

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

João Pedro Brutschin Severo

**VERSOS EXPRESSOS:
TRADUÇÃO COMENTADA DE POEMAS DE CHARLES HARPUR**

Porto Alegre

2018

João Pedro Brutschin Severo

**VERSOS EXPRESSOS:
TRADUÇÃO COMENTADA DE POEMAS DE CHARLES HARPUR**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do título
de Bacharelado em Letras pela Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Márcia Moura da Silva

Porto Alegre

2018

AGRADECIMENTOS

Sou a terceira geração da minha família a concluir o curso de Letras. Pela linhagem matriarcal, sou o primeiro homem nesse curso, quebrando um pouco a fórmula da sequência. Sou o primeiro a fazer o bacharel também. Então eu gostaria de agradecer, primeiramente, à minha mãe, Leimi Suzana, e à minha vó, Leida, que me inspiraram por esse caminho.

Agradeço também às minhas irmãs, aos meus primos, minhas tias e meu tio que sempre me apoiaram por todo o curso.

Aos meus professores e minha orientadora, Márcia Moura, que me auxiliaram e tiveram paciência durante a construção desse trabalho que se iniciou dois anos atrás, com o Estágio I, ao traduzir minhas primeiras versões dos poemas de Charles Harpur.

Dedico também a Xangô, representado, entre outros santos, por São Jerônimo, padroeiro dos tradutores. Kaô, meu pai!

“Se tu não te correres riscos, tu não poderás criar um futuro.”

(Eiichiro Oda)

Resumo

A tradução poética passa por obstáculos tanto da produção de um poema quanto os tradutórios. Neste trabalho, apresento meu processo tradutório ao traduzir os poemas “An Aboriginal Mother’s Lament” e “A Midsummer Noon in the Australian Forest”, do poeta australiano Charles Harpur, escritos no século XIX. Descrevo o processo tradutório e de construção de poesia através, principalmente, da teoria de Pym (2008) e Laranjeira (2003), que discutem competência tradutória e tradução poética, respectivamente, e de Zavaglia, Renard e Janczur (2015), que discutem tradução comentada. A tradução foi feita com o suporte do Google Drive e dicionários como o Oxford, o Priberam e o Dicionário Criativo. A tradução comentada permite que seja feita a apreciação não apenas do produto isolado, mas da jornada do tradutor, suas escolhas, suas estratégias, seus desafios e suas soluções. Abre janelas para observar a construção de um texto novo, de um poema novo. O processo inteiro se torna o objeto a ser analisado. Através da tradução comentada, o tradutor conhece melhor a sua própria tradução e pode refletir sobre as suas escolhas.

Palavras-chave: Tradução comentada, Tradução anotada, Tradução poética, Charles Harpur, Competência Tradutória.

Abstract

When translating poetry, the translator faces the challenge of both writing a poem and translating a text. I present here in this work, the process of translating into Portuguese the poems “An Aboriginal Mother’s Lament” e “A Midsummer Noon in the Australian Forest”, by Australian poet Charles Harpur written in the 19th century. I describe the translational process by drawing mainly on concepts discussed by Pym (2004) and Laranjeira (2003) about translation competence and translation of poetry, respectively, and on Zavaglia, Renard e Janczur (2015), who write on annotated translation. Both source and target texts were stored on Google Drive, and dictionaries, such as Oxford, Priberam and Dicionário Criativo were consulted. Not only does annotated translation allow the translator to discuss the final product, but it also unveils his journey, his choices, the strategies used, and challenges and solutions found. It opens a window to reveal the construction of a new text, a new poem. The entire process is the object to be analyzed. By means of annotations, the translator is more aware of his own translation and can thus reflect upon his choices.

Keywords: annotated translation, poetry translation, Charles Harpur, Translation Competence.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Diferenças de tamanho entre os versos.....	14
Tabela 2: Exemplo de Retradução.....	16
Tabela 3: Exemplo de Identificação.....	18
Tabela 4: Exemplo de identificação 2.....	18
Tabela 5: Primeiro trecho do poema “An Aboriginal Mother’s Lament”.....	34
Tabela 6: Segundo trecho do poema “An Aboriginal Mother’s Lament”.....	35
Tabela 7: Terceiro trecho do poema “An Aboriginal Mother’s Lament”.....	36
Tabela 8: Quarto trecho do poema “An Aboriginal Mother’s Lament”.....	36
Tabela 9: Quinto trecho do poema “An Aboriginal Mother’s Lament”.....	38
Tabela 10: Sexto trecho do poema “An Aboriginal Mother’s Lament”.....	39
Tabela 11: Primeiro trecho do poema “A Midsummer Noon In The Australian Forest”.....	41
Tabela 12: Segundo trecho do poema “A Midsummer Noon In The Australian Forest”.....	41
Tabela 13: Terceiro trecho do poema “A Midsummer Noon In The Australian Forest”.....	42
Tabela 14: Quarto trecho do poema “A Midsummer Noon In The Australian Forest”.....	44
Tabela 15: Quinto trecho do poema “A Midsummer Noon In The Australian Forest”.....	45
Tabela 16: Sexto trecho do poema “A Midsummer Noon In The Australian Forest”.....	46

SUMÁRIO

1. Introdução.....	08
2. Sobre Charles Harpur.....	11
3. Projeto Tradutório.....	12
4. Arcabouço Teórico.....	19
4.1 Competência Tradutória.....	20
4.2 Tradução poética.....	21
4.3 Tradução comentada.....	27
5. Análise da tradução e comentários.....	32
6. Considerações finais.....	47
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	49
ANEXO.....	52

1. Introdução

Ao me embasar principalmente em Pym (2008), Laranjeira (2003) e Zavaglia et al (2015), e com o apoio de autores como Gomes (2009), com sua resenha sobre a tradução comentada de *Bliss* por Cesar, eu apresento neste trabalho as minhas traduções comentadas dos poemas “An Aboriginal Mother’s Lament” e “A Midsummer Noon in the Australian Forest”, ambos escritos pelo poeta australiano Charles Harpur. Nos comentários, está incluída a explanação de como eu passei pelos obstáculos de tradução, as minhas maiores dificuldades e as ferramentas que eu utilizei em cada situação. Os meus comentários possuem, também, reflexões pessoais do ponto de vista de alguém que é tradutor e poeta.

Um tradutor é uma pessoa dotada ou capacitada de competência tradutória, definida por Pym (2008) como sendo a junção de duas habilidades: uma de produzir diversos textos traduzidos para um texto original¹ e a outra de escolher um desses textos produzidos. Essa definição expõe bem o processo que eu utilizei para fazer minhas traduções. Durante o processo tradutório, eu escrevi e reescrevi de diversas maneiras a tradução para cada verso. Em alguns momentos, a tradução não me agradava; em outros, não correspondia aos critérios que estabeleci, e ainda em outros, extrapolaram a tradução e entravam no que Laranjeira (2003) chama de “transcrição”, que se trata de uma tradução demasiadamente afastada do poema original. Quando o verso traduzido estava coerente com esses requisitos, meus critérios pessoais e os critérios teóricos que eu estabeleci, ainda houve comparação com os demais versos, uma vez que o poema inteiro, como disse Laranjeira (2003), é a própria unidade de tradução².

Utilizei, também, dos componentes incluídos na definição de competência tradutória de Hurtado Albir (2005) para guiar minhas traduções. Entre elas, eu destaco o componente subcompetência estratégica, que se refere a como o tradutor

¹ Neste trabalho, mantive o uso do termo “texto original” somente quando me refiro a esse autor, pois é assim que ele trata o que aqui chamo de texto de partida (TP).

² “é um segmento do TP, independente de tamanho e forma específicos, para o qual, em um dado momento, se dirige o foco de atenção do tradutor. Trata-se de um segmento em constante transformação que se modifica segundo as necessidades cognitivas e processuais do tradutor. A unidade de tradução pode ser considerada como a base cognitiva e o ponto de partida para todo o trabalho processual do tradutor.” (ALVES, 2011, p. 38)

determina como fará sua tradução e como superará os obstáculos encontrados e corresponde diretamente a como tentei traduzir os poemas sem perder suas poeticidades³. É a subcompetência estratégica que ajudará o tradutor a captar os elementos fundamentais que não devem ser perdidos, e quais ferramentas e teorias utilizará para traduzir⁴.

Entre as ferramentas teóricas que utilizo para expor a tradução dos poemas, está a teoria de Laranjeira (2003), a respeito de tradução poética. Para ele, a tradução desse gênero vai além de traduzir o significado, mas também o significante. Em um poema, o significante, as “agramaticalidades”, a forma, o ritmo de um poema, enfim, todas suas características além do que se pode ler com uma leitura mimética, são importantes e devem ser observadas ao se traduzir. Dessa forma, quando eu traduzo “ant” por “cupim” em vez de “formiga”, por exemplo, acredito estar respeitando os significantes do poema “A Midsummer Noon on An Australian Forest”, como a diferença de tamanho entre os versos, a relação do verso com os demais, e as sensações que o mesmo traz.

Eu utilizo, também, a teoria de Zavaglia et al (2015) a respeito de tradução comentada. Esses autores defendem os comentários da tradução como suporte para exposição e avaliação do processo tradutório pelo qual passou um tradutor. Propõem que o conceito de “comentários de tradução” se estendam não só às notas de rodapé, mas também aos peritextos (GENETTE, 1997) que se refere a todo material que acompanha o texto no mesmo volume, como ao prefácio, à capa, às ilustrações e até mesmo à referência bibliográfica que, segundo eles, por expor o embasamento teórico da tradução, também faz parte dos comentários. Para esses autores, os comentários de tradução em ambiente acadêmico têm uma função ainda maior do que apenas compreender o tradutor e suas escolhas. Para eles, ela também auxilia na avaliação de uma banca sobre o trabalho traduzido e sobre os processos tradutórios do autor.

³ “Mas como se manifesta a poeticidade? A palavra é então experimentada como palavra e não como simples substituto do objeto nomeado, nem como explosão da emoção. As palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são então indícios indiferentes da realidade, mas possuem o seu próprio peso e o seu próprio valor.” (JAKOBSON, 1978, p. 177)

⁴ As demais subcompetências, ou componentes, são: a bilíngue; a extralinguística; os conhecimentos sobre a tradução; e a instrumental. Todas estão explicadas no capítulo “Arcabouço Teórico”.

Por fim, trago Gomes (2009), cuja avaliação sobre a tradução comentada feita por Cesar do conto “*Bliss*” de Mansfield corrobora para a execução e o entendimento do meu processo tradutório comentado. Em sua resenha, ela nos traz exemplos de tipos de comentários e reforça a relevância dos mesmos. Mais do que isso, nos traz, na prática, outro exemplo de como um autor de tradução literária deve pensar sua tradução, indo além do que “as palavras significam”. Por exemplo, entender que o ritmo na prosa era importante para Mansfield fez com que Cesar valorizasse o sentido passado através da significância, que aqui se assemelha à tradução poética. E foi possível entender essa postura de Cesar através dos comentários.

As minhas próprias traduções foram alvo de diversas modificações ao longo da minha jornada acadêmica. Minha primeira versão “final” de cada poema, isso é, que fiquei minimamente satisfeito sem alterar mais do que algumas palavras, foi terminada no primeiro semestre de 2017. No primeiro semestre de 2018, revisei e fiz os comentários que chegaram na segunda versão “final”, e que aqui apresento neste trabalho.

As traduções foram dispostas em duas colunas e segmentadas, conforme eu fiz ao traduzir, porém, aqui com espaço entre os trechos para a exposição mais formal dos meus comentários. Assim, modifiquei a disposição dos trechos para inserir os comentários na própria página. Os comentários não só discutem as opções que eu tive para cada trecho, mas também expõem os obstáculos que eu enfrentei e as estratégias e ferramentas que dispus para transpô-los. Ademais, eles apresentam algumas reflexões sobre os poemas originais e seu autor. As soluções são acompanhadas dos comentários, como anotações explicativas.

Também, neste trabalho, eu apresento brevemente o próprio poeta Charles Harpur. Faço tal apresentação baseada no artigo publicado por Normington-Rawling (1966), que biografava a vida do poeta.

Por fim, apesar de que na seção de análise de tradução e comentários os poemas e as traduções estejam separados em trechos, eles se encontram na íntegra no anexo deste trabalho.

2. Sobre Charles Harpur

O poeta e crítico Charles Harpur nasceu em janeiro de 1813, em Windsor, Hawkesbury, sendo filho de Joseh Harpur, professor que trabalhava para o governo e pastor paroquial, e Sarah (NORMINGTON-RAWLING, 1966). Ambos os pais eram imigrantes, com Joseph sendo nativo de Kinsale, County Cork, Irlanda, e Sarah sendo nativa de Somerset, Inglaterra. Os dois chegaram na Austrália em 1800 e 1806 respectivamente. Charles Harpur foi, segundo Normington-Rawling, o primeiro poeta da Austrália.⁵

Charles obteve educação e acesso a bibliotecas graças ao status quo financeiro e intelectual de sua família. Joseph Harpur teve benefícios materiais e status social em decorrência do patrocínio recebido do Governador Lachlan Macquarie, de John Macarthur, Samuel Marsden e a família de Thomas Hassal. Assim, Charles Harpur teve desde jovem certo acesso à literatura que o permitiu estudar Shakespeare, assim como obter imenso vocabulário, vasto conhecimento de alusões literárias e conhecimento detalhado dos poetas ingleses (NORMINGTON-RAWLING, 1966).

Apesar da infância e início da juventude financeiramente bem vividos, em 1828 seu pai perdeu as terras, o que acabou levando a família à miséria. Em resposta a essa dificuldade (NORMINGTON-RAWLING, 1966), Charles Harpur investiu em diversos e diferentes empregos, para conseguir se sustentar, até que em 1859 o ministro de terras John Robertson apontou Harpur como comissário assistente na mineração de ouro nas minas sulistas.

Normington-Rawling (1966) divide as produções de Harpur em cinco grupos: primeiro, versos líricos e juvenis, com “The Bird of Paradise” e “Memory’s Genesis” e o primeiro drama escrito por um australiano, “The Tragedy of Donohoe”; o segundo, versos líricos, contendo o que o biógrafo diz ser suas melhores obras, abrangendo publicações de 1843 a meados de 1850, como “The Dream by the Fountain”, “Glen of the White Man’s Grave”, “Sonnets to Rosa”, “Creek of the Four Graves”, “A Poet’s Home”, “A Basket of Summer Fruit”, e “Midsummer Noon in the Australian Forest”.

⁵Essa é a visão expressa por Normington-Rawling, sendo que não discorri acerca da narrativa oral dos povos aborígenes, que antecede a colonização, por estar fora do escopo deste trabalho.

Este último é um dos poemas traduzidos e comentados por mim neste trabalho, sendo que o poema “An Aboriginal Mother’s Lament” pode ser incluído nesse grupo; o terceiro grupo é composto pelos versos políticos e satíricos, publicados entre 1840 e 1850, dirigidos aos políticos e à oligarquia latifundiária. Entre os poemas desse grupo está “The Temple of Infamy”; o quarto grupo consiste de prosa sobre política e criticismo literário, com discussões de problemas do dia e notas nos assuntos dos seus versos, com muitos destes últimos permanecendo ainda não publicados. O quinto e último grupo se trata da renovação de trabalhos antigos e tentativas em escritas que Normington-Rawling chama de mais ambiciosas, como “Tower of the Dream” e “The Witch of Hebron”.

Charles Harpur morreu em uma manhã de inverno em 1868 em decorrência de um “endurecimento do pulmão”. Essa doença se desenvolveu após uma crise emocional causada pela morte acidental de seu filho, Charles Chidley, em março de 1867, caso somado à decepção política e perda de esperanças no campo da literatura (NORMINGTON-RAWLING, 1966). Essas perdas resultaram no adoecimento e falecimento de Charles Harpur no ano de 1868.

3. Projeto Tradutório

As motivações da escolha por traduzir poemas para este trabalho e da escolha por estes poemas específicos, deste autor específico, são intrinsecamente ligadas à minha jornada acadêmica. Durante o ano de 2017, ao me matricular no Estágio I do curso de Bacharelado em Letras na UFRGS, cujo currículo é de formação em tradução, eu tive a tarefa de escolher textos para traduzir. No mesmo semestre, eu me matriculei na cadeira eletiva de Literatura Australiana, onde entrei em contato com os poemas do autor Charles Harpur, do século XIX. Por já ter eu mesmo escrito poesia anteriormente, decidi que seria um desafio interessante, como tradutor e como poeta, traduzir poemas. O distanciamento cultural entre o cenário em que vivo, Brasil, século XXI, versus o cenário do autor, Austrália, século XIX, fez com que traduzir tais poemas parecesse uma tarefa complicada e, por isso, desafiadora.

Esse obstáculo não foi, porém, o único que me fez escolher esse autor para meu Estágio. A minha maior influência quanto a variantes do inglês é do inglês americano, seguido pelo inglês britânico, por serem predominantes na cultura global. Logo, as diferenças que a variante australiana do século XIX apresenta me fez sentir desafiado a tentar traduzi-la. Laranjeira (2003, p. 52-3) fala sobre a atitude do poeta de brincar com sensações na hora de escrever poesia, ou “emoções”, como ele chama, e gerar sentido com a expressão poética, assim como Zavaglia et al (2015, p. 315) diz que um tradutor traduz, primeiro, para si. Essa é a mesma atitude que tive ao traduzir esses poemas. A atitude de brincar com as palavras ao traduzir, ao escrever em outra língua um poema que não é meu e me provar como tradutor e como poeta.

Além dos poemas objeto da presente análise, traduzi outros poemas desse autor para o estágio, porém, esses dois me chamaram mais a atenção. Eu me senti convidado a revisar, traduzir, revisar de novo e retraduzir mais de uma vez esses poemas, enquanto anotava meus pensamentos perante os obstáculos de tradução.

O primeiro deles, “An Aboriginal Mother’s Lament”, chamou a minha atenção por dois aspectos: sua temática e sua visibilidade. A temática do poema faz resgates culturais de um povo, o aborígine, por alguém de fora daquela cultura - um australiano descendente em primeiro grau de estrangeiros. Dessa forma, eu seria um terceiro representante de uma cultura distinta. Ao ler e ao traduzir, eu fui desafiado a jogar com a interpretação e o respeito à cultura aborígine; ao mesmo tempo que deveria entender e interpretar qual era o entendimento do poeta Charles Harpur sobre a cultura aborígine.

O poema conta a história de uma mãe aborígine correndo com sua filha dos invasores que destruíram sua tribo e mataram seu povo. Eu deveria manter o horror passado pela descrição da fuga e pela voz da mãe. O poema conta o sufoco da personagem e as cenas de carnificina que ela viu durante a invasão. Essa temática me inspirou a traduzir esse poema. Para alcançar esse objetivo, eu deveria escolher as palavras certas em português para narrar essa corrida da vítima, que tentava fugir para longe dos algozes do seu povo: palavras que deveriam passar seu desespero.

Quanto à visibilidade, o poema possui uma estrutura que desafiou um dos critérios que eu coloco para mim mesmo ao traduzir poemas, que é a diferença de

tamanho entre os versos em cada língua. Ao observar um poema, vê-se a disposição de um verso e seu tamanho em comparação aos outros, e a diferença entre esses tamanhos é algo que eu tento manter. O exemplo abaixo mostra barras vermelha e verde que possuem uma diferença de apenas três pixels, ou “quadrinhos digitais”, de tamanho:

Tabela 1: Diferenças de tamanho entre os versos

<p>Still farther would I fly, my child, To make <u>thee safer yet</u>, From the unsparing white man,</p>	<p>Ao menos eu pudesse voar, minha filha, Para te livrar de nossos algozes, De todos impiedosos homens brancos,</p>
--	---

Entre os dois poemas, o que é chamado “An Aboriginal Mother’s Lament” foi o que me apresentou os maiores desafios quanto à visibilidade, com seus recuos e avanços de linhas, com algumas estrofes possuindo uma estrutura e a seguinte possuindo outra. Manter a visibilidade⁶ foi um obstáculo que me forçou a reorganizar a ordem das cenas representadas nos versos ou até mesmo alterá-las, assim como recontar as mesmas sensações com versos diferentes.

O segundo poema, “A Midsummer Noon in The Australian Forest”, também me desafiou em dois aspectos: um deles foi a temática do poema e as sensações passadas por ele; o outro, a pluralidade vocabular. Esses dois desafios, separados aqui para análise, estão juntos no poema, sendo através de um vocabulário plural que o autor passa as sensações do poema. Por exemplo, a temática do poema que passa ao leitor, entre outras sensações, calor, utiliza-se de diversas palavras relacionadas a Sol, luz e altas temperaturas.

O desafio quanto à temática foi repassar aos meus leitores as mesmas sensações de mormaço, de calor, de lerdeza e monotonia que o autor transmite através das suas escolhas de palavras, tal como quando ele adjetiva os elementos com cores que se relacionam com luz e calor, como “tawny ground”, “vermeil-cruled

⁶ Termo traduzido por Laranjeira (2003 p.101) do francês “*Vi-lisibilité*”, que se refere à pré-leitura visual do poema, baseada na distribuição espacial da massa textual, gráfica dele. Segundo o autor, o leitor, antes de ler, vê o poema, o que condiciona sua leitura posterior. Para os dois poemas, adotei esse critério como um dos principais a guiar minha tradução. Estou ciente de que poderia ter escolhido outros, como a métrica, por exemplo, mas decidi traduzir pensando em um público alvo que leria o poema visualmente.

seal” e “golden meal”⁷. Ademais, o malabarismo que o autor fez com as palavras passa uma sensação de confusão, de perturbação, que tomei como intencional e similar àquela de quem está sob um efeito de insolação, o que estaria bem coerente com o cenário descrito: o autor se coloca como alguém em uma tarde ensolarada nos meados do verão em uma floresta australiana, exposto ao sol, procurando um local com sombra fresca para se recostar, enquanto observa e descreve o que vê à volta. Ao ler esse poema, imaginei um dia semelhante ao que vivencio como morador de Porto Alegre, cuja posição latitudinal é próxima à da Austrália. O sol na minha cidade é escaldante, com pessoas constantemente reclamando de dores de cabeça e insolação. Assim, o sol, que de fato aparece somente em um verso, e de forma indireta (“Do desconforto dessa incandescente tarde”), torna-se um ponto forte na minha interpretação do poema e norteia minha tradução, que volta e meia toma-o e as sensações causadas por ele como prioridade no traduzir. Assim, há sensações de calor, monotonia e confusão que podem ser causadas no leitor, colocando-o no mesmo lugar em que o autor está. Ao traduzir, minha intenção foi manter essa possível experiência de leitura.

A pluralidade vocabular do poema foi o desafio de descobrir de quantas formas diferentes eu conseguiria referenciar calor, luz e monotonia, tal qual o poeta do TP o fez - “Bright, shine, light...” Alternando entre vocábulos na mesma estrofe, o autor explorou a capacidade da sinonímia na língua inglesa. Recuperar a mesma pluralidade de maneiras diferentes de passar essas sensações, mas mantendo a visibilidade, as rimas e a temática ao traduzir para o português foi, para mim, o maior obstáculo nessa tradução.

Ao escolher esses poemas, coloquei-os em diferentes arquivos digitais do editor de texto online “Google Documentos”, dentro do drive virtual “Google Drive”. Não usei qualquer CAT Tool além dessa ferramenta digital. Ao dispor os poemas da forma que fiz, separando em duas colunas, uma para o texto de partida (TP) e outra para o texto de chegada (TC), eu aproximei mais da maneira que uso para escrever os que são originalmente meus. Ou seja, eu pude manter a ação de traduzir mais

⁷ Literal e respectivamente “chão marrom-amarelo” ou “marrom-laranja”, “selo incrustado com vermelho” e “grãos dourados”

próxima à ação de produzir um poema, deixando a tradução desses poemas uma atividade mais natural para mim.

Foram produzidos mais de um arquivo por poema, contendo versões da tradução que fiz em períodos de tempos mais distantes. Para mudanças em menores períodos de tempo, como revisões e simplesmente mudança de escolha quanto à tradução de algum verso enquanto eu traduzia outro, eu não mantive registros. Eu simplesmente utilizei os recursos digitais de apagar e reescrever conforme eu produzia mais opções e escolhia com qual eu ficaria. Apesar de o programa Google Drive dispor do recurso de verificar histórico de versões e edições, meus comentários tendem a ser comparações entre as versões finais e as versões anteriores num geral, pois os maiores obstáculos tenderam a ser os mesmos em todas revisões e retraduições.

Tabela 2: Exemplo de Retradução

Original	Tradução anterior	Tradução final
Beneath the blasted gum!	Sob a goma estourada!	Sob um forte eucalipto a ruir!

Os poemas foram divididos em trechos, que coloquei em tabelas de duas colunas e tantas linhas quanto havia trechos conforme a segmentação feita, geralmente separando por estrofes. Na coluna da esquerda, eu coloquei o poema original. Na coluna da direita, eu escrevi a minha tradução.

Para me auxiliar na tradução, eu utilizei, principalmente, dicionários monolíngues online, tanto em português quanto em inglês. Para a língua inglesa, eu utilizei o Oxford English Dictionary, que serviu muito bem para entender, principalmente, palavras mais antigas ou obscuras do inglês, como, por exemplo, “bower⁸”, que significa um lugar agradável à sombra de uma árvore ou planta rasteira. Para o português, o dicionário que usei foi, majoritariamente, o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, que oferece tanto a variante europeia quanto a

⁸Oxford Dictionary. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/bower>> Acesso em: 29 set. 2018.

brasileira, tendo o Dicionário Informal como segunda consulta. Assim, eu pude averiguar se as palavras que escolhi significavam mesmo o que eu entendia que elas significavam, ou ao menos em comparação ao seu significado dicionarizado. O Dicionário Informal ainda ajudou a averiguar as percepções mais populares sobre as palavras que eu escolhi.

Ademais, utilizei, para gerar opções de tradução, dois sites da internet bem simples, mas bastante práticos e úteis. Um deles se trata do Dicionário Criativo, que tem entre as suas funções a de procurar por palavras cujo significado está relacionado ao da palavra pesquisada, sem se limitar apenas a sinônimos. Assim, procurando por “vento”, cheguei a “arilho”, uma das palavras encontradas na minha tradução e que significa “vento frio e fraco”, pelo Priberam.

As anotações e os comentários foram feitos de duas formas. Ao reler minhas versões mais atualizadas dos meus poemas, eu utilizei o recurso “comentário” do editor de texto online “Google Documentos”. Com tal recurso, eu marquei palavra a palavra, verso a verso, trecho a trecho que eu pude observar obstáculos mais difíceis por quais passei. Esses primeiros comentários eram mais informais, mais curtos, simples e com erros gramaticais que não entram na intencionalidade poética, mas sim na ideia de que eu queria fazer uma marcação objetiva que se preocupava com o que eu escrevia em vez de como eu escrevia, desde que eu mesmo pudesse entender depois.

A segunda forma que utilizei para fazer meus comentários é a presente neste trabalho, feita para este TCC, um ano após a primeira versão dos poemas, e um mês depois dos comentários referidos no parágrafo anterior, feitos sempre usando a tradução mais nova como parâmetro para comparar e comentar, e feitos enquanto eu retraduzia. Para este trabalho, eu separei e distribuí os trechos pelas páginas, intervalados pelos meus comentários, escritos cada um em forma de parágrafo. Eu marquei as partes que eu comento com uma letra e um número sobrescritos, identificando-as para que possa ser entendido qual comentário equivale a qual parte da tradução. Usei uma letra para cada poema e um número para cada obstáculo, desta forma, grifei no TO com negrito as palavras cujas traduções foram comentadas:

Tabela 3: Exemplo de identificação

He is smouldering into ashes Beneath the blasted gum!	Incinerado pelas chamas vorazes Sob um forte eucalipto ^(a.8) a ruir!
---	--

^(a.8)As palavras “come” e “gum” possuem uma rima que, confesso, passou despercebida por mim nas primeiras vezes em que eu li e traduzi esses versos. A palavra “gum” se trata de “eucalipto”, porém, nas minhas primeiras leituras achei que se tratava de “goma”, como na seguinte entrada dessa palavra no Oxford Dictionary⁹: “A viscous secretion of some trees and shrubs that hardens on drying but is soluble in water, and from which adhesives and other products are made”. Ou seja, imaginei justamente as secreções de alguma árvore que estivesse “sangrando” sua goma ao ser ferida com a arma, junto com a vítima. No entanto, estranhei, e ao pesquisar, cheguei ao significado “eucalipto”¹⁰, que o dicionário Merriam-Webster indica ser a acepção de origem australiana.

Tabela 4: Exemplo de identificação 2

Yon bright beetle shines in air,	O brilhoso besouro ^(b.17) que reluz no ar,
---	---

^(b.15)Poder traduzir “bright beetle” por “brilhoso besouro” foi, no mínimo, satisfatório. Eu mantive a aliteração no mesmo par de palavras, no mesmo lugar, com as mesmas repetições de letras nos mesmos lugares, com o mesmo sentido.

Nessa segunda versão dos meus comentários, não apresentei apenas a minhas reflexões pessoais feitas no momento em que eu traduzia ou analisava minha tradução, mas também as ferramentas utilizadas para ultrapassar os obstáculos, como os dicionários eletrônicos, e as reflexões teóricas. Esses comentários, agora, contam com outros elementos além de minha percepção pessoal. Para ler os poemas e suas traduções na íntegra, sem a segmentação apresentada na seção “Análise da tradução e comentários”, podem-se conferir os anexos.

⁹ Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/gum>> Acesso em: 29 set. 2018.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/gum>> Acesso em 29 set. 2018.

4. Arcabouço Teórico

Por este ser um trabalho de tradução, mais especificamente de tradução comentada de poesia, o arcabouço teórico se utiliza em primazia de autores dos Estudos de Tradução. Assim, os nomes que trarei aqui são Albir (2005); Pym (2008); Gomes (2009); Zavaglia, Renard e Janczur (2015); e Laranjeira (2003). Todavia, é importante mencionar que a teoria aqui apresentada não foi necessariamente utilizada na tradução, mas sim nos comentários e na apresentação da mesma. Eu traduzi tal como um estudante de tradução que possui as habilidades relacionadas à tradução, que explicarei mais adiante com o conceito de “Competência Tradutória”, e como potencial poeta, que Laranjeira define como aquele que não possui poesia publicada e, por isso, não é reconhecido pela sociedade como poeta.

4.1 Competência Tradutória

A Competência Tradutória é, segundo Amparo Hurtado Albir (2005), um conhecimento especializado, um conjunto de conhecimentos e habilidades, que dá singularidade ao tradutor e o torna diferente de outros falantes bilíngues não tradutores. Esse conceito, no entanto, não é de origem recente. Tanto Hurtado Albir (2005), quanto Pym (2008) referenciam diversos autores que desde antes dos anos 70 tentam definir o que é e quais são os componentes de uma Competência Tradutória.

Segundo Hurtado Albir (2005), esse conhecimento específico é composto por diversos componentes, referentes a conhecimentos de diversos níveis, que ela define como subcompetências. As subcompetências são: a bilíngue, referente aos conhecimentos das línguas de partida e de chegada; a extralinguística, que é todo o conhecimento bicultural e enciclopédico que servirá à tradução; os conhecimentos sobre a tradução, que são referentes à prática e à profissão tradutória; a instrumental, que diz respeito à utilização de fontes, ferramentas, enfim, conhecimentos operacionais; e, por fim, a subcompetência estratégica, que é o gerenciamento do processo tradutório, incluindo o manejo das outras subcompetências, como quando se utiliza uma para reparar as deficiências das

outras. Essa lista de subcompetências é coerente e expõe bem os elementos deste trabalho. Por exemplo, as subcompetências estratégica e instrumental absorvem muito bem o gênero da tradução comentada, explicada mais adiante. Além de expor o processo tradutório, os comentários também podem para suprir deficiências geradas por diferenças entre as línguas. Todavia, essa lista de subcompetências se torna questionável do ponto de vista de Pym (2008).

O autor diz que os teóricos de tradução em geral fazem listas e listas de subcompetências e componentes da Competência Tradutória que, na verdade, acabam por ser inesgotáveis. Cada vez mais, a teoria de tradução, a tecnologia e as necessidades do mercado de tradução evoluem e, por isso, o mercado e a crítica teórica exigem mais do tradutor, exigindo-se mais e mais características do mesmo, tais como, aptidão no uso das CAT tools. Ainda que essas características possam ser importantes para um tradutor, isso não faz delas a própria Competência Tradutória (PYM, 2008).

Segundo Pym (2008), a Competência Tradutória é a combinação de duas habilidades, que dizem respeito à tradução e somente à tradução. A primeira delas é a de “gerar um grupo de mais de um texto traduzido viável (TT1, TT2... TTn) para um texto de fonte pertinente (TO)” (PYM, 2008, p. 24) e, a segunda, a de “selecionar apenas um TT viável desse grupo, com rapidez e confiança justificada” (idem). Todavia, conhecimentos como o bilingue e o bicultural estariam dentro dessa competência, pois são inerentes a essas habilidades.

Porém, além de se falar da competência tradutória, há de se falar sobre a questão da tradutibilidade. Afinal, para gerarmos os TTs e podermos escolher qual utilizar, enquanto usamos de nossas habilidades e competências, precisamos discutir se um texto é traduzível ou não. Entre a língua de partida e a língua de chegada há várias barreiras. “Mas serão essas barreiras intransponíveis?”, questiona Laranjeira (2003, p. 19), o que ele mesmo responde:

Seriam se a tradução visasse à identidade absoluta; mas se aceitarmos, como é ponto pacífico em tradutologia, a simples equivalência, as barreiras podem ser transpostas. Com efeito, em que pesem as especificidade sócio-culturais, permanecem em grande porcentagem os universais antropológicos, biológicos, sociológicos, culturais e linguísticos que têm

servido e sempre servirão de ponte para que o tradutor possa vencer os fossos de intradutibilidade que, aqui e ali, se interpõem à sua tarefa. (2003, p. 19)

4.2 Tradução poética

A discussão sobre tradutibilidade, como conceito geral, pode ser dada por vencida no campo dos estudos de tradução, mas a discussão sobre a tradutibilidade poética ainda persiste na Academia (LARANJEIRA, 2003). Muitos teóricos relutam em aceitar a possibilidade de tradução de poemas, como aponta Laranjeira, e colocam a tradução de poesia como uma atividade impossível, ou secundária, como se não pudesse produzir textos com a validade dos originais. No entanto, a tradução de poesia é, sim, possível.

Costuma-se entender, como aponta Laranjeira (2003), que a tradução se aperfeiçoa por quanto mais a mensagem do TC se aproximar da mensagem do TP. Essa mensagem se remete ao significado, ao conteúdo do texto. Segundo Laranjeira (idem), ao se tratar de um texto científico ou jornalístico, por exemplo, a língua serve apenas como meio de transporte para o conteúdo ali escrito. Logo, a tradução é geralmente aceita como possível. Diferente da poesia, onde existe uma arte e existem características mais complexas.

Ora, na medida em que, em certos tipos de mensagem - a poética, particularmente -, a organização da substância sonora tem implicações fundamentais no modo de significação e na própria produção de sentido, tais fatores assumem indiscutível importância e podem constituir sérios problemas a resolver em termos de tradução. (LARANJEIRA, 2003, p. 19).

Ademais, na poesia, “O significante ganha terreno sobre o significado”, a arbitrariedade do signo entra em cheque. Uma vez que o significante sofre mudança na sua linearidade, trazendo o que o Laranjeira (2003) chama de “agramaticalidades”, como as rimas, aliterações e outros, e esses elementos são importantes de se considerar para discutir a tradutibilidade da poesia. “O intraduzível começa pelo indizível.” diz Laranjeira, mas

“O indizível é ilusão, projeção no já dito daquilo que ainda não foi dito, um nunca dito que é trabalho em curso. [...] Não há pensamento [...] oposto às palavras. Só há a linguagem, e um silêncio como os claros dos mapas antigos (MESCHONNIC, 1973 *apud* LARANJEIRA, 2003, p. 23).

Logo, pelas características da poesia de ser um antídoto do indizível, de superar o incomunicável, os “pasmos abestalhados do indizível” (Meschonnic, 1973 *apud* Laranjeira, 2003, p. 24), através da sua capacidade de gerar sentidos-não referenciais, abraçar a semiose em afastamento da mimese, “rompendo a linguagem tética através do processo de significância”, (Laranjeira, 2003, p. 24) a poesia é traduzível, sim.

Contudo, sendo a poesia um gênero textual com características tão fundamentalmente diferentes dos textos não-literários e literários não-poéticos, seria, a tradução da mesma, também diferenciada. Observa-se, como diz Laranjeira,

Não se pode, pois, separar, na prática nem na teoria da tradução poética, a forma do fundo. Muito menos ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma - esse adorno que poetizaria o fundo - como intraduzível. [...] A poeticidade do texto reside numa relação geradora de sentidos. Traduzir o poema é trabalhar a língua de chegada para se obter uma relação semelhante a nível de significantes que acarretará uma significância correlata à do poema original. (LARANJEIRA, 2003, p. 29-30)

A tradução de poesia, então, trata-se de observar as características daquele poema, hierarquizando as mais importantes e observando-as ao traduzir. Sim, o tradutor é um autor como o poeta original. Se todo texto é uma escrita e quem escreve um texto é um autor, e a tradução é um texto, que surge de uma leitura e uma escrita, o tradutor é tão autor quanto o original (Laranjeira, 2003). O tradutor sente, pensa e diz *com* o autor, como aponta Laranjeira ao citar Guilherme de Almeida (*idem*). Todavia, ao se afastar das características importantes de um poema específico, a tradução deixa de ser uma tradução e se torna uma recriação. Acarreta ao tradutor observar o que compõe aquele poema e reproduzir, no TC, aquela

significância ou, quando não possível, compensar a perda na tradução com um ganho¹¹.

Assim, se traduzir é ler e escrever e tradução de poesia é ler um poema numa língua e escrevê-lo em outra, é necessário que o tradutor seja um poeta? Laranjeira (2003) usa uma comparação com outra atividade para elucidar essa questão. Trata-se do exercício da natação. É suficiente para praticar o exercício da natação e para nadar tecnicamente bem ter gosto e um mínimo de aptidão? Sim, é. Inclusive, pode-se ter uma satisfação pessoal nisso. Todavia, isso pode não ser o suficiente para tornar alguém um campeão de saltos ornamentais. Quando se coloca uma tradução de um poema feita por Bilac com mesmo valor do que um poema escrito originalmente por Bilac, como aponta Laranjeira (2003), então se coloca como base dessa comparação toda capacidade poética de Bilac.

A produção do poema exige do sujeito sensibilidade, capacidade de percepção, de análise e de síntese, domínio das virtualidades expressivas da língua e, não raro, conhecimento técnico ou retórico, tudo isso a serviço de uma visão *sui generis* da relação cosmos-antropos-logos. Se possuir essas qualidades é ser poeta, diríamos que o tradutor de poemas deve ser, pelo menos potencialmente, poeta. (LARANJEIRA, 2003, p. 38).

Porém, o que faz uma boa tradução poética, segundo Laranjeira (2003), é observar a significância de um poema. Segundo o autor, a semiótica de um poema é importante com relação à qualidade do poema quando este faz ou mostra uma modificação contínua da mimese, tornando-se um fator de obliquidade. Laranjeira aponta que o poema sempre diz uma coisa enquanto significa outra coisa e se identifica pela sua maneira oblíqua de gerar o próprio sentido. A leitura oblíqua do poema torna-o todo uma unidade de significância e, por consequência, o poema todo é a unidade de tradução poética.

¹¹ Por exemplo, no poema “An Aboriginal Mother’s Lament”, há, em certo verso, um jogo de sons com as palavras “fleet” e “float”. Por não conseguir recuperar esse jogo de sons, tive uma perda, mas tive um ganho ao reproduzir um jogo de sons utilizando, no verso, apenas palavras que tinham a letra s. O verso de partida era: “The fading tracks of his fleet foot”. O verso de chegada ficou: “Os sutis rastros dos seus ligeiros passos”.

Cabe explicar que o uso do termo “agramaticalidade” por Laranjeira (2003) não é referente às quebras da gramática padrão ou da gramática como é compreendida pelos gerativistas. Ele usa como um sentido mais amplo, correspondente a qualquer momento em um texto em que o leitor sinta que alguma regra foi violada. Essa regra não precisa ter a sua preexistência possível de ser demonstrada, basta que seja um bloqueio ou uma simples perturbação da comunicação corrente. Assim, qualquer perturbação mínima da linearidade de um texto é, segundo esse sentido, considerada uma agramaticalidade.

Observar essas agramaticalidades e reproduzi-las na língua de chegada é, segundo Laranjeira (2003), inerente à tarefa do tradutor. Elas são o fio condutor que leva à leitura semiótica da poesia, passando sentidos além dos da mimese, estando em um nível superior. São as rimas, as métricas, os jogos de palavras, as redundâncias, as ambiguidades entre outros elementos que formam a gramática da significância, como chama Laranjeira (2003); que não são o que o autor “quer dizer”, mas o que ele “quer fazer” com seu texto, as sensações e sentimentos que deseja reproduzir.

Assim, já pudemos ver duas leituras da significância do poema, sendo a primeira, linear e mimética; e a segunda, semiótica, retroativa e tabular (LARANJEIRA, 2003). Todavia, Laranjeira aponta que há uma terceira leitura. Trata-se, na verdade, de

uma pré-leitura visual, baseada na distribuição espacial da massa textual, gráfica, do poema, e esta não é propriamente nem linear, nem retroativa. Ela não participa da discursividade linguística, sendo antes uma percepção global e acrônica, não sequencial, à maneira da que se dá em relação às artes plásticas. (LARANJEIRA, 2003, p. 101).

É a leitura do poema como um macrosigno espacializado e deslinearizado (LARANJEIRA, 2003), é a experiência de não apenas *ler* o poema, mas *ver* o poema. A essa característica, Jacques Anis chama de “Vi-Lisibilité”, ou, como traduzido por Laranjeira, visilegibilidade. Sua função é primordial e é responsável por gerar o efeito de poesia, ou efeito poema, fazendo com que ao se olhar para a página em que está esse poema, enxergue-se-o como tal, reconhece-se-o como tal

(J.-M. Adam *apud* LARANJEIRA, 2003). Assim, o leitor já fica predisposto a ter uma “leitura poética”, uma leitura não-referencial, buscando um sentido oblíquo e sua significância poética. Segundo Laranjeira (2003), o tradutor de poesia deve começar a tradução pela transposição da visilegibilidade do poema que está sendo traduzido.

A visilegibilidade, para Laranjeira (2003), é um compromisso do tradutor. Diz ser um compromisso que admite flexibilidade, mas que deve ser preservado pelo tradutor sempre que possível. E, entre as marcas que devem ser mantidas pelo tradutor, segundo Laranjeira, estão listadas

a paginação, os caracteres tipográficos usados, a distribuição das linhas, a repartição ou não do poema em estrofes, a presença ou ausência de pontuação, [...] e outros mil elementos que, principalmente entre os poetas modernos, vêm sendo usados como integrantes das fontes materiais, externas, palpáveis da significância poética (2003, p. 103).

Ainda assim, mesmo sendo a visilegibilidade de grande importância, há de se observar quando se avalia a tradução de um tradutor de poesia, seja em qual for das três leituras, que esse, como lembra Laranjeira (2003), é um sujeito com história social e individual própria, com que se implica de ideologia e de pulsões corporais que são forças determinantes aplicadas sobre o seu fazer, sendo essa avaliação mais fácil de se fazer quando se há comentários sobre a tradução, como veremos mais adiante, ao falar sobre tradução comentada.

Sobre fidelidade em tradução poética, Laranjeira (2003) a divide em quatro tipos: Fidelidade Semântica, Fidelidade Linguístico-estrutural, Fidelidade Retórico-formal e Fidelidade Semiótico-textual. O primeiro conceito, a Fidelidade Semântica, segundo Laranjeira (2003) é o primário quando se pensa em tradução. É a fidelidade ao levar “o sentido” de um texto em língua A para um texto em língua B. Porém, no texto poético, acaba sendo não tão importante quanto a fidelidade à significância do texto, que, como diz Laranjeira (2003), deve prevalecer. Todavia, aponta o autor, que não se deve confundir uma “alteração consciente e motivada da tradução semântica do poema com erros de tradução semântica provocados por incompetência, desleixo ou descuido de certos tradutores.” (LARANJEIRA, 2003, p. 126).

O segundo conceito, a Fidelidade Linguístico-estrutural, é o cuidado que o tradutor deve ter em preservar ou recuperar os jogos de significantes do poema na língua de partida. Em recuperar os níveis sintático e prosódico do texto, as classes morfológicas, o léxico, etc. Deve-se traduzir o que “é marcado por marcado, o que não é marcado por não-marcado, o que é figura por figura, o que não é figura por não-figura”. (LARANJEIRA, 2003, p. 127).

O terceiro conceito, a Fidelidade Retórico-formal, se entende como a relação homóloga entre os poemas original e traduzido quanto à presença ou ausência de elementos que identificam a poesia numa tradição cultural, caracterizada com algum padrão fixo de metro, de ritmo, de rima etc. Entretanto, Laranjeira (2003) alerta para que não se ignore que entre uma transcrição completamente livre e uma tradução literal *stricto sensu* há muitas variações, flutuações e possibilidades que só a prática de cada texto e poema determinará, uma vez que tanto a língua-cultura de partida quanto a de chegada possuem suas especificidades, assim como o tipo poético, levando em consideração a maior ou menor importância dos elementos retórico-formais à significância daquele poema.

O quarto e último conceito, a Fidelidade Semiótico-textual, significa manter o processo interno e oblíquo de geração de sentidos que caracterizam um texto como poema. Observa-se os elementos responsáveis pela estrutura interna de um poema e pelo deslizamento gerador da significação oblíqua e os respeita. Assim, mantém-se uma tradução homogênea e homóloga, e obtém-se uma fidelidade semiótico-textual (LARANJEIRA, 2003).

Essas quatro fidelidades que Laranjeira (2003) apresenta para a tradução poética também fornecem ao tradutor possibilidades compensatórias de perdas e ganhos ao se traduzir poesia. Porém, não há necessidade de se usar apenas essas possibilidades. Como o próprio Laranjeira diz, ele não pretende “de modo algum, ter produzido um receituário para a tradução poética, nem tampouco ter montado um arcabouço teórico fechado e impositivo, que dê à tradução bases científicas *stricto sensu*.” (2003, p. 145) e, assim, trago junto à tradução poética, outro gênero de tradução que pode ser usado para auxiliar na evolução deste trabalho. Trata-se da tradução comentada, que serviu de instrumento de análise sobretudo de minhas reflexões sobre o processo tradutório.

4.3 Tradução comentada

Zavaglia et al (2015) apontam que esse gênero é pouco discutido, apesar de frequentemente aplicado. Os autores apontam ainda que o gênero pode também aparecer sob outros nomes, qual sejam “Tradução com Comentários”, “Tradução Anotada” e “Tradução com Anotações”. Por exemplo, no livro “The Map”, de Williams e Chesterman, conforme citados por Zavaglia et al, que se trata de um mapa auxiliar na pesquisa em tradução, os autores utilizam os termos “translation with commentary” e “annotated translation” (WILLIAMS & CHESTERMAN, 2002).

Uma tradução com comentários “é uma forma de pesquisa introspectiva e retrospectiva em que o tradutor traduz um texto e, ao mesmo tempo, escreve um comentário a respeito de seu processo de tradução” (WILLIAMS & CHESTERMAN, 2002 *apud* ZAVAGLIA et al, 2015, p. 333). Zavaglia et al (2015) consideram, assim como Gomes (2009), de quem tratarei mais adiante, que comentários são todos os peritextos em volta da tradução. Entre outros exemplos, temos notas de rodapé, prefácio, epílogo, e referências bibliográficas, sendo este último responsável por convocar os aspectos teóricos e intertextuais utilizados na realização da tradução comentada, assim como toda a pesquisa que a envolve.

Esses comentários de tradução, como aponta, Zavaglia et al (2015), tem, no contexto acadêmico, uma função que vai além de ser um complemento acessório à tradução. Os comentários e a tradução

integram um mesmo conjunto e, embora algumas vezes independentes, são, no contexto da leitura, seja dos membros da banca julgadora, seja dos estudiosos interessados, componentes de igual importância, já que um não tem razão de ser sem o outro. Nesse sentido, o comentário também pode ser visto como uma modalidade de tradução, uma vez que ele traduz a própria tradução. (ZAVAGLIA et al, 2015, p. 337).

Quando se publica uma tradução em uma revista acadêmica, toda a pesquisa feita para se chegar a ela se sobressai. As teorias escolhidas, as estratégias e técnicas, os recursos utilizados, como apontam Zavaglia et al (2015). E nesses

comentários e notas do tradutor, evidenciam as possibilidades de tradução pela qual o tradutor passou, sendo “a beleza do gesto tradutório” (SARDIN, 2007 *apud* ZAVAGLIA et al, 2015). Assim, Zavaglia et al discutem as respostas para as perguntas “o que seria, como seria e para que serviria a tradução comentada no âmbito acadêmico?” (2015, p. 337).

Para responder a essas perguntas, trago duas análises de tradução comentada feita pelos autores. Uma, trata-se de um texto de divulgação científica, “Introduction à l’étude de la médecine expérimentale”, escrito por Claude Bernard em 1865, e traduzido e comentado por Janczur. Essa tradução exigiu da tradutora conhecimento em diferentes áreas, como a Biologia, a Filosofia e a História da Ciência.

Para tal tradução, Janczur escolheu privilegiar o aspecto histórico da ciência, optando por uma terminologia mais antiga, mas explicada e atualizada na forma de comentários, conforme a tradutora e bióloga, assim como seus consultores, entendiam que devia ser feito. As notas mostraram-se importantes, porque evidenciaram “as escolhas linguísticas adotadas moldadas pelo contexto da obra e pela opção estrangeirizante do projeto” (ZAVAGLIA et al, 2015, p. 339). Isso permitiu, por exemplo, que a tradutora utilizasse os termos “seres elevados” e “experiência”, e em notas de tradução explicasse que se trata (idem) da terminologia científica do séc. XIX e que, atualmente, se utilizaria, respectivamente, os termos “seres complexos” e “experimento”.

A segunda tradução comentada que Zavaglia et al (2015) analisam se trata de *L’enfant multiple*, de autoria de Andrée Chedid, traduzida por Renard. Essa é uma tradução comentada acadêmica, cujos comentários foram utilizados por Renard para discutir seu processo tradutório. Renard indica que realizou uma pesquisa quanto à autora e demais obras da mesma. Essa pesquisa, assim como o processo criativo e as críticas relacionadas, influenciou as opções tradutórias de Renard, como mostra Zavaglia et al (2015). Ela pôde entender e manter características importantes presentes na obra original. Andrée Chedid era poeta, romancista, dramaturga e letrista e, em seu romance *L’enfant multiple*, existe uma busca pelo ritmo. Renard, então, teve sua tradução orientada por traduzir o ritmo, que é a “organização do movimento da palavra por um sujeito” (DESSONS; MESCHONNIC,

1998 *apud* ZAVAGLIA et al, 2015, p. 342) e a “organização do sentido no discurso” (MESCHONNIC *apud* ZAVAGLIA et al, 2015, p. 342).

E foi através das quatro versões da tradução feitas e comentadas por Renard que seu processo tradutório pôde ser avaliado. Não só pela banca, não só por Zavaglia et al, mas também pela própria tradutora. Ao dividir cada trecho do romance em uma tabela de duas colunas, uma para o original em francês e outra para a sua tradução, traduziu e avaliou a própria tradução trecho a trecho. Assim, pôde fazer apontamentos, que eram comentários desde os simples “não gostei” e “alterar”, até mais linguísticos como “passé simple - presente ou passado? Ver o que fica melhor. Sem perder a força.” (RENARD, 2014 *apud* ZAVAGLIA et al, 2015, p. 342), levando-a a ter uma maior lucidez sobre o processo em que se envolveu, a qual chamou de “criativo-tradutório”. Vejamos os comentários dos próprios Zavaglia et al (2015):

Ao observar suas próprias traduções, retraduições ou versões – isso também valeria um capítulo à parte nesta reflexão –, a mestrandia percebe, ao final, que o seu processo tradutório assemelha-se ao da escritura da escritora, ambas escrevendo um texto bruto e depois o lapidando, buscando a própria tradução, o próprio texto, a própria linguagem (p. 343).

Porém, às bancas e aos pesquisadores também servem os comentários de Renard, pois demonstra seu processo criativo da tradução, “com seus deslocamentos e vicissitudes” (ZAVAGLIA et al, 2015, p. 348), e que a natureza da obra em tradução é que direciona a configuração do seu texto. A tradução comentada, como apontam Zavaglia et al (2015), em contexto acadêmico possui um registro do percurso tradutório do estudante. Ela permite ver, através de seus comentários, as suas dúvidas, as suas escolhas iniciais e finais, seus embasamentos teóricos quanto aos gestos cognitivos ou intuitivos, as estratégias e os procedimentos, as justificativas para os mesmos e tudo que colaborou para a realização do trabalho; “as dificuldades que permeiam o seu ato tradutório e as soluções imaginadas” (ZAVAGLIA et al, 2015, p. 349).

A avaliação do processo pode complementar a avaliação do produto e “qualquer avaliação só pode ser feita com base em todo o processo tradutório, não

apenas no produto dele resultante” (ZAVAGLIA et al, 2015, p. 349). Adiciono ainda que, nas traduções desses dois exemplos, os comentários não foram apenas elucidatórios dos processos. Dessa forma, os comentários não são apenas a tradução da própria tradução. Os comentários também são a tradução.

Um último autor majoritário a apresentar se trata de Gomes, com sua resenha sobre a tradução comentada de *Bliss*. Ela traz uma importante elucidação sobre o trabalho feito pela tradutora Ana Cristina Cesar. Segundo Gomes, Cesar nasceu “no Rio de Janeiro em 2 de junho de 1952, teve uma existência curta – porém bastante profícua –, interrompida por seu suicídio naquela mesma cidade em 29 de outubro de 1983” (GOMES, 2009, p. 41).

Cesar era escritora e tradutora, e tais informações pessoais da mesma são relevantes para analisar sua tradução comentada do conto *Bliss*. Para Gomes, autora da resenha através da qual trago Cesar, tais características fazem parte da identificação da tradutora com a autora de *Bliss*, Katherine Mansfield.

Ambas eram escritoras, poetisas e contistas, escreviam em diários desde cedo, traçaram versos desde antes dos 10 anos. Ambas feministas, com pensamentos que, segundo Gomes (2009), pertenciam a ideais feministas além dos seus tempos. Katherine Mansfield se suicidou em 1923 com 34 anos, e Cesar, como já dito, em 1983, com 31. Tal identificação foi tão forte que, através do entendimento de Cesar sobre a autora, a influenciou em suas escolhas tradutórias, conforme dito por Gomes (2009). A autora diz que Cesar, em seu trabalho, apresenta a tradução dividida em dois tipos. O primeiro é um “movimento tipo missionário-didático-fiel” (CESAR, 1999 *apud* GOMES, 2009, p. 49), que deseja educar o leitor, transmitir cultura e dar acesso ao que antes era inacessível. Dentro desse tipo, há variações desde o *trot* (tradução literal ao pé do original) até a versão literatizada. Será aquele que explica o original mais do que ele mesmo se explicou, acrescenta vínculos que antes estavam silenciados e inflaciona o texto o original. O segundo é um “movimento não empenhado, livre de preocupações com o leitor iletrado ou de um projeto ideológico definido” (*idem*) como divulgar um autor no país. As variações são aquelas que representam o acesso de paixão que “divide o tradutor entre a sua voz e a voz do outro, confunde as duas, e tudo começa num produto onde a paixão é visível” (*idem*).

Segundo Gomes (2009), Cesar adotou o método do recurso inevitável, que busca “explicar o original mais do que ele se explicou, acrescentar vínculos que estavam silenciados, em suma, inflacionar o texto original” (CESAR, 1999 *apud* GOMES, 2009, p. 49). Tal método se evidencia ao passo que Cesar opta pela tradução comentada, que se usa de ferramentas metatextuais, como o prefácio e as notas de rodapé, para fazer a tal explicação a mais do que o autor original se explicou. Prefácio e notas de rodapé, os paratextos (GENETTE, 1997), possibilitam, na tradução de *Bliss* por Ana Cristina Cesar, uma “maior compreensão do texto-fonte, ampliando e conferindo-lhe novos significados” (GOMES, 2009, p. 50).

O melhor exemplo visto na resenha feita por Gomes é o caso do próprio título do conto. *Bliss* reflete a postura de Katherine Mansfield quanto às discussões que se encontram no contexto pós-moderno, sobre a “permeabilidade das fronteiras de gênero” (GOMES, 2009, p. 50). Esse título, segundo Cesar, chamaria a atenção para a questão do desejo homossexual dos personagens Bertha Young e Eddie Warren. Cesar, ao que aponta Gomes (2009), optou por utilizar “Êxtase” pois *Bliss* não teria um equivalente em português. Haveria, sim, palavras nos dicionários cujo sentido seja similar, como “felicidade, alegria, satisfação, contentamento, bem-aventurança etc.” (CESAR, 1998 *apud* GOMES, 2009, p. 51). Todavia, a palavra “êxtase” representaria a emoção que ultrapassa a felicidade, que é mais forte do que ela. Esses comentários se assemelham ao de Renard e, novamente, como Zavaglia et al (2015) dizem, possibilitam um melhor entendimento do processo e as estratégias escolhidas pelo tradutor.

Através da tradução comentada feita por Cesar, pode-se ver que a escolha na tradução literária não se retém apenas ao sentido da palavra. O ritmo, no caso da tradução de *Bliss*, é um exemplo de um obstáculo que pede a busca por diferentes recursos. Uma vez que a língua portuguesa é menos econômica que a língua inglesa, como aponta Gomes (2009), Cesar declara que muitas vezes optou por contrair a sintaxe. Essa economicidade das línguas entra em consonância com o conceito de diferença de concentração (LARANJEIRA, 2003) e se refere às diferenças entre as línguas quanto a tendência sintética ou analítica. Para passar por esse obstáculo de diferenças de concentração, Cesar foi atrás de enunciados mais sintéticos em português, ao menos do ponto de vista literal (GOMES, 2009).

Conscientemente suprimir pronomes supérfluos, condensar diferentes períodos utilizando estruturas subordinativas e até mesmo alterar a ordem das palavras, lhe permitiu conseguir melhor ritmo e tensão.

A tradução comentada serve para explicitar o processo tradutório complexo envolvido na tradução poética. Ao tratar da leitura de um poema, leitura essa que é bastante interpretativa e pessoal, a tradução comentada me permitiu explicar minhas estratégias na tradução dos poemas. Os comentários mostram os obstáculos que enfrentei, como gerei minhas possibilidades de escolha e como cheguei às escolhas finais.

5. Análise da tradução e comentários

A apresentação dos poemas, traduções e comentários começa por “An Aboriginal Mother’s Lament” e segue com “A Midsummer Noon In The Australian Forest”. Os poemas estão comentados trecho a trecho, com os comentários apresentando alguns dos obstáculos com que me deparei ao traduzir os textos e como eu os transpus. Antes, porém, quero fazer alguns comentários gerais, pertinentes a ambas as traduções.

Laranjeira (2003) coloca a significância como mais relevante que significado na poesia, pois ela que dá a leitura oblíqua ao texto e é onde está sua poeticidade, sua identidade; é o meio principal por onde passa sentidos e sensações. Por isso, a significância deve ser observada com prioridade pelo tradutor de poesia. Quando Laranjeira descreve a fidelidade semântica, ele não tira sua importância, mas diz que esta deve ser priorizada como a vítima da perda na tradução, quando for necessário fazer algum “sacrifício”. A poesia não se lê pelo que o autor “quer dizer”, mas sim o que ele “quer fazer”. Eu gostaria, então, de reforçar que o sentido das palavras escolhidas também fazem parte desse “querer fazer”.

No poema “An Aboriginal Mother’s Lament”, o poeta Charles Harpur passa sensações de medo e desespero. Porém, ele não está passando essas sensações apenas através de uma agramaticalidade, de uma visilegibilidade, que permita isso. As palavras, as orações nos versos, têm seu sentido como relevantes para passar

as emoções de pessoas que estavam a volta dele naquele momento, naquela época, naquele país.

No poema “Uma Tarde Nos Meados Do Verão Na Floresta Australiana”, como o título já anuncia, o poeta se inspira e descreve uma tarde de verão em uma floresta na Austrália. Os animais e o terreno não estão arbitrariamente apresentados no poema. Eles fazem parte da paisagem local, ou ao menos da paisagem que ele enxerga e descreve nesse poema. As palavras escolhidas descrevem de maneira concreta tal paisagem, não são tão arbitrárias. Sim, as palavras escolhidas por ele também possuem funções a mais do que descrever. São repetições de menções a luz, calor, enfim, um vocabulário relacionado a calor e verdeza, sensações de um meio de tarde bem quente. Sensações essas provavelmente inspiradas por ele próprio vivenciar algum momento em alguma floresta australiana durante uma tarde de verão. Porém, não estaria coerente com o poema traduzir os versos utilizando palavras que remetem a elementos não presentes na floresta australiana.

É pertinente, também, trazer aqui uma observação sobre o obstáculo de tradução chamado de “diferença de concentração”, já mencionado no Arcabouço Teórico, mas que aqui explicarei melhor. Esse conceito se refere às diferenças entre as línguas quanto a diferença sintética ou analítica. A diferença de concentração Laranjeira (2003) entre o francês e o inglês é de 10% e entre o português e o francês a diferença é de 14%. Considerando que ambas as línguas português e francês são latinas e que o inglês possui influência francesa por razão da dominação da Inglaterra pela Normandia e pela proximidade geográfica. Sugiro que a diferença de concentração entre o português e o inglês possa ser maior inclusive que entre a da língua inglesa para com a língua francesa. Ou seja, um verso em inglês, ao ser traduzido para o português, tenderá a ser maior que o verso original.

Assim, para transpor os obstáculos cuja natureza são ou se relacionam com a diferença de concentração entre as línguas, enquanto ainda tentando manter uma tradução homogênea ao poema original e respeitando as especificidades desses poemas, optei por cometer uma “infidelidade retórico-formal”. Ou seja, aspectos como a métrica desses poemas, que inclusive não é tão rígida e isomorfa como em um soneto ou uma balada, por exemplo, foi depreciada em favor de outros aspectos dos mesmos poemas.

Tabela 5: Primeiro trecho do poema “An Aboriginal Mother’s Lament”

<p>AN ABORIGINAL MOTHER’S LAMENT. [About the year 1842 a party of stockmen, several of whom were afterwards hanged for the crime, made a wholesale slaughter of a small tribe of defenceless blacks; one woman only, with her infant, escaped from the murderers.]</p>	<p>O lamento de uma mãe aborígene. [1842. Uma pequena tribo de aborígenes^(a.1) indefesos é massacrada^(a.2) por um grupo de fazendeiros, que depois encontrariam a justiça da corda; apenas uma mulher, com sua filha, consegue escapar de seus algozes.]^(a.3)</p>
--	--

(a.1) O primeiro termo desse poema que me ofereceu um desafio maior ao traduzir foi a palavra “black”. Geralmente, black se traduz por negro. Porém, “negro” muitas vezes é referente à etnia africana, em toda sua cultura, traços físicos, origem geográfica, não apenas à cor da pele. Por sua vez, preto é um termo que só encontramos em textos e discursos muito específicos aqui no Brasil e, ainda sim, também se refere a pessoas negras. “Aborígine” já é uma palavra que tem uma associação aos nativos australianos e que já havia sido utilizada pelo poeta no poema original.

(a.2) Em seguida, para traduzir “slaughter”, eu pensei em um grupo de possibilidades de tradução como, por exemplo, genocídio e matança. Porém, apesar de uma morte em massa ser um sentido presente em “genocídio”¹² e “matança”¹³ e essas palavras terem significados violentos, não me pareceu o suficiente para chegar ao nível de violência de “slaughter”¹⁴. “Massacre”¹⁵, no entanto, é dicionarizado no Priberam como “Grande número de mortes violentas”, e o verbo “massacrar”¹⁶ é mostrado com o significado “Matar cruelmente grande número de

¹² 1. Destruição metódica de um grupo étnico ou religioso pela exterminação dos seus indivíduos. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.

Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/genoc%C3%ADdio>> Acesso em: 29 set. 2018.

¹³ 1. Ato de matar. 2. Grande número de mortes violentas. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/matan%C3%A7a>> Acesso em: 29 set. 2018.

¹⁴ 1. Kill (animals) for food. 1.1 Kill (people or animals) in a cruel or violent way, typically in large numbers. ‘innocent civilians are being slaughtered’. Oxford Dictionary. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/slaughter>> Acesso em: 29 set. 2018.

¹⁵ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/massacre>> Acesso em: 29 set. 2018.

¹⁶ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/massacrar>> Acesso em: 29 set. 2018

peessoas ou animais indefesos.” A menção de pessoas OU animais ainda corrobora para a proximidade com o significado da palavra “slaughter”.

^(a.3)Esse pequeno trecho inicial do poema, que serve como uma espécie de prefácio, apresentou um interessante obstáculo quando fui traduzi-lo. A minha intenção foi de fazer uma maior dramatização ao alterar a ordem das informações apresentadas, na tentativa de provocar um sentimento de comoção nos meus leitores em relação às vítimas. A voz passiva mostra a tribo, a vítima, depois a violência sofrida e os violentadores. A ideia de oferecer uma imagem mais indefesa e frágil primeiro e depois uma mancha de sangue sobre essa tela branca pacífica me pareceu algo que traria uma dramatização ainda mais forte.

Tabela 6: Segundo trecho do poema “An Aboriginal Mother’s Lament”

<p>Still farther would I fly, my child, To make thee safer yet, From the unsparing white man, With his dread hand murder-wet! I'll bear thee on as I have borne With stealthy steps wind-fleet, But the dark night shrouds the forest, And thorns are in my feet.</p>	<p>Ao menos eu pudesse voar^(a.4), minha filha, Para te livrar de nossos algozes, De todos impiedosos homens brancos^(a.5), Cujas mãos asfixiaram as nossas vozes! Te carregarei comigo como até agora fiz Correndo passos furtivos e silenciosos, Mas a escuridão da noite já envolve a floresta, E os tombos já ferem meus ossos.</p>
--	--

^(a.4)Para manter a visibilidade desses poemas, optei por manter a mesma diferença de tamanho entre os versos (vide Projeto Tradutório), principalmente dentro de uma mesma estrofe. Assim, para traduzir “fly”, que em português seria “voar” e também pode significar “correr rápido”, em sentido figurado, eu mantive o significado denotativo da palavra. A ideia de escapar e estar desesperada para isso, no entanto, se manteve. Ainda, “voar” pôde trazer a ideia de buscar a liberdade, como o vôo dos pássaros.

^(a.5)Em seguida, traduzi “man” por “homens” em vez do singular “homem”. Dessa forma, eu fiz do plural e o acréscimo de letras “S” os meus recursos para deixar o verso maior e manter entre os versos traduzidos a mesma diferença de tamanho que os versos originais têm.

Tabela 7: Terceiro trecho do poema “An Aboriginal Mother’s Lament”

<p>O moan not! I would give this braid — Thy father’s gift to me — But for a single palmful Of water now for thee.</p>	<p>Oh, não chore! Eu daria a minha trança^(a.6) - Presente recebido de teu pai - Para matar tua sede que seca Até mesmo o choro que cai.^(a.7)</p>
---	--

^(a.6)A pesquisa quanto a cultura aborígene foi bastante árdua no momento de traduzir “braids”. Eu procurei pelos termos “Australian braids”, “aboriginal braids”, “Australian aboriginal braids” e, em nenhuma situação dessas, eu pude encontrar alguma referência a um estilo ou característica própria de tranças no cabelo feita pelos aborígenes. Porém, eu pude encontrar um costume aborígene de fazer artesanato usando cabelo, inclusive trançado¹⁷. Então, eu imaginei e tentei passar o cenário onde o pai da criança fez uma trança com o próprio cabelo e deu de presente à mãe da mesma.

^(a.7)Nessa estrofe, há a imagem de uma criança com sede e a sua mãe desesperada para poder lhe dar um pouco de água. Para recuperar essa imagem e manter a diferença de tamanhos de versos e, ainda, as rimas nos mesmos locais do poema original, ela teve que ser recontada. A imagem recriada na tradução tenta apresentar uma criança que não consegue nem mesmo chorar, pois o corpo, tamanho o grau de desidratação, não tem água para produzir as lágrimas.

Tabela 8: Quarto trecho do poema “An Aboriginal Mother’s Lament”

<p>Ah! Spring not to his name — no more To glad us may he come! He is smouldering into ashes Beneath the blasted gum! All charred and blasted by the fire The white man kindled there, And fed with our slaughtered kindred Till heaven-high went its glare!</p>	<p>Ah, não chamarei o seu nome - nunca mais Já não mais o verei sorrir! Incinerado pelas chamas vorazes Sob um forte eucalipto^(a.8) a ruir! Consumido por todo esse calor infernal Que o homem branco ateou em nós, E alimentado pela cólera então ele queima^(a.9) Já escuto dos céus^(a.10) os sons de sua^(a.11)</p>
--	---

¹⁷ Fibrenell. **Fibre Craft of Indigenous Australia**. Disponível em: <<http://fibrenell.blogspot.com/2016/12/fibre-craft-of-indigenous-australia.html>> Acesso em: 29 set. 2018.

	voz!
--	------

(a.8) As palavras “come” e “gum” possuem uma rima que, confesso, passou despercebida por mim nas primeiras vezes em que eu li e traduzi esses versos. A palavra “gum” se trata de “eucalipto”, porém, nas minhas primeiras leituras achei que se tratava de “goma”, como na seguinte entrada dessa palavra no Oxford Dictionary¹⁸: “A viscous secretion of some trees and shrubs that hardens on drying but is soluble in water, and from which adhesives and other products are made”. Ou seja, imaginei justamente as secreções de alguma árvore que estivesse “sangrando” sua goma ao ser ferida com a arma, junto com a vítima. No entanto, estranhei, e ao pesquisar, cheguei ao significado “eucalipto”¹⁹, que o dicionário Merriam-Webster indica ser a acepção de origem australiana.

(a.9) No penúltimo verso dessa estrofe, a minha tradução possui múltiplas interpretações, algo que confesso ter sido um pouco accidental. É o resultado de quando eu fiquei brincando com as palavras e descobri essa possibilidade. Assim, pude unir vários elementos desse cenário em apenas um verso. “Ele queima” pode referenciar o homem branco que queima as pessoas ao atear o fogo, o fogo que alimentado pela cólera queima as vítimas, ou a vítima queimando com as chamas e alimentada pela cólera.

(a.10) Optei, nesta estrofe, por focar ainda mais o poema no homem vítima, no indivíduo. Já que teria que fazer algumas alterações para manter a visibilidade que eu procurava, eu utilizei da oportunidade de me autorar mais ainda sobre o poema. Como o próprio Laranjeira (2003) diz, a situação do tradutor está em pé de igualdade com o autor. O tradutor é produtor e realizador do poema na língua-cultura de chegada. Assim, tento passar com esse verso o cessar da vida da vítima, que já se encontra nos céus.

(a.11) Confesso que me questioneei se o autor estaria mesmo a par da cultura aborígene, que inclusive deve ser múltipla, considerando haver diversos povos de tribos diferentes. Esse último verso dessa estrofe fala sobre a voz vindo do céu/paraíso, porém só pude encontrar uma crença comum de tribos aborígenes em

¹⁸ Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/gum>> Acesso em: 29 set. 2018.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/gum>> Acesso em 29 set. 2018.

uma “Terra dos Mortos”, que ficaria no céu. Monroe (2013), porém, diz não se tratar de um paraíso para onde apenas as almas bondosas vão. A ida das almas para esse local provavelmente depende se o indivíduo passou ou não por certos rituais. Ao mesmo tempo, suspeito que o próprio Charles Harpur não tenha tido contatos ou tenha estudado a cultura aborígine, a julgar pela própria biografia e seus poemas.

Tabela 9: Quinto trecho do poema “An Aboriginal Mother’s Lament”

<p>And but for thee, I would their fire Had eaten me as fast! Hark! Hark! I hear his death-cry Yet lengthening up the blast! But no — when his bound hands had signed The way that we should fly, On the roaring pyre flung bleeding — I saw thy father die!</p>	<p>Não fosse por ti^(a.12), eu já teria me deixado cair Aceitado o fogo me devorar! Baque! Baque!^(a.13) Bate^(a.14) o tambor do coração E seus gritos prolongam o queimar! Mas então - quando as mãos atadas sinalizaram O caminho que deveríamos correr, Com o seu sangue alimentando as chamas^(a.15) - Eu vi o teu pai morrer!</p>
---	--

^(a.12)A minha primeira nota na tradução dessa estrofe é de uma escolha que eu achei, no mínimo, curiosa. Digo ser curiosa pela coincidência entre as palavras de origem e a que utilizei ao traduzir. “Thee” é uma rima assonora para “ti” e, por eu traduzir dessa forma, eu trouxe não só o significado, mas também um som semelhante ao do poema original.

^(a.13)Traduzir “Hark! Hark!” foi o maior desafio que encontrei nesse poema tanto em termos de competência tradutória quanto para a minha habilidade poética. Hark, que pode significar “escutar”²⁰, é uma palavra que leio também como uma onomatopéia. Essa onomatopeia vejo representando o som do fogo estalando, das árvores desabando, e das folhas quebrando sob os pés da mulher que corre com a filha no colo. Por ter trabalhado com *naming*, isso é, criação de nomes para marcas empresariais, por vezes imagino que tipo de sensação a aparência e/ou a sonoridade de uma certa palavra pode causar ao leitor. Dessa forma, eu decidi ir atrás de alguma palavra no português cuja sonoridade pudesse servir como

²⁰ Oxford Dictionary. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/hark>> Acesso em: 29 set. 2018.

onomatopeia relevante ao significado e ao contexto da estrofe. A palavra também deveria ser curta, para caber no verso. Assim, cheguei em “baque”, que pode ser o baque das batidas do coração da mãe assustada, os baques dos tambores aborígenes também consumidos pelo fogo, os baques das árvores ao caírem no chão, os baques dos golpes das vítimas tentando reagir ao massacre e dos algozes golpeando essas vítimas. “Baque” foi a opção que encontrei e resolvi utilizar para suprir as camadas de significado de hark nesse poema.

^(a.14)A palavra “hear” faz aliteração com “hark”, então o sentido da palavra escolhida na tradução também deveria seguir essa “agramaticalidade”. Para manter a aliteração, eu coloquei “bate”, pois a sequência de batidas do coração produzem baques como os referidos no parágrafo anterior.

^(a.15)No penúltimo verso desta estrofe, não me senti satisfeito apenas em utilizar a figura do homem sangrando no chão e sendo consumido pelas chamas para transmitir o horror dessa cena de massacre. Eu quis aumentar essa sensação. Como as tentativas de tradução anteriores a essa minha decisão resultavam em versos de tamanhos diferentes do que eu buscava, aproveitei a oportunidade de reescrever para me autorar mais desse poema e, assim, decidi aumentar o horror da cena. Optei por colocar o sangue do homem como o combustível das chamas que consomem a ele mesmo. Versões anteriores da tradução utilizavam a palavra “combustível”, mas achei, na verdade, feia. Todavia, acho importante mencionar que eu sei que sangue não é inflamável como um combustível seria, mas tomei liberdade poética aqui.

Tabela 10: Sexto trecho do poema “An Aboriginal Mother’s Lament”

<p>No more shall his loud tomahawk Be plied to win our cheer, Or the shining fish-pools darken Beneath his shadowing spear; The fading tracks of his fleet foot Shall guide not as before, And the mountain-spirits mimic His hunting call no more!</p>	<p>Ninguém mais verá o brilhante^(a.16) machado Ser usado para fazer a guarda^(a.17), Ou os cardumes dos transparentes lagos^(a.18) Sendo alvos de sua longa lança afiada,^(a.19) Os sutis rastros dos seus ligeiros passos^(a.20) Jamais irão de novo nos guiar, E os espíritos da montanha já não mais^(a.21) Farão o seu bravo brado^(a.22) ecoar!</p>
---	--

(a.16) Eu interpretei o adjetivo “loud” como se ele se referisse aos sons imponentes do machado. Para isso, as opções “alto” ou “barulhento” não serviriam, pois seriam palavras que poderiam, respectivamente, desviar demais o sentido e retirar a imponente da arma, já que estariam apontando só para a quantidade de sons ou o volume dos mesmos. Logo, pensei em algum adjetivo que poderia servir para adjetivar um machado e ainda lhe atribuir um valor nobre e imponente. Para isso, escolhi o adjetivo “brilhante”.

(a.17) No segundo verso dessa estrofe, verso que continua a sentença do verso anterior, eu busquei manter uma coerência com o que o machado poderia ser visto fazendo e a rima com o verso que viria duas linhas abaixo. Essa rima, assonante, pôde ser mantida com as minhas escolhas. Aliás, ao traduzir rima, eu não traduzo um verso alheio ao seu som e depois tento encaixar um verso rimante. Geralmente faço uma construção mútua, uma escrita paralela, dos dois sendo ajustados um ao outro e ambos ao resto do poema.

(a.18) As três informações sobre o lago: ser brilhante, ter peixes e escurecer (sob a lança), não cabiam juntas em apenas um verso em português sem quebrar a visibilidade. Por isso, eu optei por adjetivar os lagos como transparentes, pois assim a água pode ser vista brilhando e espelhando a luz do sol. A característica de os lagos terem muitos peixes foi recuperada ao mencionar cardumes no plural. E, por último, a característica de escurecer sob a lança foi recuperada pela forma com que eu introduzi as informações. Eu imagino os cardumes sob a água transparente e uma lança sendo arremessada nos mesmos, com uma sombra se formando quando ela passa por cima. Por eu ter colocado “transparente” antes de “água”, o adjetivo fica enfatizado, chama mais a atenção e ajuda a formar essa imagem. Ainda, coloquei “lago” no plural para aumentar o tamanho do verso.

(a.19) Uma das características mais importantes dessa estrofe, a aliteração, deveria ser mantida. Eu quis manter essa agramaticalidade, que se repete em vários versos. Isso foi um dos motivos de “shadowing” dar espaço a outro adjetivo: “longa”.

(a.20) A aliteração de “fading”, “fleet” e “float”, principalmente dessas últimas duas palavras, tem uma característica mais do que estética. Esse jogo de sons auxilia na construção da ideia de passos ágeis, sutis e silenciosos. São pés deslizando no ar, trocando de lugar, “fleet” e “float”. Eu ainda utilizei diversas vezes a

letra “s” para, com os sons sibilantes, também trazer a noção de alguém andando, quase rastejando, de maneira sutil, como uma cobra, se aproximando de sua presa para atacar.

(a.21) No último verso dessa estrofe, há outra aliteração. Se trata de “his hunting”, que recuperei com “bravo brado”. Aqui trago outro aspecto que perdi em “fleet float”, que é o de ser uma aliteração com palavras cuja diferença sonora é apenas um som.

Tabela 11: Primeiro trecho do poema “A Midsummer Noon In The Australian Forest”

A MIDSUMMER NOON IN THE AUSTRALIAN FOREST	UMA TARDE NOS MEADOS DO VERÃO NA FLORESTA AUSTRALIANA
NOT a sound disturbs the air, There is quiet everywhere; Over plains and over woods What a mighty stillness broods!	NENHUM som perturbador no ar, ^(b.1) Está bem quieto em todo lugar; Nas planícies, bosques e adiante ^(b.2) Há uma quietude ansiosa constante!

(b.1) Na tradução do primeiro verso do poema A Midsummer Noon In The Australian Forest, se eu utilizasse a palavra “perturba”, o verso ficaria muito pequeno. Ao trocar por “perturbador”, eu deixei o verso maior e isso me permitiu ter mais opções para os versos seguintes. Ao utilizar versos maiores, eu posso dispor de mais combinações de palavras do português.

(b.2) Sacrifiquei a repetição de “over” para poder colocar a palavra “adiante” e fazer rima com o verso posterior, que me apresentou maior dificuldade e, por isso, resolvi fazer sua tradução antes.

Tabela 12: Segundo trecho do poema “A Midsummer Noon In The Australian Forest”

All the birds and insects keep Where the coolest shadows sleep ; Even the busy ants are found Resting in their pebbled mound; Even the locust clingeth now Silent to the barky bough : Over hills and over plains	Os pássaros e insetos se escondem Onde as mais frescas sombras somem ^(b.3) ; Mesmo os cupins ^(b.4) são encontrados Sossegando dos momentos atarefados; Até mesmo o gafanhoto se silencia Não sai do galho ou da sintonia ^(b.5) ; Através de planícies e de colinas
--	---

Quiet, vast and slumbrous, reigns.	O Sol reina a vastidão sem neblinas.
------------------------------------	--------------------------------------

(b.3) Para recuperar a aliteração do segundo verso desse poema e a rima desse mesmo verso com o anterior, eu troquei o verbo “dormir” por “sumir”. Uma das interpretações que tive quanto ao verso original foi de ver a sombra como sendo mais outro ser que está adormecendo nessa vagarosa tarde de verão. Para complementar essa interpretação, eu tentei trazer a ideia de que as sombras estão escassas devido ao Sol forte.

(b.4) Utilizar “formigas trabalhadoras” ou “ocupadas” deixaria o verso muito grande. Escolhi trocar as formigas pelos cupins. Estes insetos também vivem em comunidades, em estruturas construídas pelos mesmos, e são vistos trabalhando muito e em conjunto. Porém, a imagem do cupim como um animal que vive em sociedade e é trabalhador teve que ser reforçada, pois imagino que a primeira imagem que vem à mente de alguma pessoa de ambiente urbano é o animal praga que come os seus móveis de madeira.

(b.5) Para fazer o antepenúltimo verso dessa estrofe corresponder aos critérios de visibilidade que eu queria, eu tive que prolongá-lo. A escolha pela palavra “sintonia” também me permitiu “sintonizar” o gafanhoto com o resto do cenário, tal como “sintonizar” as palavras desse verso com a aliteração que eu quis recuperar de “barky bough”. É uma aliteração “espelhada”, inclusive, feita com as palavras “sai”, “do”, “da” e “sintonia”. “S”, “d”, “d”, “s”.

Tabela 13: Terceiro trecho do poema “A Midsummer Noon In The Australian Forest”

<p>Only there's a drowsy humming From yon warm lagoon slow coming: Tis the dragon-hornet — see! All bedaubed resplendently, Yellow on a tawny ground — Each rich spot nor square nor round, Rudely heart-shaped, as it were The blurred and hasty impress there</p>	<p>Há apenas um zunido^(b.6) sonolento Vindo do lago remoto^(b.7) neste momento: É o som da vespa — zunidor^(b.8)! Sob o completo resplendor, Amarela no ocre^(b.9) da terra — Nem circular,^(b.10) nem quadrado, se serra^(b.11) Em formato de coração, essas asas Brilham sob a luz do Sol e suas brasas,^(b.12)</p>
---	---

(b.6)O som do inseto, em português, é “zumbido²¹”. Todavia, eu escolhi a palavra “zunido” por sua significância. A pronúncia de “zunido” é mais dinâmica e veloz do que “zumbido”, por ser mais curta e suas sílabas de duas letras, uma consoante e uma vogal, promoverem uma pronúncia mais ágil do que a escolha alternativa. Ademais, zunido²² é um “zumbido” ou “sibilo”, conforme a segunda e terceira entrada dessa palavra no Dicionário Priberam. Já o verbo zunir²³ significa “produzir som agudo”, “fazer ruído ao voar” e “fazer ruído semelhante a um inseto a voar”. Logo, apesar de a referência a insetos nesse dicionário não estar nas entradas do substantivo “zunido”, está nas do verbo “zunir”.

(b.8)No terceiro verso, eu traduzi tentando trazer uma certa confusão no entendimento do verso. Eu coloquei o som da vespa sendo zunidor, não a vespa. A ideia aqui é que a vespa faça sons com seu bater de asas e esses sons é que provocam o vento e, por consequência, os zunidos.

(b.9)Ao pesquisar na internet, eu não consegui encontrar nenhuma palavra em português para referenciar à mesma cor que “tawny” referencia. Logo, optei por procurar a cor mais semelhante a ela e que tenha um nome em português com uma associação imagética interessante e pertinente. Ocre é uma palavra que por si só soa terrígena, rústica, rupestre. Ocre lembra terra.

(b.10)Existe uma vírgula no final do verso original. Para poder traduzi-lo tal como eu o interpretei, eu tive que retirar a vírgula do local em que estava, mas, para não perdê-la, eu trouxe para uma parte anterior da estrofe. Por razões sintáticas e semânticas eu tive que adicionar uma segunda vírgula. “Nem circular, nem quadrado” é complemento de “em formato”, cuja repetição foi suprimida e que é objeto de “se serra”.

(b.11)“Rudely”, que é uma palavra do próximo verso, dá um ar rústico ao poema, uma característica que eu quis recuperar. Assim, eu coloquei que a forma de coração surge ao ser serrada. Serra é uma palavra “rude”, “áspera” e “rústica”,

²¹ 1. Fazer ouvir um zumbido ou ruído, falando-se das abelhas, moscas ou outros insetos alados. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/zumbido>> Acesso em: 29 set. 2018.

²² 1. Ato ou efeito de zunir. 2. Zumbido. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/zunido>> Acesso em: 29 set. 2018.

²³ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/zunir>> Acesso em: 29 set. 2018

principalmente por causa do som dos “erres”. Serrar ainda me lembra madeira, pois é o primeiro material que vem à minha cabeça sendo serrado.

^(b.12)Essa estrofe tem uma peculiaridade. Diferente das outras estrofes, que se finalizam com o último verso tendo um ponto final, essa continua na seguinte. No entanto, para ter uma boa sintaxe e passar o sentido que eu queria com a minha tradução do verso seguinte, coloquei uma vírgula.

Tabela 14: Quarto trecho do poema “A Midsummer Noon In The Australian Forest”

<p>Of a vermeil-crusted seal Dusted o’er with golden meal. Only there’s a droning where Yon bright beetle shines in air, Tacks it in its gleaming flight With a slanting beam of light, Rising in the sunshine higher, Till its shards flame out like fire.</p>	<p>Selo, em vermelho, banhado Todo coberto com pasto dourado^(b.13). Apenas um som teima^(b.14) continuar O brilhoso besouro^(b.15) que reluz no ar, Ele paira com seu vôo cintilante Sob uma luz bem aconchegante^(b.16), No raio de Sol,^(b.17) ele vai acender, Na luz da esfera de fogo, vai arder.</p>
--	--

^(b.13)Tive certa dificuldade para entender o referente desses versos. Seriam as brasas do Sol, o Sol, a vespa ou a terra em formato de coração? Quem ou o que seria um selo banhado em vermelho e coberto com pasto dourado? Me senti interessado por brincar com a confusão. Reproduzi-la foi satisfatório para mim como tradutor, mas principalmente como poeta.

^(b.14)O verso seguinte precisou ser alongado para deixar no tamanho que eu desejava. Entre palavras diferentes que fui tentando usar pra cumprir essa função (“insistia”, “que insistia”, “que teimava”, por exemplo), “teima” foi a mais interessante, pois além de cumprir a função que eu desejava que ela cumprisse, ainda colabora para o sentido do verso. Em um cenário silencioso e que tenta permanecer assim, fazer barulho é teimosia.

^(b.15)Poder traduzir “bright beetle” por “brilhoso besouro” foi, no mínimo, satisfatório. Eu mantive a aliteração no mesmo par de palavras, no mesmo lugar, com as mesmas repetições de letras nos mesmos lugares, com o mesmo sentido.

(b.16) *Slanting*²⁴ significa “posicionado ou inclinado em uma posição oblíqua” e de nada tem a ver com “aconchegante”. Todavia, eu coloquei essa palavra por três motivos. Primeiro, o tamanho do verso. Segundo, para manter a rima. Terceiro, eu tentei dar mais vivacidade ao besouro. Só se pode sentir sensações, ter sentimentos, se tiver vida. Vida se relaciona com calor, com luz, com Sol. Então, ainda que de maneira indireta e mais indiretamente, o Sol continua referenciado aqui.

(b.17) Eu não queria colocar uma vírgula onde não há, mas para manter a rima eu tive que deslocar a locução adverbial, o que pede a vírgula.

Tabela 15: Quinto trecho do poema “A Midsummer Noon In The Australian Forest”

<p>Every other thing is still, Save the ever-wakeful rill, Whose cool murmur only throws Cooler comfort round repose; Or some ripple in the sea Of leafy boughs, where, lazily, Tired summer, in her bower Turning with the noontide hour, Heaves a slumbrous breath ere she Once more slumbers peacefully.</p>	<p>Não há mais um som inteiro, A salvo de um pequeno ribeiro, Cujo murmúrio arilho^(b.18) então oferece Conforto fresco a quem carece; Ou alguma oscilação no mar De galhos, que, sempre a farfalhar, Sesteiam em sua própria sombra^(b.19) À mercê do meio-dia com sua lombra^(b.20), Onde pesado e sonolento o verão respira Mais um sono que minha visão mira.</p>
--	--

(b.18) Eu identifiquei no poema original um pequeno trocadilho de cool/frio e cool/gíria²⁵. Dessa forma, procurei palavras que de alguma forma tangessem, em seu significado, a ideia de frio ou de refrescar. Não foi uma pesquisa tranquila de se fazer, pois não encontrei métodos intuitivos e práticos. Utilizei um recurso que sempre me ajuda para fazer brainstorming em criações e que utilizo para procurar palavras menos utilizadas. Se trata do Dicionário Criativo, onde há a opção de procurar palavras cujo significado se relacionam. Com “frio”, cheguei a “arilho”, que, segundo o Dicionário Priberam, significa vento frio e fraco. E, por ser uma palavra

²⁴ “slanting”. Oxford Dictionary. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/slanting>> Acesso em: 29 set. 2018.

²⁵ O uso da palavra “cool” como gíria acontece desde o século XVI. VUOLO, Mike. The Birth of Cool: Coul, coole, koole: How we got from cool temperatures to cool cats.

bastante rara, com aproximadamente 10.600 resultados (0,44 segundos) numa busca do Google versus 135.000.000 resultados (0,58 segundos) da palavra vento, tomei a liberdade de cometer a “agramaticalidade” de transformá-la em adjetivo, sem receio de estragar a pragmática comum que se tem sobre ela. Arilhos são murmúrios frios e fracos, mas leio também como murmúrios tranquilos e calmos.

^(b.19)Segundo o Oxford Dictionary, “bower” significa “A pleasant shady place under trees of climbing plants in a garden or wood”²⁶. Para essa palavra tão específica, eu não encontrei correspondente em apenas uma ou duas palavras do português. Eu desdobrei o verso todo para tentar explicar que a sombra se trata das folhas. Cabe dizer que usei singular para dar a ideia de que os galhos formam uma sombra única.

^(b.20)Como eu já tinha usado “meio-dia” e “sesteiam”, aproveitei a sequência semântica e utilizei “lombra”. Essa palavra significa, conforme os dicionários online Qual é a gíria?²⁷ e Dicionário Informal²⁸, leseira ou relaxamento após comer muito, assim como significa, também, conforme esses mesmos dicionários e o dicionário Priberam, o efeito de relaxamento causado pelo uso de maconha. Esta segunda acepção serve a esse poema, pois eu já tinha trazido os efeitos de confusão causados pela exposição ao sol intenso. É a leseira em decorrência da insolação.

Tabela 16: Sexto trecho do poema “A Midsummer Noon In The Australian Forest”

O 'tis easeful here to lie Hidden from noon's scorching eye, In the grassy cool recess Musing thus of quietness.	Quero um abrigo que me guarde Do desconforto dessa incandescente tarde Nas frescas e verdes gramas Perdido ^(b.21) em toda essas tramas.
---	---

^(b.21)No último verso, eu tento novamente causar no leitor a sensação de confusão. Aqui, eu deixo em dúvida se é o abrigo que está perdido ou se é o poeta.

²⁶ Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/bower>> Acesso em: 29 set. 2018.

²⁷ Disponível em: <<http://www.qualeagiria.com.br/giria/lombra>> Acesso em: 29 set. 2018.

²⁸ Disponível em: <<https://www.dicionarioinformal.com.br/lombra>> Acesso em: 29 set. 2018.

6. Considerações finais

A experiência da tradução, mais especificamente da tradução poética, é bastante “solitária”. Como dizem Zavaglia et al (2015), o tradutor primeiro traduz para si. Ao comentar a minha própria tradução, tentei explicitar o que passou na minha própria mente durante o processo tradutório e que eu talvez não teria exposto, não fosse em uma situação tão específica quanto uma tradução acadêmica.

Ao se ter uma tradução em mãos, se vê apenas o produto final e, em certas vezes, não se tem acesso sequer ao TP. Não se pode apreciar, acompanhar e avaliar o processo tradutório realizado. Sem os comentários, a competência tradutória não fica evidente. Os comentários permitem com que o leitor, seja ele um avaliador ou não, tenha contato com os diferentes TT criados para um TO (PYM, 2003) e com as motivações atrás da escolha final do tradutor. Quando eu traduzo “ants” por “cupins”, em vez de “formigas”, isso pode ser lido apenas uma falta de conhecimento sobre o vocabulário da língua inglesa se não houver os comentários acompanhando.

A tradução é um pinçamento de ideias dos momentos pelos quais passamos durante o processo tradutório. Seja comparando com traduções mais antigas, seja comentando enquanto traduz, fazer esses comentários é um processo de tornar objetiva uma informação que pode ser bastante subjetiva: o raciocínio do tradutor. Com meus comentários, tentei explicar o que e como eu li os poemas originais, assim como explicar o que eu leio nas minhas próprias traduções.

Quando se trata de tradução de poesia, a subjetividade aumenta. A interpretação de um poema, sem qualquer barreira bilíngue, já pode ser múltipla. Entender e sentir a subjetividade do poema e tentar passar adiante esse entendimento e essa subjetividade é o papel da tradução. É uma atividade de dupla competência. Aplica-se a racionalidade tradutória, ao mesmo tempo que se aplica a sensibilidade poética. O tradutor sente, pensa e diz *com* o autor (LARANJEIRA, 2003). É um poeta criando vários versos de chegada e escolhendo o melhor para a sua tradução do verso de partida.

A tradução poética comentada é a atividade onde uma pessoa explica a subjetividade com que leu o poema. É justificar, explicar, a sua interpretação sobre os versos, dentro de várias possibilidades de como poderia-se interpretá-los. É mostrar como interpreta a própria tradução e como isso se relaciona com o poema original e a interpretação que se teve dele. Os comentários servem para aproximar o leitor e avaliador do poeta tradutor e do poeta original, conforme o tradutor leu.

Observe a peculiaridade da tradução poética de colocar o tradutor como, também, poeta. O tradutor tem duas funções. Ao traduzir poesia, passei por uma experiência bastante semelhante ao produzir um poema original de minha autoria. Se considerar que a fonte de inspiração para um poema, seja uma pessoa, um cenário, ou uma situação, é como uma matéria prima a ser versada, a tradução de poesia é semelhante. No caso da tradução, essa matéria é o próprio poema original.

Os comentários da tradução foram a oportunidade que utilizei para expor meu processo tradutório e meu processo poético. Neste trabalho, não está apenas a minha capacidade de traduzir exposta. Estão as minhas subcompetências (ALBIR, 2005) em funcionamento, também expostas. Está minha competência como poeta, como criador de um texto gerador de sentidos através de sua forma.

Ademais, os comentários de tradução são a oportunidade de um tradutor refletir sobre sua própria tradução.

Entender melhor suas próprias dificuldades, naturalizar estratégias e se forçar a ir além do que ele simplesmente acha que está bom. Permite um autoconhecimento tradutório e poético. Os comentários fazem parte da construção do trabalho, fazem parte do processo de traduzir. A reflexão interna se externa, se expõe para o próprio tradutor, agora se avaliando. Escrever os comentários permite ao tradutor, ao lê-los, entender se suas justificativas para certas escolhas estão mesmo coerentes.

Os comentários se tornam mais do que uma simples observação. Eles são o processo tradutório exposto, eles fazem parte de um objeto inteiro. Eles integram um todo com do próprio trabalho da tradução. São a competência tradutória materializada, exposta e justificada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Fábio. Unidades de tradução: o que são e como operá-las. In. ALVES, F.; MAGALHÃES, C; PAGANO, A. **Traduzir com autonomia**. São Paulo: Contexto, 2011

Dicionário da Língua Portuguesa. [S.l.: s.n.], 2018. Disponível em:
<<https://dicionario.priberam.org/>> Acesso em: 29 set. 2018.

Dicionário Informal. [S.l.: s.n.], 2018. Disponível em:
<<https://www.dicionarioinformal.com.br/>> Acesso em: 29 set. 2018.

FIBRENELL. **Fibrecraft of Indigenous Australia**. Disponível em:
<<http://fibrenell.blogspot.com/2016/12/fibrecraft-of-indigenous-australia.html>> Acesso em: 29 set. 2018.

GENETTE, Gerard. Traduzido para o inglês por: Jane E. Lewin. **Paratexts: thresholds of interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 428 p.

GOMES, Adriana de Freitas. Ana Cristina Cesar, tradutora de Katherine Mansfield. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 41-56, jan. 2009.

HURTADO, Amparo Albir. Traduzido por: Fabio Alves A Aquisição da Competência Tradutória: Aspectos Teóricos e Didáticos. In: **Competência em tradução: cognição e discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 19-57.

ISZLAJI, Felipe et al. **Dicionário Criativo**. [S.l.: s.n.], 2018. Disponível em:
<<https://dicionariocriativo.com.br/>> Acesso em: 29 set. 2018.

JAKOBSON, Roman. O que é a poesia. In: TOLEDO, Dionísio (org.). **Circulo Linguístico de Praga: estruturalismo semiologia**. Porto Alegre: Globo, 1978.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução**. São Paulo: Edusp, 2003. 224 p.

Merriam-Webster. [S.l.: s.n.], 2018. Disponível em:

<<https://www.merriam-webster.com>> Acesso em: 29 set. 2018.

MONROE, M. H. **Australia: The Land Where Time Began**: A biography of the Australian continent. 2013. Disponível em: <<https://austhrutime.com/afterlife.htm>> Acesso em: 29 set. 2018.

NORMINGTON-RAWLING, J. 'Harpur, Charles (1813–1868)'. **Australian Dictionary of Biography**. Disponível em:

<<http://adb.anu.edu.au/biography/harpur-charles-2158/text2759>> Acesso em: 29 set. 2018

Oxford Dictionary. [S.l.: s.n.], 2018. Disponível em:

<<https://en.oxforddictionaries.com/>> Acesso em: 29 set. 2018.

PYM, Anthony. Redefinindo competência tradutória em uma era eletrônica. Em defesa de uma abordagem minimalista. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 21, p. 9-35, 2008.

Qual é a Gíria?. [S.l.: s.n.], 2018. Disponível em: <<http://www.qualeagiria.com.br/>>

Acesso em: 29 set. 2018.

VUOLO, Mike. **The Birth of Cool**: Coul, coole, koole: How we got from cool temperatures to cool cats. Disponível em:

<<https://slate.com/human-interest/2013/10/cool-the-etymology-and-history-of-the-concept-of-coolness.html>> Acesso em: 29 set. 2018.

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. **The Map**. Grã-Bretanha: T. J. International Ltd. 2002. 146 p.

ZAVAGLIA, Adriana; RENARD, Carla M. C.; JANCZUR, Christine. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 331-352, 2015.

ANEXO A - POEMAS NA ÍNTEGRA

AN ABORIGINAL MOTHER'S LAMENT.

[About the year 1842 a party of stockmen, several of whom were afterwards hanged for the crime, made a wholesale slaughter of a small tribe of defenceless blacks; one woman only, with her infant, escaped from the murderers.]

Still farther would I fly, my child,
To make thee safer yet,
From the unsparing white man,
With his dread hand murder-wet!
I'll bear thee on as I have borne
With stealthy steps wind-fleet,
But the dark night shrouds the forest,
And thorns are in my feet.

O moan not! I would give this braid —
Thy father's gift to me —
But for a single palmful
Of water now for thee.

Ah! Spring not to his name — no more
To glad us may he come!
He is smouldering into ashes
Beneath the blasted gum!
All charred and blasted by the fire
The white man kindled there,
And fed with our slaughtered kindred
Till heaven-high went its glare!

O moan not! I would give this braid —
Thy father's gift to me —
For but a single palmful
Of water now for thee.

And but for thee, I would their fire
Had eaten me as fast!
Hark! Hark! I hear his death-cry
Yet lengthening up the blast!
But no — when his bound hands had signed
The way that we should fly,
On the roaring pyre flung bleeding —
I saw thy father die!

O moan not! I would give this braid —
Thy father's gift to me —
For but a single palmful
Of water now for thee.

No more shall his loud tomahawk
Be plied to win our cheer,
Or the shining fish-pools darken
Beneath his shadowing spear;
The fading tracks of his fleet foot
Shall guide not as before,

O lamento de uma mãe aborígene.

[1842. Uma pequena tribo de aborígenes indefesos é massacrada por um grupo de fazendeiros, que depois encontrariam a justiça da corda; apenas uma mulher, com sua filha, consegue escapar de seus algozes.]

Ao menos eu pudesse voar, minha filha,
Para te livrar de nossos algozes,
De todos impiedosos homens brancos,
Cujas mãos asfixiaram as nossas vozes!
Te carregarei comigo como até agora fiz
Correndo passos furtivos e silenciosos,
Mas a escuridão da noite já envolve a floresta,
E os tombos já ferem meus ossos.

Oh, não chore! Eu daria a minha trança -
Presente recebido de teu pai -
Para matar tua sede que seca
Até mesmo o choro que cai.

Ah, não chamarei o seu nome - nunca mais
Já não mais o verei sorrir!
Incinerado pelas chamas vorazes
Sob um forte eucalipto a ruir!
Consumido por todo esse calor infernal
Que o homem branco ateou em nós,
E alimentado pela cólera então ele queima
Já escuto dos céus os sons de sua voz!

Oh, não chore! Eu daria a minha trança -
Presente recebido de teu pai -
Para matar tua sede que seca
Até mesmo o choro que cai.

Não fosse por ti, eu já teria me deixado cair
Aceitado o fogo me devorar!
Baque! Baque! Bate o tambor do coração
E seus gritos prolongam o queimar!
Mas então - quando as mãos atadas
sinalizaram
O caminho que deveríamos correr,
Com o seu sangue alimentando as chamas -
Eu vi o teu pai morrer!

Oh, não chore! Eu daria a minha trança -
Presente recebido de teu pai -
Para matar tua sede que seca
Até mesmo o choro que cai.

Ninguém mais verá o brilhante machado
Ser usado para fazer a guarda,
Ou os cardumes dos transparentes lagos
Sendo alvos de sua longa lança afiada;

<p>And the mountain-spirits mimic His hunting call no more!</p> <p>O moan not! I would give this braid — Thy father's gift to me — For but a single palmful Of water now for thee.</p>	<p>Os sutis rastros dos seus ligeiros passos Jamais irão de novo nos guiar, E os espíritos da montanha já não mais Farão o seu bravo brado ecoar!</p> <p>Oh, não chore! Eu daria a minha trança - Presente recebido de teu pai - Para matar tua sede que seca Até mesmo o choro que cai.</p>
--	--

<p>A MIDSUMMER NOON IN THE AUSTRALIAN FOREST</p> <p>NOT a sound disturbs the air, There is quiet everywhere; Over plains and over woods What a mighty stillness broods!</p> <p>All the birds and insects keep Where the coolest shadows sleep; Even the busy ants are found Resting in their pebbled mound; Even the locust clingeth now Silent to the barky bough: Over hills and over plains Quiet, vast and slumbrous, reigns.</p> <p>Only there's a drowsy humming From yon warm lagoon slow coming: Tis the dragon-hornet — see! All bedaubed resplendently, Yellow on a tawny ground — Each rich spot nor square nor round, Rudely heart-shaped, as it were The blurred and hasty impress there</p> <p>Of a vermeil-crusted seal Dusted o'er with golden meal. Only there's a droning where Yon bright beetle shines in air, Tacks it in its gleaming flight With a slanting beam of light, Rising in the sunshine higher, Till its shards flame out like fire.</p> <p>Every other thing is still, Save the ever-wakeful rill, Whose cool murmur only throws Cooler comfort round repose; Or some ripple in the sea Of leafy boughs, where, lazily, Tired summer, in her bower Turning with the noontide hour, Heaves a slumbrous breath ere she Once more slumbers peacefully.</p>	<p>UMA TARDE NOS MEADOS DO VERÃO NA FLORESTA AUSTRALIANA</p> <p>NENHUM som perturbador no ar, Está bem quieto em todo lugar; Nas planícies, bosques e adiante Há uma quietude ansiosa constante!</p> <p>Os pássaros e insetos se escondem Onde as mais frescas sombras somem; Mesmo os cupins são encontrados Sossegando dos momentos atarefados; Até mesmo o gafanhoto se silencia Não sai do galho ou da sintonia: Através de planícies e de colinas O Sol reina a vastidão sem neblinas.</p> <p>Há apenas um zunido sonolento Vindo do lago remoto neste momento: É o som da vespa — zunidor! Sob o completo resplendor, Amarela no ocre da terra — Nem circular, nem quadrado, se serra Em formato de coração, essas asas Brilham sob a luz do Sol e suas brasas,</p> <p>Selo, em vermelho, banhado Todo coberto com pasto dourado. Apenas um som teima continuar O brilhoso besouro que reluz no ar, Ele paira com seu vôo cintilante Sob uma luz bem aconchegante, No raio de Sol, ele vai acender, Na luz da esfera de fogo, vai arder.</p> <p>Não há mais um som inteiro, A salvo de um pequeno ribeiro, Cujo murmúrio arilho então oferece Conforto fresco a quem carece; Ou alguma oscilação no mar De galhos, que, sempre a farfalhar, Sesteiam em sua própria sombra À mercê do meio-dia com sua lombra, Onde pesado e sonolento o verão respira Mais um sono que minha visão mira.</p>
--	--

O 'tis easeful here to lie
Hidden from noon's scorching eye,
In the grassy cool recess
Musing thus of quietness.

Quero um abrigo que me guarde
Do desconforto dessa incandescente tarde
Nas frescas e verdes gramas
Perdido em toda essas tramas.