “Ser homem, sentir, pensar emocionar-se já é o suficiente. Eis o que é Décio Filho, acima de poeta, do crítico, do intelectual.” Traduzir Décio Filho é sentir suas poesias, é passar as emoções para outra cultura e mostrar seu discurso para outra nação.

Portanto, a tradução é uma atividade, o tradutor está frente a escolhas e tem que tomar decisões para que seu texto na língua de chegada seja elegante, agradável e possa refletir a mensagem do discurso do texto de partida.

## REFERÊNCIAS

ALVES, F. et al. *Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação*. São Paulo: Contexto, 2000.

AMOSSY, Ruth (org.) *Imagem de si no discurso. A construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução. A teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2007.

\_\_\_\_\_. *O ensino da tradução e seus limites*. In: Arrojo, R. (Org.) *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 1992.

AUBERT, Francis Henrik. *As (in) fidelidades da tradução – servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: Editora Unicamp, 1994.

BACHELARD, Gaston. *Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKER, Mona. *In other Words*. New York: Routledge, 1992.

BAKTHIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. London and New York: Routledge, 1991.

BERMAN, Antoine. *A Prova do Estrangeiro*. São Paulo: EDUSC, 2002.

BREZOLIN, Audari. *Sugestões práticas para o ensino da tradução*. São Paulo: Todas as Letras, n° 5 p. 137 – 146.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.

CHIERCHIA, Gennaro and McConnell-Ginet, Sally. *Meaning and grammar*. Cambridge Mass: MIT Press, 1990.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso. Modos de organização*. Equipe de tradução Ângela M. S. Corrêa & Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2008.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*. São Paulo: Edusp, 1970.

FRANCE, Peter (Org.) *The Oxford guide to literature in English Translation*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *M. Foucault e os domínios da linguagem. Discurso, poder, subjetividade*. SARGENTINI E NAVARRO-BARBOSA (ORG.)

GARCEZ, Pedro de Moraes. *English into Brazilian Portuguese: the problems of translation address in literary dialogue*. Ilha do Desterro, 28, p. 155 – 165, 1992.

GÁLVEZ, José A. *Dicionário Larousse inglês-português*. São Paulo: Larousse, 2005.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.

HATIM, Basil. *Teaching and researching translation*. Harlow: Pearson Education Limited, 2001.

HEGEL, T. *Curso de Estética*. Clássicos 14. Edusp, 2001.

JAMES, Carl. *Three uses for translation in language foreign teaching*. Trabalhos de Linguística Aplicada. Campinas: Unicamp, 1989.

LEECH, Geoffrey. *Semantics*. Middlesex: Penguin, 1975.

MESCHONNIC, Henry. *Critique Du rythme. Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier Poche, 1999.

PALMER, F. R. *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

POUGEOISE, Michel. *Dictionnaire de Poétique*. Paris: Belin, 2006.

POUND, Ezra. *Translations*. Londres, Faber & Faber, 1970.

SILVA, Celia Sebastiana. *José Décio Filho: Um poeta no além de Fronteira*. Goiânia: UFG, 2000. Dissertação de Mestrado.

SOUZA, Marcos. *Um conto de Poe em forma de balada*. Doutorando em Linguística na Universidade Federal de Santa Catarina. Email: [marcos@matrix.com.br](mailto:marcos@matrix.com.br). 2009.

SPEARS, Richard A. *Dictionary of Phrasal Verbs and Other Idiomatic Verbal Phrases*. Illinois: NTC Publishing Group, 1993.

SCHULERS, Donaldo. Autor, título. Disponível em: <http://www.schulers.com/donaldo/haroldo.htm>  
<mailto://donaldo@schulers.com>. Acesso dia 01 out. 2009.

TELES, Gilberto Mendonça. *A Crítica e o Princípio do Prazer*. Estudos Goianos II. Goiânia: UFG, 1995.

VASCONCELOS, Ruy. *Pequena conversa sobre tom e tradução*. Disponível em: <http://www.Jornal%20de%20Poesia%20-%20-%20Ruy%20Vasconcelos.htm>. Acesso dia: 1/10 de 2009.

WEHMEIER, Sally. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WILLS, Wolfram. 'Decision making in translation. In: Baker, M. (Ed) *Encyclopedia of translation studies*. London: Routledge, 1998, p. 57 – 60.

Autor, título. Disponível em: <http://www.schulers.com/donaldo/haroldo.htm>  
<mailto://donaldo@schulers.com>. Acesso dia 01 out. 2009.