

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

GABRIEL DE OLIVEIRA MENDES

**UMA COMPARAÇÃO ENTRE TRADUÇÕES DE TRÊS POEMAS DE CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE**

**Porto Alegre
2016**

Gabriel de Oliveira Mendes

**UMA COMPARAÇÃO ENTRE TRADUÇÕES DE TRÊS POEMAS DE CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
como exigência parcial para a obtenção do título de
Bacharel em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elizamari Rodrigues Becker

**Porto Alegre
2016**

Gabriel de Oliveira Mendes

**UMA COMPARAÇÃO ENTRE TRADUÇÕES DE TRÊS POEMAS DE CARLOS
DRUMMOND DE ANDRADE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
como exigência parcial para a obtenção do título de
Bacharel em Letras.

Porto Alegre, ____ de _____ de ____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Elizamari Rodrigues Becker

Prof.^a Dr.^a Sandra Sirangelo Maggio

Prof.^a Dr.^a Rita Lenira de Freitas Bittencourt

RESUMO

Este trabalho, cujo escopo consiste na análise de três poemas de Carlos Drummond de Andrade e duas traduções de cada, tem por objetivo a análise das respectivas traduções destes poemas: “No Meio do Caminho”, “Retrato de Família” e “Não se Mate”. Na análise proposta, serão observados aspectos linguísticos e formais dos poemas citados. Sendo essa uma pesquisa analítico-contrastiva, a abordagem se dá a partir de uma perspectiva técnica, examinando as inter-relações tradutórias entre duas línguas: a língua portuguesa e a língua inglesa. Os poemas foram retirados de antologias de poesia brasileira e/ou latino-americana publicadas em países anglófonos. Primeiramente, as antologias foram digitalizadas e convertidas de imagens *.jpg* para arquivos *.doc* por meio de softwares de OCR (*Optical Character Recognition – Reconhecimento Ótico de Caracteres*, em português). Desse primeiro corpus mais amplo contendo poemas de inúmeros poetas brasileiros, um único autor brasileiro foi escolhido e, desse autor, três poemas com duas traduções cada foram escolhidos. O corpus de estudo passou por marcação específica para ser observado com o auxílio do extrator de termos AntConc 3.2.4w, devidamente configurado para permitir o alinhamento de cada texto original com suas traduções. Após o alinhamento, passou-se para a análise microestrutural, na qual se buscou alterações nos níveis sintático, lexical ou estilístico e prosódico, levando-se em conta a organização temática e estrutural de versos e estrofes, as escolhas lexicais e os aspectos suprasegmentais – como, por exemplo, o emprego de letras maiúsculas, os grifos em itálico e outras formas de destaque. Ao concluir este trabalho, espero ter contribuído para os estudos empíricos de tradução que procuram observar que escolhas fazem os tradutores frente a textos herméticos em seu conteúdo e rígidos em sua forma, como é o caso dos poemas.

Palavras-chave: Estudos de Tradução, literatura brasileira traduzida, poesia, Carlos Drummond de Andrade, AntConc 3.2.4w.

ABSTRACT

My objective in this paper, whose investigative scope is three poems of Carlos Drummond de Andrade and two translations of each of these poems, is to analyze the respective translations of each of these poems: “In the Middle of the Road”, “Family Portrait” and “Don't Kill Yourself”. In the proposed analysis, I will observe the linguistic and formal aspects from those poems. Having in mind that this is an analytical-contrastive research, the approach will begin from a technical perspective, and I will analyze the translational interrelations between these two languages: Portuguese and English. The poems were taken from anthologies of Brazilian and/or Latin-American poetry that were published in Anglophonic countries. Firstly, the anthologies were digitalized and converted from .jpg images to .doc files via OCR (Optical Character Recognition) software. From this first broader corpus containing poems from many Brazilian poets, only one Brazilian author was chosen and, from this author, three poems with two translations each were chosen. The corpus of study passed by a specific marking to be observed with the support of the term extractor AntConc 3.2.4w, appropriately set to permit the alignment of each original text with its respective translations. After the alignment, I started a micro-structural analysis, in which I looked for changes in the syntactic, lexical, stylistic, and prosodic levels, having in mind the thematic and structural organization of the verses and stanzas, the lexical choices and the supra-segmental aspects – such as, for example, the use of capital letters, italicization and other highlighting forms. At the conclusion of this paper, I hope I will have contributed to the empirical Translation Studies: I hope I will have deepened the empirical knowledge on translation, by means of observation of which choices were made by translators before texts that are hermetic in their content and rigid in their form, which is the case of poems.

Keywords: Translation Studies, translated Brazilian literature, poetry, Carlos Drummond de Andrade, AntConc 3.2.4w.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	8
2. NO MEIO DO CAMINHO	12
3. RETRATO DE FAMÍLIA.....	19
4. NÃO SE MATE	41
CONCLUSÃO.....	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52
ANEXO 1	55
ANEXO 2	56
ANEXO 3	57
ANEXO 4	58
ANEXO 5	61
ANEXO 6	64
ANEXO 7	67
ANEXO 8	69
ANEXO 9	71

INTRODUÇÃO

Sendo alvo de muita discussão por ser considerada impossível por muitos, a tradução de poemas é um assunto polêmico dentro das teorias de tradução. Por essa razão, entende-se que a tradução de poemas é uma área que pode render muitos frutos quando parte de uma pesquisa. Possível ou impossível, com perdas ou sem perdas, a tradução literária, sobretudo a tradução de poemas, carrega as suas peculiaridades, que são dignas de serem analisadas.

Com o objetivo de expandir o conhecimento acerca da tradução, tanto da teoria quanto da prática, e da recepção da literatura brasileira no âmbito anglo-americano, acredita-se que a análise contrastiva entre traduções de poemas do português brasileiros para o inglês é muito proveitosa para identificar como os tradutores lidaram com a receptividade dos poemas em sua língua de chegada. Dessa maneira, a receptividade tem relação com a cultura da língua de partida, ou seja, como ocorreu a adaptação da cultura da língua de partida na língua de chegada.

Nesta pesquisa, escolheu-se analisar de forma contrastiva três poemas de Carlos Drummond de Andrade. A escolha pelo referido poeta se deu pelo grande número de traduções de seus poemas e lançamento destas em antologias de poesia brasileira e/ou latino-americana em língua inglesa. Além disso, poucos são os registros de pesquisa em traduções de Carlos Drummond de Andrade dedicados à análise de seu escopo, recepção, representatividade e interferência dentro do sistema literário globalizado que atinge leitores de língua inglesa (tanto nativos quanto estrangeiros).

Nas últimas décadas, o número crescente de antologias de ficção brasileira e latino-americana disponibilizadas para o público de língua inglesa – seja ele usuário do inglês como língua materna, como língua estrangeira, seja como língua franca – tem aumentado a demanda por traduções de Carlos Drummond de Andrade, o que faz dessas traduções um terreno bastante produtivo para a sua pesquisa e comparação e, por fim, para situarmos a produção de Drummond no corpo da literatura mundial.

O corpus desta pesquisa consiste em três poemas – “No Meio do Caminho”, “Retrato de Família” e “Não se Mate” – escritos e publicados por Carlos Drummond de Andrade. Os três poemas originais e as duas traduções de cada foram retiradas de antologias dedicadas à disseminação da poesia brasileira e latino-americana. Sendo esta uma pesquisa analítico-contrastiva, a abordagem se dá a partir de uma perspectiva cultural, examinando as inter-

relações literárias entre duas línguas e literaturas: a língua portuguesa e a língua inglesa; a literatura brasileira e as literaturas de língua inglesa.

Além disso, os seguintes tradutores foram escolhidos para terem as suas traduções analisadas neste trabalho: Elizabeth Bishop, tradutora e poetisa americana conhecida por traduzir muitos poetas brasileiros; John Nist, tradutor, professor, historiador e crítico literário conhecido por ser um grande tradutor de Carlos Drummond de Andrade; Virginia de Araújo, tradutora brasileira e, por fim, Mark Strand, poeta e tradutor americano. Escolhi esses tradutores por serem eles os tradutores que traduziram os poemas de Carlos Drummond de Andrade nas antologias que formaram o corpus dessa pesquisa.

Dessa forma, o objetivo desta pesquisa é contribuir para a área de Estudos de Tradução, procurando ampliar o conhecimento sobre a tradução literária, sobretudo sobre a tradução de poemas. Estima-se que os resultados desta pesquisa serão de interesse para tradutores iniciantes e para pesquisadores da área que tenham interesse na análise empírica de poemas traduzidos e na reflexão sobre as estratégias e técnicas empregadas pelos tradutores profissionais em suas práticas. Além disso, por meio do estudo de poemas traduzidos de Carlos Drummond de Andrade, acredita-se ser possível ampliar o conhecimento sobre o alcance do poeta no universo da língua inglesa, um contexto rico para estudo da representatividade da poesia brasileira não só na literatura de língua inglesa, como também na literatura mundial.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Em primeiro lugar, é importante contextualizar os termos que serão usados nesta pesquisa. A noção de tradução que será usada aqui será a tradução interlingual, ou seja, “quando a substituição se dá entre os signos lingüísticos de uma língua e os outros de outra língua” (JAKOBSON apud LARANJEIRA, 1993, p. 18). Em segundo lugar, uso a definição de poema de Laranjeira (1993, p. 21), que conceitua o poema como um texto no qual a língua deixa de ser apenas um suporte (como nos textos ditos “veiculares”) e se torna parte integrante da mensagem. São textos nos quais “o significante ganha terreno sobre o significado” e “o signo deixa de ser arbitrário” (LARANJEIRA, 1993, p. 21-22).

Tendo como base algumas das ideias de Venuti (2008) sobre tradução, esta pesquisa parte do pressuposto que toda tradução é um ato de transposição de um texto de uma cultura X para uma cultura Y. Nesse processo – no processo tradutório –, o tradutor deixa marcas no texto e essas marcas podem ter como causa a interferência do próprio tradutor ou de agentes externos. Como exemplifica Venuti (2008), no contexto da cultura anglo-americana, um movimento em prol de um estilo particular pode influenciar toda a produção tradutória em uma cultura, o que é o caso do *plain style* na língua inglesa.

A ascensão do *plain style*, estilo de escrita que preza pela uniformidade e pela simplicidade, mudou a forma como se escrevia prosa e poesia. Na prosa, o *plain style* corroborou com a ascensão do realismo e, na poesia, com a ascensão do verso livre. Esse estilo também influenciou na tradução de outras línguas para o inglês. O *plain style* se originou no século XIX, quando o primeiro manual de *plain style* foi publicado: *Analytics of Literature: A Manual for the Objective Study of English Prose and Poetry*, por A. L. Sherman. De acordo com o *plain style*, o autor não deve usar palavras obsoletas ou abstratas, mas palavras comuns e concretas; as frases devem ser mais curtas e diretas. Como exemplo, em *The King's English* (1906), manual publicado por Henry and Francis Fowler explicita algumas recomendações para escrever de acordo com o *plain style*: “Prefer the familiar word to the far-fetched. Prefer the concrete word to the abstract. Prefer the single word to the circumlocution. Prefer the short word to the long. Prefer the Saxon word to the Romance.”¹ Segundo Venuti (2008), no contexto

¹ “Prefira a palavra familiar à rebuscada. Prefira a palavra concreta à abstrata. Prefira a palavra única à prolixidade. Prefira a palavra curta à longa. Prefira a palavra saxônica à românica.” (Tradução minha)

anglo-americano, espera-se dos tradutores que as suas traduções sejam transparentes, ou seja, que não se possa ver que o texto traduzido é, de fato, um texto traduzido.

Para o autor, o *plain style* seria uma das razões pelas quais se criou a cultura de esperar a invisibilidade do tradutor. No caso das traduções de Carlos Drummond de Andrade para a língua inglesa parece haver um encontro entre o estilo uniforme e simples do poeta com o *plain style* dos tradutores de língua inglesa, ensejando o questionamento de parte deste pesquisador sobre até que ponto o tradutor teria se apagado na tradução ou até que ponto o texto em si já se propõe uniforme e simples no léxico.

Atendo-se à metodologia usada nesta pesquisa, divido o trabalho feito em etapas: a primeira etapa da pesquisa se deu com a digitalização de antologias de poemas brasileiros e/ou latino-americanos publicadas em países anglófonos. Então, as digitalizações foram lidas por softwares de *OCR* (*Optical Character Recognition* – Reconhecimento Ótico de Caracteres, em português) para a produção de arquivos no formato *.doc*. Após essa etapa, os arquivos no formato *.doc* foram passados para o formato *.txt*, o qual é lido pelo alinhador de textos AntConc 3.2.4w, o qual será citado a seguir.

Após a montagem dos corpora categorizados conforme as antologias que foram digitalizadas, os poemas passaram pelo processo de alinhamento, no qual os originais e as traduções foram postos lado a lado e se fez uma análise contrastiva sobre os poemas. Para esse processo, dois *softwares* foram usados: o alinhador de textos AntConc 3.2.4w e os processadores de texto Microsoft Word e Word Pad. Após ter os poemas alinhados, o próximo passo foi a limitação dos corpora, no caso, três poemas de Carlos Drummond de Andrade com duas traduções cada.

Em seguida, passou-se para a análise microestrutural, na qual se buscou alterações nos níveis sintático, lexical ou estilístico, sonoro e formal. Levando em conta a organização temática e estrutural de versos e estrofes, as escolhas lexicais e os aspectos suprasegmentais – como, por exemplo, o emprego de letras maiúsculas, itálicos e outras formas de destaque.

É importante mencionar a razão pela qual o foco do meu estudo é a forma em vez do conteúdo. Na minha percepção, a tradução deve manter um equilíbrio entre forma e conteúdo, no sentido que uma tradução que privilegia uma em detrimento da outra seria uma tradução empobrecedora porque tanto forma quanto conteúdo são importantes para o poema. Dessa forma, como dito anteriormente, Laranjeiras (1993) define o poema como um texto no qual tanto o conteúdo quanto a forma são importantes. Por essa razão, me detenho aqui a estudar

ambos, tanto forma quanto conteúdo, ou seja, analisarei os dois, mas, como dito, o meu foco será a forma porque esta é posta em segundo plano e, por vezes, pode ser mais difícil de manter.

Vejo que alguns tradutores podem privilegiar mais o conteúdo em detrimento da forma, mas, como dito anteriormente, vejo as duas instâncias como importantes de serem levadas em conta quando um poema é traduzido. Vejo que existem algumas razões pelas quais se poderia explicar por que os tradutores habitualmente negligenciam a forma em prol do conteúdo.

1. falta de competência por parte do tradutor: o tradutor pouco criativo ou inseguro com sua capacidade de criação tende a negligenciar a forma, muitas vezes sem ao menos exercitar possíveis traduções com contornos formais aderentes aos do original.

2. orientação editorial: pode haver, por parte da editora ou do organizador, uma política tradutória a serviço apenas do conteúdo e que não exige (ou não promove) o espelhamento da estrutura formal dos poemas que publica.

3. uma cultura tradutória mais ampla, ou seja, seguir a tradição da maioria dos tradutores: na tendência dos estudos de formação do polissistema (EVEN-ZOHAR, 1979), verifica-se que os conjuntos de publicações — nesse caso, de traduções — sistematicamente agrupam gêneros, modos e meios, tornando visíveis as práticas mais recorrentes de escritores e tradutores de um lugar, cultura ou época. Isso significa dizer que as propensões a negligenciar a forma normalmente são legitimadas pelas práticas corriqueiras, que parecem autorizar e continuar a trivialidade do apagamento da forma em detrimento da superfície do conteúdo.

4. ou, por fim, porque a manutenção da forma se vê como uma atividade muito difícil e custosa para o tradutor: isso porque exige um conhecimento amplo e consolidado da teoria literária subjacente à escrita criativa de poesia, uma pulsão criativa de reescritura, um encorajamento crítico que enfrenta o original ao mesmo tempo que o cerca de cuidados.

A terminologia utilizada aqui advém de duas fontes: uma em inglês e outra em português. Das fontes em inglês, cito os manuais de prosódia *The Prosody Handbook: a guide to poetic form* de Beum e Shapiro (2006) e *The Book of Forms: a handbook of poetics including odd and invented forms* de Turco (2012), ambos publicados nos Estados Unidos, mas que cobrem a produção poética em língua inglesa de outras literaturas. Das fontes em português, cito o manual *Versos, Sons, Ritmos* de Goldstein (2007), que cobre toda a terminologia utilizada nas áreas de prosódia e teoria literária.

É importante, primeiramente, contextualizar os poemas que aqui serão analisados, assim como o poeta que os escreveu. Carlos Drummond de Andrade fez parte da segunda fase do modernismo, a chamada “fase de consolidação”. Seus poemas trazem traços bem evidentes do movimento modernista, que procurava romper com a tradição e criar novos modelos e padrões.

Segundo defendiam os modernistas, o seu movimento deveria propor o padrão de não possuir nenhum padrão. O modernismo, dessa forma, tentava se opor ao parnasianismo, escola vigente na poesia durante o começo do século XX. Para o parnasianismo, o aspecto mais importante na poesia era a forma. Nesse contexto, o modernismo vem para se opor ao pensamento então vigente. Dessa forma, os modernistas defendiam que o conteúdo também era importante e também era uma parte integrante da poesia. O principal ponto dos modernistas é que forma é conteúdo.

O modernismo no Brasil pode ser dividido em três fases distintas: a primeira fase, chamada de “fase heroica”. Destaca-se pela busca da inspiração na arte europeia, o que ia contra o que defendia o movimento modernista em si, já que esse preconizava a defesa da brasilidade. Foi dessa defesa que nasceram os Movimentos Antropófago e Regionalista. A segunda fase do modernismo, como dito anteriormente, lançou Carlos Drummond de Andrade entre outros poetas, como Vinícius de Moraes. O modernismo se destacava pela quebra com as tradições, pelo verso livre e sem rimas e pelo abandono de formas fixas. Todas essas características se encontram na poesia de Carlos Drummond de Andrade e são comuns em sua obra. E, por fim, a terceira fase do modernismo, chamada de “pós-modernista”, destacou-se sobretudo na prosa, tendo em Clarice Lispector e Guimarães Rosa seus representantes mais importantes.

2. NO MEIO DO CAMINHO

É importante descrever uma possível interpretação do poema para que se possa, adiante, comparar as traduções com o original para ver se a interpretação pôde ser recriada na língua de chegada. Saliento que as interpretações aqui apresentadas são pessoais e decorrentes da experiência de leitura deste pesquisador.

Iniciando-se por *No Meio do Caminho*, vejo o poema como uma alegoria da vida humana. Dos dez versos do poema, sete são repetições e todos falam sobre um obstáculo (uma pedra) que estava no meio de um caminho a ser perseguido. Na minha visão, o poema descreve o processo que toda pessoa passa ao se deparar com obstáculos e problemas em sua vida. A repetição se dá porque esse processo é ininterrupto, não há pessoa que pare de se deparar com problemas ao longo de toda a vida. Essa repetição pode ser percebida em todo o poema e pode ser esmiuçada desde a primeira estrofe: o adjunto adverbial “no meio do caminho” aparece três vezes na primeira estrofe, enquanto a oração “tinha uma pedra” aparece quatro vezes. Na minha interpretação, o eu lírico demonstra que os obstáculos aparecem muitas vezes “no meio do caminho” de cada um e esse é um processo que tende a se repetir muitas vezes. Dessa forma, não importa a ordem em que as coisas aconteçam, sempre aparecerão obstáculos “no meio do caminho”.

Na segunda estrofe, o poeta comenta que as suas retinas, já tão fatigadas de se deparar com pedras no meio do caminho, não se esquecerão de ter encontrado mais um obstáculo no meio do seu caminho. Após esse comentário do eu lírico, ele novamente descreve que no meio do caminho tinha uma pedra e repete que tinha uma pedra no meio do caminho e assim o poema segue podendo voltar ao início e completar um ciclo de ter se deparado com um obstáculo na vida que está no meio do caminho e a vida seguir com mais obstáculos que aparecem no meio do caminho.

Dessa forma, entendo que esse poema pode ser, possivelmente, infinito e pode ser lido de forma cíclica: quando o leitor chega ao final, ele pode voltar ao começo e lê-lo novamente e ele manterá um padrão. O início e o fim do poema são idênticos e a ordem em que “no meio do caminho” e “tinha uma pedra” aparecem são constantes. Para fins didáticos, substituindo “no meio do caminho” por X e “tinha uma pedra” por Y, temos o seguinte padrão:

Tabela 1: Padrão do poema No meio do Caminho

Primeira estrofe:	
X	Y
Y	X
Y	X
Y	
Segunda estrofe:	
X	
Y	Y
X	X
Y	

Após o último Y, pode-se voltar ao começo do poema e se terá um ciclo completo e daí em diante se pode continuar o poema de onde parou e seguir com sua leitura infinitamente. Isso mostra como a forma é importante em um poema, essa é uma característica puramente intrínseca à forma e sua relação com o conteúdo se dá pela necessidade poética de tratar dos obstáculos que são parte da vida e se repetem infinitamente, o que nos deixa com as retinas fatigadas de ver isso acontecendo. Desse modo, concretiza-se o que defende Laranjeira (1993), que diz que, no poema, a forma toma parte do conteúdo.

É importante ressaltar que essa organização cíclica do poema é mantida nas traduções e, dessa forma, não se perdeu, o que vejo como algo muito positivo porque isto é fundamental no poema: passar essa ideia de ciclicidade intrínseca à vida e aos obstáculos com os quais nos deparamos. Como se pode ver no apêndice, encontram-se semelhanças e disparidades de cunho formal entre o poema e as suas duas traduções distintas, que tentaremos esmiuçar a seguir. No primeiro verso, encontram-se onze sílabas poéticas em português e dessas onze, quatro são

acentuadas. As acentuações reduzem para três em cada uma das traduções, mas o número de sílabas se mantém o mesmo em, pelo menos, uma das traduções, a de John Nist.

É difícil se manter o número de sílabas porque a língua inglesa e a língua portuguesa contêm sistemas silabares distintos. Por ser uma língua que segue um padrão predominantemente CV, ou seja, “consoante-vogal” a língua portuguesa apresenta muitas construções silabares que seguem esse padrão. No primeiro verso, das onze sílabas, nove sílabas são CV, o que mostra que mais de 90% das sílabas desse verso em particular seguem esse padrão comum à língua portuguesa.

A língua inglesa, por outro lado, não apresenta um padrão assim como a língua portuguesa. Por ser uma língua que se formou em diálogo com muitas outras línguas, a língua inglesa apresenta inúmeros padrões silabares. Um dos padrões que a língua inglesa apresenta e que difere da língua portuguesa é a grande presença de monossílabos tônicos. Ao contrário da língua inglesa, a língua portuguesa apresenta, proporcionalmente, poucos monossílabos. Dessa forma, a língua portuguesa tende a apresentar palavras maiores do que a língua inglesa. Esse fato se demonstra um grande desafio para alguém que está traduzindo um poema do português para o inglês ou vice-versa.

Pode-se citar alguns exemplos de palavras maiores em português que, em inglês, apresentam-se como palavras menores. No primeiro verso do poema, tem-se a palavra “caminho”, que apresenta três sílabas. Em ambas as traduções, os tradutores traduziram essa palavra como “*road*” que tem apenas uma sílaba. Essa mesma característica pode ser vista ao longo de todo o poema.

No primeiro verso da segunda estrofe, tem-se a palavra “acontecimento”, que apresenta seis sílabas, embora apenas cinco sejam contadas porque a última sílaba a ser acentuada é “a/con/te/ci/MEN/to”, o que me leva a excluir a última sílaba da contagem silábica. Em ambas as traduções, a palavra “acontecimento” foi traduzida como “*event*”, uma palavra de duas sílabas que apresenta a última sílaba acentuada e, portanto, faz parte da contagem silábica. Outra palavra que apresenta mais sílabas em português e menos em inglês é “pedra”, que apresenta duas sílabas em português e apenas uma em inglês, “*stone*”.

Apesar de a língua inglesa apresentar palavras menores, essa língua precisa de mais palavras gramaticais. Por exemplo, as palavras citadas até então são palavras lexicais, ou seja, que carregam um significado intrínseco. As palavras gramaticais, que servem apenas para razões gramaticais, têm o mesmo número de sílabas em ambas as línguas, mas se apresentam

em menor quantidade em português do que em inglês. Por exemplo, eu posso citar as preposições “no” e “do” em português que são apenas uma palavra com apenas uma sílaba. Em inglês, temos duas palavras para traduzir essas preposições: “in” e “the” para “no” e “of” e “the” para “do”. As preposições citadas em português já são as formas contraídas de “em” e “o” para “no” e “de” e “o” para “do”. O que precisa de uma palavra em português para representar duas palavras gramaticais, em inglês, precisa-se de duas. Apesar disso, temos palavras gramaticais, como os artigos, que em português têm o mesmo número de sílabas, mas um menor número de letras: o artigo “uma” tem três letras, enquanto, em inglês, o artigo “a” tem apenas uma letra. Dessa forma, o que se vê nas traduções é uma compensação entre o tamanho das palavras lexicais, que em português são maiores do que em inglês, e das palavras gramaticais, que em inglês são mais de duas palavras, enquanto em português são apenas uma palavra monossílaba.

É importante ressaltar que as duas traduções diferem na origem das palavras escolhidas para a tradução, o que há relação com o *plain style* e a tradução domesticadora de Venuti (2008). Por exemplo, na tradução de Elizabeth Bishop, a tradutora traduz “retinas tão fatigadas” como “*fatigued retinas*”. Como se pode ver pela semelhança entre as palavras e como é exemplificado pelo *Oxford Dictionaries*, a palavra “retina”, em inglês, tem origem na palavra latina “*rete*”, a mesma origem da palavra “retina” em português. O mesmo se pode dizer do adjetivo “*fatigued*”, que se origina no substantivo “*fatigue*”, de origem francesa, que, por sua vez, se origina no substantivo latino “*fatigare*”, a mesma origem da palavra “fatiga”, em português.

Já na tradução de John Nist, “retinas tão fatigadas” foi traduzido como “*so tired eyes*”. Nessa tradução, o tradutor optou por palavras que têm origem anglo-saxã. Segundo o *Oxford Dictionaries*, “*tired*”, que se origina do verbo “*tire*”, tem sua origem no inglês antigo “*tēorian*”, que significa “tornar-se fisicamente exausto”. Já a palavra “*eyes*” tem sua origem no inglês antigo “*ēage*”, que, por sua vez, tem origem germânica na palavra “*auge*”

Dessa forma, dependendo da escolha do tradutor por palavras de origem latina ou de origem anglo-saxã, ele terá mais sílabas ou menos sílabas em sua tradução. Vejo essa escolha como um recurso disponível ao tradutor quando este se depara com um poema a ser traduzido: se o tradutor almeja ser mais fiel à forma, ou seja, ao número de sílabas, este, ao traduzir um poema originalmente escrito em uma língua de origem latina, pode escolher palavras de origem latina para se aproximar mais do número de sílabas do original. Se o tradutor prefere domesticar o texto, ele pode escolher palavras de origem anglo-saxã, o que aproximará do leitor o texto traduzido.

Entre as duas traduções, a tradução de Elizabeth Bishop, que usou mais palavras de origem latina, se aproximou mais do número de sílabas do original. No original, o segundo verso da segunda estrofe conta com treze sílabas. A tradução de Elizabeth Bishop, apesar de usar palavras maiores, apresenta apenas oito sílabas, enquanto a tradução de John Nist apresenta sete sílabas. Essa disparidade se dá pela contagem das acentuações: a última acentuação no verso de Elizabeth Bishop se deu na oitava sílaba, o que me leva a contar apenas oito sílabas das dez sílabas que constam no verso. O mesmo acontece com a contagem silábica do verso de John Nist, que apresenta oito sílabas, mas a última acentuação se dá na sétima sílaba, o que me leva a contar apenas até a sétima sílaba.

Nota-se, assim, que o tradutor, para tentar manter a forma rítmica, deve se preocupar tanto com o número de sílabas quanto com o número de acentuações e que, apesar de ter uma grande variedade de palavras, tanto de origem latina quanto anglo-saxã, como recurso para se aproximar do número de sílabas, o tradutor também precisa se preocupar com o número de acentuações porque, dependendo de onde se encontrarem as acentuações no verso, de nada terá adiantado, na contagem, usar palavras maiores ou menores em sua tradução.

Vale ressaltar que a tradução de Elizabeth Bishop não conta com a tradução da palavra “tão”, enquanto, na tradução de John Nist, a palavra foi traduzida como “so”. Se a tradutora tivesse traduzido a palavra, ela teria se aproximado ainda mais do número de sílabas do original que aí contaria com nove sílabas. Apesar de ter mais esse recurso, acho que seria impossível para qualquer tradutor traduzir esse verso de *No Meio do Caminho* e se aproximar ainda mais do número de sílabas presentes no original. A língua inglesa não deve dispor de mais recursos para que se chegue perto de treze sílabas e quatro acentuações presentes no original em português. Um último recurso que um tradutor teria seria criar livremente um trecho sobre o original, mas, dessa forma, não seria uma tradução propriamente dita.

É importante ter em mente que apesar de ser um recurso válido, o uso de palavras de origem anglo-saxã ou latina apresenta implicações na tradução: como dito anteriormente, Venuti (2008), defende que uma tradução domesticadora conta com mais palavras de origem anglo-saxã e parecerá mais natural para um leitor em língua inglesa. Apesar disso, o mesmo teórico defende que uma tradução não domesticadora é uma tradução que enriquece a língua de chegada porque novas construções e usos são criados no processo tradutório.

No verso 2 da estrofe 1, a palavra “caminho” aparece novamente, mas, desta vez, com apenas duas sílabas por causa da contagem de acentuações que me leva a excluir a última sílaba.

Apesar disso, o verso, que em português apresenta onze sílabas, em inglês apresenta apenas dez sílabas na tradução de John Nist, enquanto apresenta onze sílabas na tradução de Elizabeth Bishop. Isso se dá pela ausência do advérbio “*there*” na tradução daquele e a presença desse mesmo advérbio na tradução dessa, o que será esmiuçado a seguir.

Uma similaridade entre o primeiro verso do original e das traduções é a presença da cesura, uma pequena pausa que pode ser usada no meio de um verso, separando o verso em dois hemistíquios, ou seja, em duas partes. Por outro lado, uma diferença entre as traduções, como dito anteriormente, é a presença do advérbio “*there*” na tradução de Elizabeth Bishop e a ausência desta na tradução de John Nist. Segundo a minha própria interpretação, noto que os tradutores tiveram que fazer uma escolha: se mantivessem o “*there*”, manteriam as onze sílabas como no original, mas, por outro lado, o segundo hemistíquio teria quatro sílabas ao em vez de três, como no original.

Diante desse conflito na tradução, os tradutores tiveram que escolher que caminho seguiriam: manter o número de sílabas do verso, mas diferir no número de sílabas do hemistíquio ou manter o número de sílabas do segundo hemistíquio, mas diferir no número de sílabas do verso. Cada tradutor seguiu um caminho distinto. Além disso, há uma licença poética no ato de traduzir “*tinha uma pedra*” apenas como “*was a stone*”, já que isso seria considerado errado segundo a norma-padrão e até mesmo agramatical para muitos falantes nativos, já que segundo a gramática da língua inglesa, verbos em inglês precisam ter um sujeito explícito.

Apesar de parecer agramatical, a construção pode ser aceita em contextos mais informais e isso faria sentido já que o tradutor poderia ter tentado passar um ar de informalidade na sua tradução posto que no original em português, o poeta usa o verbo “*ter*” em vez de “*haver*”, o que já demonstra por si só um certo registro de coloquialidade no modo como o eu lírico fala. A falta do sujeito em inglês poderia ser uma alternativa para reconstruir essa coloquialidade presente no original em português.

Nota-se também que o tamanho das palavras influencia no número de acentuações e, conseqüentemente, no número de sílabas. No original, no terceiro verso da primeira estrofe, “*tinha uma pedra*”, verso este que se repete na segunda estrofe, pode-se contar quatro sílabas, apesar de a última acentuação estar na terceira sílaba e, dessa forma, contar-se apenas três sílabas. Isso se dá porque a última acentuação está presente na primeira sílaba de “*pedra*”: “*TI/nha uma/ PE/dra*”. Isso difere nas traduções, em que a última sílaba, a palavra “*stone*”, que conta com apenas uma sílaba, é, também, a última acentuação.

Outra característica presente no original em português e que não aparece nas traduções é a aliteração do fonema /m/, que pode ser encontrada em todo o poema. Por exemplo, no primeiro verso, esse fonema é usado três vezes. Se formos considerar todos os fonemas nasais, teremos cinco fonemas nasais no primeiro verso. Nas traduções, o fonema /m/ aparece apenas uma vez.

É importante mencionar que a aliteração é comum na poesia anglo-saxã, principalmente nos clássicos, como em “The Raven” de Edgar Allan Poe: *Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing, /Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before.*” No exemplo citado, nota-se a repetição do fonema consonantal /d/. Nesse caso, numa frequência muito maior do que no verso de Carlos Drummond de Andrade, mas sendo importante ressaltar que os versos citados de Edgar Allan Poe, mesmo quando separados, são maiores em extensão que os de Drummond.

Dessa forma, mesmo sendo comum à sua tradição, a aliteração não se viu presente nas traduções, por ser muito difícil manter uma tradução que fosse, de fato, uma tradução conteudística e que ainda mantivesse a integralidade da forma, restituindo ao poema traduzido inclusive todas as aliterações presentes no original em português. Nota-se que o tradutor se vê muitas vezes diante de várias opções e em algum momento ele deve escolher que característica do poema original ele vai sacrificar para manter outras características.

Voltando ao uso da palavra “caminho”, indaga-se por que os tradutores escolheram traduzir “caminho” como “*road*” em vez de “*way*”. Apesar de serem sinônimos, as duas palavras apresentam pequenas diferenças: “*way*” descreve um processo no qual há uma duração particular, enquanto “*road*” descreve um processo longo e sem um fim determinado. Na minha interpretação, o uso de “*road*” descreve melhor o significado de “caminho” que o eu lírico tenta passar em seu poema.

Como dito anteriormente, interpreto esse poema como a descrição do processo de se deparar com obstáculos na vida e esse é um processo ininterrupto e sem um fim determinado. “*Road*” me parece exatamente a melhor opção para a tradução de “caminho” porque descreve esse processo longo e cíclico que é descrito no poema.

3. RETRATO DE FAMÍLIA

Em “Retrato de Família”, Carlos Drummond de Andrade faz a descrição de uma típica família brasileira que, em um primeiro momento, vê-se abastada, mas que, com o passar do tempo, vê-se diante da decadência financeira e social. A princípio, não é possível saber se a família em questão é dele ou de outra pessoa, mas, no avançar da leitura do poema, essa dúvida vai sendo, aos poucos, esclarecida.

Já na primeira estrofe, o poeta descreve o retrato de família que guiará todo o poema e menciona como esse mesmo retrato está empoeirado e, portanto, velho: “Este retrato de família/ está um tanto empoeirado. ” Em seguida, o poeta menciona o patriarca da família: “Já não se vê no rosto do pai/ quanto dinheiro ele ganhou”. Dessa forma, o poeta deixa explícito que o tempo passou para esse patriarca e, conseqüentemente, para essa família e que já não é possível ver quanto dinheiro esse patriarca conseguiu para essa família. Além disso, o poeta menciona o rosto do patriarca. Vejo que ele menciona o rosto dele por se tratar de um retrato e por não ser mais possível ver como ele era uma pessoa influente e importante. Dessa forma, interpreto que o tempo passou e a influência desse pai foi diminuindo e, aos poucos, caindo no esquecimento.

Nos primeiros dois versos da segunda estrofe, novamente, o poeta descreve a decadência dessa família que um dia já foi detentora de muito dinheiro e influência. Ao descrever os tios, o poeta menciona que já não é possível perceber as viagens que eles fizeram: “Nas mãos dos tios não se percebem/ as viagens que ambos fizeram. ” Interpreto novamente que o poeta descreve a decadência de uma família que um dia teve muito dinheiro para poder viajar e que, hoje em dia, já não é mais possível ver quantas viagens esses tios, membros da família, fizeram.

Em seguida, Carlos Drummond de Andrade descreve a avó dessa família e menciona que a monarquia já não faz mais parte dessa família: “A avó ficou lisa e amarela,/ sem memórias da monarquia.” Vejo que a menção sobre a avó ter ficado lisa pode ter duas interpretações: o poeta pode estar falando do retrato em si e de como a imagem da avó nele está velha e lisa. Outra interpretação possível seria do fato de ela já não carregar mais títulos de nobreza como ela costumava fazer.

Em seguida, o poeta menciona o fato de a avó estar amarela. Também vejo duas possíveis interpretações para esse discurso: novamente, o poeta pode estar se referindo ao retrato e pode estar dizendo como a imagem está amarelada pelo tempo ou o poeta pode estar se referindo à monarquia brasileira também. A cor amarela, assim como a verde, faz parte da

bandeira do Brasil e, em sua origem, foram usadas como símbolos para o Brasil por serem as cores das famílias que estavam no trono durante a independência do Brasil, no caso, a casa de Bragança, identificada pela cor verde, e a casa de Áustria, identificada pela cor amarela. Essas duas famílias subiram ao trono do Brasil império através da união de D. Pedro I, da casa de Bragança, e D. Leopoldina, da casa de Áustria, filha do imperador da Áustria.

Por já mencionar a decadência da monarquia no Brasil, vejo essa como uma interpretação possível já que as duas famílias reais mencionadas, assim como a família descrita no retrato, eram possuidoras de títulos de nobreza e que, com o tempo, viram-se de frente à decadência da monarquia e, conseqüentemente, da própria família. A falta de memórias da monarquia quer dizer que ninguém mais lembra que a avó foi possuidora de títulos de nobreza, assim como ninguém mais lembra das famílias Bragança e Áustria como possuidoras de tais títulos.

Em seguida, o poeta se refere às crianças da família, no caso, os meninos. Primeiramente, ele menciona como os meninos envelheceram ao dizer que eles estão mudados: “Os meninos, como estão mudados.” Em seguida, novamente se pode ver duplas interpretações do poema. Ao dizer que Pedro tem um rosto tranquilo por ter usado os melhores sonhos: “O rosto de Pedro é tranquilo,/ usou os melhores sonhos”, vejo que duas interpretações para esses dois versos se veem possíveis.

Pedro estaria tranquilo e teria usado os melhores sonhos porque isso é algo comum a uma criança e ele teria sido uma criança comum. Outra possível interpretação é que ele usou os melhores sonhos por ter vindo de uma família abastada e, dessa forma, ele teve a oportunidade de realizar os seus melhores sonhos. Vejo as duas interpretações como possíveis, já que isso é comum à interpretação de poemas. Além dessas interpretações, também é possível encontrar uma ligação entre o nome Pedro do menino e o nome Pedro de Dom Pedro II, último imperador do Brasil. Essa interpretação é possível já que o eu lírico descreve a decadência de uma família e foi Dom Pedro II que viu a decadência do império no Brasil.

Tendo como objetivo eleger uma das interpretações como a mais possível, vejo que a segunda interpretação citada seria a mais possível já que ao longo do poema, até aqui, pelo menos, o poeta vem descrevendo uma família que fora abastada e que se viu de frente à decadência, como dito anteriormente. Após a descrição dos poemas, passarei à comparação das traduções e verei se essas interpretações ainda podem ser encontradas nas duas traduções dos poemas e de que formas os tradutores tentaram manter as interpretações nas traduções.

Em seguida, o poeta fala de outro membro da família, no caso, João: “E João não é mais mentiroso”. Vejo duas interpretações possíveis para esse verso e essas duas interpretações têm relação com as duas interpretações referentes aos dois versos anteriores, que se referiam à tranquilidade de Pedro e ao fato dele ter usado os melhores sonhos. Neste último verso da terceira estrofe, o poeta fala que João não é mais mentiroso por duas razões possíveis: ele pode não ser mais mentiroso porque o retrato é antigo, o tempo passou e aquela criança que está na foto do retrato já envelheceu e agora não faz mais as coisas comuns às crianças como, por exemplo, mentir. Outra possível interpretação para esse verso é que João agora não precisa mais esnoabar o dinheiro que não tem, porque, afinal, agora ele de fato já não tem mais esse dinheiro. Deduzo que o poeta usa essas duas interpretações possíveis em quase todo o poema de forma intencional. Além disso, o uso do nome João também pode se referir a Dom João VI, imperador de Portugal e suas colônias. Essa referência ao ex-imperador de Portugal se vê possível porque o eu lírico já faz uma referência a um imperador anteriormente ao citar o nome de Pedro.

Na quarta estrofe, o poeta menciona o jardim: “O jardim tornou-se fantástico./ As flores são placas cinzentas”. Nesses primeiros dois versos da quarta estrofe, o poeta se refere à morte da família. Nesse trecho em questão, descobrimos que a família já está, de fato, morta. Antes, podia-se deduzir pelo retrato ser muito antigo, pela família ter tido membros da monarquia brasileira e pelas crianças já terem crescido, agora se pode ter certeza que a família morreu e que o retrato é, de fato, muito antigo.

Percebo que o jardim se tornou fantástico porque agora ele é habitado por seres fantásticos que seriam os familiares que agora estão mortos. Para reforçar essa minha hipótese, o segundo trecho menciona que as flores agora são placas cinzentas. As flores poderiam representar as pessoas que antes estavam nesse retrato já que flores são algo vivo e que agora teriam se tornado placas cinzentas, que seriam as lápides no cemitério dessa família que há muito já que se foi. Pode-se deduzir também que a foto do retrato foi tirada em um jardim, algo comum que era feito em famílias do tempo da família em questão.

Na segunda metade da estrofe, o poeta diz nos últimos dois versos: “E a areia, sob pés extintos, é um oceano de névoa”. Novamente, o poeta reforça a hipótese que a família já está morta porque os pés que antes estavam lá agora já se veem extintos. Outra possível interpretação seria, novamente, referente à decadência dessa família porque os pés extintos poderiam se referir aos pés dos convidados de festas que essa família abastada daria em seu jardim e que agora, após a decadência, já não se veem mais.

Entendo essa segunda interpretação como possível, mas me parece que a primeira interpretação seria a mais possível por nessa estrofe o tópico o qual o poeta se refere ser a morte da família. Dessa forma, o mar de névoas poderia se referir à morte dessa família também. Em seguida, o poeta se refere a um certo semicírculo das cadeiras, o que leva o interlocutor a lembrar que os membros da família, representados por esse mesmo semicírculo, podem estar sentados em cadeiras como em retratos antigos, típicos de famílias tradicionais, como parece ser o caso da família retratada no poema.

O poeta diz que se pode notar um movimento: “No semicírculo das cadeiras/ nota-se certo movimento. ” Interpreto esse “certo movimento” como a passagem do tempo. Dessa forma, vejo que em cada cadeira pode estar um membro da família e o seu lugar pode em seguida ser ocupado por outro membro da família. Essa passagem do tempo também se refere à troca de gerações porque, em seguida, o poeta diz que as crianças trocam de lugar: “As crianças trocam de lugar,/ mas sem barulho: é um retrato”. As crianças trocarem de lugar significa que as crianças que estavam previamente no retrato cresceram e o lugar que elas antes ocupavam ficou vago para as novas crianças que nasceram e passaram a ocupar esses mesmos lugares. Uma espécie de brinquedo, ou jogo, a “dança das cadeiras” das gerações.

A menção ao fato da troca de lugares acontecer sem barulho, pois se trata de um retrato é a primeira menção que se tem do fato que se pode haver mais de um retrato porque o poeta pode estar se referindo a vários retratos que mostram a passagem do tempo, ou seja, as mesmas pessoas quando crianças e quando adultos. Essa mesma menção ao fato das crianças crescerem sem barulho pode se referir ao que o poeta falava no começo do poema quando descrevia a ruína dessa família porque a ausência de barulho no nascimento das crianças pode ser a ausência de festas, comemorações, ou seja, ostentação e pompa. Novamente, vejo as duas interpretações como possíveis, pois as duas levam a diferentes interpretações como um todo, interpretações essas que serão devidamente explicitadas e resumidas ao fim dessa análise minuciosa.

O poeta, então, discute a passagem do tempo novamente através do intervalo de tempo de vinte anos, o qual pode ser considerado uma troca de geração. Para reforçar essa teoria, dizem os versos: “Vinte anos é um grande tempo./ Modela qualquer imagem.” A imagem a qual o poeta se refere é a imagem do retrato de família, que pode ser modelada, ou seja, modificada, a cada vinte anos porque os membros da família envelhecem, alguns morrem e novos membros surgem para ilustrar essa imagem e modificá-la.

Para reforçar essa ideia de passagem do tempo, o poeta destaca figuras que murcham, desvanecem e substituem umas às outras: “Se uma figura vai murchando,/ outra, sorrindo, se propõe”. As figuras que vão murchando são os adultos que aos poucos vão envelhecendo e morrendo, ou seja, são figuras que vão aos poucos se retirando da imagem.

As figuras que vão se propondo a fazer parte da imagem são as crianças que vão nascendo sorrindo, ou seja, plenas de saúde, e vão envelhecendo e murchando para serem ocupadas novamente por novas crianças que fecharão esse ciclo interminável que é próprio da vida. Aqui, o poeta faz o contraste entre aqueles que estão envelhecendo e morrendo, ou seja, que estão murchando, e aqueles que estão nascendo, ou seja, sorrindo. Nota-se que o uso de formas cíclicas é comum em poemas de Carlos Drummond de Andrade, como se pode ver em “Retrato de Família” e “No Meio do Caminho”.

Na próxima estrofe, o poeta nos diz que realmente se trata da família dele: “Esses estranhos assentados,/ meus parentes? Não acredito. ” Apesar da dúvida do poeta, que em seguida é explicitada, interpreto que realmente o poeta está olhando para um retrato antigo de antepassados da sua família, ou, dependendo da interpretação que for escolhida, para mais de um retrato de família que mostra a passagem do tempo nessa família e que poderia ser a de qualquer família brasileira. Interpreto também que o poeta pode não acreditar que são parentes dele porque o retrato é muito antigo ou porque o convívio familiar foi se deteriorando com o tempo e os laços familiares entre eles foi diminuindo com o tempo.

Por essa razão, em seguida, o poeta coloca os familiares num patamar de visitas: “São visitas se divertindo/ numa sala que se abre pouco. ” Vejo também que o poeta menciona essa sala que se abre pouco porque as reuniões familiares, entre os familiares que ainda estão vivos e que não fazem parte do retrato, é claro, diminuíram e a sala, que antes era um espaço onde era comum em que se acontecessem encontros familiares, passou a se abrir pouco e os encontros familiares, conseqüentemente, diminuíram.

Na próxima estrofe, o poeta compara a família que está no retrato com a família atual, da qual ele faz parte, e nota similaridades entre elas, ou seja, traços em comum entre as famílias: “Ficaram traços da família/ perdidos no jeito dos corpos. ” Apesar disso, o poeta também nota que aconteceram alterações nessa família e nesse sentido, no sentido das alterações, noto que pode haver uma dupla interpretação.

A primeira interpretação possível é a de que realmente houve uma alteração na aparência da família, ou seja, novos membros foram surgindo e a família foi, aos poucos,

mudando de aparência. Outra possível interpretação é que o conceito de família mudou com o tempo, o que seria um tanto quanto revolucionário para os padrões de um poeta de 1945 já que esse assunto é discutido mais abertamente hoje em dia, mas vejo como algo possível porque mesmo o conceito de família deve ter modificado durante os anos 40 em relação aos anos anteriores a esse.

Para reforçar essas duas possíveis interpretações, o poeta fala que o corpo, o qual carrega tanto as modificações genéticas, ou seja, relativas à aparência, quanto às modificações referentes ao modo como se vive, é cheio de surpresas: “Bastante para sugerir/ que um corpo é cheio de surpresas.” Essas surpresas são coisas inesperadas pelo poeta, ou seja, traços que ele não esperava ver na sua família, assim como novas configurações de família que não se esperava ver na sociedade.

Logo depois, o poeta diz que os membros da família estão voluntariamente no retrato e que eles são presos em vão ali porque poderia voar livremente se quisessem: “A moldura deste retrato/ em vão prende suas personagens. / Estão ali voluntariamente, / saberiam — se preciso — voar.” Aqui se pode ver uma dupla interpretação para os versos: os membros estão voluntariamente no retrato porque eles, de fato, quiseram fazer parte desse retrato, ninguém foi obrigado a tirar aquela foto e estar com os seus familiares naquele momento.

Outra possível interpretação é que o poeta se refere à voluntariedade dos membros da família porque todos eles escolheram participar dessa família no sentido que todos teriam liberdade de sair e viver suas vidas longe. Ou seja, todos têm liberdade de seguir os seus próprios caminhos longe da família. Dessa forma, as pessoas não estão juntas por causa do retrato e não é o retrato que as prende juntas, elas estão juntas porque querem. O retrato não impede ninguém de seguir outros rumos na vida longe da família.

Em seguida, o poeta fala que os personagens poderiam se tornar cada vez mais sutis e poderiam fazer parte da mobília da casa: “Poderiam sutilizar-se/ no claro-escuro do salão,/ ir morar no fundo dos móveis/ ou no bolso de velhos coletes.” Essa estrofe inteira parece se referir ao fato, novamente, do convívio familiar ter diminuído com o tempo e, aos poucos, a família poderia ter se tornado uma coisa imperceptível e momentânea. Essa diminuição do núcleo familiar poderia se dar por duas razões: a diminuição em si dos laços entre os membros da família ou, como dito anteriormente, a mudança no conceito de família, o que nos levaria a olhar para o poema segundo uma ótica mais sociológica.

Passando o seu foco para a descrição da casa, o poeta descreve um pouco da casa e, segundo a sua descrição, a casa parece um pouco vazia: “A casa tem muitas gavetas/ e papéis, escadas compridas. ” Vejo essa descrição como um reflexo do que acontece com a família: a casa parece cada vez mais vazia, assim como a família que vive nesta casa. Cada vez mais, a família está menor, mais desunida e isso se reflete na visão que o próprio poeta tem da sua família e do conceito de família, o qual vai mudando ao longo do tempo. Se as famílias eram mais unidas antes da publicação desse poema, elas foram se tornando menores e menos unidas com o passar do tempo. O poeta tenta passar com a sua descrição da casa, que abrigava um número maior de familiares, que esta foi se conservando espaçosa porque o número de membros da família foi reduzindo com o passar do tempo.

Logo depois, o poeta se refere à malícia: “Quem sabe a malícia das coisas,/ quando a matéria se aborrece?” Interpreto nesses dois versos que a malícia das coisas seria a própria maldade que as pessoas adquirem com o tempo, ou seja, à medida que a matéria (as pessoas) vivem e veem o tempo passar e aos poucos vão se aborrecendo com a vida. A visão do poeta é um pouco realista chegando próximo ao pessimismo nesses dois versos citados. Percebo que em todo o poema, o poeta se refere à família com essa mesma visão realista e um pouco pessimista e até um pouco maliciosa, como é explicitado nesses mesmos versos do poema.

No próximo verso, o poeta diz que o retrato não o responde: “O retrato não me responde. ” Vejo que nesse verso o poeta parece explicitar que tem dúvidas quanto à sua família, ele parece querer saber o que aconteceu com aquelas pessoas, ele parece querer saber o que aconteceu com a família até chegar nele, como a ruína da família começou, como a família começou a se separar, mas o retrato em si não responde às dúvidas que ele tem, o retrato é uma coisa fixa, ele não responde, mas ele leva o poeta ao imaginário. O poeta contempla o retrato e cria imagens sobre o que já aconteceu.

Em seguida, nos próximos dois versos, o poeta fala do retrato: “ele me fita e se contempla/ nos meus olhos empoeirados. ” Interpreto essa menção aos olhos empoeirados como uma forma de dizer que esses são olhos que já viram muitas coisas, já são olhos cansados ou também que já são olhos que olharam muito para o retrato da família. Vejo também que o retrato o fita como uma forma de não responder às dúvidas do poeta porque as únicas coisas que o retrato faz diante dos olhos do poeta é olhá-lo de volta e se contemplar nos olhos do poeta. O retrato, novamente, não responde às perguntas que o poeta faz acerca da sua própria família.

No último verso dessa estrofe, o poeta cita o cristal e diz que nele se multiplicam, possivelmente, as imagens: “E no cristal se multiplicam”. Noto que o poeta faz uso de uma metáfora nesse verso, em que o cristal simboliza o cristalino dos olhos, onde a imagem é focada e por onde passa tudo o que nós enxergamos. Dessa forma, as imagens passam pelos seus olhos e ele relembra, através do retrato, imagens do passado, imagens estas que se multiplicam.

Entretanto, ao ler o próximo verso da próxima estrofe, pode-se ter outra interpretação sobre o fim do verso anterior se considerar que uma estrofe é a continuação da outra. Ainda falando do cristal, o poeta diz que se multiplicariam no cristalino então os parentes mortos e vivos: “E no cristal se multiplicam/ os parentes mortos e vivos. ” Vejo, então, as duas interpretações como possíveis, já que o verso pode se relacionar com o verso anterior e com o próximo: “Já não distingo os que se foram/ dos que restaram. (...) ” Vejo como outra interpretação possível, o fato de ele não distinguir os mortos dos vivos porque a família sempre existiu e sempre existirá, é sempre o mesmo espírito familiar, ou seja, ele identifica aquela família como a dele e sabe que ele faz parte dela. O poema termina de uma forma que parece corroborar para essa hipótese: “ (...) Percebo apenas/ a estranha idéia de família/ viajando através da carne. ”

Interpreto que o poeta termina o poema dizendo que a família da qual ele faz parte continua sempre a mesma, o que parece um pouco contraditório se se levar em consideração que em alguns trechos ele menciona que a família muda e até mesmo o próprio conceito de família pode ter mudado. Segundo o poeta, quando se olha para um antigo retrato de família, percebe-se que a família se mantém a mesma, mudando apenas a carne, ou seja, os corpos, a aparência, daqueles que fazem parte da imagem no retrato. Nesse final em específico, pode-se ter a noção de que a família se renovou, mas a constituição de família continua a mesma. Mesmo com a mudança das pessoas, ele sabe que a família continua como uma família.

Pretendo analisar, primeiramente, a forma como o título do poema foi traduzido. No original, tem-se o título “Retrato de Família”, o qual foi traduzido como “Family Portrait” por Elizabeth Bishop e como “Portrait of a Family” por Virginia de Araújo. Essas duas traduções carregam singelas diferenças de significado. Para explicar essas diferenças, usarei a nomenclatura em inglês com a sua devida tradução feita por mim. No caso de “Family Portrait”, a tradutora utilizou um substantivo com um sentido atributivo, ou seja, ela utilizou um *attributive noun*, um substantivo atributivo. No outro caso, Virginia de Araújo utiliza um sintagma preposicional (*prepositional phrase*) como um modificador pós-nominal (*postnominal modifier*).

Existem quatro casos de uso de substantivos atributivos e modificadores pós-nominais e, em cada uso, o intercambiamento entre uma expressão e outra se vê possível ou não. Nos seguintes exemplos, usarei expressões consideradas “permitidas” por serem as expressões que são mais comumente utilizadas, ou seja, expressões que são consideradas *collocations*. Essas expressões são facilmente encontradas em textos escritos em língua inglesa e soam de forma natural para um falante nativo, além de terem uso consagrado:

1. O uso do substantivo atributivo é permitido, mas o uso do modificador pós-nominal não. Por exemplo, a expressão *football manager* é uma expressão comumente utilizada, mas não é comum se ver a expressão **manager of football*.
2. O uso do modificador pós-nominal é permitido, mas o uso do substantivo atributivo não. Neste caso, vejo a expressão *fear of death* como um possível exemplo já que não se é comum ver a expressão **death fear* sendo utilizada em textos ou por falantes nativos.
3. O uso de ambos é permitido, mas as expressões carregam significados diferentes. Este é o caso das expressões *cup of tea* e *teacup*. Na primeira, fala-se sobre uma xícara que necessariamente tem chá dentro. Já no segundo caso, *teacup* é uma xícara que comumente tem chá, mas não é obrigatório que ela tenha chá dentro, ela pode ter café ou água.
4. O uso de ambos é permitido e ambos têm, a princípio, o mesmo significado. Este é o caso das expressões *consumption of energy* e *energy consumption*. Neste caso, ambas as expressões são *collocations* amplamente utilizadas na língua inglesa.

Analisando as duas traduções do título do poema, observo que o caso de “Family Portrait” e “Portrait of a Family” se enquadra no quarto caso. O uso de ambas é permitido em inglês, ou seja, ambas são gramaticais e utilizadas em língua inglesa, mas, como dito, a princípio o significado é o mesmo. Neste caso, há uma pequena diferença de significado entre as duas traduções. Uma das traduções, a tradução de Virginia Araújo, utiliza o artigo “a”, vejo que o uso do artigo muda ligeiramente o sentido da expressão.

Na tradução de Elizabeth Bishop, “Family Portrait” parece lembrar um retrato de uma família qualquer, ou seja, não é especificado de qual família esse retrato é. Na tradução de Virginia de Araújo, “Portrait of a Family” parece se referir a uma família em específico, ou

seja, voltando a interpretação discutida anteriormente, a tradutora poderia estar indiretamente se referindo à família do poeta, como parece ser o caso do poema em questão.

Comparando possíveis interpretações das traduções com o original, noto que a tradução de Elizabeth Bishop é mais fiel, em relação ao sentido, ao original, enquanto a tradução de Virginia de Araújo se aproxima mais de uma interpretação. Por exemplo, na primeira estrofe, a primeira tradutora procura palavras que se aproximem mais do sentido presente no original. O último verso é quase uma tradução literal do original: “quanto dinheiro ele ganhou” foi traduzido como “how much money he earned”. Apesar disso, a tradução de Elizabeth Bishop não é totalmente literal, pois uma tradução assim poderia correr o risco de não fazer sentido e poderia ser uma tradução empobrecedora.

A tradução de Elizabeth Bishop também apresenta elementos de interpretação como se pode ver no primeiro verso, no qual a tradutora inclui um “yes” que não está presente no original e que pode estar ali para que o número de sílabas se aproxime mais do original e o número de acentuações fique igual ao original já que este verso e o verso do original ambos têm três acentuações e, contando com o “yes” no começo da frase, o verso de Bishop conta com sete sílabas, o mais próximo que a tradutora conseguiu chegar das oito sílabas presentes no original.

Além disso, o terceiro e quarto versos também não são uma tradução literal porque a tradutora precisa traduzir de uma forma que faça sentido na língua de chegada e, para isso, ela precisa adaptar os versos em português para fazer sentido em inglês. Em português, o poeta diz que já não se vê no rosto do pai quanto dinheiro ele ganhou, já a tradutora diz que o rosto do pai não demonstra quanto dinheiro ele ganhou: “the father’s face doesn’t show/ how much money he earned”. Seria muito difícil e um pouco incomum para a língua inglesa uma tradução que não tivesse sujeito como a frase em português porque, como dito anteriormente, a língua inglesa não permite que um verbo não tenha sujeito explicitado.

Como foi dito e como será explicitado a seguir, Elizabeth Bishop se atém mais ao sentido, enquanto Virginia de Araújo se atém mais à forma, mas, curiosamente, no começo da tradução do poema, o que acontece é o inverso. Apesar disso, as duas tradutoras demonstraram usar as mesmas escolhas tradutórias em alguns trechos da tradução da primeira estrofe. Por exemplo, no terceiro e quarto versos da primeira estrofe, os quais foram explicitados no parágrafo anterior e que mostram uma pequena mudança no sentido em nome da sintaxe da língua inglesa, Virginia de Araújo traduziu “Já não se vê o rosto do pai” como “You can’t see Papa’s face” e “quanto dinheiro ele ganhou” como “or the big stack he made”.

Vejo que ambas as tradutoras escolheram adaptar esse verso pela mesma razão: seria muito estranho à língua inglesa uma oração que não tivesse sujeito explicitado, mas ambas procuraram soluções distintas. A primeira tradutora, Elizabeth Bishop, traduziu de forma a dizer que o rosto do pai não demonstra quanto dinheiro ele fez, enquanto a segunda tradutora, Virginia de Araújo, fala que “você”, o leitor do poema, não pode ver o rosto do pai ou a fortuna que ele fez.

Neste trecho, é importante notar também a diferença na tradução de “pai”. No terceiro verso da primeira estrofe, a palavra “pai” que é traduzida de formas diferentes pelas duas tradutoras. Elizabeth Bishop traduz “pai” diretamente como “*father*” enquanto Virginia de Araújo traduz como “*Papa*”. Suponho que as duas tradutoras tenham tido objetivos diferentes em mente quanto à tradução dessa palavra nesse trecho. Vejo que o uso de “*Papa*” em língua inglesa é mais usado quando um filho se refere ao seu pai enquanto “*father*” é uma palavra mais genérica e abarca o conceito de pai como um todo.

Dessa forma, vejo que Virginia de Araújo deve ter deixado a marca da sua própria interpretação em sua tradução. A tradutora deve ter interpretado que o pai que aparece no retrato de família é o pai do tradutor e, por essa razão, a tradutora preferiu traduzir “pai” como “*Papa*” mostrando que o pai em questão é o pai daquele que escreveu o poema. De acordo com a minha interpretação, essa escolha de tradução estaria equivocada porque não é possível saber se o pai do retrato é o pai do poeta, apenas é possível saber que aquele retrato é da família do poeta e que o retrato em questão é um retrato antigo e, portanto, o pai pode ser o avô do poeta.

Interpreto que o poeta se refere ao homem do retrato como o pai porque, naquele contexto, ele é o pai daquela família que está representada naquele retrato. Assim como o poeta se refere assim ao pai, ele também se refere à avó e aos tios. É possível saber que eles são pai, avó e tios de alguém, mas não é possível saber se são o pai, a avó e os tios do poeta. Percebo que o poeta se refere aos meninos, ou seja, às crianças, pelo nome, no caso, Pedro e João, para demonstrar que das crianças ele tem mais intimidade e que eles devem ser parentes mais próximos. Dessa forma, percebo que a geração póstuma a geração do pai, da avó e dos tios é mais próxima à geração do poeta.

Há também uma diferença na forma como as tradutoras traduziram o quarto verso da primeira estrofe. Voltando a este verso, percebo que cada tradutor diz que o pai adquiriu o dinheiro de uma forma diferente: para Elizabeth Bishop, o pai, assim como no original, ganhou dinheiro: “how much money he earned”; para Virginia de Araújo, o pai fez dinheiro: “or the

big stack he made”. São duas interpretações distintas para o ato de alguém conseguir dinheiro ao longo de sua vida. Vejo, novamente, que a segunda tradutora usou de sua interpretação pessoal para traduzir o poema. Dessa forma, Virginia de Araújo foi mais fiel a uma tradução domesticadora no sentido de ser fiel à sua interpretação pessoal enquanto Elizabeth Bishop foi mais fiel ao original, fazendo, assim, uma tradução que não é o que Venuti (2008) chamaria de tradução domesticadora.

Apesar de a primeira estrofe mostrar que Elizabeth Bishop é mais fiel ao original enquanto Virginia de Araújo é mais fiel a uma interpretação pessoal e à estrutura da língua inglesa, noto que alguns trechos do poema podem demonstrar o contrário também. Por exemplo, no primeiro verso da segunda estrofe, Virginia de Araújo faz uma tradução mais fiel ao original e Elizabeth Bishop é mais fiel à estrutura da língua inglesa. Dessa forma, “nas mãos dos tios não se percebem” é traduzido como “in the uncles’ hands” por Araújo e como “the uncles’ hands don’t reveal” por Bishop.

Neste verso, percebe-se o mesmo caso do terceiro verso da primeira estrofe, mas, aqui, apenas uma das tradutoras respeita o que seria mais comum na língua inglesa, no caso, Elizabeth Bishop, que até então preferia respeitar a estrutura da língua portuguesa, fazendo, assim, uma tradução que soasse estranha para um leitor nativo da língua inglesa e que, portanto, não fosse uma tradução domesticadora. Virginia de Araújo, ao contrário do que vinha fazendo, aproximase mais da língua portuguesa em sua tradução e se afasta mais de uma tradução dita domesticadora.

No segundo verso da segunda estrofe, ambas as tradutoras demonstram que provavelmente devem ter partido de uma interpretação pessoal para fazerem a sua tradução. Neste verso, “as viagens que ambos fizeram” é traduzido de formas distintas pelas tradutoras: Elizabeth Bishop o traduz como “the voyages both of them made” enquanto Virginia de Araújo o traduz como “the foreign travel doesn’t show”. Focando a análise na tradução do substantivo “viagens”, noto que cada tradutora apresentou uma solução diferente: Elizabeth Bishop traduz “viagens” como “voyages”, palavra que tem sua origem no francês antigo “*voiage*”, que, por sua vez, vem do latim “*viaticum*”, ou seja, da mesma origem da palavra “viagem” em português, sendo, assim, palavra próximas.

Virginia de Araújo, por sua vez, traduz “viagens” como “*foreign travel*”. Apesar de serem sinônimos, “*voyage*” e “*travel*” carregam diferenças mínimas de significado, além de fazerem parte de um grupo maior de palavras, as quais serão explicitadas a seguir:

1. *Voyage* é um substantivo que denota uma longa viagem que pode ser ocasionalmente feita pelo oceano ou pelo espaço.
2. *Travel* é um substantivo que denota viagens de longas distâncias, além de denotar o deslocamento de um lugar para outro.
3. *Journey* denota uma viagem que é comumente feita com o uso de um veículo e uma viagem que é feita com grande frequência pode ser considerada *journey*, como, por exemplo, a viagem de casa à escola: “*the journey from home to school*”.
4. *Trip* é um substantivo que se aproxima muito do significado de *journey*, mas a diferença entre *trip* e *journey* está no fato que *trip* denota uma viagem de ida e volta, enquanto *journey* denota uma viagem apenas de ida ou apenas de volta. Dessa forma, por exemplo, uma viagem de ida e volta do Rio de Janeiro para São Paulo pode ser chamada de *trip*, enquanto uma viagem só de ida pode ser chamada de *journey*. Se fôssemos considerar essa viagem de ida e volta como *journey*, ela seria considerada duas *journeys*. Dessa forma, *trip* denota todo o processo de ir e voltar que uma viagem pode considerar.

Tendo em mente que esses quatro substantivos são possíveis opções para a tradução de “viagens” no poema, noto que “*travel*” ou “*trip*” seriam opções que mais se aproximam do original para essa tradução, pois seriam fiéis ao original e não envolveriam uma possível interpretação do tradutor como foi o caso dessas traduções e, assim, estariam se aproximando o texto traduzido do texto original. Defendo aqui que ambas as tradutoras interpretaram que as viagens feitas pelos tios seriam viagens para o exterior. Ao usar o adjetivo “*foreign*”, Virginia de Araújo deixou implícito que partiu da interpretação que as viagens eram para o exterior. Da mesma forma, Elizabeth Bishop demonstra o mesmo comportamento ao traduzir “viagens” como “*voyages*”, que significa uma longa viagem que pode ser pelo oceano ou pelo espaço.

Noto que as tradutoras devem ter interpretado que os tios faziam longas viagens para o exterior porque era comum a famílias abastadas no Brasil imperial que se fizessem viagens ao exterior de navio. Noto que essa pode ser a possível interpretação das tradutoras que levou a essas escolhas tradutórias. É importante notar que Virginia de Araújo não traduziu “viagens” no plural, mas escolheu traduzir como “*foreign travel*” no singular. Noto que essa foi uma escolha da tradutora que não afetaria a forma, mas simplesmente o sentido. É importante notar que seria possível usar a palavra “*travel*” no plural porque ela é gramatical em inglês. Essa falta do plural por parte da tradutora foi uma opção puramente por questões de estilo.

Novamente, no terceiro verso da segunda estrofe, Virginia de Araújo traduz de acordo com a sua própria interpretação e prevendo características do poema que só são ditas pelo poeta mais do meio para o fim. Ao traduzir este verso, Araújo traduz “avó” como “*granny*”, uma forma carinhosa de se dirigir à avó e própria de um neto se dirigindo à sua avó. Com o andar do poema, o poeta deixa claro, segundo a minha interpretação, que a família do retrato é a família dele, mas não é na segunda estrofe que isso fica claro para o leitor. Vejo que Virginia de Araújo interpretou isso ao longo da sua leitura do poema e na hora de traduzir o poema, ela já deixou isso claro logo no começo, ao traduzir “pai” como “*Papa*” e avó como “*granny*”.

Na terceira estrofe, percebo que cada tradutora escolheu uma opção diferente na hora de traduzir o nome dos meninos. Indo contra o que acontecia desde então, Elizabeth Bishop preferiu uma tradução domesticadora ao traduzir os nomes dos meninos enquanto Virginia de Araújo preferiu manter os nomes segundo a sua grafia em português. Elizabeth Bishop traduziu “Pedro” como “Peter” e “João” como “John”. Já Virginia de Araújo manteve os nomes “Pedro” e “Joao”, sem o sinal de nasalização porque esse não é próprio à língua inglesa.

Já no primeiro verso da quarta estrofe, as tradutoras traduziram o adjetivo “fantástico” segundo os dois significados distintos que esse adjetivo carrega: para Elizabeth Bishop, que traduziu “fantástico” diretamente como “*fantastic*” o jardim se tornar fantástico é ele se tornar maravilhoso ou parte da imaginação. Já para Virginia de Araújo, que traduziu “fantástico” como “*strange*”, o jardim se tornou extraordinário, exótico e fora do comum. Isso mostra algo que é intrínseco da tradução e que acompanha os tradutores.

Algumas línguas apresentam dois significantes para um mesmo significado enquanto outras apresentam um significante para um mesmo significado. Numa situação dessas, o tradutor precisa escolher que significado ele ou ela dará preferência em sua tradução. Em alguns casos, a diferença de significado é sutil, como foi o caso do grupo de palavras *travel*, *voyage*, *journey* e *trip*, mas, em outros casos, os significados são muito distantes um do outro e, dependendo da escolha do tradutor, ele pode se aproximar ou se distanciar do que o autor do texto original quis dizer ao escolher aquela palavra em geral. Em alguns casos, como é muito comum à poesia, o poeta escolheu aquela palavra para deixar uma ambiguidade na interpretação do seu poema e isso pode se perder na tradução.

Penso que quanto mais traduções um mesmo poema recebe, mais possibilidades de interpretação se veem possíveis para o leitor da língua de chegada e isso é muito enriquecedor, tanto para o poeta, que fica cada mais prestigiado no contexto da língua de chegada, no caso,

no âmbito anglófono, quanto para o texto, que oferece mais interpretações aos leitores da língua de chegada. Além disso, as próprias línguas de chegada e de partida se enriquecem nesse processo porque a língua de chegada tem mais contato com construções e visões de mundo, ou seja, de interpretações, que antes ela não teria e a língua de partida fica mais prestigiada no contexto da língua de chegada por ter mais dos seus poetas traduzidos para outras línguas, o que serve como uma porta de entrada para que novos leitores interessados naquele dado poeta aprendam a língua de partida, no caso, a língua portuguesa, e consumam produções na língua de partida e até mesmo produzam os seus próprios poemas na língua de partida.

Voltando à análise da quarta estrofe, no terceiro verso, as tradutoras traduzem de forma distinta a preposição “sob”: para Elizabeth Bishop, deve-se traduzir como “*under*”; para Virginia de Araújo, a opção escolhida foi “*beneath*”. Essas duas preposições fazem parte de um grupo maior de preposições que serão explicadas a seguir:

1. *Under* é uma preposição bem comum na língua inglesa e, por essa razão, pode substituir as próximas preposições em muitos casos. *Under* é comumente usado para se relacionar a objetos tridimensionais ou para camadas que estão abaixo de outras camadas.
2. *Below* é um pouco menos comum que *under* e é comumente utilizado para se relacionar a objetos bidimensionais.
3. *Beneath* é uma preposição ainda mais incomum que as duas anteriores e é considerada uma versão um pouco mais formal de *under*.
4. Por fim, *underneath*, além de ser a menos comum das quatro preposições, é um pouco mais casual e pode ser usada para passar uma ideia mais forte de precisão do que *under*.

Comparando as escolhas das tradutoras com as opções possíveis, vejo que ambas as tradutoras escolheram opções que se aproximam do original para traduzir a palavra “sob”, afinal, o objeto ao qual elas se referiam eram os pés e esse objeto é tridimensional, por essa razão, “*under*” e “*beneath*” eram as melhores opções. Apesar disso, é intrigante por que Elizabeth Bishop preferiu ser mais formal em sua tradução se, até então, ela vinha traduzindo o texto prezando por uma linguagem mais informal como se vê ao manter os verbos contraídos. Novamente, a escolha da tradutora deve ter sido motivada por uma questão de estilo.

Atendo-se à sétima estrofe, as tradutoras tiveram escolhas bem diferente quanto ao uso de um adjetivo para uma das tradutoras e um substantivo para expressar um substantivo usado pelo poeta. No primeiro verso da sétima estrofe, o poeta fala dos seus familiares e se refere a

eles como “estranhos assentados”. Elizabeth Bishop, seguindo o padrão de ser mais fiel ao original, traduziu esse sintagma como “*seated strangers*”, ou seja, uma tradução bem literal. Ao mesmo tempo, Virginia de Araújo traduziu de uma forma mais livre e se referiu aos parentes do poeta como “*queer seated people*”. É bem chamativo o uso do adjetivo “*queer*” para se referir à “estranho” porque esse adjetivo tem mais de um significado por causa da história de seu uso.

De acordo com o *Oxford Dictionaries*, “*queer*” quer dizer “estranho, esquisito”, mas essa palavra tem outro significado e pode se referir a homossexuais. Por sua história, a palavra é mais conhecida pelo seu segundo significado e por isso poderia provocar duplas interpretações quanto a esse trecho. O primeiro uso de “*queer*” foi para se referir a homossexuais no século XIX de uma forma ofensiva. Após os anos 80, a própria comunidade *gay* passou a se autodenominar “*queer*” como uma forma de apagar o sentido negativo do adjetivo. Dessa forma, o segundo sentido desse adjetivo foi, desde o século XIX, reforçado e se mostra muito forte quanto ao seu uso. Acho que a tradutora teria sido mais feliz em sua tradução se tivesse optado por ser mais fiel ao original e se tivesse traduzido “estranhos” como “*strange people*” ou “*odd people*”. É importante ressaltar que ambos os adjetivos “*strange*” e “*odd*” são sinônimos e podem ser usados nesse contexto.

Já nos terceiro e quarto versos da décima-primeira estrofe, noto uma diferença sintática nas opções de cada tradutora. Nesses dois versos, o poeta se refere à matéria das coisas: “Quem sabe a malícia das coisas,/ quando a matéria se aborrece?”. Elizabeth Bishop, que se mantém mais próxima ao que atualmente se vê acontecendo na sintaxe da língua portuguesa, faz uma inversão no texto e coloca a oração adverbial no começo da frase: “When matter becomes annoyed,/ who knows the malice of things?” Virginia de Araújo, por outro lado, se atém mais ao que se vê no poema original e respeita a sintaxe de Carlos Drummond de Andrade: “Who knows how mean things get once matter is disturbed?”.

Vejo as duas escolhas como possíveis e ambas são enriquecedoras para o leitor da língua de chegada. A primeira tradução, a tradução de Elizabeth Bishop, pode ser considerada enriquecedora segundo a teoria de Venuti (2008) porque traz para a língua de chegada, no caso, a língua inglesa, uma sintaxe comum à outra língua, no caso, a língua portuguesa. Dessa forma, a tradutora vai contra o *plain style* e a língua de chegada se vê mais enriquecida de uma sintaxe estranha a ela. A tradução de Virginia de Araújo também é enriquecedora, mas, no caso, para a língua de partida, sobretudo para o texto de partida, porque traz para um número muito maior de pessoas a sintaxe e o estilo próprios do poeta e assim o tornam mais difundido.

Atendo-se agora à questão da forma, em “Retrato de Família” o poeta apresenta uma forma diferente da vista em “No Meio do Caminho”. Por ser mais longo, este poema não apresenta uma forma completamente fixa, mas apresenta um padrão na sua forma. Cada estrofe apresenta um padrão que o poeta parece seguir, mas, em um dado momento, ele muda algo na forma: acrescenta ou retira uma ou duas sílabas ou acentuações no próximo verso.

Como se pode ver no apêndice, na primeira estrofe, por exemplo, o terceiro verso é o único verso que difere dos outros versos por apresentar uma sílaba a mais: no caso, nove, enquanto os outros versos apresentam oito. Mas, ao contrário do que será mostrado mais adiante em outras estrofes, o número de acentuações nessa estrofe se mantém constante.

Ao se comparar com as outras traduções, pode-se ver que os tradutores, de fato, tentaram recriar esse padrão, mas, como é intrínseco da tradução poética, essa tarefa é muito difícil e, por vezes, até mesmo impossível. Na tradução de Elizabeth Bishop, *Family Portrait*, a tradutora manteve um padrão silábico semelhante ao original: dois dos quatro versos da primeira estrofe apresentam sete sílabas e outros dois apresentam cinco sílabas. Não é igual ao que se encontra no original, em que existe uma variação de apenas uma sílaba, mas é um padrão semelhante já que os próximos versos, como será explicitado a seguir, demonstrarão um comportamento parecido.

A tradução de Virginia de Araújo, *Portrait of a Family*, apresenta, assim como a de Elizabeth Bishop, um padrão semelhante ao do original, mas ao contrário daquela, esta não demonstra tanto cuidado com as acentuações. Como se pode ver na primeira estrofe, a tradutora apresenta três versos com duas acentuações e um com três, enquanto a tradução de Elizabeth Bishop e o original trazem cada um três acentuações em cada verso.

No segundo verso, vê-se novamente o mesmo comportamento ao se comparar o original com as traduções: a tradução de Elizabeth Bishop se mantém mais fiel ao original em se tratando da forma, ou seja, levando em consideração o número de sílabas e de acentuações. Na segunda estrofe, o poeta mantém os quatro versos com nove sílabas e o último verso com duas acentuações. Na tradução de Elizabeth Bishop, a tradutora teve o maior esforço para se aproximar ao máximo possível do número de sílabas e de acentuações presentes no original e manteve os três primeiros versos com sete sílabas, enquanto no original se, como dito anteriormente, nove sílabas, mas, no caso, as nove sílabas seguem constantes em todos os quatro versos da estrofe. Já na tradução citada, as sete sílabas se mantêm constantes apenas nos três primeiros versos e no último verso, o número de sílabas reduz para cinco.

Vejo que manter o número de sílabas completamente igual e constante seria impossível numa tradução do português para o inglês já que o inglês, como dito na análise de “No Meio do Caminho”, tem palavras menores e manter esse mesmo número de sílabas e acentuações não seria possível. Por exemplo, a tradução já perde uma sílaba ao traduzir “AM/bos” como “*BOTH*” no segundo verso da segunda estrofe.

Já na terceira estrofe, percebe-se que Elizabeth Bishop pode ter desistido de tentar se manter fiel à forma do original. É notável o poeta manter um padrão nos versos da terceira estrofe porque são três versos com nove sílabas e três acentuações e um verso com sete sílabas e três acentuações. Ou seja, são três versos com o mesmo número de sílabas e apenas um verso destoante e o número de acentuações se mantém constante.

Comparando o original com as traduções, percebe-se que na tradução de Elizabeth Bishop, a poeta e tradutora não se preocupou em manter esse padrão, afinal, o seu primeiro verso da terceira estrofe conta com seis sílabas e três acentuações, o segundo verso conta com quatro sílabas e duas acentuações, o terceiro verso conta com cinco sílabas e duas acentuações e o quarto e último conta com seis sílabas e três acentuações.

Noto que a tradutora pode não ter se preocupado tanto com a forma em sua tradução, afinal, ela traduziu muitas partes de forma que contasse com menos sílabas e, dessa forma, não ficasse tão próximo do número de sílabas e acentuações do original. Por exemplo, no primeiro verso da terceira estrofe, a Elizabeth Bishop traduziu o verso como “The/ CHIL/dren,/ how/ THEY’VE/ CHAN/ged.” Por que essa escolha em usar a forma contraída de “*they*” e “*have*” em vez de usar as duas palavras separadas?

Vejo que isso pode ser explicado pelo tom do poema. Este poema apresenta um tom informal e próprio ao modernismo. A linguagem utilizada no poema é simples e direta, não é uma linguagem rebuscada e cheia de floreios como seria próprio ao parnasianismo, por exemplo. Vejo, portanto, que o próprio poeta tem uma linguagem que se aproxima do *plain style*, o estilo discutido anteriormente, que prezava por uma linguagem direta e simples.

Em termos de tom, uma tradução de Carlos Drummond de Andrade não é uma tradução domesticadora por si só porque o poeta já apresenta uma linguagem direta e simples. Para se avaliar se uma tradução de Carlos Drummond de Andrade é, segundo o que diz Venuti (2008), domesticadora, deve-se analisar outras características da tradução, como, por exemplo, o uso de palavras de origem latina, que é algo que é discutido por Venuti (2008) e que vai contra ao *plain style*.

Voltando agora para a tradução de Virginia de Araújo, vejo que a tradutora conseguiu atingir um padrão que se assemelha mais ao padrão que se encontra no original. Como pude mostrar até então, o original sempre mantém um padrão fixo em que, pelo menos, três versos têm o mesmo número de sílabas e acentuações e um dos versos difere. É próximo a esse padrão que se encontra a terceira estrofe da tradução de Virginia de Araújo. A tradutora apresenta três versos, os três primeiros, com cinco sílabas e o quarto e último verso com oito sílabas.

Dessa forma, nota-se que a tradutora manteve um padrão semelhante ao que se encontra no original, em que três versos apresentam nove sílabas e um dos versos apresenta sete sílabas. Apesar da semelhança no número de sílabas, a ordem dos versos com as suas sílabas difere em relação ao original. Como dito anteriormente, os três primeiros versos da tradução de Virginia de Araújo apresentam o mesmo número de sílabas e o último verso da terceira estrofe é o único que difere em relação aos outros. No original, os dois primeiros versos e o último apresentam o mesmo número de sílabas, sendo único diferente o terceiro verso.

Dessa forma, noto mais uma dificuldade nas traduções de poemas do português para o inglês: manter a ordem de número de sílabas nos versos das estrofes dos poemas. Como dito no princípio desta discussão, a tradução de poemas apresenta muitas dificuldades e essas dificuldades são acentuadas pelo arranjo formal da tradução. A dificuldade está presente no número de sílabas, de acentuações e na ordem do número de sílabas e acentuações em relação à ordem dos versos das estrofes do poema.

Voltando à análise propriamente dita e se atendo ao número de acentuações nos versos da tradução de Virginia de Araújo, nota-se que a tradutora mantém um padrão em sua contagem de acentuações. Na tradução da terceira estrofe, a tradutora se aproxima muito do número de acentuações presentes na terceira estrofe do original, no qual se encontram três acentuações em todos os versos. Na tradução de Virginia de Araújo, o primeiro e o terceiro versos têm duas acentuações enquanto o segundo e o quarto versos apresentam três acentuações.

Vejo, dessa forma, que a tradutora conseguiu se aproximar da tradução de Elizabeth Bishop em se tratando do número de acentuações presentes no verso. A diferença, novamente, assim como na contagem das sílabas, está na ordem em que as acentuações aparecem. Na tradução de Virginia de Araújo, como dito anteriormente, as acentuações estão intercaladas. Já na tradução de Elizabeth Bishop, o primeiro e o último versos apresentam três acentuações enquanto o segundo e o terceiro apresentam duas acentuações.

Assim como é difícil manter a ordem do número de sílabas, manter a ordem do número de acentuações também é uma tarefa árdua na tradução de poemas. Dessa forma, o tradutor de poemas precisa considerar o número de sílabas e precisa também contar as acentuações e ver onde elas caem na contagem silábica do verso porque, dependendo de onde cair a última acentuação, o número de sílabas pode ser maior ou menor. Dessa forma, percebo que a posição e o número de acentuações influenciam no número de sílabas do verso e, conseqüentemente, na ordem das sílabas e das acentuações na estrofe.

Dependendo das escolhas do tradutor em seu objetivo de ser mais fiel à forma, ele pode se afastar ou se aproximar mais do sentido presente no texto original. Dessa forma, o tradutor fica num dilema em se respeitará mais a forma em detrimento do sentido ou se respeitará mais o sentido em detrimento da forma. Nesse dilema também se encontra o tom do poema que está intrinsecamente ligado à escola literária da qual o poeta provém. Percebo, novamente, que muitos detalhes estão em jogo na tradução de poemas e que a tradução desse tipo de texto pode ser mais dificultosa que a tradução de textos técnicos ou jornalísticos, por exemplo. Dessa forma, poemas, que comumente são textos menores em extensão que textos técnicos ou jornalísticos podem apresentar mais dificuldade ao tradutor.

Em seguida, analisando a quarta estrofe do poema, Carlos Drummond de Andrade novamente apresenta um padrão que já havia sido visto anteriormente. Dos quatro versos do poema, apenas um difere no número de sílabas e o número de acentuações novamente se mantém constante em toda a estrofe. Nesse sentido, em se aproximar da estrutura presente no original, Virginia de Araújo novamente é bem-sucedida. No poema original, o poeta apresenta os três primeiros versos com oito sílabas e apenas o último com sete sílabas. O número de acentuações é constante e o poeta o mantém sempre em três acentuações, como dito anteriormente.

Comparando as duas traduções, vejo que cada tradutora escolheu priorizar um elemento diferente do poema. Elizabeth Bishop preferiu priorizar o sentido, enquanto Virginia de Araújo priorizou a forma. Como analisado anteriormente, as escolhas de Elizabeth Bishop se aproximam mais do texto original em que se refere ao sentido. A tradutora escolhe palavras de origem latina, enquanto Virginia de Araújo procura por sinônimos de origem anglo-saxã e, dessa forma, se aproxima mais ao número de sílabas e de acentuações presentes no original.

No começo da comparação, percebi que Elizabeth Bishop parecia se aproximar mais da forma, enquanto Virginia de Araújo parecia se aproximar mais de uma tradução domesticadora,

mas nas terceira e quarta estrofes, Elizabeth Bishop pareceu começar a se aproximar mais do sentido, enquanto Virgínia de Araújo propôs uma tradução que fosse domesticadora no sentido, mas que tentasse respeitar ao máximo a forma e que, portanto, não fosse domesticadora na forma.

Seguindo esse raciocínio, vejo que o tradutor de poemas pode escolher em que áreas ele será domesticador ou não. Ser domesticador no sentido é o que já defendia Venuti (2008), que diz que uma tradução domesticadora é uma tradução que ignora as peculiaridades do texto original e busca se aproximar ao máximo do que seria um texto originalmente escrito na língua de chegada. Nesse processo, o tradutor que domestica um texto para a sua língua de chegada, no caso a língua inglesa, deve respeitar o *plain style* já que esse estilo de escrita é originalmente respeitado quando textos são escritos em língua inglesa.

Deduzo, entretanto, que a definição de texto domesticado de Venuti (2008) não parece abarcar poemas e, dessa forma, existem diferentes formas de se domesticar ou não um poema. Como dito anteriormente, a tradução de Elizabeth Bishop é domesticadora na forma, mas não no sentido. Ao mesmo tempo, a tradução de Virginia de Araújo é o contrário: ela é domesticadora no sentido, mas não na forma. Vejo como provas dessa teoria as escolhas lexicais de Elizabeth Bishop,

Como explicitado na análise da interpretação e do sentido do original e das traduções, Elizabeth Bishop se aproxima mais do sentido presente no original. No primeiro verso da quarta estrofe, o poeta diz que “o jardim tornou-se fantástico”. Na tradução de Elizabeth Bishop, a tradutora se aproxima muito do que está presente no original: “The garden’s become fantastic”. Como se pode perceber, a tradução desse verso é uma tradução literal do verso original.

Analisando cada uma das palavras, nota-se que elas são as primeiras escolhas que qualquer tradutor teria ao traduzir esse verso e provavelmente são as primeiras sugestões que seriam encontradas em dicionários de tradução da língua portuguesa para a língua inglesa. O adjetivo “*fantastic*”, por exemplo, tem a mesma origem do adjetivo “fantástico”: segundo o *Oxford Dictionaries*, “*fantastic*” vem do francês antigo “*fantastique*”, que vem do latim “*phantasticus*”, que, por sua vez, vem do grego “*phantastikos*”. A palavra em português “fantástico” também tem essa origem, mas tendo como diferença que ela não vem do francês, mas direto do latim, já que o português, assim como o francês é uma língua de origem latina.

Já na tradução de Virginia de Araújo, a tradutora traduziu de forma que parece ser mais uma interpretação do que uma tradução propriamente dita: “the garden’s strange:”. Percebo que

a tradutora não se ateve muito ao sentido do original, mas sim à forma, já que, no nível da estrofe, ela se aproxima do padrão que o poeta segue no original. Em detrimento do sentido, assim, a tradutora respeita mais a forma em vez do sentido.

4. NÃO SE MATE

No último poema a ser analisado, “Não se Mate”, proponho-me a fazer uma interpretação detalhada do poema. Na minha interpretação, o eu lírico fala com o próprio poeta porque, no primeiro verso da primeira estrofe, o eu lírico se dirige a um personagem chamado Carlos, que, na minha visão, pode ser o próprio poeta Carlos Drummond de Andrade: “Carlos, sossegue, o amor (...)”. Vejo que o próprio poeta se humaniza e tenta representar todas as pessoas ao descrever um sentimento que todos já sentiram ou sentirão e que é parte comum da vida de todas as pessoas e que, por essa mesma razão, se vê comum ao ser discutida na literatura e ainda mais na poesia: decepções amorosas.

Em seguida, o eu lírico diz a Carlos que o amor é isso que ele está mesmo vendo e que não adianta se preocupar com o que acontecerá em seguida: “(...) o amor/ é isso que você está vendo/ hoje beija, amanhã não beija (...)” Ou seja, um dia pode se ter o amor e no outro não ter mais e é normal que ele vá embora e deixe a vida daquele que ama. Da mesma forma, o eu lírico diz que não se sabe o que acontecerá em seguida: “(...) depois de amanhã é domingo/ e segunda-feira ninguém sabe/ o que será”.

Dessa forma, o eu lírico diz a Carlos que hoje pode se ter a companhia (o amor, os beijos) de alguém, mas que de nada adianta idealizar o amor porque não se sabe o que acontecerá dali a um tempo um pouco longo, o que é representado pela ideia de “depois de amanhã” e o que acontecerá depois de um longo tempo, um tempo que vem ainda depois de “depois de amanhã”, o que é representado por “segunda-feira”.

O eu lírico sempre toma uma posição em que ele nega a visão idealizada do amor. Para o eu lírico, o amor não é isso que se costuma descrever em poesias, esse amor sublime e imaculado. Noto isso como uma característica típica do movimento modernista, do qual Carlos Drummond de Andrade fez parte: como dito anteriormente, esse movimento tinha como principal função se desfazer das formas já consagradas e era normal à poesia antes do modernismo que se reproduzisse essa ideia do amor idealizado.

No segundo verso, o eu lírico, que já adotava uma posição bem realista com Carlos por dizer no primeiro verso que o amor era isso mesmo e que as decepções faziam parte do ato de amar, argumenta que é inútil resistir ao inevitável fato das decepções amorosas existirem e que, da mesma forma, o suicídio, o tema central do poema, é inútil para tentar evitar as decepções: “Inútil você resistir/ ou mesmo suicidar-se (...)” Em seguida, o eu lírico clama ao personagem que ele não se mate: “Não se mate, oh não se mate.”

Na segunda metade da segunda estrofe, o eu lírico toma uma posição mais otimista, mas ainda cautelosa com o poeta ao dizer que ele deve se manter vivo para quando casar, mas que ainda assim, ele não sabe quando o casamento acontecerá e, claro, se realmente acontecerá: “Reserve-se todo para/ as bodas que ninguém sabe/ quando virão/ se é que virão”. Dessa forma, o eu lírico tem muita consideração pelo poeta e que, por conseguinte, o poema se estrutura como uma conversa entre o subconsciente do poeta consigo próprio. Esse poema é como um fluxo de pensamento de Carlos Drummond de Andrade, podendo ser algo pessoal do poeta, mas que ainda assim, configura-se como algo universal, algo em que todas as pessoas que lerem o poema se identificarão. Vejo que, assim, o poeta conseguiu transformar algo pessoal em algo universal.

No terceiro verso, o eu lírico discute com o poeta sobre a confusão que ele está sentindo causada por toda essa situação em que ele está vivendo. Arrisco-me a dizer que o eu lírico toma uma posição um tanto quando religiosa ao declarar que o poeta é “telúrico”, ou seja, relativo à Terra: “O amor, Carlos, você telúrico (...)” Isso significa que o poeta não tem relação com o mundo espiritual e divino, mas puramente com o mundo material e mundano.

Penso que essa interpretação é possível porque o tema central do poema é o suicídio e essa mesma prática é condenada por muitas religiões, principalmente pelo cristianismo, a religião com mais fiéis no Brasil, o país do poeta. Se o poeta não fosse telúrico e se importasse mais com o divino, ele poderia não pensar em suicídio por essa ser uma prática considerada profana pela sua possível religião.

Outra possível interpretação é que o eu lírico tenta contrastar o amor com o poeta. Como é de praxe da poesia e do amor idealizado, algo condenado pelo próprio poeta, tem-se a ideia que o amor é algo sublime e além do plano material. Por outro lado, o poeta seria, como dito anteriormente, “relativo à Terra” e totalmente material e, por essa razão, ele teria problemas e decepções com o amor por ser incompatível com este.

Em seguida, o voltando propriamente às confusões que o poeta está sentindo, o eu lírico menciona que o poeta se encontra num momento escuro da sua vida: “(...) a noite passou em você (...)” Por essa razão, sentimentos ruins surgiriam dentro do poeta e assim segue uma enumeração de tudo o que poeta passa a sentir então: “(...) e os recalques se sublimando, /lá dentro um barulho inefável, /rezas, /vitrolas, /santos que se persignam, /anúncios do melhor sabão /barulho que ninguém sabe /de que, praquê”. Dessa forma, citando muitas coisas e algumas até um pouco díspares, o eu lírico descreve os sentimentos ruins que o poeta vem sentindo ao se deparar com tal situação.

Na quarta e última estrofe o eu lírico se põem a falar sobre o poeta em si: “Entretanto você caminha /melancólico e vertical.” Nesse trecho, o eu lírico fala como o poeta segue a vida de forma melancólica e vertical no sentido de se manter parado e não dar importância ao que acontece à sua volta. Em seguida, o eu lírico argumenta que o poeta é uma palmeira, um grito que ninguém ouviu: “você é a palmeira, você é o grito/ que ninguém ouviu no teatro”. Na minha interpretação, o eu lírico diz que o poeta é, novamente, algo parado como uma palmeira. Vejo também que o uso desta imagem da palmeira reflete a um certo elemento de brasilidade que era comum na primeira geração do modernismo.

O grito que o eu lírico diz que o poeta é me remete a um pedido de socorro que ninguém ouviu e que o poeta se vê sozinho e, por fim, o teatro seria a vida, espaço onde todos desempenham o seu papel. Em seguida, ao mencionar as luzes, “e as luzes todas se apagam”, o eu lírico diz que a esperança toda se acaba e, novamente, o poeta se vê sozinho e desesperançoso. O eu lírico, então, se atém a falar do amor que o poeta sente e ele argumenta que o amor no escuro em vez de no claro é sempre triste, o que nos remete a ideia do amor não correspondido, que seria esse amor que se vê no escuro e que o poeta não deve dizer nada sobre isso a ninguém: “O amor no escuro, não, no claro,/ é sempre triste, meu filho, Carlos,/ mas não diga nada a ninguém,/ ninguém sabe nem saberá.”

Analisando e comparando a questão do sentido em ambas as traduções, tanto a de Elizabeth Bishop, quanto a de Mark Strand, notei que muito possivelmente, Mark Strand tenha consultado a tradução de Elizabeth Bishop, pois há muitos trechos parecidos e as diferenças entre as traduções parecem apenas “atualizações” da tradução que deixaram o poema com uma aparência mais atual, ou seja, uma tradução na qual o tradutor optou por palavras e usos mais atuais.

Dessa forma, noto que até mesmo atualizações de traduções se vêem necessárias em muitos casos. Não considero a tradução de Elizabeth Bishop como datada, mas, ao mesmo tempo, uma atualização é sim enriquecedora para o texto de partida, o qual ganha mais traduções e, assim, mais opções de interpretação, de forma e de sentido. Da mesma forma, a primeira tradução ganha muito com a segunda tradução porque um estudo comparatista entre duas traduções se vê possível e é muito enriquecedor para ambos os textos que se faça um estudo comparatista já que novas possibilidades de interpretação e novas características florescem a partir da comparação que não seriam possíveis de serem vistas caso se houvesse apenas uma tradução.

No terceiro verso da segunda estrofe, é interessante mostrar a forma como a tradutora lidou com o uso da interjeição “oh”. No original, o poeta diz: “Não se mate, oh não se mate”. Na tradução de Elizabeth Bishop, para não precisar traduzir a interjeição “oh”, a tradutora optou por usar um ponto de exclamação no fim da frase e, assim, demonstrar a interjeição do eu lírico: “Don’t kill yourself. Don’t kill yourself!” Percebo, assim, que o tradutor pode encontrar soluções para a sua tradução em formas além das palavras, ou seja, em sinais de pontuação que auxiliam a tradução.

Isso se perdeu na tradução de Mark Strand. Partindo do princípio que o tradutor pode ter consultado a tradução de Elizabeth Bishop, penso que ele pode ter comparado a primeira tradução com o original e não deve ter visto, no original, o ponto de exclamação usado por Elizabeth Bishop. Para adequar a tradução e deixá-la mais próxima ao original, o tradutor preferiu apagar o ponto de exclamação e deixar apenas um ponto final: “Don’t kill yourself. Don’t kill yourself.” E, sobre a interjeição, o tradutor preferiu seguir o que Elizabeth Bishop fez e optou por não traduzir a interjeição.

Analisando o sentido em ambas as traduções, percebo que ambos os tradutores foram felizes em manter o sentido aqui discutido em suas traduções. As diferenças que se notam são relativas às escolhas de palavras de cada tradutor. No primeiro verso da terceira estrofe o poeta usa o adjetivo “telúrico”. Segundo o dicionário *online* Priberam, “telúrico”, como dito anteriormente, é “relativo à Terra”, ou seja, ao planeta Terra. Cada tradutor buscou uma alternativa diferente para a tradução desse adjetivo. Elizabeth Bishop buscou uma tradução mais próxima do original e usou o termo equivalente “*tellurian*”, enquanto Mark Strand buscou uma alternativa mais próxima do que se falaria em língua inglesa e usou o termo “*earthy*”. Nota-se que cada tradutor teve um objetivo diferente na hora de traduzir o poema. Segundo o *Oxford Dictionaries*, “*tellurian*” tem a sua origem na palavra latina “*tellus*”, que significa “terra” e é a mesma origem do adjetivo em língua portuguesa. Já o adjetivo “*earthy*”, que vem da palavra “*earth*” remete ao inglês antigo “*eorth*” e tem origem germânica.

Dessa forma, o tradutor procurou traduzir o poema de acordo com o *plain style*. De acordo as ideias de Venuti (2008), Mark Strand teria feito uma tradução mais domesticadora, já que ele buscou adaptar o adjetivo de origem latina para um adjetivo de origem germânica. De acordo com o manual de Henry and Francis Fowler, para que se escreva de acordo com o *plain style* é necessário que se evite as palavras de origem latina e é exatamente o que o tradutor fez em sua tradução.

Já sobre a forma do poema, nota-se que o poema original apresenta um padrão em sua forma, apesar desse padrão não ser muito rígido. Nos cinco primeiros versos da primeira estrofe, o poeta apresenta um número próximo de sílabas, ou seja, ali se encontra um padrão. Ainda para reforçar essa ideia de padrão, o poeta apresenta um número constante de acentuações: em todos os cinco versos, o número de acentuações se mantém constante em três. A diferença aparece no sexto e último verso da primeira estrofe. Por ser um verso mais curto, de apenas quatro sílabas, enquanto os versos anteriores apresentam seis, oito e nove sílabas, o último verso também apresenta menos acentuações, no caso, duas.

Ao longo de todo o poema, esse padrão se repete muitas vezes: no começo da estrofe, encontram-se versos de um número similar de sílabas e acentuações que vão sempre de seis a nove sílabas e de duas a três acentuações. Ao fim das estrofes, os últimos versos apresentam um número reduzido de sílabas e acentuações que vão de uma a quatro sílabas e de uma a duas acentuações. Há exceções na terceira e quarta estrofes: os quinto e sexto versos da terceira estrofe, os quais estão no meio da estrofe, apresentam um número reduzido de sílabas e acentuações e, ao mesmo tempo, no fim da quarta e última estrofe, não se apresentam versos com número reduzido de sílabas e acentuações. Apesar disso, o padrão aqui discutido ainda se mantém constante ao longo do poema.

Nas traduções, esse padrão da forma se perdeu e não é mais possível reconhecer um padrão nos poemas traduzidos. Isso é esperado de uma tradução já que as duas línguas apresentam diferenças silábicas e, como discutido anteriormente, é normal que a forma se perca ao longo da tradução. É importante ressaltar que na tradução deste poema, nota-se o mesmo padrão das traduções anteriores: o poema na língua de chegada tende a ficar menor, em número de sílabas e acentuações, que o poema na língua de partida. Isso se dá porque, como dito anteriormente, as palavras em inglês tendem a ser menores que as palavras em português. Apesar disso, ainda se pode ver um equilíbrio em alguns trechos por causa do número maior de palavras gramaticais em inglês do que em português.

CONCLUSÃO

O processo tradutório é constituído de um enfrentamento do original e ao mesmo tempo de uma proteção desse mesmo original. Dessa forma, o tradutor precisa contornar as dificuldades contidas no original, dificuldades estas que podem ser de vários âmbitos, como, por exemplo, da forma, do sentido, do tom etc., e precisa, ao mesmo tempo, proteger o poema original, ou seja, guardar a forma, o sentido, o tom etc., porque é tudo isso que precisa ser recriado na língua de chegada. O tradutor se depara, portanto, com vários recursos, caminhos e escolhas para recriar o poema na língua de chegada e foi com o objetivo de analisar esses recursos, caminhos e escolhas que eu construí essa pesquisa.

Como se pôde ver ao longo da análise dos três poemas, concluí que o tamanho das palavras, que em português costumam ser maiores, também importem na tradução da forma do poema. Apesar disso, nota-se que pode até mesmo haver um equilíbrio nas traduções de poemas entre o português e o inglês porque as palavras lexicais são maiores em português, mas as palavras gramaticais em inglês são maiores em número de palavras (na maioria dos casos, não em extensão). Dessa forma, o que se pode ver é uma compensação que gera um equilíbrio entre as duas línguas.

Contudo, essa compensação nem sempre facilita a obtenção de uma metrificacão presente no original, como se verificou ao longo das minhas análises das traduções, quando vimos que o número de sílabas e acentuações sofreu modificações em razão do tamanho ou número de palavras. Também é importante notar que o número de letras nas palavras é um elemento a ser considerado na tradução de poemas. Dessa forma, se um tradutor pretende se aproximar da forma do original, ou seja, pretende recriar na língua de chegada a forma que se encontra no texto de partida, deve usar do máximo de recursos para atingir um espelhamento dessa recriação do texto de uma língua para outra.

Um dos recursos disponíveis para lidar com a dificuldade das palavras maiores ou menores é o uso de palavras latinas ou anglo-saxônicas. Dependendo da origem da palavra, o tradutor encontrará palavras maiores ou menores, mais próximas ou mais distantes do original. Observa-se que as palavras de origem anglo-saxônicas tendem a ser menores (menos letras e menos sons), enquanto as de origem latina tendem a ser maiores (mais letras e mais sons). Vejo esta variação lexical como um recurso disponível para o tradutor. É importante, entretanto, notar que esse recurso, sobretudo quando se lida com o par português/inglês, interfere em outros aspectos importantes da tradução. Segundo Venuti (2008), uma tradução domesticadora, que

como já salientei é aquela que procura traduzir de acordo com o *plain style*. No caso específico de uma tradução da língua portuguesa (de origem latina) para a língua inglesa (de origem essencialmente anglo-saxônica), pode-se entender mais domesticadora a tradução que elencar um número maior de palavras de origem anglo-saxônica.

Dessa forma, se o tradutor optar por se aproximar da forma encontrada no poema original e optar por usar mais palavras de origem latina, ele se distanciará de uma tradução domesticadora. Por outro lado, se o tradutor preferir deixar o texto mais fluente na língua inglesa e optar por usar palavras de origem anglo-saxônica, ele se distanciará da forma do original e se aproximará de uma tradução domesticadora, segundo Venuti (2008). É importante, entretanto, ressaltar que essas considerações dependem muito do contexto tradutório no qual o tradutor se encontra e de suas perspectivas e metas. Por exemplo, se o tradutor estiver traduzindo um verso que tenha um número pequeno de sílabas e o seu objetivo prioritário seja acompanhar a metrificação do original, talvez o emprego de palavras de origem anglo-saxônica aproxime mais a tradução do original. Novamente, é importante levar em conta que não é fácil forjar regras para a tradução. A tradução é uma atividade que deve respeitar o seu contexto, ou seja, cada poema apresenta dificuldades distintas que podem ser resolvidas por estratégias também distintas.

Além das dificuldades inerentes à forma – quanto ao número de sílabas, tamanho das palavras etc. – também verifiquei que o tradutor pode se deparar com outra dificuldade que é o número e a posição de acentuações nos versos do poema. Vejo que essa é talvez a maior dificuldade e que está diretamente relacionada com as outras dificuldades citadas em relação à forma do poema. Penso que a tradução de poemas ainda pode apresentar outras dificuldades concernentes à forma além das citadas e que, por motivo de atendimento ao escopo deste estudo, não foram aqui tratadas.

Ao longo de minhas leituras sobre teorias e práticas de tradução, deparei-me com recursos bastante ousados que também são disponíveis para o tradutor, mas que não parecem estar bem situados naquilo que se costuma definir como tradução. Há, por exemplo, casos em que o tradutor elabora ou cria trechos que não existiam no texto original. Isso, na minha opinião, não seria uma tradução propriamente dita, mas uma interpretação ou, até mesmo, uma adaptação. Vejo esse recurso como disponível para casos em que o tradutor, querendo se aproximar do número de sílabas que no original poderia ser maior, crie mais texto para chegar próximo do número de sílabas desse original. Apesar da aproximação com a forma do original ser um objetivo constante do tradutor de poemas, vejo essa prática de criar texto para alcançar

o mesmo número de sílabas de um verso do original extremamente perigosa, porque é uma forma de transgressão que pode ter o efeito contrário no leitor da língua de chegada, distanciando-o do original em vez de aproximá-lo.

Outra dificuldade com a qual me deparei foi a questão da aliteração. Apesar de não ser muito utilizada por Carlos Drummond de Andrade, ela estava presente em “No Meio do Caminho” e não pôde ser recriada na língua de chegada. Apesar de não ter tido muito espaço na minha análise para discutir a questão da aliteração, acho importante ressaltar a dificuldade que é para o tradutor recriar essa característica na língua de chegada. Penso ser, quem sabe, impossível respeitar o número de sílabas, de acentuações, ser fiel ao significado e ainda recriar a aliteração. Por essa razão, vejo que não é por uma mera casualidade que se diga que a tradução de poemas é uma tarefa impossível. Na minha opinião, ela não é impossível, mas uma tradução perfeita, ou seja, que consegue recriar absolutamente tudo na língua de chegada é, sim, impossível. O tradutor precisa escolher o que ele tentará recriar e o que ele terá que ignorar e deixar para que outros tradutores façam. Essa renúncia mostra a riqueza do fazer tradutório que, na acumulação de traduções, se aproxima sempre mais do texto de partida e torna o poema mais disponível para o leitor do texto de chegada.

Além de conclusões quanto ao fazer tradutório, também aprofundei minha leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade e da biografia do próprio poeta. Percebi que é comum nos poemas de Drummond que se recorra à imagem de ciclos para expressar como o eu lírico se sente em relação à vida. Drummond usa essa imagem dos ciclos de duas formas: em “No meio do Caminho”, ele usa o ciclo na forma do poema, ou seja, na forma como são organizados os versos e as estrofes, que ocorrem com repetições e retomadas. Em “Retrato de Família”, o poeta constrói o ciclo no sentido, quando percorre etapas bem definidas de uma família: nascer, crescer, reproduzir-se, envelhecer e morrer. Dessa forma, não só considerações quanto às traduções, mas também quanto aos originais foram possíveis nessa análise e isso demonstra como uma análise comparatista é produtiva tanto para a língua e a literatura de partida quanto para a língua e a literatura de chegada. Além disso, concluí que Carlos Drummond de Andrade realmente é um poeta modernista por sua linguagem simples para a época e seu tom informal.

Apesar de toda tradução ser fruto de uma interpretação do tradutor, é importante que o tradutor não negue ao leitor da tradução a possibilidade de uma interpretação própria, preenchendo lacunas que o autor do original deixou propositalmente abertas. Apesar de parecer paradoxal dizer isso, é o que se observa na tradução de “Retrato de Família” por Virginia de Araújo. A tradutora interpretou que a família do retrato era a família do poeta e, por isso,

traduziu o poema inteiro, desde o começo, deixando clara essa interpretação. Isso não está sequer presente no original, pelo menos não no começo do poema. É possível interpretar que se trata da família do poeta, assim como foi a minha interpretação pessoal, e também é possível interpretar que os membros da família que aparecem no retrato são os familiares diretos do poeta, o que iria contra a minha interpretação, mas que ainda é possível, só não é recomendado que se deixe isso aparecer em uma tradução porque, dessa forma, o leitor do texto de chegada não terá que enfrentar as ambiguidades que o próprio poeta deixou no texto e não passará pela dúvida de se perguntar se a família do retrato é ou não do poeta e se eles são ou não são parentes diretos. Parece-me uma tradução empobrecedora aquela que ignora as ambiguidades próprias do poema original e priva o leitor da língua de chegada de se deparar com essas ambiguidades. Apesar disso, interpretações podem ser enriquecedoras no sentido de apresentarem mais possibilidades de leitura para o leitor da língua de chegada. Considero que uma interpretação só é empobrecedora quando ela apaga características intrínsecas do poema.

Outra dificuldade na qual o tradutor precisa fazer escolhas é o caso de quando um significado que na língua de partida tem um significante apresenta dois ou mais significantes na língua de chegada. É o caso das palavras *fantastic* e *strange* e dos grupos de palavras como *voyage*, *travel*, *journey* e *trip*. Em situações como essas, o tradutor precisa fazer escolhas e procurar o significante que mais se assemelhe ao significado do poema original. Apesar de ser uma tarefa árdua para o tradutor, essa é também uma tarefa enriquecedora para o poema porque, como dito anteriormente, apresenta novas interpretações para o leitor da língua de chegada.

É importante ressaltar que o tradutor de poemas se vê diante de uma gama mais ampla de opções do que, por exemplo, um tradutor técnico. Dessa forma, o tradutor de poemas pode escolher no que ele será domesticador: se ele adaptará a forma ou o sentido para a língua de chegada. Vejo que a teoria de Venuti (2008) não abarca a tradução de poemas inteiramente e, por essa razão, posso dizer que um tradutor de poemas se vê diante de um dilema quando seu objetivo é recuperar as propriedades acústicas do original na tradução de um poema. e, ao mesmo tempo, evitar a domesticação empobrecedora. Assim como dito na análise de “Não se Mate”, o tradutor tem mais um recurso disponível para traduzir poemas: o da substituição. O tradutor pode trocar trechos, palavras, interjeições, por sinais de pontuação que, na língua de chegada, expressarão o significado que o poeta quis expressar originalmente.

Outra possibilidade na qual um tradutor pode trabalhar é na atualização de traduções. No último poema analisado, parti do princípio que um tradutor consultou a tradução do outro e, a partir daí, fez sua própria tradução atualizando e corrigindo, segundo o que ele achou

correto, a tradução da primeira tradutora. Vejo esse exercício como muito enriquecedor para a tradução também porque traz para o leitor da língua de chegada uma leitura crítica e uma nova interpretação, o que, por si só, recupera e valoriza a tradução anterior, ressignificando-a.

Atendo-se à análise dos tradutores em si, pude notar um padrão nas traduções de Elizabeth Bishop. Por ser uma tradutora que esteve presente em todas as traduções analisadas, pude fazer considerações acerca do seu estilo tradutório. Notei que ela tenta sempre se aproximar mais do sentido encontrado no original, ou seja, na hora de escolher se ela dará mais ênfase à forma ou ao conteúdo, ela opta por focar no conteúdo de suas traduções. Para se aproximar mais do conteúdo encontrado no original, a tradutora procura usar palavras de origem latina, ou seja, ela não faz uma tradução domesticadora. Em alguns trechos, a tradutora se aproxima muito da forma encontrada no original, mas, apesar disso, não mantém um padrão, o que pode demonstrar que essa aproximação com a forma não é de todo intencional. É importante ressaltar que a proximidade de Elizabeth Bishop com a língua portuguesa poderia se dar pelo tempo que a poeta e tradutora viveu no Brasil, o que, conseqüentemente, a levou a conhecer mais o contexto em que os poemas foram produzidos.

Quando um tradutor nativo da língua inglesa se depara com a tarefa de traduzir um poema do português para o inglês, ele deve pensar nas formas como lidará com os detalhes da tradução. Cada pequeno e aparentemente insignificante detalhe desempenha um papel crucial na construção do efeito poético de cada poema e particulariza a expressão poética daquele texto.

Vejo que a grande maioria dos tradutores de poemas são também poetas e encontram as ferramentas necessárias para traduzir poemas já no seu conhecimento acerca da criação de poemas tanto em sua língua materna quanto em língua estrangeira. Por essa razão, vejo que as traduções de Elizabeth Bishop se demonstraram as traduções mais próximas do original, já que a tradutora também era uma grande poeta em língua inglesa. Dessa forma, Elizabeth Bishop sabia como criar poemas e, conseqüentemente, sabia como traduzir poemas para a língua inglesa. Contudo, poderia ser injusto comparar Elizabeth Bishop com os outros tradutores pela mesma razão dela ser poeta além de falante nativa de inglês e também de ser a única que traduziu os três poemas analisados. Acho importante ressaltar que a escolha pelos poetas se deu porque o corpus de pesquisa era pequeno e, para a análise de Carlos Drummond de Andrade, esses foram os tradutores oferecidos pelo corpus. Por ter traduzido todos os poemas aqui analisados, Elizabeth Bishop conseqüentemente adquiriu uma posição de destaque na pesquisa, mas ressalto que todos os tradutores aqui analisados são bons tradutores que oferecem diferentes modos de traduzir esses poemas.

Para a tarefa de traduzir poemas, um tradutor tem ao seu dispor uma grande variedade de dicionários para a busca de sinônimos, por exemplo. Vejo nessa ampla variedade de recursos a resposta para as dificuldades do tradutor ao traduzir um poema de duas línguas de origens diferentes como é o caso da língua portuguesa e da língua inglesa. Vejo, então, que mais um detalhe se soma aos detalhes que o tradutor deve levar em consideração na hora de traduzir um poema. Como dito anteriormente, dicionários, sobretudo dicionários de sinônimos, são grandes recursos para um tradutor de poemas porque este pode procurar por sinônimos maiores ou menores e assim pode se aproximar mais ou se afastar mais do número de sílabas, acentuações e da ordem das sílabas e acentuações presentes no original.

Concluo, finalmente, que a tradução de poemas não é impossível, mas apresenta suas peculiaridades que, de fato, levam nós tradutores a caracterizá-la como impossível em um primeiro momento. Dessa forma, o que o tradutor de poemas deve fazer é ser um pouco poeta também e usar da criatividade que o poeta usou na língua de partida para recriar os poemas na língua de chegada. Para essa tarefa, o tradutor se vê diante de muitos recursos e opções e, durante o processo tradutório, o tradutor/poeta se vê na necessidade de escolher o que ele recriará na língua de chegada: se o foco será a forma, e, dentro da forma, se o foco será na metrificação ou nas acentuações, nas rimas ou nas aliterações etc; ou, se o foco será o significado e, dentro do significado, se o foco será a língua de partida ou a língua de chegada. Por fim, concluo que a tradução, sobretudo a tradução de poemas, é uma atividade que apresenta um grande número de possibilidades e caminhos e depende o tradutor escolher os caminhos que ele achar melhor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, C. D. “Não se Mate” In: WILLIAMS, F. G. (Org.) **Poets of Brazil: a bilingual selection**. Nova Iorque: Luso-Brazilian Books, 2004.

ANDRADE, C. D. “No Meio do Caminho”. In: WILLIAMS, F. G. (Org.) **Poets of Brazil: a bilingual selection**. Nova Iorque: Luso-Brazilian Books, 2004.

ANDRADE, C. D. “Retrato de Família” In: In: BISHOP, E. BRASIL, E. (Org.) **An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry**. Middletown : Wesleyan University Press, 1972.

ARAÚJO, V. “Portrait of a Family” In: BISHOP, E.; BRASIL, E. (Org.) **An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry**. Middletown : Wesleyan University Press, 1972.

BECKER, E. R. “Algumas Considerações Sobre a Tradução da Obra de José J. Veiga para a Língua Inglesa”. In: *Fazeres indisciplinados: estudos de literatura comparada*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013. p. 129-145.

BEUM, R.; SHAPIRO, K. **The Prosody Handbook: a guide to poetic form**. Nova Iorque: Dover Publications, INC, 2006, p. 27-44.

BISHOP, E.; BRASIL, E. **An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry**. Middletown : Wesleyan University Press, 1972.

BISHOP, E. “Don’t Kill Yourself” In: BISHOP, E.; BRASIL, E. (Org.) **An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry**. Middletown : Wesleyan University Press, 1972.

BISHOP, E. “Family Portrait”. In: BISHOP, E. BRASIL, E. (Org.) **An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry**. Middletown : Wesleyan University Press, 1972.

BISHOP, E. “In the Middle of the Road”. In: BISHOP, E. BRASIL, E. (Org.) **An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry**. Middletown : Wesleyan University Press, 1972.

BRASIL ESCOLA. **O Modernismo no Brasil – 2ª Fase**. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/literatura/o-modernismo-no-brasil2-fase.htm>> Acesso em: 16 de nov. 2016.

COLCHIE, T.; STRAND, M. **Travelling in the Family: selected poems**. Los Angeles: Random House, 1986.

ENGLISH LANGUAGE & USAGE. “**noun of noun**” vs. “**noun+noun**”? Disponível em: <<http://english.stackexchange.com/questions/131240/noun-of-noun-vs-nounnoun>> Acesso em: 16 de nov. 2016

ENGLISH LANGUAGE & USAGE. **What’s the difference between “way” and “road”?** Disponível em: <<http://english.stackexchange.com/questions/266004/what-s-the-difference-between-way-and-road>> Acesso em: 16 de nov. 2016.

ESCRITA. **Origens da Bandeira do Brasil**. Disponível em: <http://www.escreta.com.br/escreta/leitura.asp?Texto_ID=7128> Acesso em: 16 de nov. 2016.

FOWLER, F.; FOWLER, H. **The King's English**. Londres: Oxford University Press, 1908.

GOLDSTEIN, N. **Versos, Sons, Ritmos**. Porto Alegre: Editora Ática, 2007.

LARANJEIRA, M. **Poética da Tradução: do sentido à significância**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

LITERARY DEVICES. **Alliteration**. Disponível em: <<http://www.literarydevices.com/alliteration/>> Acesso em: 16 de nov. 2016.

MARTINS, M. A. P. “As Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução”. *Cadernos de Letras*, Rio de Janeiro, n.27, p. 59-72, 2010.

NIST, J. “In the Middle of the Road” In: COLCHIE, T.; STRAND, M. (Org.) **Travelling in the Family: selected poems**. Los Angeles: Random House, 1986.

OXFORD DICTIONARIES. **English Oxford Living Dictionaries**. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/>> Acesso em: 02 de dez. 2016.

PHRASEMIX. **What's the difference between "under", "below", "beneath", and "underneath"?** Disponível em: <<https://www.phrasemix.com/answers/whats-the-difference-between-under-below-beneath-and-underne>> Acesso em: 16 de nov. 2016.

EVEN-ZOHAR, I. 1979. “Polysystem Theory”. *Poetics Today* 1, Durham. p. 287–310, 1979

SHERMAN, L. A. **Analytics of Literature: A Manual for the Objective Study of English Prose and Poetry**. Boston: Ginn, 1893.

SIGNIFICADOS. **Significado de Modernismo.** Disponível em: <<http://www.significados.com.br/modernismo/>> Acesso em: 16 de nov. 2016.

SIGNIFICADOS. **Significado do Poema No Meio do Caminho de Carlos Drummond de Andrade.** Disponível em: <<http://www.significados.com.br/poema-no-meio-do-caminho-de-carlos-drummond-de-andrade/>> Acesso em: 16 de nov. 2016.

SPEAKSPEAK. **Confusing words: travel, a journey, a trip, a voyage.** Disponível em: <<http://speakSpeak.com/confusing-words/travel-journey-trip-voyage>> Acesso em: 16 de nov. 2016

STRAND, M. "Don't Kill Yourself" In: COLCHIE, T.; STRAND, M. (Org.) **Travelling in the Family: selected poems.** Los Angeles: Random House, 1986. 134 p.

TURCO, L. P. **The Book of Forms: a handbook of poetics including odd and invented forms.** Lebanon: University Press of New England, 2012, p. 18-54.

VENUTI, L. **The translator's invisibility: a history of translation.** Londres: Routledge, 2008. p. 1-35.

WILLIAMS, F. G. **Poets of Brazil: a bilingual selection.** Nova Iorque: Luso-Brazilian Books, 2004.

ANEXO 1

NO MEIO DO CAMINHO

1	No/ ME/io/ do/ ca/MI/nho/ TI/nha/ uma/ PE/dra	Estrofe 1
2	TI/nha/ uma/ PE/dra/ no/ ME/io/ do/ ca/MI/nho	
3	TI/nha/ uma/ PE/dra	
4	No/ ME/io/ do/ ca/MI/nho/ TI/nha/ uma/ PE/dra.	

5	NUN/ca/ me es/que/ce/REI/ des/se a/con/te/ci/MEN/to	Estrofe 2
6	Na/ VI/da/ de/ MI/nhas/ re/TI/nas/ tão/ fa/ti/GA/das.	
7	NUN/ca/ me es/que/ce/REI/ que/ no/ ME/io/ do/ ca/MI/nho	
8	TI/nha/ uma/ PE/dra	
9	TI/nha/ uma/ PE/dra/ no/ ME/io/ do/ ca/MI/nho	
10	No/ ME/io/ do/ ca/MI/nho/ TI/nha/ uma/ PE/dra.	

ANDRADE, C. D. “No Meio do Caminho”. In: WILLIAMS, F. G. (Org.) **Poets of Brazil: a bilingual selection**. Nova Iorque: Luso-Brazilian Books, 2004.

ANEXO 2

IN THE MIDDLE OF THE ROAD

1	In/ the/ MID/dle/ of/ the/ ROAD/ there/ was/ a/ STONE	Estrofe 1
2	there/ was/ a/ STONE/ in/ the/ MID/dle/ of/ the/ ROAD	
3	there/ was/ a/ STONE	
4	in/ the/ MID/dle/ of/ the/ ROAD/ there/ was/ a/ STONE.	

5	NE/ver/ should/ I/ for/get/ this/ EVENT	Estrofe 2
6	in/ the/ LIFE/ of/ my/ fa/TIGUED/ RET/i/nas.	
7	NE/ver/ should/ I/ for/GET/ that/ in/ the/ MID/dle/ of/ the/ ROAD	
8	there/ was/ a/ STONE	
9	there/ was/ a/ STONE/ in/ the/ MID/dle/ of/ the/ ROAD	
10	in/ the/ MID/dle/ of/ the/ ROAD/ there/ was/ a/ STONE.	

BISHOP, E. "In the Middle of the Road". In: BISHOP, E. BRASIL, E. (Org.) **An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry**. Middletown : Wesleyan University Press, 1972.

ANEXO 3

IN THE MIDDLE OF THE ROAD

1	In/ the/ MID/dle/ of/ the/ ROAD/ was/ a/ STONE	Estrofe 1
2	was/ a/ STONE/ in/ the/ MID/dle/ of/ the/ ROAD	
3	was/ a/ STONE	
4	in/ the/ MID/dle/ of/ the/ ROAD/ was/ a/ STONE.	

5	I/ shall/ NE/ver/ for/GET/ that/ EVENT	Estrofe 2
6	in/ the/ LIFE/ of/ my/ so/ TIRED/ eyes.	
7	I/ shall/ NE/ver/ for/GET/ that/ in/ the/ MID/dle/ of/ the/ ROAD	
8	was/ a/ STONE	
9	was/ a/ STONE/ in/ the/ MID/dle/ of/ the/ ROAD	
10	in/ the/ MID/dle/ of/ the/ ROAD/ was/ a/ STONE.	

NIST, J. "In the Middle of the Road" In: COLCHIE, T.; STRAND, M. (Org.) **Travelling in the Family: selected poems**. Los Angeles: Random House, 1986.

ANEXO 4

RETRATO DE FAMÍLIA

1	ÊS/te/ re/TRA/to/ de/ fa/MÍ/lia	Estrofe 1
2	es/TÁ/ um/ TAN/to/ em/po/ei/RA/do.	
3	JÁ/ não/ se/ VÊ/ no/ ros/to/ do/ PAI	
4	QUAN/to/ di/NHEI/ro/ ele/ ga/NHOU.	
5	Nas/ MÃOS/ dos/ TI/os/ não/ se/ per/CE/bem	Estrofe 2
6	as/ vi/A/gens/ que/ AM/bos/ fi/ZE/ram.	
7	A/ a/VÓ/ fi/cou/ LI/sa e a/ma/RE/la,	
8	sem/ me/MÓ/rias/ da/ mo/nar/QUI/a.	
9	Os/ me/NI/nos/, co/mo/ es/TÃO/ mu/DA/dos.	Estrofe 3
10	O/ ros/to/ de/ PE/dro/ É/ tran/QUÍ/lo,	
11	u/SOU OS/ me/LHO/res/ SO/nhos.	
12	E/ Jo/ÃO/ não/ É/ mais/ men/ti/RO/so.	
13	O/ jar/DIM/ tor/NOU/-se/ fan/TÁS/ti/co.	Estrofe 4
14	As/ FLO/res/ SÃO/ pla/cas/ cin/ZEN/tas.	
15	E/ a/ a/REIA/, sob/ PÉS/ ex/TIN/tos,	
16	É/ um/ o/ce/ANO/ de/ NÉ/voa.	
17	NO/ se/mi/CÍR/cu/lo/ das/ ca/DEI/ras	Estrofe 5
18	NO/ta/-se/ CER/to/ mo/vi/MEN/to.	
19	As/ cri/AN/ças/ tro/CAM/ de/ lu/GAR,	
20	mas/ sem/ ba/RU/lho:/ É UM/ re/TRA/to.	

21	VIN/te a/nos/ É UM/ gran/de/ TEM/po.	Estrofe 6
22	Mo/DE/la/ qual/QUER/ i/MA/gem.	
23	Se uma/ fi/GU/ra/ VAI/ mur/CHAN/do,	
24	ou/TRA/, sor/RIN/do/, se/ pro/PÕE.	

25	ES/ses/ es/TRA/nhos/ as/sen/TA/dos,	Estrofe 7
26	meus/ pa/REN/tes?/ NÃO/ a/cre/DI/to.	
27	SÃO/ vi/SI/tas/ se/ di/ver/TIN/do	
28	nu/ma/ SA/la/ que/ SE A/bre/ POU/co.	

29	Fi/CA/ram/ TRA/ços/ da/ fa/MÍ/lia	Estrofe 8
30	per/DI/dos/ no/ JEI/to/ dos/ COR/pos.	
31	Bas/TAN/te/ PA/ra/ su/ge/RIR	
32	que um/ COR/po é/ CHE/io/ de/ sur/PRE/sas.	

33	A/ mol/DU/ra/ DES/te/ re/TRA/to	Estrofe 9
34	em/ VÃO/ pren/de/ SUAS/ per/so/NA/gens.	
35	Es/TÃO/ ALI/ vo/lun/ta/ria/MEN/te,	
36	sa/be/RIAM/ — se/ pre/CI/so/ —vo/AR.	

37	Po/de/RIAM/ su/ti/li/ZAR/-se	Estrofe 10
38	no/ CLA/ro-es/CU/ro/ do/ sa/LÃO,	
39	ir/ mo/RAR/ no/ FUN/do/ dos/ MÓ/veis	
40	ou/ no/ BOL/so/ de/ VE/lhos/ co/LE/tes.	

41	A/ CA/sa/ tem/ MUI/tas/ ga/VE/tas	
----	-----------------------------------	--

42	e/ pa/PÉIS,/ es/CA/das/ com/PRI/das.	Estrofe 11
43	Quem/ SA/be a/ ma/LÍ/cia/ das/ COI/sas,	
44	QUAN/do a/ ma/TÉ/ria/ se a/bor/RE/ce?	

45	O/ re/TRA/to/ não/ me/ res/PON/de.	Estrofe 12
46	ele/ me/ FI/ta e/ se/ con/TEM/pla	
47	nos/ meus/ O/lhos/ em/po/ei/RA/dos.	
48	E/ no/ cris/TAL/ se/ mul/ti/PLI/cam	

49	os/ pa/REN/tes/ MOR/tos/ e/ VI/vos.	Estrofe 13
50	JÁ/ não/ dis/TIN/go os/ que/ se/ FO/ram	
51	dos/ que/ res/TA/ram./ Per/CE/bo a/PE/nas	
52	a es/TRA/nha i/DÉIA/ de/ fa/MÍ/lia	

53	via/JAN/do a/tra/VÉS/ da/ CAR/ne.	Estrofe 14
----	-----------------------------------	------------

ANDRADE, C. D. “Retrato de Família” In: In: BISHOP, E. BRASIL, E. (Org.) **An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry**. Middletown : Wesleyan University Press, 1972.

ANEXO 5

FAMILY PORTRAIT

1	YES,/ this/ FA/mi/ly/ por/TRAIT	Estrofe 1
2	IS/ a/ LI/ttle/ DUS/ty.	
3	The/ FA/ther's/ FACE/ doesn't/ SHOW	
4	HOW/ much/ MO/ney/ HE EARNED.	
5	The/ UN/cles'/ HANDS/ don't/ re/VEAL	Estrofe 2
6	the/ VO/yages/ BOTH/ of/ them/ MADE.	
7	The/ grand/MO/ther's s/MOO/thed/ AND YE/lloed;	
8	she's/ for/GOTTEN/ the/ MO/nar/chy.	
9	The/ CHIL/dren/, how/ they've/ CHAN/ged.	Estrofe 3
10	PE/ter's/ face/ IS/ tranquil,	
11	that/ WORE/ the/ BEST/ dreams.	
12	And/ JOHN'S/ no/ LON/ger a /LIAR.	
13	The/ GAR/den's/ be/COME/ fan/TAS/tic.	Estrofe 4
14	The/ FLO/wers/ are/ GRAY/ badges.	
15	And/ the/ SAND,/ be/NEATH/ dead/ feet,	
16	IS/ an o/cean of/ FOG.	
17	In/ the/ semi/CIR/cle of/ arm/CHAIRS	Estrofe 5
18	a/ CER/tain/ MO/ve/ment/ is/ NO/ti/ced.	
19	The/ CHIL/dren/ are/ CHAN/ging/ PLA/ces,	
20	but/ NOISE/less/ly!/ IT'S/ a/ pic/ture.	

21	TWENTY Y/ears/ IS A/ long/ TIME.	Estrofe 6
22	It/ CAN/ form/ any/ IMAGE.	
23	If/ one/ FACE/ starts/ to/ WI/ther,	
24	a/NO/ther/ pre/SENTS/ it/SELF/, SMI/ling.	

25	All/ these/ SEA/ted/ STRAN/gers,	Estrofe 7
26	my/ re/LA/tions?/ I/ DON'T/ be/LIEVE IT.	
27	They're/ GUESTS/ a/MU/sing/ them/SELVES	
28	in/ a/ RA/re/ly/-O/pened/ PAR/lor.	

29	FA/mi/ly/ FEA/tures/ re/MAIN	Estrofe 8
30	LOST/ in/ the/ PLAY/ of/ BO/dies.	
31	But/ THERE'S/ e/NOUGH/ to/ su/GGEST	
32	that/ a/ BODY/ is/ FULL/ of/ sur/PRI/ses.	

33	The/ FRA/me/ of/ this/ FA/mi/ly/ POR/trait	Estrofe 9
34	HOLDS/ its/ PER/son/ages/ in/ VAIN.	
35	They're/ THERE/ vo/lun/TA/ri/ly,	
36	they'd/ KNOW/ how/ — if/ NEED/ be —/ to/ FLY.	

37	They/ COULD/ re/FINE/ them/SELVES	Estrofe 10
38	in/ the/ ROOM'S/ chi/a/ros/CU/ro,	
39	LIVE/ in/SIDE/ the/ FUR/ni/ture	
40	or/ the/ PO/ckets of/ OLD/ waist/COATS.	

41	The/ HOUSE/ has/ MA/ny/ DRAW/ers,	
----	-----------------------------------	--

42	PA/pers/, long/ STAIR/cases.	Estrofe 11
43	When/ MA/tter/ be/COMES/ an/NOY/ed,	
44	who/ KNOWS/ the/ MA/lice/ of/ THINGS?	
45	The/ POR/trait/ does/ NOT/ re/PLY,	Estrofe 12
46	it/ STARES;/ in/ my/ DUSTY/ eyes	
47	it/ con/tem/PLATES/ it/SELF.	
48	The/ LI/ving/ and/ DEAD/ re/LA/tions	
49	mul/ti/PLY/ in/ the/ GLASS.	Estrofe 13
50	I/ don't/ dis/TIN/guish/ THOSE	
51	that/ WENT /a/WAY/ from/ THOSE	
52	that/ STAY./ I/ ON/ly/ per/CEIVE	
53	the/ STRANGE/ i/DEA/ of/ FA/mi/ly	
54	TRA/ve/lling/ THROUGH/ the/ FLESH.	Estrofe 14

BISHOP, E. "Family Portrait". In: BISHOP, E. BRASIL, E. (Org.) **An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry**. Middletown : Wesleyan University Press, 1972.

ANEXO 6

PORTRAIT OF A FAMILY

1	This/ FA/mi/ly/ por/TRAIT	Estrofe 1
2	is/ RA/ther/ DUS/ty.	
3	You/ CAN'T/ see/ PA/pa's/ FACE	
4	or/ the/ BIG/ stack/ he/ MADE.	

5	In/ the/ UN/cles'/ HANDS	Estrofe 2
6	the/ FO/reign/ TRA/vel/ doesn't/ SHOW.	
7	GRA/nny's s/mooth/ NOW/, ye/LLOW,	
8	fi/NISHED/ with/ the/ MO/nar/chy.	

9	The/ BOYS/ are/ quite/ CHANGED.	Estrofe 3
10	PE/dro's/ FACE/ is/ PLACID,	
11	His/ DREAMS/ are/ im/PROVED.	
12	And/ JO/a/o's s/TOPPED/ te/lting/ TA/les.	

13	The/ GAR/den's s/TRANGE:	Estrofe 4
14	flo/WERS /like/ LEAD/ disks;	
15	sand, /UN/der/ the/ DEAD/ feet,	
16	AN O/cean/ of/ MIST.	

17	One/ NOTES/ a/ CER/tain/ RUSH	Estrofe 5
18	of/ KIDS/ in/ the/ FOR/mal/ GROUP:	
19	they/ PLAY/ mu/si/cal/ CHAIRS	
20	—no/ MUSIC/, no/ BODIES.	

21	TWENTY/ y/EARS/ is/ a/ LOT.	Estrofe 6
22	ANY/one/ would/ SEEM/ odd.	
23	But/ if/ one/ SHAPE/ gives/ UP,	
24	a/NO/ther/ COMES/ and/ SMILES.	

25	These/ QUEER/ seated/ PEO/ple	Estrofe 7
26	my/ re/LA/tives? /WHO/ said!	
27	They're /VI/si/tors/ who/ WAN/dered/ in	
28	to/ a/ RA/re/ly/ O/pened /ROOM.	

29	FA/mi/ly/ FEA/tures/ STAY/ on	Estrofe 8
30	in/ the/ blind/ TUM/ble/ of/ FLESH.	
31	Just/ ENOUGH/ to/ sug/GEST	
32	the/ GRAB/—bag/ a/ BODY/ is.	

33	The/ PIC/ture/ FRAME/ isn't/ WHAT	Estrofe 9
34	HOLDS/ the/ PIC/tured/ in:	
35	FREE/—will/ KEEP/ them/ THERE;	
36	they'd/ FLEE/, if/ THEY/ wished.	

37	They/ could/ BLEND/ subtly	Estrofe 10
38	in/ the/ PAR/lor/ Chi/a/ros/CU/ro,	
39	SILT/ to/ the/ BOT/toms/ of/ SEATS	
40	and/ in/to/ WIN/ter/ CLOTHES.	

41	The/ HOUSE/ is/ FULL/ of/ DRAWERS	
----	-----------------------------------	--

42	and/ PA/pers/, deep/ STAIR/wells.	Estrofe 11
43	Who/ KNOWS/ how/ MEAN/ things/ GET	
44	once/ MATTER/ is/ dis/TURBED?	

45	The/ PIC/ture/ KEEPS/ its/ PLACE.	Estrofe 12
46	It/ WATCHES/ me/, it/ con/tem/PLA/tes	
47	it/SELF/ in/ my/ DUS/ty/ EYES.	
48	In/ my/ LEN/ses/, there/ mul/ti/PLY	

49	re/LA/tives/ DEAD/ and/ a/LIVE.	Estrofe 13
50	I/ can't/ TELL/ which/ IS/ which.	
51	I/ DO/ know/ what/ a/ STRANGE	
52	no/TION/ of/ FA/mi/ly/ does/ TRACE	

53	the/ long/ ROAD/ of/ the/ FLESH.	Estrofe 14
----	----------------------------------	------------

ARAÚJO, V. "Portrait of a Family" In: BISHOP, E.; BRASIL, E. (Org.) **An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry**. Middletown : Wesleyan University Press, 1972.

ANEXO 7

NÃO SE MATE

1	CAR/los/, sos/SE/gue, o a/MOR	Estrofe 1
2	É/ is/so/ que/ vo/CÊ ES/tá/ VEN/do:	
3	ho/je/ BEI/ja, a/ma/NHÃ/ não/ BEI/ja,	
4	de/POIS/ de a/ma/NHÃ É/ do/MIN/go	
5	e/ se/GUN/da/-FEI/ra/ nin/GUÉM/ sa/be	
6	o/ QUE/ se/RÁ.	

7	I/NÚ/til/ vo/CÊ/ re/sis/TIR	Estrofe 2
8	ou/ MES/mo/ su/i/ci/DAR/-se.	
9	Não/ se/ MA/te/, oh/ NÃO/ se/ MA/te,	
10	Re/SER/ve/-se/ TO/do/ PA/ra	
11	as/ BO/das/ que/ nin/GUÉM/ sa/be	
12	QUAN/do/ vi/RÃO,	
13	SE É/ que/ vi/RÃO.	

14	O/ a/MOR/, Car/los/, vo/CÊ/ te/LÚ/ri/co,	Estrofe 3
15	a/ NOI/te/ pas/SOU EM/ vo/CÊ,	
16	e os/ re/CAL/ques/ se/ su/bli/MAN/do,	
17	lá/ DEN/tro um/ ba/RU/lho i/ne/FÁ/vel,	
18	RE/zas,	
19	vi/TRO/las,	
20	SAN/tos/ que/ se/ per/SIG/nam,	
21	a/NÚN/cios/ do/ me/LHOR/ sa/BÃO,	

22	ba/RU/lho/ que/ nin/GUÉM/ sa/be	
23	de/ QUÊ/, pra/QUÊ.	

24	En/tre/TAN/to/ vo/CÊ/ ca/MI/nha	Estrofe 4
25	me/lan/CÓ/li/co e/ ver/ti/CAL.	
26	Vo/CÊ É A /pal/MEI/ra/, vo/cê é o/ GRI/to	
27	que/ nin/GUÉM/ ou/VIU/ no/ te/A/tro	
28	e as/ LU/zes/ TO/das/ se/ a/PA/gam.	
29	O a/MOR/ no es/CU/ro/, não/, no/ CLA/ro,	
30	é/ sem/pre/ TRIS/te/, meu/ FI/lho/, CAR/los,	
31	mas/ não/ DI/ga/ NA/da a/ nin/GUÉM,	
32	nin/GUÉM/ sa/be/ nem/ sa/be/RÁ.	

ANDRADE, C. D. “Não se Mate” In: WILLIAMS, F. G. (Org.) **Poets of Brazil: a bilingual selection**. Nova Iorque: Luso-Brazilian Books, 2004.

ANEXO 8

DON'T KILL YOURSELF

1	CAR/los,/ keep/ CALM,/ love	Estrofe 1
2	is/ what/ YOU'RE/ seeing/ NOW:	
3	to/DAY A/ kiss/, to/MOR/row/ no/ KISS,	
4	day after/ to/MOR/row's/ SUN/day	
5	and/ no/BODY/ knows/ what/ will/ HAPPEN	
6	MON/day.	

7	It's/ USE/less/ to/ re/SIST	Estrofe 2
8	or/ to/ com/MIT/ su/i/CI/de.	
9	Don't/ KILL/ your/self/. Don't/ KILL/ your/self!	
10	KEEP ALL/ of/ your/SELF/ for/ the/ NUP/tials	
11	COMING/ no/body/ KNOWS/ when,	
12	that/ IS/, if/ they/ ever/ COME.	

13	Love/, CAR/los/, tel/LU/rian,	Estrofe 3
14	spent/ the/ NIGHT/ with/ YOU,	
15	and/ NOW/ your/ in/SIDES/ are/ RAISING	
16	an/ i/NEF/fa/ble/ RACKET,	
17	PRAY/ers/, vic/TRO/las,	
18	saints/ CROSSING/ them/SELVES,	
19	ads/ for/ BETTER/ soap,	
20	a/ RACKET/ of/ which/ no/BODY	
21	knows/ the/ WHY/ or/ where/FOR.	

22	In/ the/ mean/TIME/, you/ GO ON/ your/ WAY	Estrofe 4
23	VER/ti/cal,/ me/LAN/cho/ly.	
24	You're/ the/ palm/ TREE/, you're/ the/ CRY	
25	no/body/ HEARD/ in/ the/ THEATRE	
26	and/ all/ the/ LIGHTS/ went/ OUT.	
27	Love/ in/ the/ DARK/, no/, LOVE	
28	in/ the/ day/LIGHT/, is/ al/WAYS/ sad,	
29	sad/, CAR/los/, my/ BOY,	
30	but/ TELL/ it/ to/ no/BODY,	
31	no/body/ KNOWS/ nor/ shall/ KNOW.	

BISHOP, E. "Don't Kill Yourself" In: BISHOP, E.; BRASIL, E. (Org.) **An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry**. Middletown : Wesleyan University Press, 1972.

ANEXO 9

DON'T KILL YOURSELF

1	CAR/los,/ calm/ DOWN/, love	Estrofe 1
2	is/ WHAT/ you/ ARE/ seeing:	
3	a/ kiss/ to/DAY/, to/MOR/row/ no/ kiss,	
4	the/ DAY AFTER/ to/MOR/row is/ SUN/day	
5	and/ no/BODY/ knows/ what/ will/ HAPPEN	
6	on/ MON/day.	

7	It's/ USE/less/ to/ re/SIST	Estrofe 2
8	or/ to/ com/MIT/ su/i/CI/de.	
9	Don't/ KILL/ your/self/. Don't/ KILL/ your/self.	
10	SAVE/ all/ of/ your/SELF/ for/ the/ WED/ding	
11	though/ no/body/ KNOWS/ when/ or/ IF	
12	it/ will/ E/ver/ come.	

13	CAR/los/, earthy/ CAR/los/, love	Estrofe 3
14	SPENT/ the/ NIGHT/ with/ YOU	
15	and/ your/ DEEPEST/ self	
16	is/ RAISING/ a/ TER/ri/ble/ RACKET,	
17	PRAY/ers	
18	STE/re/os,	
19	SAINTS/ in/pro/CES/sion,	
20	ADS/ for/ the/ BEST/ soap,	
21	a/ RACKET/ for/ which/ no/BODY/ knows	

22	the/ WHY/ or/ WHERE/for.	
23	Mean/WHILE/, you/ WALK	Estrofe 4
24	up/RIGHT/, un/HAPPY.	
25	You/ ARE/ the/ palm/ tree/, you/ ARE/ the/ shout	
26	no/body/ HEARD/ in/ the/ THEA/ter	
27	and/ all/ the/ LIGHTS/ went/ OUT.	
28	Love/ in/ DARK/ness,/ no,/ in/ day/LIGHT	
29	is/ AL/ways/ sad,/ CAR/los,/ my/ BOY,	
30	don't/ TELL/ any/ONE,	
31	no/body/ KNOWS/ or/ will/ KNOW.	

STRAND, M. "Don't Kill Yourself" In: COLCHIE, T.; STRAND, M. (Org.) **Travelling in the Family: selected poems**. Los Angeles: Random House, 1986.