

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS

Carolina da Silva Maria

*Do you suppose a bat could make poems like yours?:*  
uma tradução comentada – *The Bat-Poet*, de Randall Jarrell

PORTO ALEGRE  
2018

Carolina da Silva Maria

*Do you suppose a bat could make poems like yours?:*

uma tradução comentada – *The Bat-Poet*, de Randall Jarrell

Trabalho de conclusão de curso apresentado à banca examinadora do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras – Tradutor Português e Inglês.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Moura da Silva.

PORTO ALEGRE

2018

Carolina da Silva Maria

***Do you suppose a bat could make poems like yours?:***

uma tradução comentada – *The Bat-Poet*, de Randall Jarrell

Trabalho de conclusão de curso apresentado à banca examinadora do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras – Tradutor Português e Inglês.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Moura da Silva.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Moura da Silva – UFRGS (orientadora)

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise Regina Sales – UFRGS

.....  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz – UFRGS

### CIP - Catalogação na Publicação

da Silva Maria, Carolina  
Do you suppose a bat could make poems like yours?:  
uma tradução comentada - The Bat-Poet, de Randall  
Jarrell / Carolina da Silva Maria. -- 2018.  
65 f.  
Orientadora: Márcia Moura da Silva.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Letras, Curso de Letras: Tradutor Português e  
Inglês, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. The Bat-Poet. 2. Randall Jarrell . 3. Tradução  
infantojuvenil. 4. Tradução poética. 5. Tradução  
comentada. I. Moura da Silva, Márcia, orient. II.  
Título.

*A Deus e à minha amada família.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus por ter me concedido o dom da vida, e por ser meu amigo, meu refúgio em todos os momentos, guiando meus passos silenciosamente pelos caminhos que me trouxeram até aqui. Por amor. E à Virgem Maria, por sua intercessão e exemplo de infinita misericórdia e ternura.

Com grande amor, agradeço aos meus pais, Ana e Ricardo, por serem os melhores pais que eu poderia ter. Amorosos, carinhosos e presentes, estiveram sempre ao meu lado, compreendendo as minhas limitações e me ajudando a superá-las dia a dia, nunca se esquecendo de me incentivar a seguir em frente. E às minhas irmãs, Juliana e Daniela, pela amizade, conselhos, e sorrisos. Eu amo todos vocês.

Agradeço aos meus queridos amigos, de ontem e de hoje, por cada pedacinho seu que deixaram comigo, e que guardo com profundo amor.

Com carinho, agradeço enormemente às professoras, Denise Sales e Erica Schultz, pela gentileza de terem aceitado o convite para participarem de minha banca examinadora.

Gostaria também de agradecer ao professor Rafael Brunhara, não somente pela oportunidade de iniciação científica, mas por toda a compreensão, paciência, e importantes conselhos que me deu ao longo de todo caminho.

Um agradecimento muito especial à professora Márcia Moura, por ter me acompanhado durante toda a concepção deste trabalho, desde as traduções em nossa disciplina, até a última palavra aqui escrita. Muito obrigada, professora, por ter aceitado ser minha orientadora, e especialmente, pela enorme generosidade e carinho que sempre teve comigo.

Agradeço a Randall Jarrell, por ter criado esta estória tão doce e singela de um morcego apaixonado por poesia, que se tornou o primeiro livro que traduzi, e que me fez aprender e sorrir tantas vezes.

E por fim, mas não menos importante, agradeço à minha família de quatro patas, Caio, Antônia, Davi, Mano, Pretinha, Camilo, e Phoebe, por todas as alegrias e narizinhos molhados que me ajudam a não esquecer a criança que há dentro de mim. E às estrelinhas que já estão no Céu, Fofinha, Bolinha, Nina, e Chico. Em meu coração fica a eterna esperança do reencontro.



(Ritta Oittinen, *Translating for Children*, 2000).

## RESUMO

O objetivo deste trabalho consiste em apresentar uma tradução comentada de dois poemas infantis, *The Chipmunk's Day* e *Bats*, presentes no livro *The Bat-Poet*, do escritor estadunidense Randall Jarrell. Publicado pela primeira vez em 1964, e nunca traduzido para o Brasil, o livro conta a estória de um pequeno morcego enamorado pela luz do dia, que se inspira nos animais ao seu redor para compor poesia. As traduções dos poemas presentes neste trabalho tiveram como principal aporte teórico, as noções de Oittinnen (2000), a respeito da tradução de literatura infantojuvenil, e de Laranjeira (2003), acerca da tradução poética. Ambos os autores defendem uma tradução de cunho mais criativo por parte do tradutor, onde a adaptação do texto de partida de acordo com os aspectos culturais ou linguísticos da cultura de chegada é vista de maneira positiva. Entretanto, nas traduções se levou também em consideração, as noções de fidelidade poética propostas por Laranjeira (2003), a fim de que não houvesse um afastamento demasiado entre os textos de partida e de chegada. Tais noções foram: a fidelidade semântica, a fidelidade linguístico-estrutural, a fidelidade retórico-formal, e a fidelidade semiótico-textual. Por fim, os comentários aqui presentes têm como intuito, descrever e justificar minhas escolhas tradutórias, além de apresentar uma autorreflexão acerca do processo tradutório.

*Palavras-chave:* The Bat-Poet; Randall Jarrell; Tradução infantojuvenil; Tradução poética; Tradução comentada.



## ABSTRACT

The aim of this paper is to present an annotated translation of two children's poems, *The Chipmunk's Day* and *Bats*, from the book *The Bat-Poet* by American author Randall Jarrell. First published in 1964, and never translated in Brazil, the book tells the story of a little bat who is enchanted with daylight, getting inspiration from the animals around him to compose poetry. The research draw on the discussion of translation of children's literature (OITTINNEN, 2000) and translation of poetry (LARANJEIRA, 2003). Both authors advocate in favor of a creative translation, where the adaptation of the source text according to cultural or linguistic aspects of the target culture is seen as positive. However, for the herein described the notions of poetic fidelity (LARANJEIRA, 2003) namely, semantic, linguistic-structural, formal-rhetorical, and semiotic-textual, were also taken into account in order to keep some proximity between the source and the target texts. Finally, the annotations are intended to describe and justify my translational choices, as well as to present self-reflection on the translation process.

*Keywords:* The Bat-Poet; Randall Jarrell; Translation of Children's Literature; Translation of Poetry; Annotated Translation.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O pequeno morcego sozinho em sua varanda, ilustração de Maurice Sendak.....18

Disponível em: Segunda edição de *The Bat-Poet*, editora Harper Collins (1996).

Figura 2 - a) Folhas de árvore bordo; b) Uma raposa vermelha; c) Um esquilo (chipmunk) norte-americano.....42

Disponível em:

a) <<https://www.travelandleisure.com/trip-ideas/fall-vacations/cash-4-leaves-fall-sell>>;

b) <<https://pt.freeimages.com/photo/red-fox-in-the-wild-2-1624831>>;

c) <<https://simple.wikipedia.org/wiki/Chipmunk>>.

Acesso: novembro, 2018.

Figura 3 - Assim que nascem os bebês morcegos se agarram à pele da mãe, e somente a deixam quando se tornam grandes demais.....47

Disponível em:

<<https://www.facebook.com/ausbatclinic/photos/a.400166943374833/1676686429056205/?type=3&theater>>.

Acesso: novembro, 2018.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Exemplo de como acontecerá a apresentação das quadras para análise .....	35
Quadro 2 – Primeira quadra de <i>O Dia de Seu Esquilo</i> .....	37
Quadro 3 – Contagem de sílabas poéticas da primeira quadra .....	39
Quadro 4 – Segunda quadra de <i>O Dia de Seu Esquilo</i> .....	39
Quadro 5 – Contagem de sílabas poéticas da segunda quadra. ....	41
Quadro 6 – Terceira quadra de <i>O Dia de Seu Esquilo</i> .....	41
Quadro 7 – Contagem de sílabas poéticas da terceira quadra .....	44
Quadro 8 – Quarta quadra de <i>O Dia de Seu Esquilo</i> .....	44
Quadro 9 – Contagem de sílabas poéticas da quarta quadra.....	45
Quadro 10 – Quinta quadra de <i>O Dia de Seu Esquilo</i> .....	45
Quadro 11 – Contagem de sílabas poéticas da quinta quadra. ....	46
Quadro 12 – Primeiro trecho de <i>Morcegos</i> . ....	48
Quadro 13 – Contagem de sílabas poéticas do primeiro trecho .....	50
Quadro 14 – Segundo trecho de <i>Morcegos</i> . ....	50
Quadro 15 – Contagem de sílabas poéticas do segundo trecho.....	51
Quadro 16 – Terceiro trecho de <i>Morcegos</i> .....	51
Quadro 17 – Contagem de sílabas poéticas do terceiro trecho.....	53
Quadro 18 – Quarto trecho de <i>Morcegos</i> .....	53
Quadro 19 - Contagem de sílabas poéticas do quarto trecho .....	54

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. O AUTOR E A OBRA .....	16
1.1 Randall Jarrell .....	16
1.2 <i>The Bat-Poet</i> .....	18
2. A TRADUÇÃO INFANTOJUVENIL .....	24
2.1 A história da literatura para crianças .....	24
2.2 Características e definição .....	25
2.3 O <i>Status</i> nos Estudos Literários .....	27
2.4 A tradução do gênero .....	28
3. A TRADUÇÃO POÉTICA .....	31
4. A TRADUÇÃO COMENTADA .....	35
4.1 <i>The Chipmunk's Day</i> .....	37
4.2 <i>Bats</i> .....	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	56
BIBLIOGRAFIA .....	58
ANEXO A – <i>The Chipmunk's Day</i> e <i>O Dia de Seu Esquilo</i> .....	60
ANEXO B – <i>Bats</i> e <i>Morcegos</i> .....	62

## INTRODUÇÃO:

Apesar de ser uma estudante de Letras, meu interesse pela literatura tardou um pouco a acontecer. A leitura nunca foi um hábito familiar. Meus pais, por exemplo, apesar de gostarem de ler durante a juventude acabaram por não nutrir o hábito durante a vida adulta, e por consequência, não cultivaram o costume de ler ou de contar histórias para mim e minhas irmãs quando pequenas. Acredito que talvez isso tenha contribuído de maneira importante para o meu afastamento da literatura durante grande parte da infância. Entretanto, isso começou a mudar quando li meu primeiro livro, *Os Gatos*, de T.S. Eliot (com tradução de Ivo Barroso), aos 10 anos. Recordo-me ainda hoje das duas coisas que despertaram o meu interesse no livro: a primeira foi pelo meu gosto por animais; e a segunda, por esse se tratar de um livro de poesia – o que para mim, que nunca havia lido antes, tornava-o mais atrativo do que uma prosa. Eu fiquei verdadeiramente encantada por toda a rítmica que havia em cada um de seus poemas, que me lembravam música. Atualmente, todos os gêneros literários me são queridos, porém, a poesia infantojuvenil é especial para mim, pois foi através dela que minha admiração pelos livros começou, e também por todo o sentimento de uma feliz nostalgia que ela me traz.

E foi por esse papel fundamental que exerceu em minha formação como leitora, e por todo meu carinho, que durante a graduação me dispus a explorar melhor esse gênero, através da prática de tradução, quando tive a oportunidade. E ela se deu em 2017, durante a disciplina de *Estágio Supervisionado de Tradução do Inglês I*, ministrada pela professora Dr.<sup>a</sup> Márcia Moura da Silva. Disciplina de sexto semestre, nela os alunos tiveram a oportunidade de escolher um texto de partida de sua preferência a fim de desenvolver uma tradução em língua portuguesa. Baseada, em princípio, apenas em meu gosto pessoal por poesia infantojuvenil escolhi para trabalhar o livro *The Bat-Poet (O Morcego Poeta)*, de autoria do escritor, professor e crítico literário estadunidense Randall Jarrell. Narrativa infantil lançada em 1964, e nunca traduzida no Brasil, o livro conta a história<sup>1</sup> de um pequenino e jovem morcego que, ao contrário dos demais, é apaixonado pelo dia e suas criaturas, inspirando-se nelas para a composição de poemas. Apesar de não ser propriamente um livro de poesia, estando em sua maior parte em formato de prosa, minha escolha por *The Bat-Poet* se deu em razão desse

---

<sup>1</sup> Apesar de atualmente ser mais utilizado o termo *história* para designar tanto fatos reais, quanto fictícios, em meu trabalho optei por usar o termo *estória* ao me referir a obras ficcionais.

mostrar de modo lúdico todo o processo da autodescoberta de um poeta, sua inspiração, e processo de criação. E em especial, por também apresentar quatro poemas completos criados pelo personagem principal, sendo eles: *The Bird Of The Night* (*O Pássaro da Noite*, tradução minha), *The Chipmunk's Day* (*O Dia de Seu Esquilo*), *The Mockingbird* (*O Sabiá do Campo*), e *Bats* (*Morcegos*). Em razão dessa ambivalência, *The Bat-Poet* me proporcionaria a experiência de traduzir prosa e poesia de uma única vez.

Ao longo da tradução, entretanto, foi justamente a poesia que apresentou os maiores desafios, devido à relação entre os vários agentes de significância do gênero, que certamente foram ainda mais acentuados por minha inexperiência como tradutora. Contudo, apesar das dificuldades, essa foi uma experiência muito prazerosa, pois me proporcionou um novo olhar acerca da poesia infantojuvenil, — desta vez não somente como leitora, mas também como tradutora. E é em razão dessa experiência positiva, e também por acreditar na importância de refletirmos a respeito desse gênero pouco discutido no âmbito dos Estudos de Tradução, que gostaria de apresentar como minha monografia de conclusão de curso, uma tradução comentada de dois poemas presentes em *The Bat-Poet: The Chipmunk's Day* e *Bats*.

A razão que me levou a escolher esses dois poemas especificamente se deve a forma dos mesmos. O poema *The Chipmunk's Day*, por exemplo, é composto de 20 versos divididos em cinco quadras, e possui um esquema de rimas externas misto padronizado, ABCB; além de contar com um elemento visual gerado pela alternância de um verso mais longo seguido de um mais curto (remetendo ao movimento de vai e vem de Seu Esquilo). Por sua vez, *Bats* é um poema inteiro composto por 34 versos, e apresenta um formato bastante livre com rimas mistas; possuindo formato semelhante a uma onda sonora. Nesse segundo caso, há ainda uma razão de escolha em termos narrativos, uma vez que *Bats* é o poema final e principal do livro. Creio que tais diferenciações proporcionam uma análise tradutória mais rica, em razão da diversidade de estilos.

O objetivo deste trabalho consiste em apresentar minhas traduções juntamente com uma descrição de minhas escolhas tradutórias. Busco, portanto, realizar uma análise descritiva<sup>2</sup>, com elementos da pesquisa empírica<sup>3</sup>, onde não possuo intenção de expressar

---

<sup>2</sup> Modelo teórico desenvolvido a partir da década de 1970 pelo israelense Itamar Even-Zohar, e seguida pelo também israelense Gideon Toury, os estudos descritivos da tradução têm por objetivo analisar a funcionalidade de textos traduzidos em determinada sociedade, afastando seu foco de questões de cunho normativo que pressupunham uma tradução ideal, de acordo com Martins (2002, p. 34 apud Gentzler, 1993, p. 73).

<sup>3</sup> A pesquisa empírica é embasada na experiência do pesquisador. Ela busca através de evidências, confirmar ou negar hipóteses, além de criar novas, segundo Williams e Chesterman (2002, p. 58).

nenhum juízo de valor acerca de minhas traduções, ou ainda de apresentar uma versão definitiva para os poemas em língua portuguesa. Minha intenção é somente apresentar uma tradução dos mesmos, entre muitas traduções possíveis. Como nos diz Weininger (2009, p. 28), não existe tradução definitiva, o que há são “muitas traduções possíveis e, assim, igualmente *corretas*. Cada decisão tradutória acarreta vantagens e desvantagens específicas, ganhos e perdas, inevitavelmente”. Além disso, faz parte do objetivo deste trabalho, fazer uma pequena contribuição para a área dos Estudos de Tradução quanto à literatura infantojuvenil, ainda hoje pouco explorada e valorizada no meio.

Em relação à organização do trabalho, no primeiro capítulo busco falar de maneira breve a respeito do autor Randall Jarrell, e do livro *The Bat-Poet*. No capítulo seguinte, por sua vez, apresento uma contextualização acerca da literatura infantojuvenil no campo dos Estudos de Tradução, com base em autores que escreveram sobre a tradução desse gênero, entre eles Oittinen (2000) e Shavit (1986). Questões como a marginalização da literatura infantojuvenil, a noção de *criança*, e público-alvo serão abordadas. O terceiro capítulo dedica-se à tradução poética. Nele apresento a visão defendida por Laranjeira (2003) e Britto (2012), que dizem ser sim possível traduzir poesia, ao contrário do que pensam alguns escritores e teóricos que imputam à poesia um caráter intraduzível. Nesse capítulo, também serão apresentados os quatro tipos de fidelidade que, segundo Laranjeira (2003), são importantes de serem respeitados pelo tradutor de poesia, e que foram utilizados por mim como apoio teórico. São eles: a *fidelidade semântica*, a *fidelidade linguístico-estrutural*, a *fidelidade retórico-formal*, e a *fidelidade semiótico-textual*. No quarto capítulo, discuto a metodologia usada e apresento minhas traduções com os respectivos comentários. E por fim, nas considerações finais, retomo brevemente o que foi apresentado e faço uma autorreflexão do processo tradutório.

## 1. O AUTOR E A OBRA:

### 1.1 Randall Jarrell

Poeta, professor, tradutor, escritor, e crítico literário, Randall Jarrell nasceu em 6 de maio de 1914 na cidade de Nashville, capital do estado norte-americano do Tennessee. Apaixonado pelos livros desde a infância, em 1935 formou-se em Letras, com honra ao mérito, pela Universidade Vanderbilt. Após a conclusão de seu mestrado pela mesma universidade, segundo Flynn (2011), Jarrell atuou como professor de literatura em instituições de ensino como o Kenyon College, e a Universidade do Texas em Austin. Em 1942, porém, sua carreira acadêmica é momentaneamente interrompida ao entrar para as Forças Armadas dos Estados Unidos, onde atuou como piloto durante a Segunda Guerra Mundial.

De acordo com Jarrell (2000), a experiência do escritor durante a guerra acabaria por se tornar o estopim de seu trabalho poético. Ainda que já houvesse escrito o livro de poesia *Blood for A Stranger* (publicado em 1942) quando lecionava na Universidade do Texas, foram *Little Friend, Little Friend* (1945), e *Losses* (1948), coletâneas de poemas sobre a segunda guerra, que deram a Randall Jarrell reconhecimento. Em *Little Friend, Little Friend* encontra-se seu poema mais famoso, pelo qual costuma ser lembrado atualmente: *The Death of the Ball Turret Gunner*. Segundo Flynn (2011), em 1947 Jarrell retoma sua carreira como professor, dessa vez, na instituição The Woman's College, atual Universidade da Carolina do Norte em Greensboro, onde exerceu a profissão até o fim da vida. O autor apenas deixou de lecionar novamente durante o período em que foi nomeado Consultor de Poesia da Biblioteca do Congresso (cargo atualmente chamado de Poeta Laureado), entre os anos de 1956 a 1958, retornando logo depois. Paralelamente à sua carreira de professor e escritor, era tradutor de língua alemã, trabalhando com textos de escritores consagrados como Goethe, e Rilke, segundo Jarrell (2000).

Como escritor, Randall Jarrell dedicou-se em especial à poesia, sendo a maior parte de seus escritos nesse gênero, com exceção de seus ensaios críticos, de sua comédia satírica *Pictures from an Institution* (1954), e de seus quatro livros infantis. Dentre as coletâneas de poesia, além das mencionadas anteriormente, se destacam *The Woman at The Washington Zoo* (1960), pela qual o autor ganhou o *National Book Award* de poesia do mesmo ano, e *The Lost World* (1965), seu último livro publicado em vida e o mais aclamado pela crítica, segundo Flynn (2011). Além de professor, escritor, e tradutor, durante a década de 1950 e



início de 1960, era reconhecido também por sua atividade como crítico literário.

Enquanto crítico situava-se no final do movimento teórico-literário da Nova Crítica Americana, destacando-se não somente pela avaliação de obras individuais, mas por também criticar a própria crítica literária em si. Segundo ele, essa era conduzida de modo demasiado técnico e sem expressão, priorizando os elementos estéticos do texto, cujo leitor comum não teria interesse. O autor expressa tal pensamento na introdução de sua primeira coletânea de ensaios *Poetry and the Age*<sup>4</sup> (1953). Outra questão, desta vez relacionada à poesia, que o escritor costumava criticar abertamente, de acordo com Flynn (2011), era o pouco espaço que ela possuía na cultura estadunidense daquela época. Segundo esse mesmo autor, Jarrell acreditava que a única maneira de tornar esse gênero mais popular era o incentivo de sua leitura desde a infância, com o intuito de construir uma nova geração que não mais enxergasse a poesia como um gênero de difícil compreensão. Ele reconhecia, entretanto, que essa seria uma tarefa difícil, uma vez que são os adultos que iniciam as crianças na leitura, e esses por já possuírem certo preconceito com a poesia, acabam deixando o gênero de lado. Para o escritor, a criança seria um *leitor ideal*, pois ainda não teria cultivado dentro de si tal preconceito. Todavia, apesar de ver a criança como um grande leitor em potencial, o autor começou a se dedicar à literatura infantojuvenil somente nos últimos anos de vida.

De acordo com Jarrell (2000), em 1962, Randall Jarrell aceitou o convite para traduzir pela primeira vez literatura infantojuvenil, por meio de cinco contos dos Irmãos Grimm para a editora Macmillan. Após a primeira publicação, seguiu-se ainda a tradução de outros três contos infantis, dessa vez da autoria de Ludwig Bechstein. Estando a editora satisfeita com as traduções, segundo a mesma autora, Jarrell recebeu um novo convite, dessa vez para escrever um livro do gênero. Entusiasmado com a ideia de criar para um público mais receptivo, escreveu: *The Gingerbread Rabbit* (1963), com desenhos de Garth Williams (ilustrador original de *A Teia de Charlotte*, de E. B. White); seguido por *The Bat-Poet* (1964), *The Animal Family* (1965), e *Fly Night* (publicada postumamente em 1976), todos com ilustrações de Maurice Sendak (autor do clássico *Onde Vivem os Monstros*). Ainda de acordo com Jarrell (2000), esse período mais calmo na vida do escritor, voltado à criação infantil, foi o que lhe deu inspiração para seu último livro, *The Lost World* (1965). Randall Jarrell faleceu em 14 de outubro de 1965, vítima de um atropelamento acidental na cidade de Chapel Hill,

---

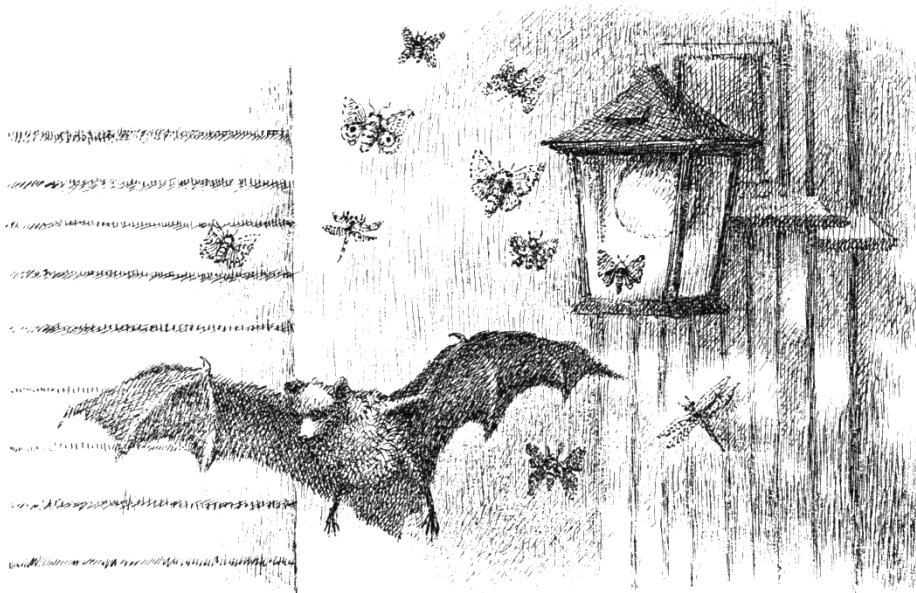
<sup>4</sup> A coletânea *Poetry and the Age* é a única obra de Randall Jarrell que se encontra traduzida no Brasil. Com o título de *A Poesia e a Época – Ensaios* foi publicada pela editora Revista Branca, com tradução de E. C. Caldas, sem data definida.

Carolina do Norte.

### 1.2 *The Bat-Poet*

Publicado originalmente em 1964 pela editora Macmillan, *The Bat-Poet* conta a estória de um jovem morcego cor de café com leite que, ao contrário de seus companheiros de colônia, prefere ficar acordado durante o dia e dormir durante a noite. Vivendo solitário na varanda após sua colônia migrar para um celeiro próximo, o pequeno busca através da poesia, convencê-los a não terem medo da luz do sol, uma vez que ela revelaria um mundo belo e cheio de vida, desconhecido pelos animais noturnos. Sua intenção é se reaproximar dos amigos, trazendo-os de volta à varanda e fazendo com que também se enamorem pelo dia. Inspirando-se na figura magistral do Senhor Sabiá do Campo, que criava lindas canções e as cantarolava no topo do velho salgueiro até o entardecer, ele inicia sua jornada de autodescoberta como poeta.

Figura 1 - O pequeno morcego sozinho em sua varanda, ilustração de Maurice Sendak.



Fonte: Segunda edição de *The Bat-Poet*, editora Harper Collins (1996).

No início da estória, o morcego acredita que a melhor forma de convencer sua colônia da beleza do dia seria através da música. Entretanto, percebendo que não possuía o mesmo talento vocal do Senhor Sabiá (que além de um grande cantor, era um exímio imitador),

encontra na poesia a melhor maneira de fazê-lo, ao descobrir que palavras sem melodia também podem ser belas. Quando recita seu primeiro poema para os outros morcegos, entretanto, não é bem recebido.

Apesar da decepção, o pequeno continua compondo poesia, mas sem mais recitá-las para os companheiros. Em sua segunda tentativa, buscando uma autoafirmação como poeta, decide apresentar um poema sobre a coruja que quase o capturou certa noite para o Senhor Sabiá. Antes de recitá-lo, porém, pergunta ao pássaro, cheio de dúvida: “O senhor acha que um morcego é capaz de compor poemas como os seus?”<sup>5</sup>, Jarrell (1964, pg. 8, tradução minha). Com uma resposta afirmativa, o pequenino recita seu poema cheio de expectativas para ouvir a opinião daquele que tanto admirava, porém, fica mais uma vez desapontado. O Senhor Sabiá apesar de se mostrar muito gentil e de ter elogiado a estética do poema, se atém somente a mesma, sem demonstrar nenhuma reação quanto a seu conteúdo aterrorizante. Novamente, ele volta para a varanda e triste fala a si mesmo, Jarrell (1964, pg. 9, tradução minha): “O problema não está em compor poesia, o problema está em encontrar alguém para ouvi-la.”<sup>6</sup>.

Disposto a não desistir, o morcego tem a ideia de oferecer “retratos em verso” aos animais do bosque, e o primeiro a quem oferece esse presente é para Seu Esquilo. Simpático e espevitado, o esquilo se mostra bastante recíproco, apesar de desconhecer o que seja um poema. Para fazê-lo compreender, o pequeno recita o poema da coruja para ele. Seu Esquilo se mostra bastante assustado com o que ouve sobre a ave, mas ao mesmo tempo adora o poema, o que deixa o morcego muito feliz, pois essa era a reação que ele tanto esperava. Aceito o presente, mais tarde o roedor tem a mesma reação positiva perante o poema dedicado a ele. Ao contrário dos outros morcegos e do Senhor Sabiá, Seu Esquilo gostou do poema tal como era, e não se importou com aspectos técnicos. Animado com a nova recepção e com o novo amigo, o jovem morcego tenta compor um novo retrato em verso, dessa vez para o pássaro cardeal. Porém, apesar de toda a beleza escarlate do pássaro, ele tem um bloqueio criativo, e logo desiste.

Pouco depois, o pequeno consegue fazer um poema inspirado no Senhor Sabiá, e muito entusiasmado recita-o para ele na companhia de Seu Esquilo. Contudo, as expectativas do morcego quanto à recepção do pássaro são novamente frustradas, mas agora por um motivo

---

<sup>5</sup> No original: “Do you suppose a bat could make poems like yours?”.

<sup>6</sup> No original: “The trouble isn’t making poems, the trouble’s finding someone that will listen to them”.

diferente. O Senhor Sabiá sente-se ofendido pela forma como é retratado no poema: um pássaro capaz de expulsar os animais de seu território e depois ainda imitá-los em suas canções. No entanto, o pequeno morcego consegue acalmá-lo explicando que na verdade quis fazer-lhe um elogio e não uma crítica. No fim do episódio, o pássaro até se encontrava mais simpático, mas acaba fazendo pouco caso de seu retrato.

Passado algum tempo o inverno chegava, e apesar de estar se sentindo mais cansado do que nunca, o morcego não havia esquecido a ideia de se reaproximar dos companheiros de colônia. Para isso, ele compõe um novo poema, retratando a estreita relação entre uma mãe morcega e seu filhote. Ele acreditava que dessa vez os amigos iriam gostar do poema, assim como Seu Esquilo gostou do dele, pois enxergariam a si mesmos e dessa forma abririam o coração para a poesia. Depois que o poema estava pronto, o pequeno voa e chega até o celeiro onde estão os outros, porém, antes que consiga recitá-lo, sente um sono profundo e esquece o que queria dizer. Ele então se aproxima dos amigos também sonolentos, dos quais sentia tanta saudade, e fechando os olhos adormece até a primavera.

\*\*\*

De acordo com Cameron (2007), *The Bat-Poet* é, como muitos clássicos infantojuvenis, uma narrativa que fala tanto às crianças quanto aos adultos, porém, sob perspectivas diferentes. Segundo o autor, para as crianças o livro seria uma fábula animal que conta a estória de um pequeno morcego que por ser diferente dos companheiros de colônia, não consegue se encaixar no grupo. Para os adultos, por sua vez, a estória seria uma analogia ao desajuste que sofrem os artistas em meio à esfera social. A ideia de que *The Bat-Poet* poderia dialogar com ambos os públicos parece ter feito parte também do imaginário do escritor Randall Jarrell, como podemos ver em uma carta direcionada ao poeta Aaron Kramer:

"a book half for children, half for grown-ups, called *The Bat-Poet*, that felt just like a regular book to me. And, you know how it is, you work on it all the time. You stay awake thinking about it at night. You wake up in the middle of the night... and, I did it just like a grown-up book. By good luck, we have some bats on our porch. I think they like the insects that come to the porch light. And anyway, there really was one bat that was a different color from the rest. He was a kind of café-au-lait brown and I made him the bat-poet. And so I imagine a bat who could not *write* poems, but who would make them up; and so I had to make up poems for him. And a couple of the

poems ["The Mocking Bird" and "The Chipmunk's Day"] were pretty much like grow-up poems [...]"<sup>7</sup>. (JARRELL, 2000, P.101).

Em relação à narrativa, podemos dizer que o livro apresenta a jornada de um poeta, explorando quatro aspectos: a autodescoberta, a inspiração, a criação, e a recepção. Sobre o processo de autodescoberta, segundo Jarrell (2000), ele inicia quando o personagem principal se apaixona pela luz do dia e decide, dali por diante, mudar seus hábitos noturnos pelos diurnos. Nesse momento, de acordo com a autora, o pequeno morcego assumiria uma visão mais ampla da realidade do que os demais morcegos, pois para ele, a escuridão da noite já não era capaz de ocultar o esplendor da vida. Ainda segundo a mesma autora, essa perspectiva diferenciada, que o fazia consciente de um mundo desconhecido pelos outros animais noturnos, seria uma analogia ao senso comum de que os poetas teriam uma sensibilidade mais aguçada.

Quanto ao processo de inspiração, vemos ao longo da estória que o morcego retira de suas experiências cotidianas, os temas e os sujeitos que o levam a compor sua poesia. Primeiro, ele faz um poema exaltando o raiar do dia em busca de convencer seus amigos a ficarem acordados juntos dele. Depois, o pequeno compõe sobre a coruja que quase o capturou certa noite. Seu terceiro e quarto poemas são sobre Seu Esquilo e o Senhor Sabiá do Campo, respectivamente, animais dos quais era mais próximo. E seu último, e mais especial, poema é inspirado na realidade de sua própria espécie, representada através da relação entre uma mãe e seu filhote. A poesia do pequeno morcego trataria, portanto, de assuntos comuns, e situações simples, o que segundo Neumeyer (1984), foi colocado propositalmente por Randall Jarrell. Segundo o autor, Jarrell tenta desmistificar em *The Bat-Poet* a noção de que a poesia necessitaria tratar somente de temas "elevados" (como o amor, por exemplo), mostrando que a mesma pode se inspirar em qualquer objeto. De acordo com Neumeyer (1984), o momento em que tal tentativa fica mais evidente na estória seria no trecho onde o morcego não consegue compor um poema em homenagem ao cardeal. Pomposo e elegante, o pássaro

---

<sup>7</sup> "um livro metade para crianças, metade para adultos chamado *O Morcego Poeta*, que me pareceu um livro como qualquer outro. E sabe como é, você vive trabalhando nele, o tempo todo. Fica acordado pensando nele à noite. E acorda no meio da noite... e, eu fiz como faço com um livro adulto. Por sorte, temos alguns morcegos em nossa varanda. Acho que eles gostam dos insetos que vêm à lamparina. De qualquer modo, realmente havia um morcego que era de uma cor diferente dos outros. Uma espécie de marrom café com leite, e fiz dele o morcego poeta. E então, imagino um morcego que não podia *escrever* poemas, mas que os criaria; e então tive que compor poemas para ele. E alguns deles ["O Sabiá do Campo" e "O Dia do Esquilo"] eram muito parecidos com poemas adultos [...]. Tradução minha.

cardeal daria um belo poema, como diz o morcego, porque ele mesmo era muito belo, ironicamente, porém, é o único sujeito sobre o qual o morcego não consegue compor.

Outro aspecto que o livro aborda é o da criação poética. Segundo Neumeyer (1984), através dos personagens morcego e Senhor Sabiá, Randall Jarrell propõe uma nova analogia, dessa vez relacionada às duas faces que se confrontam durante esse processo: a emoção e a técnica. Para o autor, o morcego simboliza a emoção, nesse caso própria do poeta iniciante, que prioriza o conteúdo, os sentimentos que gostaria de representar, acreditando ser a técnica, portanto, um elemento secundário. Por outro lado, o Senhor Sabiá simboliza o exímio técnico, característico do poeta experiente que, ao se deparar com um poema, prioriza seus aspectos formais (a métrica, por exemplo), esquecendo-se de *senti-lo*. Tal conflito de interesses estaria especialmente representado na passagem onde o pequeno morcego recita seu poema da coruja para o Senhor Sabiá, e o mesmo não reage como o esperado. Apesar de muito gentil, ao ouvir o poema o pássaro não expressa nenhuma emoção de espanto, tudo o que faz é elogiar o bom uso da métrica, o que acaba deixando o poeta bastante decepcionado, pois o pequeno não se interessava por aquilo. Ele nem mesmo havia percebido que tinha utilizado a técnica de maneira correta.

De acordo com Hunt (1987), o morcego se decepciona porque o pássaro não *responde* a seu poema. Uma situação oposta acontece quando o pequeno recita o mesmo poema para Seu Esquilo. O roedor nada comenta sobre técnica, ele somente *responde* de modo automático. O poema é assustador, e ele fica assustado. Para Hunt (1987), essa é a reação que um poeta espera de seu público, pois de nada adiantaria uma boa técnica se o poema não cumpre seu papel de emocionar. Neumeyer (1984), por outro lado, tem uma visão mais ponderada, salientando que na poesia conteúdo e forma teriam o mesmo valor, uma vez que os recursos formais são o caminho pelo qual as emoções chegam até a imaginação do interlocutor. Sem uma estética apropriada, um poema por vezes pode perder seu efeito. Ambos os personagens simbolizariam, portanto, as duas faces da criação poética.

Sobre a recepção do público em relação à poesia, em *The Bat-Poet* vemos o lado tanto negativo como positivo. Segundo Flynn (2011), os companheiros de colônia do morcego poeta seriam uma representação de grande parte do público em geral, que não estaria disposta a redescobrir o mundo através de um olhar mais sensível. O Senhor Sabiá, por sua vez, seria a expressão da crítica especializada, que apesar do grande interesse em poesia, teria pela mesma um preciosismo demasiado. Todavia, também há o outro lado. De acordo com Cameron (2007), através do personagem Seu Esquilo, Randall Jarrell exemplifica a existência de uma parcela do público ainda disposta a ouvir essa arte. Para o autor, o roedor demonstraria que

quando a poesia é compreendida, ela é capaz de fazer com que um indivíduo veja o mundo de uma maneira diferente. Um exemplo de tal asserção é quando o morcego recita o poema sobre a coruja a Seu Esquilo, e ele se dá conta de quão perigosa ela é e promete a si mesmo não ficar mais até tarde colhendo nozes.

Além de um livro para crianças e adultos, segundo Jarrell (2000), *The Bat-Poet* é, especialmente, uma estória voltada para a compreensão da alma de um artista, retratando seu desejo e ao mesmo tempo sua dificuldade em ser aceito. Nela vemos que a arte é muitas vezes, a única forma que alguém encontra de mostrar seu valor como indivíduo. Para Flynn (2011), a realidade de rejeição sofrida pelo morcego poeta é a mesma realidade acometida aos poetas da vida real. De acordo com o autor, o livro é uma resposta criativa de Randall Jarrell a uma sociedade estadunidense sessentista que não tinha mais tempo para a poesia, devido ao surgimento de novas tecnologias, como a televisão. Ainda segundo Flynn (2011), esse aspecto crítico do livro se torna ainda mais relevante atualmente, e em escala global, em razão da grande popularização da internet e dos smartphones, mesmo entre as crianças.

No capítulo seguinte, me dedicarei a falar sobre o gênero literário infantojuvenil, e sua tradução. Questões como a dificuldade em definir essa literatura, sua marginalização dentro dos Estudos Literários e Estudos de Tradução, suas singularidades tradutórias, entre outras, serão abordadas. Antes disso, porém, faz-se necessário apresentar uma breve contextualização histórica do gênero. Esse capítulo se torna importante, pois nos ajuda a ver a realidade da literatura infantojuvenil, e a compreender melhor as noções de Oittinenn (2000) em relação à sua tradução, que foram um de meus apoios durante o trabalho com os poemas.



## 2. A TRADUÇÃO INFANTOJUVENIL:

### 2.1 A história da literatura para crianças

No contexto ocidental, em especial europeu, acredita-se que até meados do século XVII não havia uma literatura voltada ao público infantil, o que se devia à própria inexistência da noção de *criança* até aquele período. De acordo com Shavit (1986), segundo o trabalho de Ariès (1962), foi no início desse século que pela primeira vez a infância passou a ser vista como uma fase da vida separada da adulta, com suas próprias características e necessidades. Antes dessa mudança, as crianças eram vistas e tratadas como pequenos adultos, o que era consequência da curta expectativa de vida da população. Foi, portanto, somente após o surgimento da noção de criança que a literatura dirigida a esse público pode nascer.

Segundo Shavit (1986), a distinção entre crianças e adultos se deu em virtude de uma transformação ideológica. À criança, passou-se a serem atribuídas características angelicais como inocência, doçura, e pureza. Essa mudança ocorreu primeiramente no seio familiar, (onde passaram a ser fonte de gozo para os pais), e gradativamente se espalhou pela sociedade como um todo. Durante esse processo, todavia, a Igreja tinha uma visão diferente sobre às mesmas. Ela partilhava com a sociedade a noção de que as crianças eram diferentes dos adultos, contudo, elevava-as moralmente, acreditando que tais características angelicais as tornavam mais próximas de Deus. Ainda de acordo com Shavit (1986), foi a partir dessa visão teológica, que se estabeleceram as ideias de proteção e educação à criança, originando, portanto, a necessidade da criação de livros didáticos direcionados a elas. Uma vez que a sociedade delegou à criança características e necessidades diferentes a dos adultos, presumiu-se que o leitor infantil também se diferenciaria daquele em termos de capacidade de assimilação e necessidades educativas. E nesse contexto surgiram os contos de fadas como os conhecemos hoje.

Segundo Shavit (1986), no período anterior ao século XVII, os contos de fadas eram destinados ao público adulto (apesar das crianças já terem contato com o gênero), porém, aos poucos ele foi sendo incorporado à esfera infantil. De acordo com a autora, as próprias características da fábula, como animais falantes, elementos mágicos, e em especial seu princípio didático, fizeram com que o gênero fosse escolhido como propício às crianças. Desde seu início, portanto, a literatura infantojuvenil esteve muito ligada à educação, servindo



como uma forma de tutoria do adulto sobre a criança, o que se mantém de certa forma até os dias atuais.

## 2.2 Características e definição

De acordo com Oittinen (2000), apesar do que talvez devesse ser, historicamente as crianças encontram pouco espaço no processo de criação da sua própria literatura. De acordo com a autora, a natureza da literatura infantojuvenil se baseia muito mais na *imagem* que os adultos fazem da criança do que na criança *propriamente dita*, sendo de certa forma, fundamentada em uma realidade de “censura”. Segundo Oittinen (2000), desde os tópicos a serem abordados até a linguagem utilizada, são os adultos (escritores e pais) que estabelecem as regras sobre ao que as crianças devem ou não ser expostas, sem haver uma consulta às mesmas. Assim como os contos de fadas em seu início, a literatura infantojuvenil contemporânea continua sofrendo a influência direta do olhar adulto sobre o da criança — o que impacta diretamente em seu processo de criação, escrita, e posterior tradução.

Partindo desse princípio, de acordo com Oittinen (2000), desde que escreve, o autor de literatura infantojuvenil faz uma série de adaptações. Em termos de linguagem, o que se busca é a simplificação, quando comparada à literatura adulta, uma vez que a criança teria dificuldade em compreender uma linguagem mais rebuscada. Em termos de conteúdo, por sua vez, evita-se normalmente assuntos problemáticos para essa faixa etária, como violência, consumo de drogas lícitas ou ilícitas, sexo, morte, entre outros. Cria-se, portanto, um *universo infantil*, com suas regras e deveres de conduta, porém, sem, mais uma vez, necessariamente representar aquilo que as crianças estariam de fato preparadas ou dispostas a ler. A própria autora argumenta que esse excesso de zelo pode, por vezes, prejudicar as crianças, pois ao não ter contato com uma linguagem superior a sua, por exemplo, essa pode ter dificuldade em desenvolver seu vocabulário. O mesmo acontece com o conteúdo das histórias. Sem a presença de temas marcantes, ou mesmo tidos como pessimistas, o leitor mirim correria o risco de não aprender a lidar completamente com as situações adversas da vida.

Pensando nisso, uma pergunta ainda é necessária: como definir o que é literatura infantojuvenil? É sabido dessa relação próxima que possui com a educação, mas quais outras características distinguiriam os livros infantis dos livros adultos? Apesar da impossibilidade de estabelecer uma definição objetiva, há algumas tentativas. De acordo com McDowell (1973), apesar de ser difícil diferenciar ambas as literaturas em muitos aspectos, há algumas

distinções passíveis de se observar. Segundo o autor, os livros infantis costumam ser curtos; com linguagem simples (maior predomínio da voz ativa do que da voz passiva, por exemplo) e infantilizada; prezam os diálogos às descrições; tendem a ter crianças como protagonistas; costumam transmitir algum valor moral; possuem esfera lúdica; tendem a um final feliz, entre outros aspectos. Ainda que a visão de McDowell (1973) seja extremamente válida, uma vez que observamos tais características em vários livros definidos como literatura infantojuvenil, há muitas exceções, como ele mesmo nos esclarece. Em seu artigo, McDowell (1973) menciona também a definição dada por Townsend (1971). De acordo com esse autor, são as editoras quem normalmente estabelecem o que é literatura infantojuvenil e o que é literatura adulta, tendo em vista uma simples questão mercadológica. Essa visão é igualmente compartilhada por alguns escritores do gênero infantojuvenil, segundo Shavit (1986).

Por sua vez, Jesus (2011), argumenta que é um equívoco pensar que a literatura infantojuvenil se restrinja a simplicidade, tanto em termos narrativos como linguísticos. Um exemplo disso, de acordo com a autora, é o livro *A Maior Flor do Mundo* (2001), de José Saramago. Apesar de ter elementos que remontam aos contos de fadas e de ser curto, *A Maior Flor do Mundo* se distanciaria da noção de McDowell (1973), por ser uma estória bastante elaborada, com linguagem sofisticada. No entanto, mesmo o livro de Saramago não deixa de ser considerado como literatura infantojuvenil. E muitos outros exemplos assim e seguem.

Para Oittinnen (2000), de forma simples é possível dizer, que literatura infantojuvenil é toda literatura escrita para crianças ou lida por elas. Todavia, segundo a própria autora, essa definição torna-se problemática por algumas razões. Uma delas é que muitos dos livros escritos originalmente para o público infantil acabam, com o decorrer do tempo, sendo lidos e apreciados também pelo público adulto. E o inverso acontece da mesma forma. Dois exemplos disso são os livros *Alice no País das Maravilhas* (1865), e *Robinson Crusóé* (1719). De acordo com Oittinnen (2000), apesar de haver sido originalmente escrito para crianças por Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas* logo despertou o interesse de muitos adultos, e continua a despertar até os dias atuais. Por outro lado, com *Robinson Crusóé* de Daniel Defoe, aconteceu o processo inverso, como nos diz Lesnik-Oberstein (1999); um livro escrito para adultos que, com o decorrer do tempo, acabou sendo incorporado como um clássico infantojuvenil. Seriam, portanto, *Alice no País das Maravilhas* e *Robinson Crusóé* livros infantis ou adultos? Para Shavit (1986), eles seriam o que podemos chamar de textos *ambivalentes*, em outras palavras, textos suscetíveis a uma dupla interpretação, que conseguem fundir tanto a visão da criança quanto a do adulto. Outro exemplo bastante conhecido de texto ambivalente é o livro *As Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift.

Onde seus elementos de fantasia, as aventuras de Lemuel Gulliver nas ilhas de Liliput e Blefuscu, seriam o ponto principal para as crianças, enquanto sua crítica social se reservaria mais ao espectro adulto; semelhante ao que acontecia com as fábulas de Charles Perrault, segundo Shavit (1986).

Para Lesnik-Oberstein (1999), por sua vez, a literatura infantojuvenil poderia ser definida ainda como *livros que fazem bem às crianças*, em especial, aqueles que levantam questões relacionadas aos valores morais. Segundo a autora, essa é uma visão normalmente partilhada entre os críticos, e está mais uma vez ligada à esfera educativa. Por outro lado, o escritor de livros infantis Lennart Hellsing, segundo Oittinen (2000), define essa literatura sob um ponto de vista mais sociológico. Para ele, a literatura infantojuvenil não se limita a livros, mas se estende a qualquer expressão com a qual as crianças mantêm contato, desde jornais, programas de televisão, rádio, entre outras. Além das definições aqui apresentadas há muitas outras, porém, por uma questão de espaço, limito-me a apresentar apenas algumas delas. É importante dizer, no entanto, que um ponto com o qual grande parte delas concorda é justamente a dificuldade de se estabelecer uma definição precisa desse gênero literário.

### 2.3 O *Status* em meio aos Estudos Literários

Em relação a seu *status*, de acordo com Thomson-Wohlgemuth (1998), a literatura infantojuvenil costuma ser vista com menor interesse do que a literatura adulta. Para a autora, isso é em razão de muitos a considerar menos complexa e, portanto, menos rica e relevante. Contudo, Oittinen (2000), acrescenta outro motivo. Segundo ela, a literatura infantojuvenil é vista como inferior não somente por questões textuais, mas também por questões sociais, ligadas à posição marginalizada que a criança ocupa na sociedade.

De acordo com Shavit (1986), o preconceito com a literatura para crianças se estende até mesmo aos autores do gênero que, até meados do século XIX, costumavam utilizar pseudônimos, — sendo uma prática mais comum entre os homens, visto que era socialmente aceito que mulheres escrevessem para crianças. No século XX, isso muda, quando autores começaram a abandonar os pseudônimos. Segundo a autora, no entanto, ainda no século XX se verificava certa relutância por parte de alguns escritores em classificar suas histórias como literatura infantojuvenil, a exemplo de Madeleine L'Engle, Rosemary Sutcliff, Jane Gardam, entre outros. Essa resistência, contudo, não se devia propriamente a um preconceito, porém a uma consciência de que atribuindo seus trabalhos à esfera infantil, estariam indiretamente

desprestigiando a si mesmos e a seus livros. Um exemplo da desvalorização frente ao gênero infantojuvenil naquele período (que persiste ainda hoje) pode ser visto na fala de Maurice Sendak, autor do clássico *Onde Vivem os Monstros* (1963), de acordo com Kanfer (1980):

“We who work on children’s books inhabit a sort of literary *shtetl*. When I won a prize for *Wild Things*, my father spoke for a great many critics when he asked whether I would now be allowed to work on ‘real’ books”<sup>8</sup>. (apud SHAVIT, 1986, p. 41)

Segundo nos diz Thomson-Wohlgemuth (1998), para Harranth (1996), a desvalorização da literatura infantojuvenil não se limita somente ao prestígio literário, mas se estende também a questões financeiras. De acordo com o autor, os valores de direitos autorais dados a livros infantojuvenis costumam ser mais baixos do que para livros adultos. Esse fato, conseqüentemente, afeta também aos tradutores do gênero, que acabam por ganhar menos. Outra realidade acerca dos livros infantis, de acordo com Thomson-Wohlgemuth (1998), é que eles raramente despertam o interesse dos críticos, e ainda menos suas traduções. Assim como nos Estudos Literários, a literatura infantojuvenil acaba por ser marginalizada no campo dos Estudos de Tradução.

## 2.4 A tradução do gênero

De acordo com Shavit (1986), há poucas pesquisas relacionadas à tradução desse gênero, e às que existem costuma ser dada pouca atenção. Apesar da autora se referir a uma realidade dos anos de 1980, essa não está muito distante da atualidade, conforme podemos ver em Oittinen (2000). Por muito tempo, de acordo com Lathey (2008), a literatura infantojuvenil não foi considerada um tema dentro dos Estudos de Tradução. De acordo com o autor, até a década de 1970, havia pouquíssimo interesse crítico na tradução do gênero. Todavia, em 1976, isso começa a mudar, após o terceiro simpósio da *International Research Society for Children’s Literature* considerado o primeiro evento a abordar o tema, e conseqüentemente um marco. Outras duas obras consideradas importantes para a área se

---

<sup>8</sup> “Nós que escrevemos livros infantis habitamos uma espécie de *gueto* literário. Quando ganhei um prêmio por *Onde Vivem os Monstros*, meu pai falou em nome de muitos críticos quando me perguntou se agora eu poderia escrever livros ‘de verdade’”. Tradução minha.

seguiram já nos anos 2000, Lathey (2008). São os livros *Translating for Children (Traduzir para Crianças)*, de Oittinen (2000), e *Comparative Children's Literature (A Literatura Infantojuvenil Comparada)* de O'Sullivan (2000). Em seu livro, O'Sullivan aborda a tradução infantojuvenil através de uma perspectiva histórica da mesma dentro dos estudos comparativistas. Por sua vez, Oittinen aborda a tradução do gênero sob um ponto de vista teórico e prático, advogando pelo protagonismo da criança no processo de criação e tradução dessa literatura.

Em relação à prática da tradução de literatura, podemos dizer que ela se baseia em dois princípios: *domesticação* e *estrangeirização*. Segundo as noções de Venuti (1995), *domesticação* é quando o tradutor adapta o texto de partida (TP, doravante) de acordo com a cultura de chegada, considerando seus aspectos linguísticos, temporais, entre outros. Por outro lado, *estrangeirização* é quando o tradutor opta por manter os traços culturais do original, deixando-o estrangeiro a uma cultura alheia. Venuti posiciona-se claramente favorável à estrangeirização, argumentando que a domesticação parte de uma postura etnocêntrica e, portanto, racista. Apesar de Venuti (1995) não se referir à tradução infantojuvenil, há alguns teóricos do campo que compartilham da opinião do autor, de acordo com Oittinen (2000). Para eles, domesticar (adaptar) a literatura infantojuvenil é como descaracterizá-la e deixá-la demasiado didática. Entre eles se encontram tanto Shavit (1986), como Klingberg (1986), que definem a adaptação, como uma forma de simplificação ou diminuição do TP. Segundo a autora, essa visão negativa da domesticação se deve justamente ao fato desses autores enxergarem *adaptação* e *tradução* como dois conceitos diferentes.

Ela, Oittinen (2000), por outro lado, discorda, observando que sua definição de tradução infantojuvenil (independentemente do subgênero, sendo ele fantasia, poesia, etc.) está relacionada ao exercício de reescrita, baseando-se sempre nas necessidades do público-alvo: a criança. Para ela, não existe diferença entre *adaptação* e *tradução*, pois toda tradução infantojuvenil tem um propósito específico, e deve ser domesticada de acordo com ele. Ambas são, portanto, a mesma coisa. No entanto, a autora esclarece que dentro dos Estudos de Tradução, essa não é a visão mais aceita. São os textos que se mantêm mais literais aos de partida que costumam ser chamados de *tradução*, enquanto os textos mais domesticados à cultura de chegada tendem a ser chamados de *adaptação*.

Por defender uma tradução de cunho mais adaptável, Oittinen (2000) pontua que do seu ponto de vista, os tradutores de literatura infantojuvenil têm uma maior liberdade criativa que os tradutores de literatura adulta, devido à própria natureza multifacetada do gênero. Contudo, ao mesmo tempo em que estão expostos a uma maior gama de recursos criativos,

esses tradutores têm uma responsabilidade educativa muito maior. Tal como o escritor do gênero, o tradutor necessita estar ciente do que pode ou não ser adequado à criança da cultura de chegada. Além disso, há ainda outro recurso narrativo, característico da literatura infantojuvenil, que necessita da atenção do tradutor: a ilustração.

Segundo Oittinen (2000), o recurso visual é muito comum na literatura infantojuvenil, e não deve ser tomado como um elemento à parte do texto. As ilustrações ajudam na ambientação da estória, no tom da narrativa, influenciando significativamente no imaginário do leitor. Isso representa um desafio a mais para o tradutor, pois lhe exige a aptidão de não somente traduzir as palavras do autor, de acordo com a sua interpretação, mas também de considerar a leitura que fez o ilustrador, manifestada pela sua arte, — e fazer com que ambas dialoguem. De acordo com a autora, o elemento visual não se limita somente às ilustrações, mas inclusive ao tipo de fonte do texto, a apresentação visual do mesmo na folha de papel, entre outros aspectos.

No próximo capítulo, falarei brevemente a respeito da tradução voltada à poesia, e todos os desafios particulares à mesma. Nele, será apresentada em especial a visão de Laranjeira (2003) sobre o assunto, cujos conceitos de *fidelidade semântica*, *fidelidade linguístico-estrutural*, *fidelidade retórico-formal*, e *fidelidade semiótico-textual* na tradução poética foram importantes para esse trabalho. Apesar de não se dedicar à poesia infantojuvenil, assim como Oittinen (2000), Laranjeira (2003) defende uma tradução de cunho mais adaptável, o que estabelece um diálogo entre ambos, formando assim a principal base teórica de minhas traduções.

### 3. A TRADUÇÃO POÉTICA:

Traduzir literatura é, por vezes, uma tarefa difícil. Nela, o tradutor necessita se ater não somente ao sentido do texto, mas à sua significação como um todo, determinada a partir da relação entre significante e significado, de acordo com Laranjeira (2003). E apesar da correlação entre ambos (na ordem da significância textual), estar presente em todos os gêneros literários, na poesia ela se torna ainda mais determinante, devido a seus padrões espaciais e temporais. Tais características peculiares a esse gênero acabam tornando sua tradução mais desafiadora, e para alguns, até mesmo impossível.

Segundo Britto (2012), no campo dos Estudos de Tradução, duas visões se contrariam em relação à tradução de poesia. De um lado, há aqueles que argumentam ser impossível traduzi-la (entre os quais se encontravam o escritor Vladimir Nabokov e o poeta Robert Frost). E do outro, aqueles que defendem ser essa tão traduzível quanto qualquer outro gênero literário. O autor se apresenta favorável à segunda visão. De acordo com ele, a única diferença entre a poesia e outros gêneros literários é que nessa todos os elementos textuais (significado das palavras, divisão dos versos, agrupamento de estrofes, etc.), podem ser de importância fundamental. Em outras palavras, para Britto (2012), é possível dizer que o grau maior de dificuldade tradutória da poesia é proporcional à relevância existente entre o significado e significante (*conteúdo e forma*) para a sua completa significação. Para o autor, portanto, traduzir poesia se torna possível quando essa é entendida não como uma tradução unilateral (onde somente se traduz o sentido, por exemplo), mas como uma atividade de *recriação*, que busca transpor para a língua de chegada as principais unidades de significação do original.

Por sua vez, aqueles que se posicionam desfavoráveis à tradução poética costumam fundamentar seus argumentos na clara impossibilidade de se traduzir um poema com *todas* as características originais, sem nenhum tipo de adaptação ou “perda” para a língua de chegada. Segundo eles, mesmo ao fazer a menor das adaptações, o tradutor estaria automaticamente descaracterizando a natureza do poema, apagando as marcas de sua essência. Apesar desse argumento não estar de todo incorreto, pois de fato é impossível traduzir um poema com todos os elementos originais, segundo Laranjeira (2003), que compartilha da opinião de Britto (2012), essa visão é falha, pois se baseia na busca por uma tradução *ideal*, o que não existe.

Segundo Laranjeira (2003), mesmo quando reconhecem sua viabilidade, os contrários à tradução poética a veem como um subproduto, inferior em tudo ao original. Cria-se, portanto, uma visão *dualista* da tradução, que opõe conteúdo e forma, autor e tradutor, texto original e

tradução. De acordo com Laranjeira (2003), quanto ao conteúdo e a forma, os dualistas avaliam que muito embora o primeiro seja passível de tradução, a segunda não é, uma vez que ao se traduzir o conteúdo a forma se perde, e com ela toda a natureza poética do texto. Muitos dos partidários da intraduzibilidade poética buscam validar a oposição conteúdo/forma, alegando que até mesmo o linguista Roman Jakobson partilhava dela e que, portanto, também defendia ser a poesia um gênero intraduzível. Entretanto, Laranjeira (2003) esclarece que Jakobson ao reconhecer ser impossível traduzir em *stricto sensu* o conteúdo e a forma de um poema, estava na verdade não em defesa da sua intraduzibilidade, mas da necessidade de uma tradução (ou transposição) criativa do mesmo. Segundo Laranjeira (2003), em tradução não há lugar para uma dualidade conteúdo/forma, uma vez que ambos são homogêneos, e constituem a natureza do texto poético, — o seu todo significativo e indivizível.

Em relação à oposição autor/tradutor, por sua vez, a ideologia dualista entende o primeiro como superior ao segundo, sendo o tradutor visto como um mal necessário. De acordo com Laranjeira (2003), tal mentalidade atinge até mesmo parte dos tradutores, e escritores dedicados à tradução de poesia. Segundo o autor, muitos tendem a ver seu trabalho como uma atividade coadjuvante, e seu produto final como uma mera imitação perfectível do poema original. Para Britto (2012), essa visão da superioridade do autor frente ao tradutor de poesia pode estar enraizada em um senso comum, que enxerga o poeta como um ser mais elevado, e sensível, do que os outros seres humanos. O que pressupõe que nenhum tradutor seria capaz de atingir tais qualidades. Laranjeira (2003) e Britto (2012) se opõem, portanto, a essa percepção ao valorizar o papel do tradutor e defender uma maior autonomia criativa por parte do mesmo, reivindicando seu papel também de protagonista. Referente a isso, nos diz Laranjeira:

“Não cabe ao tradutor competir com o autor, nem mesmo considera-lo como um modelo acabado para o qual deva tender, sabendo, de antemão que nunca vai atingi-lo. Isso geraria necessariamente uma frustração e uma inferiorização falsas por que fundamentadas numa falsa visão do que é traduzir e do que é o tradutor.”  
(LARANJEIRA, 2003, p. 36).

Por fim, temos a oposição original/tradução, que dialoga fortemente com a oposição anterior, ao também valorizar o poema original em detrimento da tradução. Segundo Laranjeira (2003), para os dualistas, a singularidade seria justamente o grande mérito do poema original, enquanto o demérito da tradução está em sua pluralidade. Enquanto o original é único, com suas características específicas e historicidade, as traduções são muitas e variam



a cada tradutor, a cada época, e a cada língua. Todavia, o autor salienta que assim como pode haver várias traduções, também pode haver várias versões de um original (anteriores ou posteriores), sendo de certa forma, também elas originais. Para Laranjeira (2003), esse fato é mais uma prova que, assim como na tradução, não existe original imperfeível, e que todo texto tende à pluralidade. Outra premissa referente à inferioridade da tradução, dessa vez da tradução de modo geral, segundo os dualistas, diz respeito à sua suposta caducidade: enquanto o original é perene, a tradução envelhece, podendo ser constatado pelas inúmeras traduções dos grandes textos. Entretanto, o autor mais uma vez contra-argumenta ao pontuar que há traduções que não envelhecem como é o caso das versões bíblicas *Vulgata* e *King James Version*. Segundo Laranjeira (2003), essas traduções permanecem até hoje porque não se invalidaram diante o original, mas sim se recriaram, e tornaram-se um *texto* próprio, sendo, portanto, somente as traduções-texto capazes de resistirem ao tempo.

Laranjeira (2003) conclui sua postura, contrária à ideologia dualista, argumentando que se há uma intradutibilidade na poesia, essa não está relacionada à natureza do gênero, como interpretam os dualistas. Segundo o autor, uma possível intradutibilidade pode surgir quando convergências ocorrem entre os aspectos linguístico-estrutural, retórico-formal, ou sociocultural de um poema, como é o caso de trocadilhos, anagramas, etc. Nessa situação, o tradutor, assim como para qualquer outro texto literário, deve usar da criatividade e de recursos linguísticos para transpor essa barreira.

Todavia, apesar de ver a tradução poética como uma forma de recriação, e defender a liberdade criativa do tradutor, Laranjeira (2003) deixa clara a sua também oposição a uma tradução *livre demais*, que desconsidere qualquer traço de fidelidade a ser preservado. Em vista de evitar uma total descaracterização poética, o autor exemplifica os quatro tipos de fidelidade que o tradutor precisa respeitar: *a fidelidade semântica*; *a fidelidade linguístico-estrutural*; *a fidelidade retórico-formal*; e *a fidelidade semiótico-textual*.

Quando à *fidelidade semântica*, essa se refere à preservação do sentido do poema, da relação estabelecida entre o plano do conteúdo do signo linguístico no processo de significação. Em outras palavras, alude à preservação da mensagem do poema. A *fidelidade linguístico-estrutural*, por sua vez, diz respeito à manutenção do vínculo prescrito entre os significantes (no nível morfológico, lexical, fonético, etc.), na medida em que são relevantes para a construção da significância do poema. Por exemplo, se um poema é marcado por agramaticalidades, o ideal é que sua tradução preserve esta marca. A *fidelidade retórico-formal* se refere ao apego que o tradutor deve manter pelas características formais do poema, sendo essas relativas ao metro, ao ritmo, a rima, entre outras. Por exemplo, como nos diz

Laranjeira (2003), se o poema original possuir versos metrificados e rimados, a tradução deverá possuir versos metrificados e rimados; se ele for composto por versos livres, a tradução deverá ser composta por versos livres, e assim por diante. Por último, o autor exemplifica a *fidelidade semiótico-textual* que, segundo ele, é a que condiciona todas as demais. Por *fidelidade semiótico-textual* entende-se a preservação na tradução de todas as relações de sentido, previamente mencionadas, que constituem o texto como poema. Em outras palavras, a tradução do poema em seu todo significante.

#### 4. A TRADUÇÃO COMENTADA:

Neste capítulo apresento minha tradução comentada dos poemas infantis, *The Chipmunk's Day* e *Bats*. Para isso, começo apresentando a tradução de *The Chipmunk's Day* (*O Dia de Seu Esquilo*), seguida pela de *Bats* (*Morcegos*), respeitando assim a ordem cronológica da narrativa. Em termos de metodologia, quanto ao primeiro, apresentarei ambas as versões do texto (em inglês e em português), lado a lado, em trechos separados de acordo com cada quadra. Além disso, cada uma delas será acompanhada de numeração correspondente a cada verso, com o objetivo de ajudar na localização dos itens durante os comentários. Os trechos serão apresentados, portanto, conforme abaixo:

Quadro 1 - Exemplo de como acontecerá a apresentação das quadras para análise.

	<i>Texto de partida</i>	<i>Texto de chegada</i>
<b>1</b>	In and out the bushes, up the ivy,	Vai pela relva, pela varanda,
<b>2</b>	Into the hole	Volta pra cama
<b>3</b>	By the old oak stump, the chipmunk flashes.	Pelo velho carvalho, o esquilo ruma.
<b>4</b>	Up the pole	Feito chama

Fonte: minha autoria (2018).

Em relação ao *Bats*, esse será apresentado da mesma maneira, entretanto, por ser um poema inteiro, sem divisão de estrofes, os trechos serão separados para análise conforme cada mudança de cena.

Antes de prosseguir em meus comentários sobre a tradução, no entanto, gostaria de lançar um breve olhar acerca do conceito de *tradução comentada*, gênero textual de meu trabalho. De acordo com Zavaglia et al (2015), não há um conceito uno sobre o que definiria esse gênero no âmbito dos estudos acadêmicos. Na verdade, segundo os autores, há vários perfis e estilos diferentes de tradução comentada. Há aquelas que incluem peritextos, notas de rodapé, capítulos introdutórios, entre outros recursos; com informações que abrangem desde a vida do escritor, até as abordagens teóricas da tradução. De acordo com Williams e Chesterman (2002), “a *translation with commentary* (or *annotated translation*) is a form of introspective and retrospective research where you yourself translate a text and, at the same

time, write a commentary on your own translation process”<sup>9</sup>.(WILLIAMS e CHESTERMAN, 2002, pg. 7). Para os autores esse tipo de estudo é importante uma vez que ajuda na construção de uma autoconsciência por parte do tradutor em relação a seu trabalho. Segundo Zavaglia et al (2015), apesar de não haver um conceito definitivo quanto ao gênero textual, algo é certo: cada capítulo de um trabalho baseado em tradução comentada, sendo ele contextual, teórico, ou crítico, é fundamental para a prática do estudo, formando a base de todo processo. Em meu trabalho busquei, baseada em Zavaglia et al (2015), apresentar esses três elementos básicos: a contextualização como vimos anteriormente, na introdução e no primeiro capítulo; a teoria como também vimos nos segundo e terceiro capítulos; e a análise, que veremos a seguir.

Durante minha tradução de *The Bat-Poet*, como um todo, apoiei-me na visão de Oittinen (2000) sobre tradução infantojuvenil. Como vimos anteriormente, a autora defende não somente uma atenção à significância do texto por parte do tradutor, mas também uma atenção à criança que o receberá em sua cultura. Em razão disso, Oittinen (2000) acredita ser a domesticação uma estratégia positiva nesse tipo de tradução, o que procurei seguir quando possível. Entretanto, devido ao papel fundamental da chegada do inverno estadunidense e da hibernação na narrativa, foi necessário manter a estrangeirização em termos de ambientação e fauna, reservando à linguagem (expressões idiomáticas) um toque brasileiro. Quanto à tradução dos poemas, a noção de Oittinen (2000) fez-se igualmente importante, por ter me ajudando a ganhar maior autonomia criativa frente aos textos de partida, não esquecendo do principal público de minhas traduções: as crianças brasileiras.

Entretanto, apesar de ter me baseado no conceito de liberdade criativa, defendido tanto por Oittinen (2000) na literatura infantojuvenil, quanto por Laranjeira (2003) na poesia, em meu trabalho foi importante estabelecer para mim mesma, alguns conceitos de fidelidade. Isso foi necessário para não me distanciar por completo dos textos de partida, e descaracterizá-los como uma tradução. Assim, procurei o quanto me foi possível, respeitar os conceitos de fidelidade poética proposto pelo mesmo. São eles: a fidelidade semântica, a fidelidade linguístico-estrutural, a fidelidade retórico-formal, e a fidelidade semiótico-textual.

É importante mencionar, contudo, que em minhas traduções não considerei a prosódia, um dos elementos da ordem linguístico-estrutural, dos poemas originais. Isso se deu porque

---

<sup>9</sup> “uma tradução com comentários (ou tradução anotada) é uma forma de pesquisa introspectiva e retrospectiva em que o tradutor traduz o texto e, ao mesmo tempo, escreve um comentário a respeito de seu processo de tradução”. Tradução Zavaglia et al (2015).

naturalmente a adaptação acústica (padrão de intensidade, de variações de altura do tom laríngeo, e de duração dos fonemas) implicaria em mudanças nos demais aspectos que aqui, julguei serem mais importantes a uma audiência infantil. Acredito que as crianças tenham uma maior tendência a se sentirem atraídas pelo tema, pela linguagem, e pelas rimas de um poema do que a demais aspectos técnicos dos mesmos. Muito embora tenha eu optado por seguir alguns aspectos técnicos segundo Laranjeira (2003), procurei não me esquecer do público-alvo de minha tradução, sempre ponderando se o TC proporcionaria uma experiência lúdica para o imaginário infantil. Como se os pequenos estivessem verdadeiramente ouvindo a certo morcego poeta, cor de café com leite, que só desejava ser aceito.

#### 4.1 *The Chipmunk's Day*

O poema *The Chipmunk's Day* é a segunda composição do morcego poeta. É nele, que o pequeno morcego se dedica a retratar o espevitado amigo Seu Esquilo, como uma forma de presenteá-lo. Em termos formais, o poema é composto por 20 versos divididos em cinco quadras, com um esquema de rimas<sup>10</sup> externas mistas, com padrão ABCB. Foneticamente, possui rimas perfeitas (correspondência absoluta entre sons) e imperfeitas (correspondência parcial entre sons), de ordem externas e internas. Ademais, visualmente dispõe da alternância de um verso mais longo e um mais curto (com exceção da quarta estrofe, onde a ordem se inverte), o que dá a sensação visual de vai e vem do esquilo. Por fim, quanto às questões linguístico-estruturais, a linguagem é usada na norma culta, porém de fácil assimilação, com uma sintaxe simples, e a presença marcante de substantivos.

##### a) Primeira quadra:

Quadro 2 - Primeira quadra de *O Dia de Seu Esquilo*.

	<i>Texto de partida</i>	<i>Texto de chegada</i>
<b>1</b>	In and out <u>the bushes</u> , up <u>the</u> ivy,	<b>Vai pela relva, pela varanda,</b>
<b>2</b>	Into <u>the hole</u>	<b>Volta pra cama</b>

<sup>10</sup> Para a análise deste trabalho, em termos de classificação de rimas, somente foram consideradas as classificações quanto à fonética, como perfeitas ou imperfeitas; quanto à posição nos versos, como externa ou interna; e quanto à sua posição na estrofe.

3	By <u>the old oak stump</u> , <u>the chipmunk flashes</u> .	Pelo <b>velho</b> carvalho, o esquilo ruma.
4	Up <u>the pole</u>	Feito <b>chama</b>

Fonte: minha autoria (2018).

Nessa primeira estrofe, Randall Jarrell nos apresenta a natureza agitada de Seu Esquilo, com seu ir e vir pelo jardim. Com base no conceito de fidelidade semântica, busquei preservar esse mesmo sentido no TC. Acredito que foi possível estabelecer uma relação semântica, dentro do contexto da estória, porém, com uma diferença que se manteve ao longo do poema. Enquanto no TP temos um ambiente mais urbanizado, como podemos observar na quadra pela presença de um jardim e demais cenários a seguir, no TC temos um ambiente mais próximo ao florestal, — o que corresponde ao habitat do esquilo brasileiro, conhecido como Caxinguelê, ou Serelepe.

Sobre a fidelidade linguístico-estrutural, preservei o uso da linguagem culta, porém simples, do TP (o que se seguiu pelas demais estrofes). Em termos de morfologia, procurei traduzir as palavras de acordo com sua classe morfológica, com a exceção de *in and out* por *vai* em (1), de *the* por *pela*, em (1), e *into* por *volta* em (2). Sobre o artigo *the*, este é reiterado seis vezes na quadra, e como uma forma de conservar essa repetição, eu o traduzi por *pela* duas vezes, contudo, sem ser possível aumentar o número para mais por uma questão de diferença entre as línguas. Há ainda um ponto a considerar em relação à linguagem. No TP, não há a marca de contrações, porém visando a contagem silábica e a melhor fluidez do texto, recorri à contração *pra* em (2).

Em relação à fidelidade retórico-formal, mantive a quadra como uma quadra, juntamente com seu padrão de rimas externas ABCB, com a alternância em comprimento dos versos. Em (1) e (3) como uma forma de compensar a ausência da rima interna de sonoridade *-fes*<sup>11</sup>, presente em *blushes* e *flashes*, adicionei a repetição do som *-va* em (1), através de *vai*, *relva*, e *varanda*. Sobre a expressão *in and out* em (1), não foi possível traduzi-la literalmente por uma questão de contagem silábica, todavia, quis manter essa sensação de movimento que ela causa. Diretamente, a expressão foi traduzida por *vai*, porém, através da tradução de *in* por *volta* logo abaixo dela em (2), permanece a nuance de movimento, *vai* e *volta*.

---

<sup>11</sup> As transcrições fonéticas encontradas neste capítulo, tanto do inglês norte-americano quanto do português brasileiro, foram geradas automaticamente através da plataforma online *EasyPronunciation*, disponível em <<https://easypronunciation.com/pt/>>. Acesso: nov, 2018.

Quanto à rima externa, a palavra final de (2) precisava rimar com a palavra final de (4), por essa razão as traduzi respectivamente como *cama* e *chama*, gerando assim a repetição de –'emε. Por sua vez, quanto às rimas internas, me foi possível recuperar somente uma das duas em (3). Para a primeira, gerada pelo som –'ovl de *old* e *oak*, escolhi a rima *velho* e *carvalho*, de sonoridade –'au. Contudo, a segunda rima, gerada pelos sons –'am e –'aj em *stump* e *chipmunk*, não consegui recuperar. Por fim, traduzi *flashes* por *ruma* em (3) por querer manter a rima entre o final do verso (3) e o final do verso (5), como será visto na próxima quadra. Após considerar todos os aspectos mencionados, foi possível manter a equivalência de sílabas métricas em quase todos os versos com exceção de (1), decassílabo no TP, e eneassílabo em minha tradução, como mostra o quadro 3:

Quadro 3 - Contagem<sup>12</sup> de sílabas poéticas da primeira quadra.

	1	2	3	4
<i>TP</i>	10	4	10	3
<i>TC</i>	9	4	10	3

Fonte: minha autoria (2018).

b) Segunda quadra:

Quadro 4 - Segunda quadra de *O Dia de Seu Esquilo*.

	<i>Texto de partida</i>	<i>Texto de chegada</i>
5	To the <b>feeder</b> full of <b>seeds</b> he <b>dashes</b> ,	Ao comedou <b>ro</b> de noz se apr <b>uma</b> ,
6	Stuffs his <b>cheeks</b> ,	A en <b>cher</b> bo <b>chechas</b> ,
7	The <b>chickadee</b> and <b>titmouse</b> scold him.	O <b>xexéu</b> e o <b>chapim</b> , com mal de <b>agouro</b> ,
8	Down the <b>streaks</b> .	Vivem de <b>queixas</b> .

Fonte: minha autoria (2018).

<sup>12</sup> As contagens de sílabas poéticas do TP e TC presentes neste capítulo foram geradas automaticamente pelas plataformas online *Syllable Counter* e *Separar em Sílabas*, respectivamente. Disponíveis em < [https://www.poetrysoup.com/syllables/syllable\\_counter.aspx](https://www.poetrysoup.com/syllables/syllable_counter.aspx)>, e < <https://www.separarensilabas.com/index-pt.php>>. Acesso: nov, 2018.

Nessa estrofe do TP, temos a ocasião do dia em que Seu Esquilo vai ao comedouro de sementes para se alimentar. Lá, ele encontra dois pássaros, o *chickadee* e o *titmouse* que o expulsam do local. Prezando a fidelidade semântica, em minha tradução busquei manter-me de acordo com a mensagem original, através da tradução de parte das palavras em sentido equivalente.

A começar pelos pássaros presentes na quadra em (7), são típicos da fauna estadunidense, porém, por razões de rima, *chickadee* – que em português é traduzido como *chapim* foi mantido – ao passo que *titmouse* foi substituído pelo *xexéu*. Contudo, esse foi um problema tradutório que não consegui solucionar de modo completo, uma vez que o pássaro *xexéu* não é típico dos Estados Unidos. Ele habita o norte do continente latino-americano e o sul do continente centro-americano, portanto, sem ligação com a América do Norte. Como optei por manter a estrangeirização local do texto, o *xexéu* ficou assim deslocado geograficamente. Apesar disso, optei por prezar a rima.

Sobre a reação dos mesmos à presença de Seu Esquilo no comedouro, talvez tenha havido uma pequena mudança na ordem da ação. Enquanto no TP ambos tomam uma atitude enérgica expulsando-o do local, na tradução ambos são mais passivos, limitando-se a agourá-lo e queixar-se dele. Apesar da diferença de ação, creio que a tradução preserva a ideia de incomodo e de mau querer dos pássaros para com ele, porém, ao mesmo tempo acrescenta uma ótica mais pessoal às aves, talvez mesmo mais negativa.

Em relação à fidelidade linguístico-estrutural, busquei também aqui preservar a classe morfológica das palavras. Isso foi possível em todos os substantivos e formas verbais, inclusive com casos de tradução literal na maioria deles. As exceções foram: *seeds/noz*, e *dashes/apruma*, em (5); *titmouse/xexéu* em (7); *down/vivem*, e *streaks/queixas* em (8).

No que diz respeito à fidelidade retórico-formal, começando a análise por (5), temos no final a palavra *dashes*, que no TP rima com a palavra *flashes* (3). Com a intenção de manter tal rima, adaptei ambas para *ruma* e *apruma* respectivamente, preservando assim a sonoridade em comum na sílaba final, vertendo  $-fəz$ , para  $-'umv$ . Sobre os demais versos da quadra, é possível perceber que além das rimas externas, eles possuem também rimas internas.

No poema de partida, um dos casos de rimas internas se estabelece através da sonoridade  $-i:$  (em *feeder*, *seeds*, *cheeks*, *chickadee*, e *streaks*). Na tradução, foi possível recuperar a rima parcialmente, em um número inferior de palavras. Foi através de  $-'oru$ , em *comedouro* e *agouro*, em (5) e (7). Ainda em relação às rimas internas, há o caso da presença do som  $-f$  (em *cheeks*, e *chickadee*) em (6) e (7). Busquei recuperá-las com a sonoridade  $-f$



(em *encher*, *bochechas*, *xexéu*, *chapim*, e *queixas*), porém, em um maior número de palavras. Podemos ver dessa forma que a frequência rítmica equivalente se inverteu. No TP, havia maior presença (cinco palavras) da sonoridade *-i:*, por sua vez, o texto de partida (TC, doravante) ficou com menor presença (duas palavras) do seu equivalente, *-'oru*. Por outro lado, onde havia menor frequência (duas palavras) do som *-f* em inglês, no português houve maior frequência (cinco palavras) do equivalente *-f*. Vê-se aqui, pois, uma compensação, uma estratégia de tradução presente na classificação de vários teóricos da tradução. Newmark (1988), por exemplo, aponta que é usada “when loss of meaning, sound effect, metaphor or pragmatic effect in one part of a sentence is compensated in another part or in a contiguous sentence”<sup>13</sup>, (NEWMARK, 1988, pg. 90).

Sobre a rima externa, para mantê-la o final de (6) necessitava rimar com o final de (8). Por essa razão, traduzi *cheeks* por *bochechas* e *streaks* por *queixas*, preservando assim a rima de ordem perfeita. Considerando todos esses aspectos, foi possível manter a equivalência de sílabas métricas em (5) e (7). Os demais, de trissílabos tornaram-se tetrassílabos:

Quadro 5 - Contagem de sílabas poéticas da segunda quadra.

	5	6	7	8
<i>TP</i>	10	3	9	3
<i>TC</i>	10	4	9	4

Fonte: minha autoria (2018).

c) Terceira quadra:

Quadro 6 - Terceira quadra de *O Dia de Seu Esquilo*.

	<i>Texto de partida</i>	<i>Texto de chegada</i>
9	<b>Red</b> as <u>the</u> leaves <u>the</u> wind blows off <u>the</u> maple,	<b>Rubro</b> como folhas <u>de</u> bordo ao vento,
10	<b>Red</b> as a fox,	<b>Rubro</b> <u>de</u> raposa,
11	Striped like a skunk <u>the</u> chipmunk whistles	Tricolor, o roedor vai contente

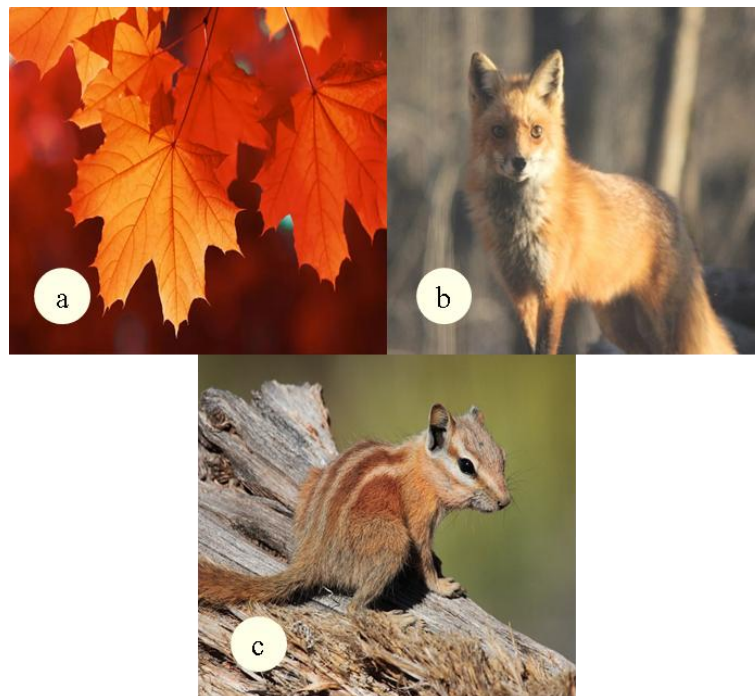
<sup>13</sup> “quando a perda de significado, efeito sonoro, metáfora ou efeito pragmático em uma parte de uma sentença é compensado em outra parte ou em uma sentença contígua”. Tradução minha.

12	Past <u>the</u> love seat, <b>past</b> <u>the</u> mailbox,	Pela casa <u>de</u> D. Mariposa,
----	--	----------------------------------

Fonte: minha autoria (2018).

Na terceira quadra do poema, Randall Jarrell apresenta uma descrição física de Seu Esquilo, e liga o último verso com a quadra seguinte. Buscando preservar a fidelidade semântica, respeitei especialmente a existência de três elementos narrativos: a coloração avermelhada de Seu Esquilo, o fato dela se assemelhar a coloração de uma planta e de um animal, e o fato do roedor possuir mais de uma cor. Nesse sentido, foi possível estabelecer relações semânticas, algumas mesmo literais, entre as palavras em inglês e português sem prejudicar os demais aspectos da fidelidade poética.

Figura 2 – a) Folhas de árvore bordo; b) Uma raposa vermelha; c) Um esquilo (chipmunk) norte-americano. Em seu poema, Randall Jarrell usa os dois primeiros para simbolizar a coloração de Seu Esquilo.



Fontes: Travel+Leisure, Freeimages, e Wikipedia (2018).

Por exemplo, em (9) foi possível traduzir *red* por *rubro*, *leaves* por *folhas*, *wind* por *vento*, e *maple* por *bordo*. Em (10) ocorreu situação semelhante, com *red* sendo novamente traduzido por *rubro*, e *fox* por *raposa*, mantendo a relação de coloração entre a folha de bordo, a raposa, e Seu Esquilo. Por sua vez, (11) e (12) necessitaram de maior adaptação. Enquanto no original dizem que Seu Esquilo era listrado como um gambá e que assobiava ao passar

pelo banco dos enamorados e pela caixa do correio, na tradução, devido a maior capacidade de condensação do inglês, não foi mantida a literalidade. Para preservar o sentido, e a quantia de sílabas métricas o mais próximo possível em (11), adaptei *striped like skunk*, para *tricolor* (pois os *chipmunks* têm três cores), e remeti *whistles* ao sentimento de contentamento, por isso traduzi por *contente*. Em (12), por sua vez, foi necessário reduzir as duas orações “*past the love seat*” e “*past the mailbox*” para apenas uma, “*pela casa de D. Mariposa*”. Essa redução se deveu novamente pela contagem de sílabas métricas. Por fim, apesar das modificações, acredito que em termos semânticos foi possível manter o objetivo principal da quadra: passar uma caracterização física de Seu Esquilo, e mostrar um pouco de sua movimentação e ambientação.

Quanto à fidelidade linguístico-estrutural, assim como anteriormente, procurei traduzir cada palavra de acordo com sua classe morfológica. Isso foi possível em grande parte das vezes, com exceção das formas verbais *blows off* em (9), e *whistles* em (11) e da conjunção *as* em (10). Traduzindo-as, portanto, pelos adjetivos *esvoaçantes*, e *contente*, antecedido pela forma verbal *passa*, e pela preposição *de*. Outro ponto importante a mencionar é a reiteração ocorrida seis vezes do artigo definido *the* em (10), (11), e (12) no poema original, que procurei recuperar com a reiteração da preposição *de*, em (9), (10), e (12). E para terminar as considerações sobre a fidelidade linguístico-estrutural da quadra, observo sobre as omissões que foram necessárias. São elas: o artigo definido *the* (precedente à *leaves*) em (9); o artigo indefinido *a* em (10); o complemento nominal *like a skunk* (11); e o objeto direto *the love seat*, em (12).

Em relação à fidelidade retórico-formal, quanto às rimas internas, há duas de ordem perfeita: a primeira gerada entre (9) e (12), pela sonoridade *-i:*, em *leaves* e *seat*; e a segunda em (11), pelo som *-aŋ*, em *skunk* e *chipmunk*. No primeiro caso, não consegui recuperá-la, no segundo, por sua vez, consegui propor um equivalente de rima, porém imperfeita, com os sons *-'ɔx* e *-'ox*, em *tricolor* e *roedor*. Quanto às externas, seguindo o esquema de rimas fixo, o final de (10) originalmente rimava com o final de (12), compondo uma rima perfeita. Buscando preservar essa característica retórico-formal, traduzi *fox* por *raposa*, e adaptei *mailbox* para *D. Mariposa*, restaurando uma rima perfeita com sonoridade *-ks*, por uma rima igualmente perfeita, com *-'ɔzʋ*. Sobre as sílabas métricas, foi possível manter a equivalência somente no primeiro verso, enquanto em todos os demais acrescentou-se uma sílaba, como vemos no quatro 7:

Quadro 7 - Contagem de sílabas poéticas da terceira quadra.

	9	10	11	12
<i>TP</i>	11	4	9	8
<i>TC</i>	11	5	10	9

Fonte: minha autoria (2018).

d) Quarta quadra:

Quadro 8 - Quarta quadra de *O Dia de Seu Esquilo*.

	<i>Texto de partida</i>	<i>Texto de chegada</i>
13	Down the path,	A caminho,
14	Home to his warm hole stuffed with sweet	Do doce <b>lar</b> , com coisas <b>gostosas</b>
15	Things to eat.	Pra <b>devorar</b> .
16	Neat and <b>slight</b> and shining, his front feet	Com pé viçoso das horas ociosas

Fonte: minha autoria (2018).

A quarta estrofe de *The Chipmunk's Day* fala sobre o regresso de Seu Esquilo até a sua toca, ao entardecer. Para manter a fidelidade semântica, procurei traduzir cada verso de acordo com a ideia principal. Em (13) e (15), a tradução ficou próxima ao literal, somente com uma maior intensidade quanto à forma verbal *eat*, traduzida por *devorar*, em (15). Acredito que no que diz respeito à semântica, a única alteração mais significativa talvez esteja em (16), onde em minha tradução fica entendido que o pé de Seu Esquilo está viçoso devido às horas em que passou se agitando durante o dia. Esse fato não está claro no TP.

Sobre a fidelidade linguístico-estrutural, segui com o intuito de manter o maior número de palavras conforme sua classe morfológica, como em *down/entra*, *path/toca*, *home/lar*, *sweet/gostosas*, *eat/devorar*, e *shining/viçoso*. A única exceção foi em (16), onde traduzi o substantivo *feet* pelo adjetivo *ocioso*. Outra questão em relação ao âmbito linguístico-estrutural é que devido à contagem silábica, algumas palavras precisaram ser omitidas, o que deixou o TC visivelmente mais conciso em termos de informação. O verso que acredito deixou isso mais aparente, foi o de número (16). Nele vemos que ao pé de Seu Esquilo foram atribuídos três adjetivos no TP, o que foi reduzido em somente um na tradução, resultando igualmente na perda da repetição sonora *and*, que não pode ser recuperada em português.

Quanto à fidelidade retórico-formal, nessa quadra temos um menor número de rimas do que nas anteriores, com cinco ao todo. Aqui também temos a inversão da ordem dos versos na qual se apresenta a alternância dos comprimentos. Em termos de rima, seguindo a fórmula ABCB, o final de (14) rima com o final de (16), o que mais uma vez manteve. Enquanto no TP, a rima foi gerada através do som *-i:t*, em *sweet* (14) e *feet* (16), no TC ela foi atribuída à sonoridade *-'ɔzaf*, em *gostasas* e *osiosas*, respectivamente. Na quadra também há o caso de rimas internas entre as palavras *eat* em (15), *neat* em (16), e *slight* em (17), essa última de forma imperfeita, geradas por *-i:t* e *-it*; rimando igualmente com *sweet* e *feet*. Em minha tradução, foi possível recuperar parcialmente essa rima, através do som *-'ax*, com *lar* em (14), e *devorar* em (15). Em relação às sílabas métricas, somente foi possível manter igualdade de número em (13), trissílabo em ambas as versões. Todos os demais versos ficaram com uma, ou duas (16), sílabas a mais:

Quadro 9 - Contagem de sílabas poéticas da quarta quadra.

	13	14	15	16
<i>TP</i>	3	8	3	9
<i>TC</i>	3	9	4	11

Fonte: minha autoria (2018).

e) Quinta quadra:

Quadro 10 - Quinta quadra de *O Dia de Seu Esquilo*.

	<i>Texto de partida</i>	<i>Texto de chegada</i>
17	Curled at his <b>breast</b> , he sits there while the sun	Encolhido até <b>peito</b> , admira o sol
18	Stripes the red <b>west</b>	Repousar no <b>leito</b>
19	With its last <b>light</b> ; the chipmunk	Com seu último raio; o esquilo
20	<b>Dives</b> to his <b>rest</b> .	Tem o sono de <b>direito</b> .

Fonte: minha autoria (2018).

Finalizando o poema, temos a quinta quadra, que fala sobre a hora de dormir de Seu Esquilo. Em minha versão para o português, busquei manter os principais elementos

narrativos, como: o pezinho encolhido até o peito; o pôr do sol e seu último raio; o sujeito esquilo e o seu adormecer. Contudo, em relação à fidelidade semântica da quadra como um todo, creio que houve duas mudanças que podem ter afetado um aspecto importante. A primeira delas se encontra em (17), onde no TP fica específico que o roedor sentou-se em algum lugar (o que interpretei estar associado ao ato de observância do sol), enquanto em minha tradução essa ação desaparece. Tal omissão talvez tenha deixado um pouco vaga a localização do personagem. Isso fica ainda mais evidente em (20), onde ao traduzir *dives to his rest*, por *tem o sono de direito*, anulo a ação de entrada do esquilo na toca, o que retira o aspecto de que ele estaria sentado ainda do lado de fora da mesma, perto da entrada. Acredito que no TC fique subentendido que Seu Esquilo já está dentro da toca.

Em relação à fidelidade linguístico-estrutural, traduzi as palavras de acordo com sua classe morfológica, como em: *curled/encolhido*, *at/até*, *breast/peito*, *sits/admira*, *sun/sol*, em (17); *stripes/repousar*, *west/leito*, em (18); *with/com*, *its/seu*, *last/último*, *light/raio*, *the/o*, *chipmunk/esquilo*, em (19); *dives/tem*, e *descanso/direito*, em (20). Como ocorrido em quadras anteriores, foi necessária a omissão de algumas palavras. São elas: *there*, *while*, e *red*.

No que diz respeito à fidelidade retórico-formal, procurei conservar aqui o principal aspecto entre as quadras, a rima externa de ordem ABCB. Para isso, traduzi as palavras *west* por *leito* em (18), e *rest* por *direito* em (20), procurando assim recuperar a sonoridade *-est* do inglês, pela sonoridade *-ejtu* em português. A ideia de utilizar a sonoridade *-ejtu* para a rima externa da quadra surgiu a partir da tradução literal de *breast* por *peito* em (17), uma vez que internamente há também essa rima entre as três palavras no TP. Outra rima interna (dessa vez imperfeita) existente na quadra está em (19) e (20), entre *light* e *dives*, gerada pelos sons *-'lai* e *-'dar*. Todavia, não foi possível manter essa segunda rima no TC. Considerando as escolhas tradutórias, a correspondência de sílabas métricas ficou da seguinte forma:

Quadro 11 - Contagem de sílabas poéticas da quinta quadra.

	17	18	19	20
<i>TP</i>	10	4	7	5
<i>TC</i>	10	5	8	7

Fonte: minha autoria (2018).

Como texto final, acredito que minha tradução de *The Chipmunk's Day*, intitulada *O Dia de Seu Esquilo*, conseguiu se enquadrar nos conceitos de Laranjeira (2003), sobre as fidelidades semântica, linguístico-estrutural, e retórico-formal. Além disso, como resultado, o quarto aspecto de fidelidade segundo o autor, a fidelidade semiótico-textual, foi igualmente mantida, uma vez que o poema de chegada respeitou o conjunto de agentes responsáveis pela significância do original. A seguir, apresentarei minha tradução comentada de *Bats*.

#### 4.2 *Bats*

O poema *Bats* é a quarta e última composição do personagem principal de *The Bat-Poet*. Poema central da narrativa é através dele que o pequeno morcego acredita finalmente ser capaz de se reaproximar dos companheiros de colônia, e fazê-los se abrirem também para a poesia, ao falar de uma realidade semelhante a todos eles. E essa realidade é a relação entre uma mãe morcego e seu filhote, que por alguns meses de vida, não se separa dela em nenhum momento. Até a hora da partida, ambos fazem tudo juntos, e vivem como se fossem apenas um.

Figura 3 – Assim que nascem os bebês morcegos se agarram à pele da mãe, e somente a deixam quando se tornam grandes demais.



Fonte: Australian Bat Clinic & Wildlife Trauma Centre (2018).



Diferente dos demais poemas, onde o morcego se inspirava em outros animais, a motivação para *Bats* vem de suas próprias experiências. O poema, portanto, tem uma esfera mais pessoal, apesar de também ser apresentado em terceira pessoa como *The Chipmunk's Day*. Em questões formais, *Bats* é composto por 34 versos sem divisão de estrofes. Possui rimas perfeitas e imperfeitas, além de um esquema de rimas externas mistas e sem padrão. Como no poema anterior, em *Bats*, Randall Jarrell também faz uso do recurso visual. Ao realizar certa alternância de comprimento entre versos, o autor faz com que a forma do mesmo lembre uma onda sonora, remetendo ao sistema de ecolocalização dos morcegos. Além do perfil emocional, o texto de forma lúdica, diz muito sobre a biologia dos morcegos, desde o quão frágeis nascem, até sua relação com a mãe, hábitos noturnos, dieta, comunicação, e vida em colônia.

Nesse poema, eu tomei maiores liberdades criativas por ele ter uma forma mais livre, sem um padrão fixo, me preocupando menos com a contagem de sílabas poéticas, por exemplo. Em relação à forma, o mais importante, em minha opinião, era manter o recurso visual de onda sonora, entretanto, como essas podem ter vários formatos, mesmo essa característica formal não impossibilitou um maior exercício criativo. Sobre os aspectos linguístico-estruturais, por sua vez, a linguagem é usada na norma culta e de forma simples.

a) Primeiro trecho:

Quadro 12 – Primeiro trecho de *Morcegos*.

	<i>Texto de partida</i>	<i>Texto de chegada</i>
1	A bat is born	Um morcego nasce
2	Naked <u>and</u> blind <u>and</u> pale.	Cego, com pouco peso e indefeso.
3	His mother makes a pocket of her tail	Com a cauda, a mamãe o guarda e o embala
4	And catches him. He climbs to her long fur	E nada o abala. O pequeno se apegua aos pelos
5	By his thumbs and toes and teeth.	Dela, e com as garras e dentes os pega.
6	And then the mother dances through the night	E então, a mamãe dança sob o luar
7	Doubling and looping, soaring, somersaulting -	Girando e girando, rodopiando, e brilhando...
8	Her baby hangs on underneath.	E o bebê junto dela sonhando.

Fonte: minha autoria (2018).



O primeiro trecho do poema introduz o quão pequeno e indefeso nasce um morcego, e a relação de proximidade não somente emocional, mas também física, entre mãe e filho dessa espécie. Ele a agarra forte, e ela o protege. Em minha tradução, procurei conservar a fidelidade semântica do trecho, traduzindo cada verso de acordo com sua ideia principal. O único verso no TC que talvez tenha acrescentado um sentido que não havia no TP é (8). Na tradução, atribuo uma ação ao filhote ao dizer que ele estava *sonhando* junto da mãe, o que não há no texto em inglês. Todavia, acredito que essa pequena alteração combine com a atmosfera doce e sentimental do poema.

Em termos de fidelidade linguístico-estrutural, preservei o uso de uma linguagem igualmente simples, na norma culta, e sem nenhuma marca de neologismo, regionalismo, entre outras. Entretanto, acredito que o TC, de modo completo, se diferenciou do TP no tom. Enquanto, o TP tem uma linguagem mais neutra, o TC ficou com um linguagem levemente mais infantil, o que deixa aparente com o uso de diminutivos durante a tradução.

Com relação à classificação morfológica, procurei traduzir as palavras conforme as classes correspondentes, como os substantivos: *morcego/bat*, em (1); *mother/mãe*, em (3) e (6); *tail/cauda* em (3); *fur/pelos*, em (4); *thumbs/garras*, e *teeth/dentes*, em (5); *night/luar*, em (6); e *baby/bebê*, em (8). Os adjetivos: *naked/cego*, e *pale/indefeso*, em (2). As formas verbais: *born/nasce*, em (1); *makes/guarda*, em (3); *climbs/apega*, em (4); *dances/dança*, em (6); *doubling* e *looping/girando* e *girando*, *soring/rodopiando*, e *somersaulting/brilhando*, em (7). O artigo indefinido: *a/um*, em (1). E os advérbios: *then/então*, em (6). Entretanto, houve algumas exceções, como *he/pequeno*, em (4); e *underneath/sonhando*, em (8). Faz-se importante, no entanto, ressaltar que em *Bats* me permiti tomar uma maior liberdade criativa com relação às escolhas de palavras, e conseqüentemente de suas classes morfológicas e ordem frasal, pela própria natureza formal menos rígida do mesmo. Quanto à repetições, há uma em (2), com a conjunção *and*, que é recuperada no TC pela também conjunção *e*, e em (7), onde crio uma repetição no TP com essa conjunção, inexistente no TP.

Em relação à fidelidade retórico-formal, mantive o poema sem divisão de estrofes, e com um esquema de rimas interno e externo não padronizado. Sobre as rimas externas, por suas vez, o trecho em questão possui apenas uma ao som de *-eil*, em *pale*, e *tail*, (2) e (3), respectivamente. Em minha tradução, não foi possível manter essa rima, todavia, busquei compensá-la com a rima interna decorrente de *peso* e *indefeso*, com sonoridade *-'ɛzu*. Quanto às rimas internas, a primeira aparece em (4), com *her* e *fur*, ao som de *-ʒ*, que em português foi retomada por *caldá* e *guardá* em (3), com sonoridade *-dv*. A segunda delas (nesse caso uma rima imperfeita) com as sonoridades *-θ* e *-θ*, aparece em *thumbs*, e *through*, (5) e (6), e

*teeth*, e *underneath*, em (5) e (8). No TP, elas se interligam ainda com a terceira rima, *-ð*, em *then* e *mother*, verso (6), por possuírem a mesma grafia. Essa relação é retomada no TC, através dos sons *-'alv* e *-'egv* em *embala* (3), e *abala* (4), e *apega* (4) e *pega* (5), respectivamente. Todavia, perdeu-se em quantidade, e correspondência de grafia. Por fim, temos a rima *-ij*, de *doubling*, *looping*, *soaring*, e *somersaulting*, em (7), retomada por *-'ēdu*, de *girando*, *rodopiando*, e *brilhando*, em (7). Em relação à contagem de sílabas métricas, como me mantive mais livre, conseguintemente, aumentou a diferença equivalente entre os versos; como podemos ver no quadro 13:

Quadro 13 - Contagem de sílabas poéticas do primeiro trecho.

	1	2	3	4	5	6	7	8
<i>TP</i>	4	6	10	10	7	10	11	8
<i>TC</i>	5	9	9	13	11	10	13	9

Fonte: minha autoria (2018).

b) Segundo trecho

Quadro 14 – Segundo trecho de *Morcegos*.

	<i>Texto de partida</i>	<i>Texto de chegada</i>
9	All night, in happiness, she hunts and <b>flies</b> .	Á noite, feliz, ela caça sem maldade.
10	Her high sharp <b>cries</b>	E sua vozinha <b>aguda</b>
11	Like shining needlepoints of sound	Fininha feito <b>agulha</b> costura o <b>céu</b>
12	Go out into the night and, echoing back,	Ecoando tudo o que há em volta,
13	Tell her what they have touched.	Sem fazer grande <b>escarcéu</b> .
14	<b>She</b> hears <b>how</b> far it is, <b>how</b> big it is,	<b>Ela</b> ouve <b>quão</b> longe está, <b>quão</b> grande é,
15	Which way it is <b>going</b> :	E de que jeito está <b>indo</b> :
16	<b>She</b> lives by <b>hearing</b> .	<b>Ela</b> vive <b>ouvindo</b> .

Fonte: minha autoria (2018).

Em minha tradução, creio que mantive a fidelidade semântica quanto à mensagem principal do trecho: a rotina de caça da mãe morcego e seu sistema de localização. Em um aspecto geral, talvez a mudança mais significativa esteja em (13). No TP, o verso apresenta

uma consequência do sistema de ecolocalização “*tell her what they have touched*”, enquanto o TC apresenta uma característica desse processo, “*sem fazer escarcéu*”.

Em relação à fidelidade linguístico-estrutural, mantive os aspectos mencionados sobre o trecho anterior e seguintes quanto à linguagem. Sobre as classes morfológicas das palavras, as mantive quando possível, como por exemplo, com os substantivos: *night/noite*, em (9); *cries/vozinha*, em (10); *sound/céu*, e *needlepoints/agulha*, em (11), e *way/jeito*, em (15). Os adjetivos: *happiness/felicidade* em (9); *sharp/aguda*, em (10); *shining/fininha*, em (11); *far/longe*, e *big/grande*, em (14). E as formas verbais: *hunts/caça*, em (9); *echoing/ecoando*, em (12); *hears/ouve*, em (14); *going/indo*, em (15); e *hearing/ouvindo*, em (16). As exceções, como *flies/maldade*, em (9), e *touched/escarcéu*, em (13), por exemplo, se deram em razões retórico-formais. Outro ponto a mencionar sobre o aspecto linguístico-estrutural do poema é que em (14), temos no TP a repetição do advérbio *how* que no TC foi recuperada pelo também advérbio *quão*. E por fim, temos a repetição do pronome *she* no início de (14) e (16), sendo recuperado por seu equivalente em português, nas mesmas posições.

Quanto à fidelidade retórico-formal, conservei as duas rimas externas do poema. A primeira, existente entre *flies* e *cries* ao som de *-aiz*, em (9) e (10), foi retomando pelo som *-s'ɛw*, através de *céu* e *escarcéu*, em (11) e (13). A segunda, por sua vez, entre *going* e *hearing*, em (15), e (16), deu lugar a *indo* e *ouvindo*, também em (15) e (16), recuperando assim a sonoridade *-ɪŋ*, pela sonoridade *-'ĩdu*. No TC houve também o acréscimo da rima *-ag'u*, entre *aguda* e *agulha*, em (10) e (11). Em relação à contagem silábica, essa ficou da seguinte forma:

Quadro 15 - Contagem de sílabas poéticas do segundo trecho.

	9	10	11	12	13	14	15	16
TP	10	4	8	11	6	10	6	5
TC	11	7	11	9	7	11	7	5

Fonte: minha autoria (2018).

c) Terceiro trecho

Quadro 16 – Terceiro trecho de *Morcegos*.

	<i>Texto de partida</i>	<i>Texto de chegada</i>
17	The mother eats the moths and the gnats she catches	A mamãe come tudo o que caça

18	In full flight; in full <b>flight</b>	Em pleno voo; Em pleno voo
19	The mother drinks the water of the pond	E bebe água sem <b>pressa</b> , da lagoa
20	She skims across. Her baby hangs on <b>tight</b> .	Que <b>atravessa</b> . E o bebê agarradinho à <b>beça</b> .
21	Her baby drinks the milk she makes him	O pequeno bebe o leite que ela <b>traz</b>
22	In <b>moonlight</b> or <b>starlight</b> , in mid-air.	À luz da <b>lua</b> ou das <b>estrelas</b> , tanto <b>faz</b> .
23	Their single shadow, printed on the <b>moon</b>	A sombra dos dois, impressa na <b>lua</b>
24	Or fluttering across the <b>stars</b> ,	Ou flutuando entre as <b>estrelas</b> ,
25	Whirls on all night; at daybreak	Giros a noite inteira; Ao raiar
26	The tired mother flaps home to her <b>rafter</b> .	A mamãe cansada volta para casa.

Fonte: minha autoria (2018).

No terceiro trecho de *Bats*, procurei conservar o tema principal, que é o modo como a mãe morcego se alimenta sem interromper seu voo, durante a noite, enquanto o filhote não se separa dela. Além disso, o TP também faz menção ao seu sistema de ecolocalização, o que foi igualmente preservado. Em termos semânticos, acredito que não houve nenhuma alteração marcante, talvez somente com o verso (17), onde no TC omito os animais que servem de alimento para a mãe morcego.

Quanto à fidelidade linguístico-estrutural, assim como em todos os demais versos, traduzi quando oportuno as palavras de acordo com sua classe gramatical, os principais casos, foram os substantivos: *mother/mamãe*, em (17) e (26); *flight/voo*, em (18); *water/água*, e *pond/lagoa*, em (19); *baby/bebê*, em (20) e (21); *milk/leite*, em (22); *moonlight/luz da lua*, e *starlight/estrelas*, em (22); *shadow/sombras*; *moon/lua*, em (23); *stars/estrela*, em (24); *whirls/giros*, *night/noite*, e *daybreak/amanhecer*, em (25); e *rafter/casa*, em (26). Os adjetivos: *pleno/full*, em (18); *tight/à beça*, em (20); *printed/impressas*, em (23); e *tired/cansada*, em (26). E as formas verbais: *eat/come*, em (17); *drinks/bebe*, em (19) e (21); *skims/atravessa*, em (20); *makes/traz*, em (21); *fluttering/flutuando*, em (24); e *flaps/volta*, em (26). Houve algumas exceções como, por exemplo, a forma verbal *hangs* traduzida pelo adjetivo *agarradinho*, em (20). Nesse quesito, também mantive repetição da oração “*in full flight*”, em (18), por “*em pleno voo*”.

Em relação à fidelidade retórico-formal, mantive a rima externa *flight/tight* entre (18) e (20), através de *traz* e *faz*, em (21) e (22), recuperando a sonoridade –*at* pela sonoridade –*af*. Entretanto, não foi possível recuperar a rima gerada entre *flight* e *tight* (18), e *moonlight*, e *starlight* (22). Buscando compensar essa perda, em minha tradução, apresentei a rima interna

entre *pressa* (19), *atravessa* e *beça* (20), ao som de –'esv. Igualmente preservei a rima entre *moonlight*, *starlight*, em (22), com *moon* (23), e *stars*, em (24), porém, através da repetição das palavras *lua* e *estrelas*, em (22), (23), e (24). Por fim, em (26), temos a rima *her/rafter*, de sonoridade –æ, que no TC acabou se perdendo. Sobre a distribuição silábica, essa ficou da seguinte maneira:

Quadro 17 - Contagem de sílabas poéticas do terceiro trecho.

	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
TP	12	6	10	10	9	9	10	8	7	10
TC	9	8	11	13	11	12	10	8	10	11

Fonte: minha autoria (2018).

d) Quarto trecho:

Quadro 18 – Quarto trecho de *Morcegos*.

	<i>Texto de partida</i>	<i>Texto de chegada</i>
27	<b>The</b> others all are <b>there</b> .	Todos os outros lá <b>estão</b> .
28	<b>They</b> hang <b>themselves</b> up by <b>their</b> toes,	Pendurados pelo <b>dedão</b> , em fraternização,
29	<b>They</b> wrap <b>themselves</b> in <b>their</b> brown wings.	Embrulhados pelas asas cor de café.
30	Bunched upside down, <b>they</b> sleep in <b>the air</b> .	Virados de cabeça, dormem na ponta do pé.
31	<b>Their</b> <u>sharp</u> ears, <b>their</b> <u>sharp</u> teeth, <b>their</b> quick <u>sharp</u> faces	As orelhas <u>finas</u> , e dentes <u>finos</u> , e carinhas <u>finas</u>
32	Are dull <u>and</u> slow <u>and</u> mild.	Estão lentas <u>e</u> sonolentas <u>e</u> serenas.
33	All <b>the</b> bright day, as <b>the</b> mother sleeps,	No brilho do dia, a mãe adormecida,
34	She holds her wings about her sleeping child.	Guarda nas asas o filho, enternecida.

Fonte: minha autoria (2018).

O último trecho de *Bats* fala sobre a chegada da mãe morcego e seu filhote na colônia ao raiar do dia. Lá, a mãe vai para descansar após uma noite agitada. Semanticamente, em minha tradução procurei respeitar todos os elementos que havia no trecho em inglês. Além da proximidade entre mãe e filho, que é o tema do poema, conservei a presença da colônia, e sua descrição física. Em termos de sentido, acredito que a única diferença mais significativa esteja

no último verso, onde atribuo um sentimento à mãe: ela está *enternecida* com o filho, o que não fica explícito no TP.

Em relação à fidelidade linguístico-estrutural, esse trecho, em especial, apresenta bastante traduções literais de palavras. Por isso, apresenta igualmente uma relação próxima entre as classes morfológicas das mesmas no TP e TC. Os principais exemplos são os substantivos: *others/outros*, em (27); *toes/dedão*, em (28); *wings/asas*, em (29) e (34); *air/pé*, em (30); *ears/orelhas*, e *faces/carinhas*, em (31); *day/dia*, em (33), e *child/filho*, em (34). Os adjetivos: *brown/cor de café*, em (29); *upside down/virados*, em (30); *sharp/finas* ou *finos*, em (31); *dull/lentas*, *slow/sonolentas*, e *mild/serenas*, em (32); e *sleeping/enternecida*, em (34). As formas verbais: *are/estão*, em (27) e (32); *sleep/dormem*, em (30); e *holds/guarda*, em (34). E o pronome: *theirs/seus*, em (31). As demais palavras foram traduzidas em classes diferentes, ou omitidas, por questões formais, como rima, sonoridade, ou mesmo para não se afastar tanto em número de sílabas poéticas. Nesse trecho também há a presença de duas reiteraões. A primeira delas (marcada no quadro, em sublinhado) acontece com o adjetivo *sharp*, em (31), que em minha tradução se manteve com *finas* e *finos*. A segunda delas ocorre em (32) com a preposição *and*, que recupero pelo equivalente *e*, em (32).

Sobre a fidelidade retórico-formal, a primeira marca visível no TP é a presença constante dos sons semelhantes  $-ðə$  e  $-ðe$ , em seis dos oitos versos do trecho (como pode ser visto no quadro, em negrito). Essa repetição, todavia, não foi possível de ser recuperada completamente em minha tradução. A única forma que encontrei de recompensá-la de certa maneira foi através da repetição de sonoridade –  $'ẽw̃$  de *estão*, *dedão*, e *fraternização*, em (27), e (28), e pela repetição de sonoridade –  $'idv$ , em *adormecida* e *enternecida*, (33), e (34); o que acaba gerando rimas externas que não há no original. Por fim, temos o último aspecto formal do trecho, que é a rima externa de sonoridade perfeita  $-er$ , entre *there* e *air*, (27), e (30). No TC, recupero a rima, igualmente perfeita, pelo som  $-e$ , através de *café* e *pé*, (29) e (30). Em termos de contagem silábica poética, a tradução do último trecho de *Bats* foi a que mais se distanciou significativamente em número com o original, em especial no verso (32), como se pode ver no quadro 19:

Quadro 19 - Contagem de sílabas poéticas do quarto trecho.

	<b>27</b>	<b>28</b>	<b>29</b>	<b>30</b>	<b>31</b>	<b>32</b>	<b>33</b>	<b>34</b>
<i>TP</i>	6	8	8	9	11	6	9	10
<i>TC</i>	8	13	12	14	16	12	11	11

Como resultado final, apesar de não haver aqui me mantido especialmente fiel em relação à métrica do TP, acredito que *Morcegos* tenha respeitado sua essência semântica, linguístico-estrutural, retórico-formal, e como consequência semiótico-textual. A seguir, nas considerações finais, faço uma breve autorreflexão sobre meu processo tradutório.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Trabalhar com *The Bat-Poet*, e em especial os poemas *The Chipmunk's Day* e *Bats*, foi para mim uma experiência encantadora. Pela primeira vez, eu tive a oportunidade de traduzir literatura infantojuvenil, o que me trouxe grande nostalgia e me fez voltar a Carolina de anos atrás. Traduzir para crianças, foi de certa forma, traduzir para ela também. Um olhar mais introspectivo para o passado me ajudou a resgatar a essência da infância, e a refletir mais conscientemente acerca de quais seriam as possíveis escolhas tradutórias que agradariam a esse público. Sem perder a leveza.

Conseqüentemente, todo o passo a passo do trabalho, que começou desde a disciplina de *Estágio Supervisionado do Inglês I* em 2017, passando pelos processos de tradução, aprofundamento teórico, e mais tarde a tradução comentada, foi de grande aprendizado. Quando comecei a traduzir os poemas, por exemplo, estava bastante insegura. Apesar de já saber previamente que para traduzir poesia, precisa-se estar atento a todos os agentes de significância da mesma, foi difícil para mim desvincular da ideia de tradução literal do conteúdo. Toda vez que me afastava dela, era como se houvesse algo de errado. Contudo, hoje tenho mais consciência das limitações naturais do tradutor, o que me torna mais segura em relação as minhas escolhas, pois como Weininger (2009) nos diz: “Cada decisão tradutória acarreta vantagens e desvantagens específicas, ganhos e perdas, inevitavelmente”. Ter trabalhado com Laranjeira (2003) e Britto (2012), me ajudou a entender positivamente esse conceito, permitindo menor cobrança de mim mesma e uma maior expressão criativa. Ao mesmo tempo, os quatro conceitos de fidelidade textual explorados por Laranjeira (2003), serviram-me como uma âncora para que não me afastasse demasiado do porto.

Ter lido Oittinen (2000), Shavit (1986), e outros autores acerca da literatura infantojuvenil, por sua vez, igualmente me ajudou muito. Não somente por Oittinen (2000), que assim como Laranjeira (2003) e Britto (2012), defende uma tradução de cunho mais criativo, mas por todas demais questões apresentadas no capítulo dois. Pessoalmente, citaria como uma das mais importantes para mim durante o trabalho, a questão relacionada à marginalização da literatura infantojuvenil. Desde a muito tempo, o gênero infantojuvenil sempre atraiu minha atenção, não somente para leitura, porém também para estudo. Entretanto, havia em mim ainda certa insegurança de me pronunciar abertamente sobre isso, pois talvez eu mesma internalizasse essa literatura como sendo inferior, e me sentisse envergonhada por gostar tanto dela. Através desses autores, no entanto, percebi o quanto esse



pensamento é equivocado (e infelizmente comum). Ter visto essa realidade ganhar forma me fez compreender a relevância de se abordar a literatura para crianças no campo dos Estudos de Tradução, e a perder meu medo.

Em termos da prática de tradução, ter trabalhado com *The Chipmunk's Day* e *Bats* foi divertido e prazeroso, mas também desafiador, com cada um deles apresentando suas peculiaridades. A tradução *O Dia de Seu Esquilo* demorou significativamente mais, cerca de três semanas, e teve mais de uma *versão final*. Por sua vez, o poema *Morcegos* demorou apenas uma tarde para ficar pronto, e com exceção de algumas pequenas partes que foram modificadas, teve apenas uma *versão final*. O processo de tradução de cada um também se diferenciou em termos de sentimento. Enquanto o poema sobre Seu Esquilo tinha um tom mais descontraído, semelhante à sua própria personalidade, o poema sobre a mãe morcego e seu filhote tinha uma atmosfera mais sentimental e doce. O que refletia igualmente a personalidade do morcego poeta. Essa diferenciação, além das mencionadas durante a análise, foi muito empolgante, pois me fez experimentar diferentes sensações conforme traduzia cada um deles. A tradução de *Morcegos*, por exemplo, me fez recordar fortemente de minha infância e da relação com minha mãe.

Por fim, minha experiência com a obra de Randall Jarrell foi um processo longo de um ano e meio, mas que me valeu muito. Através desse trabalho, creio que pude expressar um pouco de como se deu essa jornada, e gostaria que de alguma forma, mesmo pequena, ele pudesse vir a ajudar alguém no futuro. Por hora, fico muito feliz, porém consciente que tenho muito a aprender. Por vezes, ainda me sinto como o morcego poeta a perguntar para o Senhor Sabiá: “*Do you suppose a bat could make poems like yours?*”. Eu, assim como ele, ainda me sinto insegura com a poesia, sem jamais, contudo, deixar de sentir-me enamorada por ela.

## BIBLIOGRAFIA:

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 158 p.

CAMERON, Silver Donald. The Bat-Poet. **The Chronicle Herald**. Nova Scotia, p. 29-30. 30 set. 2007. Disponível em: <<https://www.silverdonaldcameron.ca/columns/herald/HH0738.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

FLYNN, Richard. Randall Jarrell's The Bat-Poet: Poets, Children, and Readers in an Age of Prose. In: MICKENBERG, Julia L.; VALLONE, Lynne. **The Oxford Handbook of Children's Literature**. Nova York: Oxford University Press, 2011. Cap. 2. p. 53-70.

HUNT, Russell A.. Could you put in lots of holes?: Modes of Response to Writing. **Language Arts**, Nova York, v. 64, n. 2, p.229-232, fev. 1987.

JARRELL, Mary von Schrader. **Remembering Randall: a memory of poet, critic and teacher Randall Jarrell**. Nova York: Perennial, 2000. 175 p.

JARRELL, Randall. **The Bat-Poet**. Nova York: Harpercollins Publishers, 1996. 43 p.

JESUS, Ana Paula da Costa Carvalho de. Histórias e Crianças: palavras simples? **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 6, p.1-11, abr. 2011.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. 224 p.

LESNIK-OBERSTEIN, Karín. Essentials: What is Children's Literature? What is Childhood? In: HUNT, Peter. **Understanding Children's Literature**. Londres: Routledge, 1999. Cap. 2. p. 15-29.

MCDOWELL, Myles. Fiction for Children and Adults: Some Essential Differences. **Children's Literature In Education**, Nova York, v. 10, p.50-63, mar. 1973.

NEUMEYER, Peter F.. Randall Jarrell's The Bat Poet: An Introduction to the Craft. **Children's Literature Association Quarterly**, Baltimore, v. 9, n. 2, p.51-53, summer. 1984.

NEWMARK, Peter. **A Textbook of Translation**. Nova York e Londres: Prentice Hall Press, 1988. 292 p. Disponível em: <[http://ilts.ir/Content/ilts.ir/Page/142/ContentImage/A%20Textbook%20of%20Translation%20by%20Peter%20Newmark%20\(1\).pdf](http://ilts.ir/Content/ilts.ir/Page/142/ContentImage/A%20Textbook%20of%20Translation%20by%20Peter%20Newmark%20(1).pdf)>. Acesso em: 25 nov. 2018.

OITTINEN, Riitta. **Translating for Children**. Nova York e Londres: Garland Publishing, Inc., 2000. 205 p.

SHAVIT, Zohar. **Poetics of Children's Literature**. Atenas e Londres: The University Of Georgia Press, 1986. 193 p.

THOMSON-WOHLGEMUTH, Gabriele. **Children's Literature and its Translation.: An Overview.** 1998. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tradução, School Of Language And International Studies, University Of Surrey, Guildford, 1998.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility:** A history of translation. Londres e Nova York: Routledge, 1995. 353 p.

WEININGER, M. J. Estrela guia ou utopia inalcançável: uma breve reflexão sobre a equivalência na tradução. In. CARDOZO, M.M.; HEIDERMAN, W; WEININGER, M.J. (org.). **A Escola Tradutológica de Leipzig.** Frankfurt/Main: Peter Lang Verlag, 2009, v. 1, p. 19-28.

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. **The Map:** A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002. 149 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 – *The Chipmunk's Day e O Dia de Seu Esquilo*

*The Chipmunk's Day*

In and out the bushes, up the ivy,  
Into the hole  
By the old oak stump, the chipmunk flashes.  
Up the pole

To the feeder full of seeds he dashes,  
Stuffs his cheeks,  
The chickadee and titmouse scold him.  
Down the streaks.

Red as the leaves the wind blows off the maple,  
Red as a fox,  
Striped like a skunk the chipmunk whistles  
Past the love seat, past the mailbox,

Down the path,  
Home to his warm hole stuffed with sweet  
Things to eat.  
Neat and slight and shining, his front feet

Curled at his breast, he sits there while the sun  
Stripes the red west  
With its last light; the chipmunk  
Dives to his rest.

*O Dia de Seu Esquilo*

Vai pela relva, pela varanda,  
Volta pra cama  
Pelo velho carvalho, o esquilo ruma.  
Feito chama

Ao comedouro de noz se apruma,  
A encher bochechas,  
O xexéu e o chapim, com mal de agouro,  
Vivem de queixas.

Rubro como folhas de bordo ao vento,  
Rubro de raposa,  
Tricolor, o roedor vai contente  
Pela casa de D. Mariposa,

A caminho,  
Do doce lar, com coisas gostosas  
Pra devorar.  
Com pé viçoso das horas ociosas

Encolhido até peito, admira o sol  
Repousar no leito  
Com seu último raio; o esquilo  
Tem o sono de direito.

*ANEXO B – Bats e Morcegos**Bats*

A bat is born  
Naked and blind and pale.  
His mother makes a pocket of her tail  
And catches him. He climbs to her long fur  
By his thumbs and toes and teeth.  
And then the mother dances through the night  
Doubling and looping, soaring, somersaulting –  
Her baby hangs on underneath.  
All night, in happiness, she hunts and flies.  
Her high sharp cries  
Like shining needlepoints of sound  
Go out into the night and, echoing back,  
Tell her what they have touched.  
She hears how far it is, how big it is,  
Which way it is going:  
She lives by hearing.  
The mother eats the moths and the gnats she catches  
In full flight; in full flight  
The mother drinks the water of the pond  
She skims across. Her baby hangs on tight.  
Her baby drinks the milk she makes him  
In moonlight or starlight, in mid-air.  
Their single shadow, printed on the moon  
Or fluttering across the stars,  
Whirls on all night; at daybreak  
The tired mother flaps home to her rafter.

The others all are there.

They hang themselves up by their toes,

They wrap themselves in their brown wings.

Bunched upside down, they sleep in the air.

Their sharp ears, their sharp teeth, their quick sharp faces

Are dull and slow and mild.

All the bright day, as the mother sleeps,

She holds her wings about her sleeping child.

*Morcegos*

Um morcego nasce  
Cego, com pouco peso e indefeso.  
Com a cauda, a mamãe o guarda e o embala  
E nada o abala. O pequeno se apega aos pelos  
Dela, e com as garras e dentes os pega.  
E então, a mamãe dança sob o luar  
Girando e girando, rodopiando, e brilhando...  
E o bebê junto dela sonhando.  
Á noite, feliz, ela caça sem maldade.  
E sua vozinha aguda  
Fininha feito agulha costura o céu  
Ecoando tudo o que há em volta,  
Sem fazer grande escarcéu.  
Ela ouve quão longe está, quão grande é,  
E de que jeito está indo:  
Ela vive ouvindo.  
Em pleno voo; Em pleno voo  
E bebe água sem pressa, da lagoa  
Que atravessa. E o bebê agarradinho à beça.  
O pequeno bebe o leite que ela traz  
À luz da lua ou das estrelas, tanto faz.  
A sombra dos dois, impressa na lua  
Ou flutuando entre as estrelas,  
Giros a noite inteira; Ao raiar  
A mamãe cansada volta para casa.  
Todos os outros lá estão.  
Pendurados pelo dedão, em fraternização,  
Embrulhados pelas asas cor de café.



Virados de cabeça, dormem na ponta do pé.

As orelhas finas, e dentes finos, e carinhas finas

Estão lentas e sonolentas e serenas.

No brilho do dia, a mamãe adormecida,

Guarda nas asas o filho, enternecida.