

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS  
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

**OS OLHOS EM REFLEXO ENTRE A TRANSCRIÇÃO E A TRADUÇÃO: A  
LINGUAGEM POÉTICA NOS POEMAS DE SOPHIA DE MELLO BREYNER**

**ANDRESEN E HILDA HILST**

Luana Aparecida Vargas

PATO BRANCO – PR  
2018

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado ao Curso de Letras Português / Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - Câmpus Pato Branco, como requisito parcial para aprovação na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso – TCC II.

Linha de Pesquisa: Literatura; linguagem poética; poesia; tradução.  
Orientador: Prof. Me. Leandro Zago.



DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO  
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **LUANA APARECIDA VARGAS**

Título: **Os olhos em reflexo entre a transcrição e a tradução: a linguagem poética nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Hilda Hilst**

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em 22/06/2018, pela comissão julgadora:

\_\_\_\_\_  
**Prof. M<sup>e</sup>. Leandro Zago – UTFPR Pato Branco**  
Orientador(a) e Presidente da Banca

\_\_\_\_\_  
**Prof.<sup>a</sup> Dra. Mirian Ruffini – UTFPR Pato Branco**  
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

\_\_\_\_\_  
**Prof.<sup>a</sup> Dra. Camila Paula Camilotti – UTFPR Pato Branco**  
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

*PF*  
\_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier**  
Coordenador do Curso de Letras Português/Inglês

\_\_\_\_\_  
**Prof.<sup>a</sup> Ma. Rosângela Aparecida Marquezi**  
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso  
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso

### **Dedicatória**

Dedico este trabalho aos frutos que apesar da seca, da falta de chuva ou da geada precipitada, insistem em resistir e amadurecem, para em seguida nos alimentar. E também à fome que perdura.

## Agradecimentos

À família cujo sangue se faz carne: minha mãe e a minha avó paterna pela iniciação no descobrimento do mundo em mim mesma e em seguida, no aprendizado das palavras; aos meus avós maternos e à natureza. Ao meu pai, com toda sua verdade, encanto, na contradição da sublime subtileza e agúda aspereza do olhar que tanto ensina; ao meu irmão e o entrelace das nossas mãos; ao Pike e o coração sorrindo. E esse agradecimento acontece em partilha que se Vi-vê, em amor que compreende, perdoa, floresce.

Aos Professores e Professoras que, ao longo de toda a minha Vida encontrei, e que partilharam da cuidadosa tarefa de semear conhecimento, arte e cultura. O mundo se ilumina.

Ao Professor Leandro, especialmente, pela verdade vivida em sala de aula e para além dela, pela paciência e persistência na Poesia que se frutifica.

Aos amigos que permanecem cultivando frutos.

À toda Vida que semeamos acreditando que o Bem floresce.

À Poesia que clareia o horizonte.

Ao sonho que persiste.

Aos olhos que veem em sensibilidade ainda que fechados.

À escrita que não se cansa em presente que se vive.

(As palavras vivem.)

-Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor. E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia (Sophia de Mello Breyner Andresen, *Arte Poética III*, 1964).

### **I.de.i.ar.**

When I was a child, I saw my father with some tools, looking at them in deep silence, and I asked him: *What are you doing daddy?* And he answered: *I'm ideiando.* I was curious, because I did not know what that meant: *Ideiando? What is this?* And he explained to me: *Ideiando, well, is when you still don't know for sure what should be done, but something must be done, so, you should think carefully, and think again and again, see and hear through the things... And suddenly everything will become clear and you will be able to do what must be done: creating, recreating, ideiando, before the dream really happens... But you need to see, think and act. Would you like to help me ideiar?*

P u p í l i z o letras,  
é  
de p a l a v r a s  
minha visão

## RESUMO

VARGAS, Luana Aparecida. Os olhos em reflexo entre a transcrição e a tradução: A linguagem poética nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Hilda Hilst. 2018. 60 f. Monografia. (Licenciatura em Letras Português – Inglês), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2005.

Esse trabalho teve como objetivo principal fazer aproximações teóricas dentro da área de tradução de poesia, segundo as teorias de Roman Jakobson, Walter Benjamin, Haroldo de Campos e Mário Laranjeira, principalmente. Para tal, foram escolhidos poemas das escritoras Sophia de Mello Breyner Andresen, poeta portuguesa e Hilda Hilst, poeta brasileira, com suas respectivas traduções para a língua inglesa. Além de buscar um resgate histórico diante os processos de tradução, e a sua relação com os conceitos da língua e da linguagem, houve a tentativa de analisar as possibilidades existentes e visíveis na materialidade da palavra enquanto evidência da linguagem poética durante o ato tradutório. Verificou-se, no entanto, que a subjetividade poética além de imanente e inerente à linguagem reside no próprio ato criador do tradutor.

**Palavras-chave:** Literatura; poesia; linguagem poética; tradução.

## ABSTRACT

VARGAS, Luana Aparecida. Os olhos em reflexo entre a transcrição e a tradução: A linguagem poética nos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Hilda Hilst. 2018. 60 p. Monograph. (Licenciatura em Letras Português – Inglês), Federal Technological University of Paraná. Pato Branco, 2018.

This work had as its main purpose to make theoretical approximations within the area of translation of poetry, according to the theories of Roman Jakobson, Walter Benjamin, Haroldo de Campos and Mário Laranjeira, mainly. For that, selected poems were chosen from the writers Sophia de Mello Breyner Andresen, Portuguese poet and Hilda Hilst, Brazilian poet, with their respective translations into the English language. In addition to seeking a historical rescue from the processes of translation and its relation to the concepts of language, there was an attempt to analyze the visible and existing possibilities in the materiality of the word as evidence of the poetic language during the translation act. It was verified, nevertheless, that the poetic subjectivity besides immanent and inherent to the language, resides in the very creative act of the translator herself.

**Keywords:** Literature; poetry; poetic language; Translation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>1. Sobre a Língua(gem) Poética e o ato de Traduzir: em superfície .....</b>	<b>9</b>
<b>1.1 A tradução enquanto pedra no fundo que se observa em superfície –         e o parêntese com a Arte Poética.....</b>	<b>16</b>
<b>1.2 Tecer a Tradução Poética ou a <i>Transcrição</i>? As mãos que revelam         os olhos do tradutor em reflexo que tenta ver a superfície da água e         as pedras no fundo. ....</b>	<b>21</b>
<b>2. Os Poemas, as poetas e as tradutoras: Superfície e profundidade –     corpoe e medula: em mergulho. ....</b>	<b>26</b>
<b>2.1 As poetas e as tradutoras. ....</b>	<b>26</b>
<b>2.2 Os poemas.....</b>	<b>29</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>54</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>58</b>

## INTRODUÇÃO

Pensar a tradução enquanto processo que re-diz o já dito, re-escreve o escrito, re-significa o já significado indo ao encontro dele, é uma quase incansável tarefa de revisão de conceitos e de escrita. Em princípio, quando o desabrochar do pensamento se materializou a partir de algumas leituras, haveríamos de acreditar que sabíamos alguma *cousa* sobre o que vem a ser o processo tradutório. Mas logo em seguida houve a constatação de que, imaginar que o oceano parece salgado quando encontra a superfície da língua, não é suficiente para se saber a densa profundidade que lhe contém. Continuamente tivemos de nos arriscar e mergulhar, mesmo *quase* sem saber nadar. Este trabalho constitui-se a partir das tentativas de mergulho em um mar tempestuoso, procurando encontrar calma. As reflexões que se seguem ainda podem provocar afogamentos porque não há-*inda*, plena certeza do que encontramos quando submersos; mas há si mesmo, no *outro*, em mergulho, sempre se vê.

Por isso, tratar da tradução implica reconhecer, em princípio, a dificultosa tarefa de expressar, por meio de manifestações linguísticas, o que os olhos capturam, o que floresce no pensamento, o que nasce em sentimento e emoção. É tarefa da linguagem conseguir materializar, ainda que *apenas* em som, os fenômenos reais ou, que se estendem da realidade, e que são vivenciados pelo homem. Para tentar compreender os processos que constituem a tradução, iniciamos nossa reflexão a partir da tentativa de compreender a linguagem, essencial ao homem.

Nesse sentido, a partir das abordagens de Roman Jakobson (2007), Walter Benjamin (2008) e Octavio Paz (2009), refletimos sobre a língua e a sua -função|| de traduzir a realidade que, dialéticamente é contruída pelo homem enquanto sujeito; nas relações estabelecidas entre as línguas, na influência sobre as concepções da realidade que podem *revelar* pontos de encontro ou de afastamento entre as línguas, e na maneira como, em equivalência ou divergência, as línguas dialogam nas possibilidades de tradução. Também, construímos um olhar que buscou compreender os passos da tradução da -Arte Poética|| de Aristóteles ao longo da história, para perceber a maneira como as traduções eram concebidas e como elas influenciam as produções artísticas e culturais de um povo, à medida em que percebemos as diferentes abordagens do processo de tradução ao longo do tempo.

Por conseguinte o propósito deste trabalho é, a partir das reflexões teóricas e práticas de Mário Laranjeira (2003) e Haroldo de Campos (2013), que discutem e propõem reflexões sobre a tradução poética, compreendendo-a enquanto tarefa que, ao mesmo tempo em que se abre às possibilidades linguísticas, não deve se afastar da –significância do poema fonte em tradução, tentamos analisar as aproximações e distanciamentos linguísticos entre as traduções dos poemas de Hilda Hilst, poeta brasileira, e, de Sophia de Mello Breyner Andresen, poeta portuguesa, verificando o processo de –significância *revelado* na tradução, nos elementos fonéticos, sintáticos e semânticos que estruturam os poemas.

Os poemas escolhidos para a análise foram escritos em língua portuguesa e traduzidos para a língua inglesa. As traduções dos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen para os poemas –É esta a hora – –This is a perfect hour e –Quando – –When, foram escritas pela Margaret Jull Costa, importante tradutora inglesa de textos literários escritos em língua portuguesa, e Collin Rorrison; e as traduções de Hilda Hilst, foram escritas pela poeta e tradutora brasileira, Beatriz Bastos.

Assim, ao tentar analisar as aproximações e distanciamentos linguísticos que compõem os poemas, trataremos da tradução poética enquanto língua(gem) que, pela sua especificidade, *revela* sua –significância no entrelace estrutural do poema e *naquilo* que está para além dessa estrutura, mas que não se afasta dela. Tentaremos verificar se esse entrelace entre forma e sentido, se faz presente nas traduções analisadas.

Antes disso, entretanto, abordaremos algumas concepções teóricas que envolvem o processo que constitui o ato de traduzir. Este é um trabalho de resgate histórico e de concatenação de teorias da língua, linguagem, da poesia, da tradução e da tradução poética. Apresentaremos os conceitos segundo as fontes teóricas para então procedermos com a análise dos poemas.

## 1. SOBRE A LÍNGUA(GEM) POÉTICA E O ATO DE TRADUZIR: EM SUPERFÍCIE

Para além da estrutura óssea que nos compõe, do corpo físico-material que constitui o nosso *ser*, somos também *feitos* de palavras: somos *-verbo*.|| As palavras em nós também ganham corpo, convertem-se em som que se materializa em forma; que se faz texto, diálogo, *teatro*, poema. Se pensarmos na língua(gem)<sup>1</sup> enquanto mediadora entre o sujeito e a realidade à sua volta, ou seja, enquanto construtora do sujeito e da sua realidade ou, das diversas realidades que o envolvem, é possível afirmarmos que a língua(gem) assume o papel de *traduzir* o homem enquanto sujeito do mundo, e ainda, *inversamente*, traduzir o mundo construído pelo homem; e além disso, a língua(gem) é expressão do sentir, das emoções que em nós repousam à espera do dizer: em nós mesmos, ou, ao mundo. Por isso, o ser humano enquanto indivíduo social está condicionado a *estar* no mundo por intermédio das palavras; e dialogicamente, pelo pluralismo das linguagens e das línguas. Esse *estar* no mundo em linguagem, tratando-se da cultura ocidental, se faz presente pelo menos desde os desenhos da gruta de Lascaux<sup>2</sup>, pois as imagens também comunicam, e podem acabar por se converter em palavras, ainda que em *pensamento* à procura da materialização: momento de sutileza, *quase susto e espanto*; quem sabe o encontro também com o *maravilhoso*. Assim, a linguagem corporifica-se, e, materializada em forma, convertendo-se em língua,

---

<sup>1</sup> Nesse início, é possível pensarmos todas as manifestações de linguagem que revelem a expressão humana, enquanto fato social, a partir de uma perspectiva que as considere materiais para análise linguística; mas, para Saussure (2012), não devemos confundir *língua* com *linguagem*; pois, enquanto a *linguagem* apresenta-se de forma -heterogênea, multiforme, heteróclita,|| a *língua*, sendo uma -parte essencial da *linguagem* (...) é, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos.|| Ainda para Saussure, a *linguagem* não permite classificação porque é, ao mesmo tempo, -física, fisiológica e psíquica,|| e, além disso, -pertence ao domínio individual e ao domínio social|| (p. 41). Em contrapartida, a *língua* nos permite classificação porque parte de uma convenção, e por isso -é a língua que faz a unidade da linguagem.|| (p. 42) Assim, Saussure buscou delimitar o -estudo da língua em si|| como o objeto central da Linguística enquanto Ciência; nesse sentido, a *língua* se faz com signos linguísticos, ou seja, com -a combinação do conceito e da imagem acústica,|| isto é, constitui-se de um *significado* e de um *significante* que se estabelecem a partir de uma relação de oposição ou arbitrariedade. (p. 107) (SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. – 28. ed. – São Paulo: Cultrix, 2012.) De acordo com os preceitos estabelecidos por Saussure (2012), Roland Barthes (2012) afirma que a *língua* -é, ao mesmo tempo, uma instituição social e um sistema de valores|| (BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. – 19. ed. – São Paulo: Cultrix, 2012. p. 21).

<sup>2</sup> Trata-se de desenhos rupestres encontrados em uma gruta no sudoeste da França, em Montignac, e que datam da pré-história, portanto, antecedem a invenção da escrita. Disponível em: <<http://www.historiadigital.org/visitas-virtuais/visita-virtual-a-caverna-de-lascaux/>>e <<http://www.lascaux.culture.fr/>> (acessados em 08 de Maio de 2017, às 15:44 h).

transcende o tempo e o espaço conjugado pelo homem. É a *língua*, organismo vivo em constante transformação, num processo contínuo de nascimento e crescimento, que atinge a tão almejada eternidade; não o corpo em sangue e ossos, mas as mãos em movimento que semeiam: *semeion*<sup>3</sup>.

É desse modo que nos tornamos *meros* intérpretes das linguagens que nos rodeiam; quase sempre presos nas teias sociais que, condicionando a língua, condicionam também os sujeitos. Nós não co-criamos as realidades à nossa volta, muito embora nos seja possível transformá-las; nós aprendemos a interpretar, a assimilar um mundo que nos antecede e o (re)interpretamos, para que a compreensão da sua já existência nos seja menos caótica. Somos *Próspero* e *Caliban*<sup>4</sup> de nós mesmos; e em processo *nem* sempre mútuo, (re)interpretamos e (re)significamos os fenômenos da língua, na tentativa de construir um *novo* sentido diante *àquilo* que se almeja comunicar, em *tradução*: de toda e qualquer experiência que pode ser convertida em manifestação linguística: emoções, sentimentos, leituras, o mundo ao nosso redor, e assim por diante.

Por isso, ao aprendermos uma determinada língua, estamos aprendendo a traduzir, a partir daquela língua, o mundo do qual fazemos parte. Octavio Paz (2009), no texto -Tradução: literatura e literalidade,|| diz-nos que a tradução entre duas línguas distintas não se difere essencialmente da tradução em uma mesma língua, ou seja, ambas procuram *compreender* um termo desconhecido; afinal, o que ocorre no processo de aprendizagem da língua materna de cada sujeito, é a aprendizagem de palavras que justifiquem e expliquem as diversidades que habitam a realidade e que são desconhecidas; isso também ocorre ao aprendermos outro idioma: nesse processo de aprendizagem também estamos tentando compreender o que é desconhecido. Nesse sentido, de acordo com Walter Benjamin (2012),

A essência linguística das coisas é a sua linguagem. Esta frase, aplicada ao homem, significa: a essência linguística do homem é a sua linguagem. Isto é, o homem comunica a sua própria essência espiritual *na* sua linguagem. Mas a linguagem do homem fala por palavras. O homem comunica, pois, a sua

---

<sup>3</sup> Palavra de raiz etmológica grega que quer dizer *signo*. Em latim, *signum*. (Consultar dicionário etmológico.) Mário Laranjeira (2008, p. 79), cita Charles S. Pierce: -Pode-se conceber uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social; ela formaria uma parte da psicologia social e, conseqüentemente, da psicologia em teral; chamemos a essa ciência *semiologia* (do grego *semeion*, signo) [...]. A linguística é apenas uma parte dessa ciência geral; as leis que serão descobertas pela semiologia serão aplicáveis à linguística, e esta se verá assim vinculada a um campo bem mais definido no conjunto dos fatores humanos.|| (Charles S. Pierce, *Semiótica*, p. 45)

<sup>4</sup>Diz respeito às personagens de *The Tempest*, de William Shakespeare. Disponível em: <<http://nfs.sparknotes.com/tempest/>>.

própria essência espiritual (na medida em que é comunicável), *denominando* todas as outras coisas. Mas não conhecemos nós outras linguagens que denominam as coisas? Não se objecte que não conhecemos outra linguagem além da do homem. Não é verdade. O que não conhecemos é outra linguagem *designadora* além da do homem: identificando a linguagem designadora com a linguagem em geral, a teoria linguística despoja-se da sua compreensão mais profunda e íntima das coisas. – *A essência linguística do homem é, pois, o facto de ele designar as coisa* (BENJAMIN, 2012, p. 151).

Então, a tentativa de *compreender* o que nos é desconhecido suscita que a essência linguística do homem seja o fato de ele designar as coisas, isto é, denominá-las; e o homem denomina-as à sua própria mercê, de acordo com o que transmitem, para que *na* língua cada –coisa<sup>1</sup> revele sua essência, e no *nome* o homem possa apreender o seu conhecimento; também assim pode ser considerada a linguagem a *essência espiritual* do homem, pois o mesmo não se comunica através dela, mas sim, *nela*; logo, a denominação das coisas revela em sua *natureza* a tradução das mesmas: ao nomeá-las traduzimo-as para o nosso próprio entendimento, para a nossa língua; porém, coexiste com a tradução do comunicável, o *símbolo* daquilo que não se consegue comunicar.<sup>5</sup>

Ademais, para que consigamos compreender o significado de uma representação linguística, necessitamos de um conhecimento não linguístico, ou seja, a *imagem* enquanto substância que dá forma à representação linguística. Essa imagem enquanto substância não se limita pura e simplesmente ao fato de assimilarmos o –conjunto de páginas contendo texto manuscrito, datilografado ou impresso, unidas ordenadamente e encadernadas entre uma cobertura protetora<sup>2</sup>, com o objeto livro<sup>6</sup>. A imagem enquanto substância pode revelar também aquilo que não encontramos de forma palpável em nossa realidade:

Nunca provamos ambrosia ou néctar e temos apenas um conhecimento linguístico das palavras *ambrosia*, *néctar*, e *deuses* – nome dos seres míticos

<sup>5</sup> Acerca deste parágrafo e para uma concepção metafísica da língua(gem), ler o texto de Walter Benjamin –Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana<sup>11</sup> em –Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Político, 2012, Editora Relógio D'Água.

<sup>6</sup>li-vro (latim liber, libri) substantivo masculino

1. Conjunto de folhas de papel, em branco, escritas ou impressas, soltas ou cosidas, em brochura ou encadernadas.

2. Obra organizada em páginas, manuscrita, impressa ou digital (ex.: livro escolar, livro infantil, livro técnico).

3. Cada uma das partes de uma obra.

4. O que serve de instrução.-

5. Conjunto de mortaldas de cigarros envoltas em capa.

6. [Zoologia] Terceira cavidade do estômago dos ruminantes. = FOLHOSO, OMASO "livro", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/livro> [consultado em 21-11-2017].

que os usavam; entretanto, compreendemos essas palavras e sabemos em que contextos cada uma delas pode ser empregada (JAKOBSON, 2007, p. 63).

Isso ocorre porque na língua, as palavras não designam apenas as *coisas* materiais que povoam o mundo, mas também orientam significados que se estendem para além da realidade palpável. Por isso é mais fácil aprendermos a assimilar a palavra caneta com o -utensílio que contém um depósito de tinta usado para escrever, desenhar ou rabiscar<sup>7</sup>, do que compreendermos o que vem a significar, de fato, a palavra amor, ou ainda, a expressão de um sorriso, ou um olhar que se esquiva. Então, compreendemos que -o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que pode ser substituído,<sup>8</sup> e que procura justificá-lo (JAKOBSON, 2007, p. 64).

Compreendendo, portanto, a linguagem enquanto tradutora da realidade à nossa volta, e, compreendendo que uma língua se constitui de signos verbais, podemos afirmar, em conformidade com Jakobson (2007), que a interpretação de um signo linguístico pode se constituir de três modos; ou seja, um signo linguístico, verbal, pode ser traduzido em outros signos linguísticos da mesma língua; pode ainda ser traduzido em signos linguísticos, verbais, de outra língua; e também, ser traduzido em outra manifestação de língua(gem), utilizando, por exemplo, um sistema de símbolos não-verbais.

Jakobson (2007) classifica essas três diferentes maneiras de se traduzir signos verbais, nas quais, a tradução que -consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua<sup>9</sup> é denominada -tradução intralingual ou *reformulação (rewor-ding)*<sup>10</sup>; a tradução que busca a -interpretação dos signos verbais<sup>11</sup> de uma língua, em outra língua, é denominada como tradução interlingual (lembramos

---

<sup>7</sup>ca-ne-ta |ê| (cana + -eta) *substantivo feminino*

1. Pequena haste em que se encaixa ou a que se adapta um lápis ou a que se ajusta um aparo, para que se possa escrever. 2. Utensílio que contém um depósito de tinta, usado para escrever, desenhar ou rabiscar (ex.: *caneta esferográfica*).

3. Cabo ou pinça com que os operadores cirúrgicos seguram o cautério.

4. [Informal] Perna, geralmente delgada.

5. Vassoura (dos arredores municipais).

6. [Portugal: Açores] Diabo.

**\*caneta de tinta permanente:**

Caneta cujo cabo forma um depósito de tinta acionado por um êmbolo roscado, ou que contém um depósito de

tinta fixo ou amovível. = CANETA-FONTE, CANETA-TINTEIRO. -**Caneta,**” in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/caneta> [consultado em 09-05-2017].

que a tradução entre duas línguas distintas é a que mais se aproxima da ideia habitual do que vem a significar o ato de traduzir); e a –tradução inter-semiótica se faz na (re)interpretação e (re)ordenação de signos verbais –por meio de sistemas de signos não verbais.¶

Esses diferentes aspectos da tradução não ordenam, entretanto, total equivalência na tradução entre signos linguísticos, seja em uma tradução intralingual ou entre duas línguas distintas, por exemplo. Pelo contrário, para Jakobson (2007) –quem diz sinonímia não diz equivalência completa¶ porque uma palavra ou um grupo de palavras de um determinado idioma só poderão ser plenamente interpretados –por meio de uma combinação equivalente de unidades de código¶ que transmitem uma mensagem –referente a essa unidade de código¶ (JAKOBSON, 2007, p. 64). O mesmo ocorre em traduções interlinguais, pois não há equivalência completa entre os signos linguísticos traduzidos; o que ocorre são –interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras,¶ pois

(...) ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, **não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua**. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes (JAKOBSON, 2007, p. 64 – grifo nosso).

Portanto, o que aparentemente prevalece em uma tradução entre duas línguas distintas é o *sentido* revelado no conjunto de signos traduzidos, não de forma isolada, mas na *mensagem*, no sentido que os mesmos suscitam conjuntamente. Logo, o sentido revelado por um determinado conjunto de signos linguísticos se faz não apenas pelo significado que cada signo possui de forma isolada, mas se revela em face do conhecimento daquele que *observa*, que vê, lê, e que consegue capturar, incorporar, compreender, sensibilizar-se diante o sentido que se dilata para além da forma das palavras, pois a simplicidade ou a complexidade de uma determinada estrutura linguística é determinada pelos sujeitos que a interpretam; e a sua tradução se dá a partir desses sujeitos. Por esse motivo, um signo linguístico ou um conjunto de signos linguísticos, podem ser re-ordenados ou traduzidos por outros signos linguísticos a partir dos contextos em que os sujeitos que fazem uso desses signos linguísticos estão inseridos, permitindo, portanto, a adequação dos signos linguísticos a estes contextos. Nas palavras de Jakobson,

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios (JAKOBSON, 2007, p. 66).

É dessa maneira que na língua portuguesa, por exemplo, adequamos palavras estrangeiras ao nosso vocabulário cotidiano, onde o *conhaque* junto à lua que comoveu Drummond (e também nos comove), é a adequação à palavra francesa *cognac*, que designa a bebida alcoólica obtida pela destilação do vinho. Ou ainda a palavra *folclore*, importada do inglês *folklore*; ou a palavra piquenique, também derivada do inglês *picnic*, são alguns exemplos de como signos linguísticos podem se adequar às línguas, apresentando transformações, ainda que com sutileza, em sua forma, mas não em seu sentido, em seu significado, e como se pode observar, também, a adequação das palavras entre duas línguas pode, ainda que transformar a forma da palavra, manter a aproximação fonética. Às vezes há ausência de processos gramaticais na língua alvo, o que impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original. Por conseguinte, percebemos que, se há a possibilidade de adequação linguística às formas gramaticais na tradução entre duas línguas, procurando aproximar tanto a forma quanto o sentido do que se traduz, em oposição existem palavras, expressões e sentidos que são difíceis de traduzir, como por exemplo, a palavra *saudade* na língua portuguesa, ou ainda, a palavra *cafuné*. A dificuldade da tradução pode, assim, revelar que, afinal, nem todos os homens, independentemente da cultura, dizem mais ou menos as mesmas coisas ou, demonstram uma visão aproximada da realidade, tal como regularmente se espera e se afirma.

Ainda assim, gramaticalmente, por exemplo, mesmo quando não há uma determinada categoria gramatical na língua em que um determinado signo linguístico será traduzido, -o seu sentido pode ser traduzido nessa língua com ajuda de meios lexicais (JAKOBSON, 2007, p. 67). Mas essa tradução poderá ser, de todo, mais difícil do que uma tradução onde existem as mesmas categorias gramaticais. (A este respeito pode-se colocar em questão a fidelidade diante a correspondência entre as estruturas sintáticas na tradução). Pois há sempre escolhas a serem feitas entre quais signos linguísticos *eleger* na tradução dentro de um determinado sistema gramatical; e essas escolhas nem sempre apresentam um caráter binário. Ainda, é preciso considerar que

[e]m sua função cognitiva, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalinguísticas – o nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução (JAKOBSON, 2007, p. 69).

Além disso, essa interpretação exigida por meio de outros códigos, em recodificação, em tradução, não se dá apenas, como sugere também Benjamin (2012), por meio de transposições que visam unicamente encontrar igualdades e semelhanças entre os signos linguísticos, mas ocorre, de fato, em um processo contínuo de conversões. A tradução enquanto *conversão* deve, por conseguinte, preservar o sentido revelado no conjunto de signos linguísticos que são traduzidos; e esse sentido está para além do que os signos linguísticos podem representar, mas não se desfazem os mesmos.

Considerando as abordagens até então enunciadas, trataremos a seguir de pensar a tradução em seu processo histórico; como a tradução fora abordada no decorrer do tempo e de que maneira a -Arte Poéticall de Aristótelis influenciou as concepções sobre a escrita artística em seus preceitos éticos e estéticos ao longo do tempo.

### 1.1 A Tradução Enquanto Pedra no Fundo que se Observa em Superfície – e o Parêntese com a Arte Poética

Por conseguinte, é suposto pensarmos que, se uma língua se faz na tentativa de compreender o desconhecido nomeando-o, haja certa unicidade dentre as diversas línguas existentes: pois os homens se repetem naquilo que sentem, vêem, vivem; e as realidades também se repetem; e por isso as diferentes línguas expressam por meio de diferentes formas *sentidos únicos-iguais*. Todavia Octavio Paz (2009) demonstra que, a partir da Idade Moderna, o homem deixou de acreditar na suposta unicidade entre as línguas, à medida em que os próprios homens revelavam-se mais distintos entre si. Esse sentimento de *distanciamento* entre os homens se dá, principalmente, na relação entre o homem dito *selvagem* e o homem dito *civilizado*, nas relações entre o -novoll e o -velhol mundo. Como reflexo desta dicotomia, as traduções entre duas línguas distintas concentraram-se em revelar não àquilo que aproximaria as duas línguas, mas sim as suas singularidades, o que as tornam distintas.

A mudança de paradigma que nesse momento leva o homem a voltar os seus esforços para *tentar* dominar a natureza, isto é, a oposição entre homem e natureza também contribuiu para que o mundo enquanto sociedade se fragmentasse: sucedem o pluralismo de culturas e línguas nas múltiplas sociedades nas quais -cada língua é uma visão do mundo, cada civilização é um mundo|| (PAZ, 2009). Sendo assim, ainda que o mundo enquanto Natureza seja -o mesmo,|| acaba por se revelar distinto em cada civilização; e essa *distinção* ocorre por meio das línguas; conseqüentemente, em uma única civilização, em uma única língua, acabam por existir outras fragmentações e distanciamentos que se revelam na maneira com que cada sujeito está *lingüística e culturalmente* condicionado, mas não, determinado.<sup>8</sup> Em contrapartida, as traduções podem transmitir as distinções entre as línguas sem revelar uma hierarquização entre elas, mas sim, na tentativa de valorizar essas distinções e de algum modo, também aproximá-las. Pois, ainda de acordo com Octavio Paz (2009), se por um lado uma língua em tradução demonstre heterogeneidade, no outro lado, encontramos a sobreposição contínua de enunciados linguísticos: onde cada manifestação da língua aparece como a

---

<sup>8</sup>Não acreditamos que os sujeitos em nossa sociedade estejam determinados a permanecer nas condições sociais quais se encontram, mas sim, pensamos que os sujeitos de nossa sociedade estão condicionados às situações sociais onde estão inseridos e podem, portanto, ultrapassar esse condicionamento; nesse sentido, as língua(gens) enquanto manifestações críticas do nosso meio são fundamentais para que o sujeito perceba seu condicionamento e possa transformá-lo; por isso a Arte, em todas as suas manifestações, deve ser acessível à todas as classes sociais.

tradução de uma outra manifestação linguística que a antecede. Essa questão põe em causa a originalidade de cada texto ou enunciado linguístico: as manifestações que traduzem as realidades transformando-as em manifestações linguísticas revelam o paradoxo onde cada tradução é original e repetição, ao mesmo tempo; também porque as palavras se repetem, assim como os contextos, emoções e sentidos.

No entanto, antes das traduções tentarem demonstrar as distinções entre as culturas, podemos lançar nosso olhar para as escrituras que sobreviveram ao longo do tempo, e na influência que exerceram diante às construções textuais produzidas historicamente, com o interesse de observar o entrelaçamento existente entre um texto *fonte* e suas traduções, interpretações, e na maneira como o tradutor se relacionava com o texto a ser traduzido. Assim, tomando como exemplo uma obra que nos é bastante importante: a *Arte Poética* de Aristóteles<sup>9</sup>, quando pensamos nela, podemos verificar a preponderância do texto em relação aos textos que o sucederam e que o tomaram como base para reflexões. Verificou-se que a *Arte Poética* de Aristóteles ficara –esquecida durante vários séculos e que, apenas no século VI fora traduzida do grego para o siríaco<sup>10</sup>. Nessa tradução, já não constava a segunda parte da obra de Aristóteles, que possivelmente trataria da teoria da comédia, visto que a primeira parte trata –apenas a problemática da tragédia e acidentalmente do poema épico (SPINA, 1967, p. 47). É a partir dessa tradução siríaca que é feita a tradução árabe da obra, datada do século XI.

Adiante, muito embora se possa considerar a influência da obra de Aristóteles relativamente à *Arte Poética* de Horácio<sup>11</sup>, obra que também ainda é relevante, Segismundo Spina (1967) em sua obra –*Introdução à poética clássica* afirma que Horácio não conheceu diretamente a *Poética* de Aristóteles, e sim, a conheceu por meio de um –peripatético do século III, do gramático de Paros, Neoptólemo. É apenas no Renascimento que a *Poética* de Aristóteles torna-se –objeto de curiosidade, de edições, estudos e traduções (SPINA, 1967, p. 48). Assim, a primeira tradução latina da obra é fruto de Georgius Valla, que a publica em Veneza no ano de 1498, cujo título

<sup>9</sup>—A *Poética* (em grego antigo: Περὶ ποιητικῆς; em latim: *poiétikés*), provavelmente registrada entre os anos 335 a.C. e 323 a.C. (Eudoro de Souza, 1993, p.8), é um conjunto de anotações das aulas de Aristóteles sobre o tema da poesia e da arte em sua época, pertencentes aos seus escritos acroamáticos (para serem transmitidos oralmente aos seus alunos) ou esotéricos (textos para iniciados).  
<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Po%C3%A9tica\\_\(Arist%C3%B3teles\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Po%C3%A9tica_(Arist%C3%B3teles))> consultado em 13 de Julho de 2017.

<sup>10</sup>Antiga língua dos Sírios.

<sup>11</sup>—Quinto Horácio Flaco, em latim Quintus Horatius Flaccus, (Venúcia, 8 de dezembro de 65 a.C. — Roma, 27 de novembro de 8 a.C.) foi um poeta lírico e satírico romano, além de filósofo. É conhecido por ser um dos maiores poetas da Roma Antiga. Escreveu a –*Epístola aos Pisões* conhecida como sua *Arte Poética*. <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Hor%C3%A1cio>>

é *Aristotelis Ars Poetica G.V. interprete*. Considerando esta obra, já em seu título, percebemos que não se trata apenas de uma tradução do texto *fonte-original*, mas também conta com a interpretação daquele que a traduz. Curiosamente, o texto —original - fonte de Aristóteles é publicado posteriormente à tradução de Georgius Valla. Em 1508, Aldo Manuzio a publica pela primeira vez em grego:

Os textos da *Poética* que chegaram até nós apresentam, como fontes manuscritas, o *Riccardianus* 46 e o *Parisinus* 1741, este último datável do séc. X ou XI, e considerado por Jean Vahlhen como única fonte, da qual teriam derivado os 17 manuscritos que se conhecem. Todavia, posteriormente às investigações de Vahlen ficou demonstrada a independência do *Riccardianus* 46, outra fonte manuscrita da *Poética*, que, com a tradução árabe, forma as três fontes primordiais da obra aristotélica (SPINA, 1967, p. 48).

Considerando a distinção entre as línguas grega, árabe e latina, é visto que o que vem a se preservar nas traduções e interpretações da Arte Poética de Aristóteles não seja a sua forma, mas o seu sentido, àquilo que vem a expressar.

Posteriormente, a retomada dos preceitos clássicos culminada no Renascimento traz em si mesma a retomada de preceitos éticos e estéticos diante o que se compreende enquanto Arte. Nesse sentido, é apenas a partir do século XVI, com um movimento humanístico em Itália, a partir dos estudos de teóricos e comentadores, que o texto de Aristóteles é instituído enquanto preceito ético e estético a ser seguido, porque até então a grande influência decorria acerca da figura de Platão. Em 1548, em Florença, Francesco Robortello publica em latim uma obra que interpreta e comenta a Poética de Aristóteles:

Robortello procura estabelecer as linhas fundamentais que regulam a obra de arte na antiguidade clássica, procurando extrair daí as normas a serem seguidas pelos escritores do seu tempo (SPINA, 1967, p. 49).

Percebemos que o *ato* de traduzir não estava apenas voltado ao texto *fonte-original*, mas na reflexão sobre o quê o texto expressava e em como o mesmo poderia influenciar as manifestações artísticas da época. No ano seguinte, em 1549, Bernardo Segni procura divulgar a obra de Robortello facilitando-a, para isso, faz uma tradução em vulgar toscano da obra de Aristóteles. A -facilitação na tradução permite que o texto alcance um público de maior número; o que é importante quando se pretende discriminar um pensamento ético e estético.

Diante as discussões instauradas por Robortello acerca da Poética de Aristóteles, entre as décadas de 1550 e 1570 o texto do filósofo grego é –largamente traduzido, comentado e ilustrado, tornando-se fundamental no que se estabeleceu enquanto estética italiana. É a partir dos preceitos aristotélicos e horacianos que a poesia de Petrarca<sup>12</sup> é interpretada e explicada; e nesse momento havia a intenção de afirmar a superioridade dos textos latinos diante os textos gregos; conseqüentemente as traduções tencionavam ressaltar essa suposta superioridade entre as línguas. É a poética de Júlio César Escalígero, *Poeticae setem libri*, datada de 1561 que influencia os demais territórios hoje conhecidos como europeus. Portanto, é a partir das traduções e reflexões compiladas em Itália acerca da Poética de Aristóteles que os preceitos estéticos e morais da obra aristotélica alcançam outros territórios hoje conhecidos como europeus e influenciam a maneira de se pensar, de se interpretar e de se conceber as manifestações artísticas criadas naquelas sociedades, e que alcançaram também o nosso tempo.

O que se percebe, entretanto, é que apesar de toda a influência da obra aristotélica sobre esses territórios, a mesma se dá a partir das constantes traduções, interpretações e reflexões sobre a obra. Mas, se em Itália a Poética de Aristóteles havia sido objeto de constantes traduções e reflexões, contendo inúmeras edições em latim e em italiano, em França, no século XVI, houve um número menor de traduções da obra, mesmo assim, a poética aristotélica teve papel fundamental e influenciou diretamente a formação da doutrina clássica em França. Já em Espanha, a Poética de Aristóteles aparece traduzida apenas no século XVII e, de acordo com Spina (1967), são traduções que, inicialmente, apresentam falhas de tradução e de interpretação. É apenas no século XVIII que, em Espanha, há um olhar mais cuidadoso para a obra aristotélica e para as outras obras latinas que dela foram originadas. É também no século XVIII que a Poética de Aristóteles é traduzida para o português; ainda que, desde o século XVI, com a Arte Poética de Horácio, os preceitos aristotélicos tenham influenciado, indiretamente, os autores clássicos portugueses, como por exemplo, Antonio Ferreira, já que, a Poética de Horácio está estreitamente interligada à Poética de Aristóteles.

A tentativa de compreender alguns dos passos que permitiram a sobrevivência da Poética de Aristóteles ao longo do tempo suscita pensarmos que as traduções da obra, inicialmente, são feitas não apenas com o objetivo de *comunicar* o texto existente em uma língua para outra língua; ao invés disso, as traduções ocorreram de maneira

---

<sup>12</sup>Francesco Petrarca é o poeta italiano considerado inventor do soneto. Na Língua Portuguesa influenciou diretamente a obra de Sá de Miranada, António Ferreira e Luis de Camões.

reflexiva, onde cada tradutor poderia acrescentar à tradução, sua interpretação diante o texto *fonte-original*. Essa ideia de tradução está demasiadamente distante do que se compreende popularmente em nossa atualidade enquanto tradução; pois comumente o que se pensa encontrar em um texto traduzido, é, de todo, o texto *fonte*, aquele que *originou* a tradução. Também, mesmo antes do Renascimento, como já fora dito, de outra forma, anteriormente, as traduções eram compreendidas enquanto realizações que alargavam e aprofundavam o conhecimento não só da língua traduzida, mas da própria língua para a qual se traduz, por isso a ideia de fidelidade para com o texto parece estar, naquele momento, distante das práticas tradutórias comumente reconhecidas em nossa atualidade. Porém, o sentimento de hierarquização entre as línguas já se fazia presente naquele momento histórico; havia, nas traduções dos textos gregos para o latim, a presença constante de tentar demonstrar a superioridade da língua latina diante a grega; e essa tentativa de demonstrar superioridade se fez presente nas reflexões que se escreviam com e sobre os textos traduzidos.

Dessa forma, apesar da ilustração de períodos históricos distintos e das suas correspondências com o *ato* de traduzir, havemos de consentir que as traduções são fundamentais para a compreensão da realidade, da condição humana no mundo, porque dialogam diretamente com as criações artísticas de cada época. Por isso é o tradutor que determinará quais preceitos éticos e estéticos orientarão o seu trabalho nesse emaranhado de enunciados que se repetem historicamente, quase confundindo o caminho a seguir. Percebemos também, que os caminhos escolhidos pelos tradutores podem revelar para além de um posicionamento linguístico, estético diante o texto, um posicionamento ideológico, que venha a impulsionar possíveis transformações ao seu redor, sejam elas transformações estéticas diante a obra, ou transformações sociais na realidade.

## 1.2 Tecer a Tradução Poética ou a *Transcrição*? As mãos que revelam os olhos do tradutor em reflexo que tenta ver a superfície da água e as pedras no fundo

Se é na língua(*gem*) que a essência humana se revela; se havendo distintas línguas existam distintas maneiras de se dizer àquilo que nos torna humanos e, se os enunciados se repetem, sendo ao mesmo tempo originais e reproduções dos enunciados que os antecederam, o tradutor precisa objetivar encontrar também a essência humana diante o que se traduz: o sentido que está para além das palavras em forma, em repetição. Por isso a função da tradução ultrapassa apenas a finalidade de comunicar, ela deve, na verdade, *revelar*. E essa *revelação* implica o constante estudo sobre a língua e suas manifestações textuais; e também na percepção *daquilo*, do sentido, que ultrapassa o texto.

É a busca pela compreensão da língua(*gem*) que em nós habita, do olhar que se revela em poesia, que desperta a tentativa de analisar as traduções dos poemas aqui propostos e que tecem este trabalho.

Ao considerarmos os conceitos e contextos que envolvem a tradução e que foram até então apontados, percebemos a dificuldade e a complexidade que envolvem a língua(*gem*) e a tradução. Essas dificuldades e complexidades parecem alcançar maior profundidade quando pensamos na maneira como os discursos se constituem em nosso presente, sobretudo diante aos aparatos tecnológicos de comunicação: a transformação crescente da cultura em *objeto de consumo*, o fácil acesso à informação que chega às toneladas aos nossos olhos, ofuscando, muitas vezes, nossa visão, produz e reproduz a sobreposição de discursos que podem, não raro, confundir, re-ordenar, criar sobreposições e novas faces diante dos textos e manifestações artísticas que são consideradas *originais*.

Considerando a complexidade que envolve a língua em tradução, há que se constatar que a tradução de poemas implica uma complexidade ainda mais ampla e profunda. Octavio Paz (2009) considera o *ato* de traduzir enquanto uma -operação literária, uma função especializada da literatural pois, seguindo preceitos estabelecidos por Roman Jakobson, em cada tradução -há a presença da metonímia e da metáfora: isto é, não há procura para exatidão entre palavras, pois a tradução não deve ser literal mas sim, a tentativa de manter presente o texto *original*, sem dizê-lo, porque -descrevendo-o-ll indiretamente acaba por dizê-lo, acaba por *revelar* a sua *essência*, em extensão do corpo inicial que revela e concretiza o poema. Também na tradução pode

prevalecer a autonomia *daquele* que traduz e que se vê rodeado de escolhas lingüísticas, pois concomitantemente à língua pré-existente, há a voz *daquele* que traduz, seja em uma manifestação da língua na oralidade ou na escrita. Assim, haverá sempre escolhas a serem tomadas diante a tradução; são nessas escolhas que a voz *daquele* que traduz se faz presente; em controvérsia, são também nessas escolhas que a voz *daquele* que escreveu o texto original também ecoa: agora na voz *daquele* que traduz.

Refletindo sobre a *transcrição* poética, percebemos que seu conceito provoca a tentativa de ruptura com a tradição que rege a tradução. Ou seja, pensar a tradução poética para além da tentativa de reproduzir o texto de uma língua (língua de partida), para uma segunda língua (língua de chegada), buscando apenas manter a fidelidade entre os textos. Para Haroldo de Campos (2013), uma tradução denominada como neutra, literal, ou ainda, subservil ao original, seria, de todo, muito difícil, tratando-se principalmente de Poesia, linguagem artisticamente elaborada. Por isso, para ele, a tradução poética implica diretamente à criação, à recriação do texto, à sua *transcrição poética*; pois conjuntamente à *transcrição poética* deve reaparecer a essência do poema *fonte-original*, que nesse processo de transcrição é traduzido, *transcriado*.

Tal como reintera Octavio Paz (2009), é possível, na tradução, ou, pensando na *transcrição*, preservar os sentidos conotativos presentes nas palavras; e esses sentidos ultrapassam a comunicação porque em princípio são inapreensíveis, não se encontram na forma concreta-fixa do poema.

Contudo, mesmo que o poema em *transcrição* deva revelar o sentido do poema *fonte-original*, de acordo com Walter Benjamin, em -A tarefa do tradutor, tradução de Fernando Camacho (2008), as traduções vão em direção oposta ao texto *fonte-original* enquanto obra de Arte, porque -a tradução não reivindica a característica da durabilidade para as suas criações; mas isso não significa, entretanto, que a tradução deva renunciar a -uma última, final e decisiva fase, para que aliás tende todo o destino lingüístico. (BENJAMIN, 2008 p. 33) Nessa -fase, também a tradução pode vir a se tornar *obra de Arte*; ainda que a relação da tradução com a linguagem seja ímpar à linguagem do *texto fonte-original*, porque este se dá a partir da linguagem em movimento, e a tradução ocorre a partir da linguagem já fixada. Por isso, Benjamin (2008) afirma que a tarefa do tradutor -consiste em encontrar na língua em que se está traduzindo aquela intenção por onde o eco do original pode ser ressuscitado.

Há, conquanto, a ideia errônea de que, sendo o sujeito poeta, poderá ser também tradutor de poemas; é claro que deve existir –consciência intuitiva no poeta que traduz poesia, mas o simples fato dele escrever poemas não proclama que o mesmo seja um *bom* tradutor de poemas. E essa afirmação advém devido às distinções que existem entre a obra poética e a tradução, porque

ao contrário do que acontece com a poesia original, a tradução não se encontra situada no próprio centro da floresta da língua, mas sim fora desta, e sem entrar nela a tradução invoca-a para aquele mesmo e único sítio onde o eco, através da própria ressonância da obra, pode transmitir-se a uma língua estranha. A intenção da tradução não é somente dirigida a finalidades diferentes mas difere já em si própria da intenção da obra original: enquanto a intenção da obra artística é ingênua, primária e plástica, a tradução norteia-se por uma intenção já derivada, derradeira mesmo e feita de ideias abstratas. O motivo principal de uma tal integração das diferentes línguas numa língua única e verdadeira da razão de ser à sua tarefa (BENJAMIN, 2008, p. 35).

Assim, a tradução se difere da criação poética porque esta, ainda que alicerçada a determinados preceitos estéticos, pode elucidar *aquilo* que se pode compreender enquanto *inspiração*; mesmo que esta *inspiração* esteja relacionada ao constante –labor et limal, e não venha *apenas* flutuando entre as nuvens enquanto o poeta caminha à procura da chuva. A tradução encontra o poema já convertido em tempestade e não pode fazê-lo ser garoa em calmaria; precisa, portanto, encontrar o sopro do vento que juntou as nuvens e, assim, tornar a *revelar* a tempestade.

Pode parecer, conquanto, haver facilidade no *ato* de traduzir. E de fato, textos não poéticos podem apresentar-se com mais clareza e simplicidade diante o tradutor, por exemplo, pois podem permitir a tradução literal. Porém, quando se trata de tradução poética, haverá certa complexidade na tradução; pois a tradução poética exige do tradutor a correta interpretação e compreensão do texto *original*. E é justamente sobre esse último ponto que manifesta-se a ideia da impossibilidade na tradução poética, uma vez que definir a *imagem* que o poema representa, interpretá-lo corretamente, é tarefa de complexa exigência porque vai ao encontro das predisposições de sensibilidade e intelectualidade do tradutor; e porque a tradução poética não implica unicamente na transposição ou transferência dos significados enraizados no texto *fonte*.

A tentativa de manter na tradução a intenção do texto *original*, transparece a fidelidade instituída entre autor e tradutor, texto *original* e texto traduzido. Isso não significa, entretanto, tal como anteriormente afirmamos de acordo com Benjamin

(2008), que o texto em tradução seja inferior ou, subservil ao texto *original*. Afirmar o enlace entre texto *original* e texto traduzido implica em ressaltar a possibilidade de compreensão do texto *original* ao ponto de conseguir fazê-lo renascer em outra língua, pensando não apenas na adequação às palavras, mas principalmente, nos seus -valores cognitivos. É por isso que

[e]m poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) — em suma, todos os constituintes do código verbal — são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria. A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética; quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual — de uma forma poética a outra —, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica — de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura (JAKOBSON, 2007, p. 72).

É a partir deste princípio que Haroldo de Campos (2013) fundamenta seu conceito de *transcrição* poética; compreendendo a tradução poética enquanto *transcrição*, ou, reescrita criativa; pois para Jakobson (2007) a principal característica da função poética é o fato de ela ter -o enfoque da mensagem nela própria, sendo uma -sentença absoluta na qual o conteúdo se faz pela sua estrutura. Para Campos (2013), as dificuldades encontradas na tradução abrem séries de possibilidades de recriação, que podem preservar a forma estética do poema ou, a *imagem-sentido* que o mesmo revela.

Em contraposição, sem deixar de pensar o poema enquanto texto de -sentença absoluta, Mário Laranjeira afirma que

[c]ada época, cada tendência, cada poema tem a sua maneira específica de gerar o poético que deve ser captada, identificada pelo tradutor, e que finalmente deve conduzi-lo, guiá-lo, em sua reescrita do poema na língua-cultura de chegada. Uma leitura-visão falha pode gerar uma tradução que não consiga criar um poema, ou que crie um poema cuja significância pouco ou nada tenha a ver com a do poema de partida. Teremos, então, um caso de recriação livre, de inutrição, de paratextualidade que não chega a ser, a meu ver, uma tradução. A tradução é necessariamente um texto homogêneo, gerado por um processo semelhante ao que gerou o texto de partida (LARANJEIRAS, 2003, p. 121).

Por isso, Mário Laranjeiras questiona as traduções que visam apenas o caminho de recriação poética; pois o tradutor deve ser capaz de captar o que está para além do poema e também, ser capaz de tornar homogênea ao texto original, as estruturas que formarão o texto em tradução. No enlace que envolve texto *fonte-original* e texto traduzido, corroboramos a idéia de Benjamin, de que

a tradução toca apenas ao leve no original e somente num ponto infinitamente pequeno do seu significado, para depois, de acordo com lei da fidelidade na liberdade do movimento da língua, continuar e seguir o seu próprio caminho (BENJAMIN, 2008 pg. 40).

Verificaremos, nas traduções dos poemas a seguir, as possibilidades existentes entre a *transcrição* e a tradução poética. Antes, porém, uma apresentação das autoras.

## 2. OS POEMAS, AS POETAS E AS TRADUTORAS: SUPERFÍCIE E PROFUNDIDADE – CORPO E MEDULA: EM MERGULHO

Diante as considerações apresentadas, trataremos, em sequência, de apresentar as poetas Sophia de Mello Breyner Andresen e Hilda Hilst, ressaltando aspectos das suas linguagens poéticas; as tradutoras e o tradutor, Margaret Jull Costa, Colin Rorrison e Beatriz Bastos; e os poemas com as suas respectivas traduções em análise.

### 2.1 As Poetas e as Tradutoras

As poetas cujos poemas serão analisados neste trabalho partilham da escrita em língua portuguesa, ainda que representem diferentes continentes. Sophia de Mello Breyner Andresen é poeta portuguesa (nasceu em 6 de novembro de 1916, e faleceu em 2 de Julho de 2004); sua poesia envolve diretamente a realidade do mundo, que é retransmitida de forma harmoniosa em sua linguagem poética, no reencontro com a natureza, na busca de -valores como a justiça, a verdade e a igualdade. Essa -reconfiguração da realidade *caótica* convertida em harmonia, não significa, no entanto, inconsciência diante o caos, ou, dispersão do mesmo; pelo contrário, na busca pela harmonia da realidade, há a constante presença consciente do mundo real. E, a -consciência diante o mundo real, desperta na linguagem poética de Sophia -o reencontro e a comunhão com o primitivo e a verdade das origens, em oposição aos conflitos da cidade e da civilização.<sup>13</sup>

Hilda Hilst (nasceu em 21 de abril de 1930 e faleceu em 4 de fevereiro de 2004) é poeta brasileira, considerada como uma das maiores escritoras em língua portuguesa do século XX; contudo, sua obra obteve maior alcance de público após a sua morte. Sua Poesia é conhecida pela marca de erotismo, pelo olhar da mulher que se desdobra e se desnuda diante si mesma e da realidade à sua volta; mas, apesar desse estereótipo, a Poesia de Hilda *revela* o olhar sensível, cuidadoso e acolhedor da poeta, em seu próprio entendimento e compreensão da realidade que, na *quase* solidão eremita, dedica sua vida à escrita literária, escrevendo, para além de poemas, ficções, crônicas e textos dramatúrgicos que preservam e revelam o olhar poético de Hilda.

<sup>13</sup>Para uma breve síntese sobre a obra de Sophia de Mello Breyner Adressen, consultar: Lusofonia - Plataforma de Apoio ao Estudo da Língua Portuguesa no Mundo, José Carreiro – disponível em: [http://lusofonia.x10.mx/literatura\\_portuguesa/sophia.pdf](http://lusofonia.x10.mx/literatura_portuguesa/sophia.pdf)  
[http://www.alpiarca.pt/biblioteca/pdf/sophia\\_mello\\_breyner.pdf](http://www.alpiarca.pt/biblioteca/pdf/sophia_mello_breyner.pdf)

Todavia, se na escrita literária as poetas Sophia e Hilda ocupam renomado espaço, as tradutoras dos poemas analisados nesse trabalho também apresentam-se com considerado prestígio. Margaret Jull Costa (nasceu em 02 de maio de 1949), é tradutora inglesa que traduz textos literários há quase trinta anos do português para o inglês; dentre suas traduções, destacam-se, por exemplo, as traduções das obras dos escritores portugueses Eça de Queiroz, Fernando Pessoa e José Saramago. Margaret recebeu vários prêmios como tradutora e faz parte da *-Royal Society of Literature*.

As traduções dos poemas de Sophia de Mello Breyner Andresen, escritas por Margaret Jull Costa conjuntamente com Colin Rorrison, seu aluno, suscitaram, inicialmente, de um curso de tradução em 2011, ministrado pela Margaret em Londres; é nessa ocasião em que Colin inicia as traduções dos poemas de Sophia. Infelizmente, Colin acabou por falecer aos 28 anos e os seus pais contactaram a tradutora para que concluísse o trabalho de tradução dos poemas de Sophia. Em entrevista, Margaret afirma que tentou preservar o mais próximo possível as traduções às versões de Colin. Também em entrevista Margaret afirma que, *-The challenge in translating Sophia's poems is to keep the pellucid clarity of the language as well as the sometimes oblique meaning behind the words, and to resist the temptation to make the oblique and tantalising explicit.*<sup>14</sup>

Enquanto a tradutora Margaret tem como língua mãe a língua inglesa, a tradutora dos poemas de Hilda Hilst é, tal como a poeta, brasileira. Beatriz Bastos é poeta e tradutora; publicou três livros de poesia, cujos títulos são: *Areia, Da Ilha*, e, conjuntamente com Fernanda Branco, *Pandora – fósforos de segurança*. Beatriz é PhD em Literatura Comparada e sua dissertação centra-se na teoria e prática da tradução. Começou a traduzir poemas em língua portuguesa para a língua inglesa enquanto vivia em Londres, com a intenção de partilhar seus poemas favoritos com os amigos.<sup>15</sup> De acordo com Beatriz Bastos, a poesia de Hilda revela um universo bastante complexo, que envolve certo erotismo e também certo platonismo em sua linguagem poética, que não se afasta do lirismo; por isso, ainda de acordo com a tradutora, a poesia de Hilda poderia transmitir apenas ideais modernos, no entanto ela resgata as influências clássicas da poesia, porque há nos seus poemas a composição

<sup>14</sup>Entrevista com Margaret Jull Costa acerca da tradução *-The perfect hour* disponível em: <http://nationaltranslationmonth.org/wp-content/uploads/2016/05/The-Perfect-Hour-Interview.pdf>

<sup>15</sup>Breve nota sobre a tradutora e poeta Beatriz Bastos, a poeta Hilda Hilst e alguns poemas desta, disponível em: <https://www.asymptotejournal.com/poetry/hilda-hilst-joy-memory-novitiate-of-passion/>

não apenas em verso livre, mas também há a presença de sonetos decassílabos, por exemplo, o que cria -a impressão de uma poesia *antiga*,<sup>11</sup> mas isso não ocorre apenas pela estrutura dos poemas, mas também, pela linguagem poética lírica. Talvez a poesia acabe por *revelar* a voz que ultrapassa o tempo: ausência que se faz presente no resgate das palavras que procuram mãos para escrever.

## 2.2 Os poemas

Vive, no texto, a certeza da metamorfose histórica; pois, há de se constatar que, ao longo do tempo, as estruturas (internas ao texto e externas a ele) que compõem o texto artístico transformam-se. São essas transformações que nos permitem determinar diferentes gêneros textuais ao longo de diferentes épocas. E, dentre os gêneros textuais, no texto artístico, co-existem diferentes estruturas textuais que prevaleceram em determinados tempos e que teceram a –evolução‖ literária.

Sendo o poema um texto artístico que, em metamorfose, sobrevive ao longo do tempo, há que se considerar a sua suscetibilidade à transformação ou, ainda, ao desaparecimento ou desuso de determinadas estruturas sintáticas. É nesse sentido que a Poesia enquanto corpo textual se fixa ao tempo e se faz transitória a ele; porque o/a poeta, ao seguir uma determinada corrente estética ou, ao negar um estilo de época, estará sempre dialogando com a tradição da escrita artística: seja para aceitá-la, dando continuidade às normas instituídas, ou, para negá-la, propondo a ruptura com a tradição e instigando a criação de uma *nova* estética.<sup>16</sup>

Pode-se dizer que as relações que se constroem na tradução de textos artísticos, literários, são dialógicas às relações que se estabelecem na criação dos textos artísticos, literários; pois, ainda que os processos de criação artística e tradução apresentem certa oposição de *labor*, tal qual afirma Benjamin (2008), explicando que o/a poeta encontra a *língua em movimento*, enquanto o tradutor a encontra já fixada em *corpo* material, palavra concreta, há um movimento centrípeto que atrai os dois movimentos, de *criação* e de *tradução*, aproximando-os ao cerne da língua, à essência *reveladora* da linguagem. Por isso, a tradição e a inovação estética e/ou ideológica também se faz presente na tradução, acompanhando os movimentos que se estabelecem na escrita.

A Poesia Contemporânea, usualmente catalogada pela estrutura em verso livre, germinada nos movimentos artísticos do século passado, pode, no entanto, retomar estruturas estéticas clássicas ou tradicionais; porque como já foi dito, o poeta pode dialogar com os preceitos estéticos tradicionais ou, a partir deles, delinear novas estruturas de forma e construção de sentido do poema; essas novas estruturas que rompem a tradição até então estabelecida, acabam por designar, elas próprias, uma

---

<sup>16</sup>-Modos do discurso e gêneros literários‖ pg. 246-247 em –O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários.‖ Carlos REIS, 4ª Reimpressão – Outubro/2008.

nova tradição, um novo modelo a ser seguido. Nesse contexto a tradição pode sempre ser resgatada ou, retomada, enquanto o novo nasce *ao lado*.

A tradução de Poesia apresenta-se, usualmente, pela própria natureza do poema, como tarefa de difícil ou até mesmo considerada impossível em algumas concepções. A contraposição teórica que, de um lado compreende a impossibilidade da tradução de Poesia, vê nessa tarefa o renascer de um novo texto, que pode escolher caminhos na tradução que não sejam *fiéis* ao texto *fonte-original*, ou, escolher quais elementos indicarão a *fidelidade*, ou melhor, que indicarão um diálogo de maior proximidade entre a tradução e o texto *fonte*; sob outro viés, há a afirmação da possibilidade da tradução de Poesia, compreendendo a complexidade deste tipo de tradução, buscando caminhos que despertem o renascer do texto *original* em tradução, na *fidelidade* entre os dois textos.

Se a tradução de Poesia, compreendendo a especificidade do texto poético (em forma e sentido), pode se afastar ou se aproximar do texto *fonte-original*, haveremos de tentar evidenciar, nos poemas *fonte* escolhidos para a elaboração deste trabalho e suas respectivas traduções, as possíveis aproximações e distânciamentos existentes entre eles, reinterando as reflexões sobre a dificuldade na tradução de Poesia e nos possíveis caminhos existentes para que o texto traduzido consiga *transmitir aquilo* que o texto *original* enunciou, e também, o que está para além da enunciação, para além do sentido de apenas comunicar.

Ao compreender a singularidade da linguagem poética que constitui a Poesia, Mário Laranjeira (2003 p. 12) indica um possível caminho para a tradução de poemas, no qual, essa tarefa é delineada pela função específica do poema, ou seja, na sua produção de sentidos, na sua -significância. Assim:

A tradução do poema deve, pois, ultrapassar o patamar do ‘sentido’ com referencialidade exterior ao texto, que enfatiza o significado, para atingir o nível da geração interna de sentidos mediante o trabalho do sujeito na cadeia dos significantes. Traduzir o poema sem perder a poeticidade será, então, traduzir a sua \_significância (LARANJEIRA, 2003, p.12).

Haveremos, portanto, de tentar compreender que a poeticidade do poema não se encontra apenas na estrutura que determina a forma do mesmo; tampouco permanece apenas no sentido que se estende para além da forma do poema; mas sim, é preciso compreender e perceber as relações que se estabelecem entre a forma do

poema e o sentido que se *revela* a partir da forma do poema, na conexão entre as estruturas sintáticas que o compõem e que formam, também, a sua –significância.¶

No entanto, parece que o tradutor sempre se deparará com o seguinte dilema: como preservar tanto a estrutura sintática, estrutural, fonológica do poema em tradução, quanto o seu *sentido original*, aquele que *ultrapassa* a forma? Como encontrar, no poema traduzido, a –significância¶ do poema *original*, preservando a linguagem poética que nele habita? De que maneira o tradutor pode *criar o elo* que entrelaça o texto *original* e o texto traduzido?

Em todas essas questões, e ainda na afirmação de que o texto em tradução deve transmitir a –significância¶ do texto *original*, é preciso ponderar que a possível *equivalência* entre *original* e tradução, não é, de toda, absoluta; assim como aponta Mário Laranjeira (2003, p. 18), existem fatores que podem –condicionar um maior ou menor grau de tradutibilidade,¶ como por exemplo, –os fatores sócios-culturais, os linguísticos-estruturais e os textuais.¶

De acordo com o autor, as especificidades de cada língua indicam as diferenças sócio-culturais evidentes em cada língua, e podem tornar-se barreiras na tradução. Porém, o autor indica maneiras de transpassar essas barreiras, pois para ele,

[é] evidente que quanto maior for a distância que separa duas culturas-línguas, maiores serão os óbices de natureza sócio-cultural à tradução, pois menos numerosos serão os pontos comuns em que o tradutor poderá apoiar-se. É praticamente nula, entretanto, a probabilidade de se atingir a total intradutibilidade, a não ser em casos pontuais que, em geral, podem ser resolvidos pela metalinguagem, glosa, explicação, comentário (tradução intralingual) ou pelos tão usuais processos de adaptação, decalque ou de criação léxica (LARANJEIRA, 2003, p. 19).

Nesse sentido, as afirmações de Mário Laranjeira (2003) vão ao encontro às de Jakobson (2008), citado anteriormente nesse trabalho, visando expressar as possibilidades de adequação dos signos linguísticos, porque, repetindo as afirmações de Jakobson:

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios (JAKOBSON, 2007, p. 66).

À vista disso, os fatores linguísticos-estruturais são fundamentais à tradução, porque como já foi dito, as estruturas do poema atuam diretamente na *revelação* do seu sentido, da sua –significação‖. Por isso a importância de conseguir reproduzir no poema traduzido, as estruturas sintáticas do poema *original*, a fim de *revelar* a –significância‖ do mesmo.

Verificamos, na tradução do poema a seguir apresentado, –This is the perfect hour‖, traduzido por Margaret Jull Costa, sendo o *original* –É esta a hora...‖ de Sophia de Mello Breyner Andresen, se há a preservação das –equações fonológicas‖ e também das –equações semânticas‖ no poema em tradução, ao mesmo tempo em que analisamos as estruturas que compõem o poema *original*, verificando se essas estruturas re-aparecem no poema em tradução; tentamos também verificar se o sentido, a –significância‖ que se *revela* no poema *original*, apresenta-se de forma similar na *tradução*.

<b>I</b>	<b>II</b>
<p><b>É esta a hora...</b></p> <p>É esta a hora perfeita em que se cala O confuso murmurar das gentes E dentro de nós finalmente fala A voz grave dos sonhos indolentes.</p> <p>É esta a hora em que as rosas são as rosas Que floriram nos jardins persas Onde Saadi e Hafiz as viram e as amaram.</p> <p>É esta a hora das vozes misteriosas Que os meus desejos preferiram e chamaram.</p> <p>É esta a hora das longas conversas Das folhas com as folhas unicamente.</p> <p>É esta a hora em que o tempo é abolido E nem sequer conheço a minha face.</p> <p>Sophia de Mello Breyner Andresen</p>	<p><b>This is the perfect hour</b></p> <p>This is the perfect hour, when a hush descends On our muted human murmurings And inside us finally there speaks The grave voice of indolent dreams.</p> <p>This is the hour when roses are the roses That flowered in the Persian gardens Where Saadi and Hafiz saw and loved them.</p> <p>This is the hour of the mysterious voices Chosen and summoned by my desires.</p> <p>This is the hour of the long conversations Held between leaf and leaf.</p> <p>This is the hour when time is abolished And I do not even know my own face.</p> <p>Margaret Jull Costa</p>

Para Mário Laranjeira (2003 p. 24), a capacidade intrínseca da Poesia é a de gerar sentidos não-referenciais, por isso, supera o indizível afastando-se –da mimese em benefício da semiose, rompendo a linguagem tética, –da consciencial‖ através do

processo de significância.‖ Em outras palavras, na Poesia habita a possibilidade de -capturar‖o romper de um soluço melancólico ainda antes do despontar da lágrima, antevendo a profundidade que consterna o olhar ao esquivar-se da lástima que se vê-u. A Poesia não apenas repete *aquilo* que de imediato aparece representado no olhar; ela, na verdade, pode procurar, a partir deste olhar, estender o *olhar da visão* ultrapassando a existência *daquilo* que se vê.

Nessa perspectiva, acrescentamos que, Augusto de Campos (1990, pg. 11), ao prefaciar a tradução de -ABC of Reading‖, ou, o -ABC da Literaturl, de Ezra Pound, indica que, a Poesia pode condizer-se, regularmente, a partir de três principais traços. Destes, o que evidencia as propriedades musicais do poema, onde é o ritmo e o som que orientam os significados que constroem a -significância‖ do poema, chamamos de *Melopéia*; aquele que é orientado pelas imagens que o poema suscita, é designado *Fanopéia*; e, a *Logopéia* é o traço que evidencia -a dança do intelecto entre as palavras‖, ou seja, -que trabalha no domínio específico das manifestações verbais‖. Apesar de apresentarmos essas três propriedades evidenciadas na Poesia, é preciso acentuar que essas propriedades não aparecem de forma isolada no poema; essas três propriedades aparecem entrelaçadas ao poema, e cada uma delas pode, de certo modo, sobressair-se diante às outras.

Diante disso, no poema -É esta a hora...‖, evidenciamos que ele é composto por duas estrofes de quatro e nove versos; as rimas são, lineares na primeira estrofe, com versos ABAB: -É esta a hora perfeita em que se cala/O confuso murmurar das gentes/ E dentro de nós finalmente fala/ A voz grave dos sonhos indolentes.‖; e, na segunda estrofe, os versos não seguem exatamente uma estrutura rítmica, pois apresentam a sequência CCDCD: -É esta a hora em que as rosas são as rosas/Que floriram nos jardins persas/Onde Saadi e Hafiz as viram e as amaram./ É esta a hora das vozes misteriosas/ Que os meus desejos preferiram e chamaram.‖, sendo que os três últimos versos não apresentam rimas correspondentes entre si: -É esta a hora das longas conversas/ Das folhas com as folhas unicamente./ É esta a hora em que o tempo é abolido/ E nem sequer conheço a minha face.‖.

Assim, ao olharmos de imediato para o poema em tradução -This is the perfect hour‖, reconhecemos que, estruturalmente, ele é análogo ao *original*, pois possui também duas estrofes com os respectivos quatro e nove versos. No entanto, a estrutura rítmica é modificada na tradução, pois na primeira estrofe encontramos a seguinte sequência rítmica AABB: -This is the perfect hour, when a hush descends/ On our

muted human murmurings/ And inside us finally there speaks/ The grave voice of indolent dreams.]; e, na segunda estrofe, não há, exatamente, uma sequência rítmica que estructure linearmente os versos; porém, há a forte presença de aliteração em /ʃ / nos versos: -This is the hour when roses are the roses/That flowered in the Persian gardens/ (...) This is the hour of the mysterious voices/ Chosen and summoned by my desires./This is the hour of the long conversations (...)]. Ainda que as rimas não se repitam no poema em tradução, a tradutora transmite a -significação do mesmo por meio de outros recursos estilísticos que remetem à sonoridade, como por exemplo, as aliterações.

Logo, conforme as afirmações de Mário Laranjeira (2003, p. 19), apesar de as línguas se aproximarem ao partilhar entre si a -massa sonora que constitui a matéria fônica das mesmas, -a distribuição e a organização dessa massa em unidades superiores de significação diferem de língua para língua. Por isso, em continuação

a organização da substância sonora tem implicações fundamentais no modo de significação e na própria produção de sentido, tais fatores assumem indiscutível importância e podem construir sérios problemas a resolver em termos de tradução (LARANJEIRA, 2003, p. 19).

Assim retornamos à ideia de que, em tradução, a -significância do poema também é *revelada* no entrelaçar das estruturas sintáticas que o compõem. No poema em questão, as estruturas fônicas não se repetem, mas a -significância re-aparece no entrelaçar de outras estruturas fônicas que parecem conseguir representar, a -significância do poema *original*.

A impossibilidade de promover a compatibilidade fônica entre os versos, se dá, porque o sistema sintático verbal é distinto na língua portuguesa e na língua inglesa; na primeira, a conjugação verbal pode vir antecedida ou precedida do sujeito e/ou do pronome; assim, o verbo *amar* no pretérito mais-que-perfeito: *amaram*, permite a composição -(eles/elas) *as amaram*, e, -(eles/ elas) *amaram-nas*), no terceiro verso da segunda estrofe -Onde Saadi e Hafiz as viram e *as amaram*; todavia a poeta poderia ter permitido que o pronome precedesse o verbo, mas, a *escolha* de findar o verso com o verbo, permitiu que houvesse rima entre o verso acima citado (terceiro verso) e o quinto verso que se segue: -Que os meus desejos preferiram e chamaram. Em oposição, na tradução, o verbo é precedido pelo sujeito/pronome: *loved them*, dada a natureza morfossintática da língua inglesa -Where Saadi and Hafiz saw and *loved them*. A

língua portuguesa também se opõe à língua inglesa pelo fato de que a esta possui uma alta porcentagem de monossílabas, enquanto na língua portuguesa e nas demais línguas neolatinas, prevalecem as polissílabas.<sup>17</sup> Ainda assim, evidenciamos que o poema em tradução, estruturalmente, procura corresponder ao texto *fonte*, porque a tradução não ocorre na transposição de palavra a palavra mas sim, na transposição de um conjunto de unidades de código que produzem o *sentido* conjuntamente.

Assim, a -significância|| do poema -É está a hora...|| está fundamentalmente alicerçada na relação entre significante e significado; mas, no entanto, essas relações não agem apenas como -suporte para veicular as ideias||, mas sim, integram-se à própria mensagem do poema, porque as imagens que o mesmo desperta não despreendem-se do -corpo que as sustentam||, transmitindo, de certo modo, clareza na representação. -O significante ganha terreno sobre o significado, prepondera sobre ele, gera-o.|| (LARANJEIRA, 2003 p. 22) Ou seja, é dessa forma que a -significância|| do poema não está em uma *imagem* isolada da estrutura fixa do poema, existindo apenas para além dela, ou, a partir dela; a -significância|| do poema se faz entre a estrutura fixa do poema e o que ela desperta nela mesma, e, em seguida, no seu realce que se *dilata* na forma em profundidade. Nesse sentido, a tradução deve considerar -reproduzir|| não apenas a imagem que o poema *original* elucida, ou o sentido que ele desperta, ela deve *conseguir* transmitir também em forma, a -significância|| do poema.

Logo,

Toda a operação de tradução poética supõe uma visão dialética do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram numa unidade, numa totalização essencial. É um trabalho na cadeia dos significantes enquanto geradora de sentidos. É um processo de geração de sentidos existente no texto de partida, a sua significância, que é trabalho no ato tradutório de maneira a obter-se na língua-cultura de chegada, não o mesmo vestido de uma mesma forma, mas uma interação semelhante a significância do texto. A poeticidade do texto reside numa relação geradora de sentidos (LARANJEIRA, 2003, p. 29).

E a -relação geradora de sentidos|| entre a estrutura sintática, fixa do poema *original*, e a sua -significância||, re-aparecem na tradução porque as escolhas lexicais da tradutora representam, quase que nitidamente, o poema *original*. Ainda que, por conseguinte, no primeiro e segundo verso, por exemplo, -É esta a hora perfeita em que se cala/ O confuso murmurar das gentes||, *calar* é um verbo que transmite mais força

<sup>17</sup>Nesta afirmação, Mário Laranjeira (2003, p. 20) cita: Cf. Paulo, Vizioli, —A tradução de Poesia em Língua Inglesa||, p. 113; Augusto de Campos, *O Anticrítico*, p. 76.

do que a proposta *hush descends*, que parece agir com mais sutileza sobre o *muted murmurar das gentes*: -This is the perfect hour, when a hush descends/ On our muted human murmurings||, pois, -O confuso murmurar das gentes|| não parece ser *on our*, ainda que os ouçamos, e por isso calam, porque devem calar, para que -And inside us finally there speaks/ The grave voice of indolent dreams.||, versos em que há evidente homogeneidade entre os significantes do poema *original* e os significantes do poema traduzido: a linguagem poética se faz diáfana, porque o conteúdo poético não se separa da forma do poema. Também, são nos versos acima citados que há a contraposição entre calar e falar: -O confuso murmurar das gentes/|| cala para que -A voz dos sonhos indolentes|| fale, tenha voz.

Para além do que já foi citado, no poema, há também, a presença de anaforismo, pois,—É esta a hora|| se repete cinco vezes no poema, para além do título. Esta repetição,—É esta a hora||, vinculada ao uso do verbo *ser* no presente do indicativo que inicia a sentença, quando, cotidianamente, iniciáramos a sentença com o determinante e pronome demonstrativo -esta||, invertendo a sentença da poeta: -esta é a hora||, pode indicar a iminência de tornar e *revelar* factualmente o presente, sem mais espera; assim vive o presente na forma verbal -É||. Talvez, essa -necessidadell*poética* de indicar a concreticidade de um presente que não pode mais esperar, que -É||, no presente, justifique a escolha da tradutora de acrescentar ao título do poema o adjetivo *perfect*, que se repete logo no primeiro verso do poema: -This is the perfect hour||. Pois, a *perfect hour* assinala, ou, pode assinalar, o fatalismo que emerge nas nossas experiências e relações com a realidade à nossa volta: quando finalmente o desencadear das experiências, memórias e escolhas emergem e o presente consciente se concretiza. Por isso a *hora perfeita* -cala/o confuso murmurar das gentes||. Inclusive, a *perfect hour* é também considerada o momento em que a sincronia se faz sensivelmente consistente, a hora certa para *acontecer* o que *deve* acontecer. Há, de certo modo, um *tom* de destinação nessa expressão, que não se *pode* deixar *passar*.

Também a repetição anafórica -this is the hour|| re-aparece no poema em tradução, do mesmo modo que o nuance de gradação do poema que resultaram a *perfect hour*. A tonalidade de gradação se faz na segunda estrofe, à medida em que a poeta resgata o florescer das rosas de outros tempos: -É esta a hora em que as rosas são as rosas/ Que floriram nos jardins persas/ Onde Saadi e Hafiz as viram e as amaram.||. Uma vez que a produção literária persa exerce inevitável influência na

literatura Ocidental, retomar o florescer das rosas daqueles tempos, faz ecoar no poema o enlace entre a tradição literária clássica e a produção literária moderna. Os poetas citados pela poeta Sophia, Saadi<sup>18</sup> e Hafiz<sup>19</sup>, são poetas de célebre importância para a cultura persa pré-islâmica, e ultrapassaram o seu tempo, pois ainda são lidos na atualidade. Na poesia de Saadi há a presença de forte misticismo vinculado à ensinamentos práticos, suas principais obras são –O Jardim das rosas (ou frutas)‖ de 1257, e, –O jardim das flores‖, de 1258. Em Hafiz, encontra-se também o misticismo, associado às temáticas que envolvem o amor, –a celebração do vinho e da embriaguez e a exposição da hipocrisia daqueles que se colocam como guardiões, juizes e exemplos de retidão moral.‖ De forma semelhante, a linguagem poética de Sophia volta-se para a natureza reencontrando as raízes que orientam o olhar da poeta na expressão de sua poesia, na preocupação em *revelar* as injustiças, que também, ultrapassam os tempos, mesmo que o poema em questão não transmita as preocupações sociais da poeta, a responsabilidade da poeta para com a sociedade à sua volta se faz em sua obra.

A preservação dos elementos acima citados integram-se também no poema em tradução, do mesmo modo, como já foi dito anteriormente, que a estrutura sintática, fixa do poema, constitui a sua –significância‖ na –relação geradora de sentidos‖ entrelaçada na forma e no conteúdo do poema. Nessa acepção, Mário Laranjeira (2003, pg. 35), ao tratar da possível oposição entre o autor e o tradutor, afirma que, para o tradutor, não se trata de –*conseguir dizer* aquilo que o autor *quis dizer*, mas sim de *fazer* algo semelhante ao que o autor *quis fazer*.‖ O poema enquanto ação geradora de sentidos também se faz no poema em tradução até então enunciado, pois, deve haver autonomia no poema em tradução, que deve *viver por si só*. Por isso, mesmo quando a tradutora não faz uso de todos os elementos sintáticos do poema *original*, como por exemplo, no sétimo verso da segunda estrofe: –É esta a hora das longas conversas/ das folhas com as folhas unicamente.‖, respectivamente: –This is the hour of the long conversations/ Held between leaf and leaf‖, em que o advérbio –unicamente‖ não se re-aparece na tradução, há, no entanto, equivalência na

<sup>18</sup>Sobre o poeta e afirmações deste parágrafo:

<http://portuguese.irib.ir/index.php/cultura/poemas-persas-1/item/225685-mushrifudin-saadi-o-poeta-iraniano-1184-1283>

<sup>19</sup>Sobre o poeta e afirmações deste parágrafo:

<http://portuguese.irib.ir/index.php/cultura/poemas-persas-1/item/225582-hafiz-poeta-lirico-e-mistico-persa>

-significação. Os dois últimos versos do poema também encontram correspondentes na tradução: -É esta a hora em que o tempo é abolido/ E nem sequer conheço a minha face., e, em correspondência: -This is the hour when time is abolished/ And I do not even know my own face.; a correspondência aqui também ocorre na relação de -significância entre a forma sintática do poema, inclusive com a presença, de praticamente, as mesmas classes gramaticais, e o seu conteúdo ou, sentido. A decorrência do tom de gradação do segundo verso se finda em quase antítese: quando se esperara que a *perfect hour* revelasse a sincronicidade, de, quem sabe, o *encontro* com o que se espera, há a contradição: -And I do not even know my own face.

Desse modo, não acreditamos que haja uma relação hierárquica entre o poema *original* e o poema em tradução, pois há uma relação dialógica entre eles. Ainda que o poema se consolide enquanto texto singular, porque fora produzido por determinado poeta em determinado tempo histórico, e, à tradução atribua-se a marca de texto plural, pois um mesmo poema pode resultar diferentes traduções em diferentes épocas e contextos. Assim, de acordo com Mário Laranjeira (2003, p. 39), -Cada tradução é tão única quanto o poema original. Mesmo assim, constata-se que muitas vezes os poetas voltam aos poemas depois de os terem escrito, para emendar ou aperfeiçoar um determinado verso, por exemplo; na tradução o mesmo ocorre, a retomada de um mesmo poema, em tradução, por diferentes tradutores, faz suscitar a ideia de que a -autonomia do texto traduzido, seguindo seu próprio caminho, tal qual sugere Benjamin (2008, p. 40), busca a -perfectibilidade do texto em tradução por meio da pluralidade destas. E, a pluralidade de traduções se dá porque o texto *original* permite múltiplas leituras, pois,

(...) é a poesia essencialmente aberta para uma infinidade de leituras, a reescrita dessa infinidade de leituras dá ao poema uma gama maior de possibilidades de realizações textuais pela via da tradução (LARANJEIRA, 2003, p. 41)

Nesse sentido, é dessa maneira que os textos sobrepõem-se uns aos outros, com o entrelace do texto que a própria palavra tecer indica. Porém, mesmo existindo autonomia na tradução em relação ao *original*, há a interação de dependência entre esses textos, que sobrevivem de forma recíproca; e devem sobreviver, se de fato o *original* expressou a linguagem poética e a tradução preservou a sua -significância,

mesmo quando surgem novos estilos de época, com novas estéticas e temáticas que orientam a produção artística de um determinado tempo histórico.

Efetivamente, já enunciamos que o poema enquanto texto não se difere das demais representações textuais apenas pela sua estrutura em verso, por exemplo, mas, fundamentalmente pela sua maneira de –significar||, de produzir –significação|| para além da arbitrariedade do signo na língua, na qual –o significado é que comanda o significante e lhe dá transit|| (LARANJEIRA, 2003, p. 47). A Poesia rompe a arbitrariedade do signo linguístico porque ela é geradora de sentidos, tal qual a afirmação de Rimbaud, citado pelo Mário Laranjeira (2003, p. 48), –Isso quer dizer o que quer dizer, literalmente e em todos os sentidos||.<sup>20</sup> Essa afirmação *revela* a distinção entre a Poesia, que pode –significar literalmente e em todos os sentidos||, e a linguagem veicular, que apenas comunica. Por isso, Mário Laranjeira (2008, p. 48) cita Michael Riffaterre<sup>21</sup>:

A língua da poesia difere da de uso corrente. É um fato que o menos sofisticado dos leitores sente instintivamente. [...] A poesia exprime os conceitos de maneira oblíqua. Em suma, um poema diz-nos uma coisa e significa outra. [...] Essa diferença que percebemos empiricamente entre a poesia e a não-poesia explica-se inteiramente pela maneira como o texto poético gera o seu sentido (LARANJEIRA, 2003, p. 48).

E, como já demonstramos anteriormente, o texto poético gera o seu sentido na relação que se consolida entre as estruturas sintáticas que compõem o poema, e o que elas próprias cintilam, em profundidade e extensão; é essa relação que *produz* a –significância|| do poema. Mesmo assim, Mário Laranjeira (2008, p. 49) cita o poeta Augusto de Campos:

... a poesia  
é sempre o contrário  
do que dizem as regras que ela é. ||<sup>22</sup>

Pois, apesar de existirem, estéticas e temáticas que orientem a produção da escrita artística, e, também, fundamentações teóricas que as discutam, a Poesia irá ultrapassar as expectativas pré-estabelecidas diante o modo de significar a, ou as

<sup>20</sup>Na nota de rodapé nº 10 de Mário Laranjeira (2008, pg. 48): —Carta de Rimbaud a seu professor Isambard, citada por J.M. Adam, Pour lire le poème, p. 18, nota 12.||

<sup>21</sup>A citação a seguir diz respeito a referencialização da nota de rodapé de nº 11 de Mário Laranjeira (2008, pg. 48): –Michael Riffaterre, Sémiotique de la poésie, pg. 11||

<sup>22</sup>O trecho citado está referencializado na nota de rodapé de nº 14 10 de Mário Laranjeira (2008, pg. 48):*O Anticrítico*, p. 42

realidades à nossa volta, refletindo ou rompendo à Tradição que se consolida ao longo do tempo, resignificando as concepções de língua(gem).

Desse modo, em continuidade, verificaremos como ocorre a tradução das -equações fonológicas‖ e das -equações semânticas‖ de Beatriz Bastos para o poema de Hilda Hilst.

<p>II</p> <p>Essa lua enlutada, esse desassossego  A convulsão de dentro, ilharga  Dentro da solidão, corpo morrendo  Tudo isso te devo. E eram tão vastas  As coisas planejadas, navios,  Muralhas de marfim, palavras largas  Consentimento sempre. E seria dezembro.  Um cavalo de jade sob as águas  Dupla transparência, fio suspenso  Todas essas coisas na ponta dos teus dedos  E tudo se desfez no pórtico do tempo  Em lívido silêncio. Umas manhãs de vidro  Vento, a alma esvaziada, um sol que não vejo.</p> <p>Também isso te devo.</p>	<p>II.I</p> <p>This mournful moon, this unease  Inner turbulence, lagoon,  Inside the solitude, a dying body,  All this I owe to you. Such immense  Plans and future, ships,  Walls of ivory, words full  Always consented to. It would be December.  A jade horse beneath the waters  A double transparency, a line in mid-air  All these things at your fingertips  All undone through the portal of time  Silent and blue. Mornings of glass,  Wind, a hollow soul, a sun I can not see</p> <p>This, too, I owe to you.</p>
---	--

Considerando que a poeta pode tornar oblíquo o processo de significar das palavras, o poema acima citado é composto, estruturalmente, por uma longa estrofe de treze versos, e, um verso -ilhadoll, que finaliza o poema; os versos não produzem rimas lineares, as rimas não são uniformes, contudo, ao longo do poema, há a presença de certas consonâncias.

Verificamos que, se o poema não têm a intenção de comunicar, tal como a língua veicular, os elementos que nele aparecem transmitem diferentes emoções e sentimentos para além do seu significado, *revelando* sua -significação‖. Só dessa maneira, na Poesia, que a lua pode ser -enlutada‖; porque o poema ultrapassa as regras

gramaticais e as estruturas linguísticas cotidianas, exigindo constante reflexão, apreensão, re-leituras que entre-abrem os horizontes entre as palavras e a –significação‖ do poema.

Esse aspecto parece ser bastante perceptível no poema de Hilda Hilst acima citado: com a constante inclusão de vírgulas, –quebras de verso‖ que parecem transmitir a *dança* entre as palavras e a –significação‖ do poema. É nesse sentido que o poema age em um nível superior de significação, situando-se no nível da semiose (LARANJEIRA, 2008, p. 53), porque os signos se integram em um nível elevado de –significação‖.

Quando, portanto, observamos a tradução do poema, percebemos que a estrutura de estrofes e versos correspondem ao *original*. No entanto, ao contrastar o entrelace dos significantes em cada poema, parece haver uma sutil mudança em *despertar* no poema traduzido certas —significâncias‖ do poema *original*. Isso porque,

[...] o tradutor, para manter a significância no texto de chegada, terá de trabalhar no sentido de construir algo semelhante, sob pena de perder um componente fundamental da estrutura poética atualizada, individualizada no poema original.‖ (LARANJEIRA, 2008, p. 59)

Cabe ao tradutor/a, perceber quais são os elementos sintáticos fundamentais na construção da linguagem poética do poema, e tentar preservar esses elementos na tradução, ou, fazer uso de elementos diferentes sintaticamente, por exemplo, mas que despertem a –significância‖ do poema *original*.

Para Mário Laranjeira, além do sentido

Há que se trazer também a gramática do poema, os jogos de equivalências fônicas, sintáticas, semânticas, de cujos acoplamentos se origina a estrutura poética atualizada que, se eficazmente levada para o texto de chegada, fará dele a tradução daquele poema específico, não de outro (LARANJEIRA, 2008, p. 62).

Assim, no poema de Hilda Hilst, houve equivalências e paralelismos na tradução. No primeiro, segundo, terceiro e quarto verso: –Essa lua enlutada, esse dessassossego/ A convulsão de dentro, ilharga/ Dentro da solidão, corpo morrendo/ Tudo isso te devo.‖, há a presença de uma aflição melancólica que, apesar de se estender pelo poema, *revela*, nesse início, a inquietação interior do eu lírico; e é essa inquietação que faz a lua tornar-se –enlutada‖. Também é a –convulsão de dentro‖, a

agitação violenta que faz com que a solidão se faça -ilharga.∥ Esta palavra, apesar de inicialmente despertar a imagem de uma -ilha largall e produzir o sentido de entrelace à solidão, porque a ilha também se encontra em solitude, e a ilharga *alargaria*, estenderia, portanto, esta solitude que faz o corpo morrer, não possui apenas essa -significância∥, pela própria definição da palavra: ela pode ser -as partes laterais do ventre∥, -cada uma das tábuas que constituem os lados altos das caixas ou caixões∥, -pessoa ou aquilo que protege∥<sup>23</sup>, e essas definições de palavra também podem se relacionar com a -significância∥ do poema, porque as laterais do ventre, as tábuas altas do caixão, e *aquilo* que protege, também se encontram, de certo modo, isolados, à parte; tal qual o eu lírico se encontra, e essa condição melancólica fora provocada por outrém: -Tudo isso te devol.

Na tradução, os significantes e a -significação∥ se tornam paralelos: -This mournful moon, this unease/ Inner turbulence, lagoon,/ Inside the solitude, a dying body,/ All this I owe to you.∥ O sentimento melancólico re-aparece, e, as escolhas lexicais inclinam-se à sonoridade: -unease/inner∥, -moon/lagoon∥; talvez esse tenha sido o motivo de a tradutora ter escolhido traduzir -ilharga∥ com a palavra -lagoon∥ que, precedida da vírgula, não produz o mesmo efeito que o verso do poema *original*.

Assim, como já foi dito, a combinatória de significantes que produzem a -significância∥ do poema, a sua *mensagem*, devem também ser estruturados na tradução, preservando a obliquidade semântica. Por isso a tentativa de *mimese* entre os significantes -ilharga∥ e -lagoon∥ não se entrelaçam totalmente na -significância∥; mesmo que a *mimese* seja necessária, a tradução deve ultrapassá-la, ainda que -lagoon∥ não se alargue em -solidão∥, mas se aprofunde.

---

<sup>23</sup>**·ilhar·ga**

(latim *\*iliarica*, de *ilia*, *ilium*, flancos, partes laterais do ventre)

*substantivo feminino*

1. Cada uma das partes laterais inferiores do ventre. = FLANCO
2. Parte lateral da região abdominal de muitos animais. = ILHAL
3. Parte ou face lateral. = LADO
4. Cada uma das tábuas que constituem os lados altos das caixas ou caixões. (Mais usado no plural.)
5. [Figurado] Pessoa que protege ou ampara (ex.: *ele tem boas ilhargas no partido*).  
[Mais usado no plural.] = .PROTETOR
6. Aquilo que protege. = AMPARO, APOIO, ESTEIO

**à ilharga**

- Ao lado (ex.: *ele vive à minha ilharga*).

**de ilharga**

- De lado, de esguelha (ex.: *sentimos que nos olhava de ilharga*).

"ilharga", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/ilharga> [consultado em 07-06-2018].

Mas, é nesse sentido que, para Haroldo de Campos a tradução implica diretamente à criação, à recriação, à transcrição poética, pois, para ele

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas , como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2013, p. 4).

Dessa forma, para Haroldo de Campos, é possível que a tradução – *transcrição* faça uso de distintos significantes em prol, por exemplo, da preservação sonora do texto poético. Por que, para ele –Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. (CAMPOS, 2013 p.

5) Ainda:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele –que é de certa maneira similar àquilo que ele denota). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2013, p. 5).

Assim, a tradução é compreendida como processo estético criador; a fidelidade literal para com o poema *original* é então rompida em prol da –invençãoll, ou re-invenção a partir do signo na *profundeza* da –significância|| que se revela em entrelace na composição das palavras que estruturam o poema. É, a partir do caminho poético trilhado por Ezra Pound que Haroldo de Campos fundamenta, também seu pensamento. De acordo com Haroldo de Campos (2013 p.6), a prática da tradução de Ezra Pound estimulava esta à uma estética da criação, pois a tradução enquanto criação acaba por permitir a diversificação da língua para a qual se traduz, reconsiderando e vivificando a Poesia. É nessa perspectiva que surge a expressão –make it new||, cujo objetivo era –dar vida ao passado literário válido via tradução||. Isso não quer dizer, no entanto, que o poema traduzido compreendido enquanto criação ou, *transcrição*, se constitua a partir de uma –fuga|| do poema *original*; pelo contrário, a *transcrição* deve ser feita a partir das –linhas de invençãoll que o poema *original* permite. Assim também há quem considere o *traduttori traditori*, que, ao escolher preservar a sonoridade ou o ritmo do poema, pode se afastar da reprodução literal dos significantes do mesmo, em prol do

efeito sonoro, do ritmo, ou, à linguagem poética do *original*; mas isso se faz na tentativa de compreender as profundezas que cercam o que a Poesia conseguiu *revelar* enquanto vivência interior na expressão da linguagem poética.

Por isso, para Mário Laranjeira (2008, p. 81), o tradutor é antes um leitor, que deve partir do poema *original* pensando na sua estrutura a ser –descrita e analisada; e, em razão disso, não pode ver o poema enquanto texto estático, mas sim, perceber as possibilidades existentes em sua –significação e

[...] através da dinâmica das relações significantes, *restituir, gerar*, na língua cultura de chegada, uma estruturação que mantenha com a significância do original uma relação homogênea. Ou seja, na tradução do poema o que se busca transladar não é o sentido, visto como inerente a uma estrutura linguística, mas a significância (LARANJEIRA, 2008, p. 81).

Resta, ao tradutor, como já foi sugerido anteriormente, identificar quais são os elementos que *revelam* a obliquidade que constitui a –significância do poema, a fim de atingi-la. E essa obliquidade presente na –significância faz com que os signos manifestem –uma modificação contínua da mimese, *metamorfoseando* esta em semiose, que se faz pela –retroatividade da leitura, ultrapassando a linearidade que em princípio se estabelece na leitura do poema, permitindo a reformulação da interpretação do poema. (LARANJEIRA, 2008 p.83) É assim que Mário Laranjeira cita Michael Riffaterre:

–o efeito máximo da leitura retroativa, o apogeu da sua função geradora de significância, intervém no fim do poema: a poeticidade é pois uma função coextensiva ao texto, ligada a uma realização limitada do discurso e encerrada nos limites demarcados pelo início e pelo fecho (que retrospectivamente percebemos como aparentados). Daí esta diferença capital: enquanto as unidades de sentido podem ser palavras, sintagmas ou frases, é o texto inteiro que constitui a unidade de significância.

Assim o poema é considerado enquanto um todo, e a sua –significância se dá a partir deste todo; é esta –unidade que deve ser traduzida, não apenas a sequência linear dos versos, mas a sua integração ao todo que é o poema; e, a unidade do poema se expressa por meio da –circularidade provocada pela sua leitura.

Percebemos que a unidade do poema, a obliquidade dos significantes que *orientam* a –significância do poema de Hilda Hilst acima citado, também se faz presente em tradução. E, as escolhas sintáticas da tradutora tencionam representar, parece-nos, a preocupação em tornar a tradução *homogênea* ao poema *original*.

Mesmo assim, como afirmar que o efeito das palavras –enlutada/mournfull, –desassossego/uneasell, –convulsão/turbulencell, –ilharga/lagoonll, realmente são correspondentes? Se o próprio efeito destas palavras advém, também, da recepção do leitor diante os poemas? Há de ser mais intenso o poema *original* em relação à sua tradução? A tradução ultrapassa a literalidade para atingir a –significânciall do poema?

A tentativa de responder à essas questões, nos faz perceber, uma vez mais, as complexidades que circundam a língua(gem) em tradução. Assim, de certo modo, a –contraposiçãoll entre *original* e tradução *das* palavras acima enunciadas, conseguem representar, por exemplo, aproximações de efeitos sonoros na adjetivação da lua: –lua enlutada/ mournful moon [...] lagoonll; para a aliteração em /s/: –esse desassossego, há a aliteração em /i/: –this unease/ inner turbulence, lagoon,/ Inside the solitude, a dying body,ll, por isso há um ritmo sonoro. Também, o entrelace que parece impôr ritmo entre o primeiro e segundo verso, em tradução: –This mournful moon, this unease/Inner turbulence, lagoon,ll, é quebrado pela inserção da vírgula que encerra o segundo verso em tradução, mas que não existe no poema *original*. Esta –quebrall de verso, entretanto, pode também se relacionar com a –significânciall do poema *original*, no qual: –A convulsão de dentro,ilharga/ Dentro da solidão, corpo morrendo,ll, pode representar a extensão da perturbação interior, que em solidão, tal qual já foi sugerido anteriormente na relação com o significado da palavra *ilharga*, e também pensando na –illah isolada e na iconicidade do signo, faz o corpo morrer. De forma aproximada: –[...] this unease/ Inner turbulence, lagoon,/ Inside the solitude, a dying body,ll, a inquietação interior também se contém no limite do lago, e em profundidade, a solidão também comporta –a dying bodyll. Ainda, dada a a natureza morfosintática da língua inglesa, o pronome oblíquo *te*: –Tudo isso te devo,ll, faz com que em tradução hajam a presença de dois pronomes *I* and *you*, para produzir o mesmo efeito: –All this I own to you,ll.

Há também uma *sequência* gradativa no poema; onde o *e* pode ser considerado uma conjunção aditiva e é relevante na produção deste –efeito ll gradativo: –E eram tão vastas/ As coisas planejadas, navios/ Muralhas de marfim. [...] E seria dezembro. [...] E tudo se desfez no pórtico do tempo/ Em lívido silêncio,ll; mas uma conjunção aditiva não re-aparece na tradução na correspondência entre esses versos: –Such immense/ Plans and future, ships/ [...] It would be December. [...] All undone through the portal of time/ Silent and blue,ll; mesmo assim, a –ordenação ll do *efeito* gradativo do poema é percebida. Isso ocorre porque, como já dito, a tradução toma o poema como um todo, e não em suas frases isoladas; isto é, a obliquidade da –significânciall se dá na –integração

e geração de sentidos internos|| ao poema, em unicidade, e portanto, compreende-se a não correspondência *imediate* de classe de palavras entre os versos, tal como nos versos seguintes: -E eram tão vastas/ As coisas planejadas, navios/ Muralhas de marfim, palavras largas/ Consentimento sempre.|| e, paralelamente, -Such immense/ Plans and future, ships,/ Walls of ivory, words full/ Always consented to.|| onde, a tradução se afasta da literalidade, pois há a redução da continuidade do verso quatro, também com a omissão do verbo ser no pretérito perfeito do indicativo; a disposição de palavras que remetem ao feminino: -vastas/ As coisas planejadas,[...] Muralhas [...] Palavras largas||, ressurgem com a predominância do gênero masculino nos versos correspondentes acima citados. Mas, se no poema *original* há uma sequência rítmica que flui sonoramente na continuação do quarto verso: -E eram tão vastas/ As coisas planejadas,||, em tradução há uma fluidez sonora que finda a -sequência imagética|| entre o sexto e o sétimo verso: -Walls of ivory, word full/ Always consented to.||. É também na relação entre o sexto e o sétimo verso em que se evidencia, no poema *original*, a -deslinearização da sintaxe||, característica *intrínseca* à Poesia.

Enfim, a sequência de versos que inclinam-se à finalização do poema, *revelam* uma sublime subtileza na beleza que entrelaça os elementos e a consonância dos versos dá ritmo à leitura, que se faz circular: -Um cavalo de jade sob as águas/ Dupla transparência, fio suspenso/ Todas essas coisas na ponta dos teus dedos/ E tudo se desfez no pórtico do tempo/ Em lívido silêncio.||; pois, pode se fazer vivível a oscilação das cores em movimento do e no cavalo de jade submerso, enlaçado aos dedos que de longe, demandam a sua transparência em movimento; parece haver, assim, a contraposição entre a -natureza selvagem|| do animal e o seu controle, pois um cavalo de jade não precisa ser domado, é um ornamento, mas, talvez, a beleza da sua natureza representativa, a sua resistência e rigidez, ainda que em transparência, ou, talvez pela própria translúcida transparência dessa natureza belamente selvagem, permitiram o *controle* que suspenso, o mantém submerso. Porém, apesar dos elementos enunciados no poema *revelarem* o *controle* de outrém sobre eles, há a ruptura desse fio suspenso que controla: -E tudo se desfez no pórtico do tempo/ Em lívido silêncio.||

Ao contrapormos os versos citados no parágrafo anterior à sua tradução, encontramos, mais uma vez, a -recuperação da significância|| do *original* em tradução: -A jade horse beneath the waters/ A double transparency, a line in mid-air/ All this things at your fingertips/ All undone through the portal of time/ Silent and blue.|| Todavia, dilatam-se as correspondências entre -submergir e beneath|| e -lívido e azul||;

porque, de imediato, -lívido|| não suscita o tom azul, mas em decorrência da circularidade do poema, da necessidade de releituras que entreabrem a -significância|| do poema, acaba-se por -encontrar|| o tom pálido do azul, que pode demarcar a ruptura entre o que fora até então -marionete||, e o que exerce controle sobre os elementos expressados no poema. É assim que, em continuidade, a finalização da estrofe, décimo primeiro e décimo segundo verso, e o verso -ilhad|| se faz: -Umas manhãs de vidro/ Vento, a alma esvaziada, um sol que não vejo./ Também isso te devo.|| e os respectivos correspondentes: -Morning of glass,/ Wind, a hollow soul, a sun I can not see/ This, too, I owe to you.||; demonstram que a inclusão das vírgulas feita pela tradutora, demarcam o ritmo do poema em tradução e contribuem no entrelace dos significantes para a produção da -significação||.

Compreendendo que a -significância|| do poema se faz a partir das estruturas sintáticas que o compõem, é preciso traduzir, também, *aquilo* que Mário Laranjeira (2008, p. 103) determina como a -visibilidade|| do poema; ou seja, o poema em tradução deve apresentar a disposição estrutural do poema *original*; por isso, sonetos devem ser traduzidos com a respectiva estrutura, e, o mesmo deve ser feito em relação aos poemas em verso livres. Pois,

Caso contrário, estaríamos afastando-nos da tradução rumo à recriação livre, à simples intertextualidade. A nosso ver, a tradução tem o compromisso com a visibilidade do original, compromisso que admite alguma flexibilidade, é claro, mas que o tradutor deve tentar preservar. Dentre as muitas marcas exteriores a serem mantidas na tradução, podemos listar a paginação, os caracteres tipográficos usados, a distribuição das linhas, a repartição ou não do poema em estrofes, a presença ou ausência de pontuação, a cor ou as cores da impressão e do papel, o formato da página ou do volume que suporta o texto e mil outros elementos que, principalmente entre os poetas modernos, vêm sendo usados como integrantes das fontes materiais, externas, palpáveis da significância poética (LARANJEIRA, 2008, p. 103).

A visibilidade do poema se faz mais -pálpeve|| entre os poetas concretistas, pois a estética concretista fundamenta-se na espacialidade que o poema ocupa. Mas, todo poema possui sua espacialidade, sua disposição de rimas, versos, e demais recursos estilísticos; estes recursos devem ser considerados pelo tradutor. Verificamos, até então, que, à medida em que a -natureza|| sintática das línguas permite, houve correspondência entre a visibilidade do poema *original* e do poema em tradução. O aspecto da visibilidade do poema também é percebido na tradução do poema a seguir:

<p><b>III</b></p> <p>Sorrio quando penso  Em que lugar da sala  Guardarás o meu verso  Distanciado  Dos teus livros políticos  Na primeira gaveta  Mais próxima à janela?  Tu sorris quando lêes  Ou te cansas de ver  Tamanho perdição  Amorável centelha  No meu rosto maduro?  E te pareço bela  Ou apenas te pareço  Mais poeta talvez  E menos séria?  O que pensa o homem  Do poeta? Que não há verdade  Na minha embriaguez  E que me preferes  Amiga mais pacífica  E menos aventura?  Que é de todo impossível  Guardar na tua sala  Vestígio passional  Da minha linguagem?  Eu te pareço louca?  Eu te pareço pura?  Eu te pareço moça?</p> <p>Ou é mesmo verdade  Que nunca me soubeste?  Hilda Hilst</p>	<p><b>III.I</b></p> <p>I smile when I wonder  Where in your room  You keep my verse.  Away from your  Political books?  In the first drawer  Close to the window?  Do you smile when you read  Or are you tired of seeing  Such abandon  Amorous spark  On my ripened face?  Do I seem beautiful  Or am I to you, perhaps  Too much of a poet,  And not serious enough?  What does the man think  Of the poet? That there's no truth  In my drunkenness  And that you prefer  A friend more peaceful  And less adventurous?  That you simply cannot  Keep in your room  Worldly traces  Of my passionate words?  Do you see me as mad?  Do you see me as pure?  Do you see me as young?</p> <p>Or is it true  That you never knew me?  Beatriz Bastos</p>
---	---

Formalmente, os poemas apresentam estruturas que se correspondem: uma estrofe inicial com vinte e nove versos, e, mais uma vez, uma estrofe -ilhadall, em quase antítese, de dois versos. A escolha da tradutora em finalizar a terceira estrofe com um ponto final, que não aparece formalmente no poema *original*, se dá porque, no poema *original* há uma pausa de ritmo *findando* a primeira *imagem* que o poema elucida; por isso a inclusão da vírgula justifica-se. Do mesmo modo que, em sequência, parece haver a tentativa de *imaginar*, onde -tu guardarás o meu versoll: -Distanciado/ Dos teus livros políticos//, e isso se faz em *quase* indagação que na sequência se concretiza em pergunta: -Na primeira gaveta/ Mais próxima à janela?//. A tradutora escolhe inserir dois questionamentos para -where you keep my versell, porque o poema *original* o permite, assim obtem-se: -Away from your/ Political books? In the first drawer/ Close to the window?//. Nesse início, a obliquidade da linguagem poética inverte a sequência esperada: primeiro há afirmação, mas, indiretamente, ela aprofunda-se em questionamentos que se estendem nos versos seguintes. É assim que a -significânciall do poema em sua linguagem poética permite a inserção de pontuação quando esta existe na leitura *retroativa* do poema.

Se, de acordo com Mário Laranjeira (2008, p. 83), atingir a -significânciall do poema, implica, antes, em sua *reprodução* mimética, a -leitura semiótica// que *revela* a -significânciall do poema exige, antes, a -leitura linguística// do mesmo. Por isso a intenção de preservar no poema em tradução, os elementos textuais formais do poema *original*, afim de atingir a -significânciall do poema enquanto unidade.

Assim, observamos que, na sequência dos versos que constituem o poema *original*: -Tu sorris quando lê/ Ou te cansas de ver/ Tamanha perdição/ Amorável centelha/ No meu rosto maduro?//, há correspondência no poema em tradução: -Do you smile when you read/ Or are you tired of seeing/ Such abandon/ Amorous spark/ On my ripened face?// Contudo, há de se dizer que, a palavra -perdição//, dada a própria profundidade de sua -significânciall, *transmite* um sentido ambíguo que é primordial na elucidação da -significânciall que se entreabre entre os versos seguintes: é no -rosto maduro// que a -amorável centelha *da* perdição// parece surgir; e, talvez, no poema em tradução, a *imagem* que desperta a irresistibilidade de uma possível paixão em -perdição//, parece não se vivificar na escolha da tradutora pela palavra -abandon//, pois, enquanto a -perdição// aparece como provocativa no rosto, o -Such abandon//,

pode *provocar* no -ripened facell, o descaso, a negligência que se afasta do ar *provocativo*; apesar disso, há correspondência da classe de palavras.

As *correspondências* formais entre os poemas determinam o vínculo mais estreito que deve existir entre poema *original* e poema em tradução afim de permitir que a -significância|| do poema exista, viva, em ambos. Também,

A margem da autonomia da tradução com relação ao original não me parece que deva ser ilimitada. Quando se fala de *homogeneidade* na geração do poético na tradução, está-se afirmando que as manifestações textuais da significância devem ser mantidas de modo a, ao mesmo tempo, manter e superar as variações diacrônicas e diatópicas (LARANJEIRA, 2008, p. 109).

Por isso a importância do não afastamento da tradução em relação ao *original*. No poema em questão, percebemos que há a tentativa em fazer a tradução homogênea ao *original*, considerando, dentro das possibilidades, a -significância|| do poema na relação que estabelece com as estruturas linguísticas que lhe contém.

Desse modo, em continuidade: -E te pareço bela/ Ou apenas te pareço/ Mais poeta talvez/ E menos séria?|| e a devida tradução: -Do I seem beautiful/ Or am I to you, perhaps/ Too much of a poet, / And not serious enough?||; há, mais uma vez, a inclusão de pontuação na tradução não evidenciada no poema *original*; mas a fidelidade na tradução poética pode ser considerada dinâmica, de acordo com Mário Laranjeira (2008, p. 123), por isso, tal qual já foi dito no decorrer do texto, é o poema enquanto unidade que produz a -significância|| e não, o olhar que se retém às palavras isoladas. Sendo assim,

Vista a tradução do poema como reescritura de uma leitura do poema por um sujeito que tem a sua própria história social e individual, com tudo aquilo que lhe implica de ideologia e de pulsões corporais que agem como forças determinantes do seu fazer, o conceito de fidelidade não pode reduzir-se à simples superposição coincidente de duas estruturas-fora enquanto objetos (LARANJEIRA, 2008, p. 123).

É então, que a linguagem poética se estende para além de si mesma, e, por isso a afirmação de Rimbaud -Je est un autre||: a consciência de que a linguagem poética co-existe no olhar que repousa na profundidade *daquilo* que se vê, ou se quer ver, também no outro, h(á) partilha de si mesmo. Há uma -contradição harmônica|| nessa co-existência com o outro que enlaça o poema *original* e o poema traduzido, provocada pelas tensões sintáticas que constroem a -significância|| do poema.

No poema de Hilda Hilst acima enunciado, o eu (ou eus?) lírico parece transparecer a preocupação em saber onde guarda *o outro* os seus versos? O que pensa *o*

*outro* da poeta, ou do? E o questionamento constante: -O que pensa o homem/ Do poeta? Que não há verdade/ Na minha embriaguez/ E que me preferes/ Amiga mais pacífica/ E menos aventura?||, que se *repete* em tradução: -What does the man think/ Of the poet? That there's no truth/ In my drunkenness/ And that you prefer/ A friend more peaceful/ And less adventurous?|| Enquanto no poema *original*, dada a natureza da língua portuguesa, as palavras de gênero feminino influenciam na concepção que idealiza o eu lírico enquanto voz feminina, já na respectiva tradução, a voz feminina não aparece no artigo/determinante e no substantivo -a friend||, e na adjetivação -peaceful|| e -adventures||; e a voz feminina é essencial ao poema. Então questiona-mo-nos: fica evidente a voz feminina no poema em tradução? Talvez, quando se pensa na unicidade do poema, possa se afirmar que sim; mas, claramente, percebemos que há dificuldade em determinar o gênero do eu lírico na língua inglesa, sem a inserção de um pronome que o determine.

A sucessão do poema continua *revelando* a preocupação do eu lírico em compreender/saber/constatar o que *é* e o que *são* os seus versos para o *outro*: -Que é de todo impossível/ Guardar na tua sala/ Vestígio passional/ Da minha linguagem? Eu te pareço louca?/ Eu te pareço pura?/ Eu te pareço moça?||. Também em tradução: -That you simply cannot/ Keep in your room/ Wordly traces/ Of my passionate words?/ Do you see me as mad? Do you see me as pure? Do you see me as young?||. Para manter a relação entre os significantes, há relação direta entre -impossível|| e -simply cannot||, mas, a *ideia* de impossível se *faz* mais *forte*. A tradutora mantém a anáfora nos três últimos versos da primeira estrofe: -Do you see||, o que é preponderante para a -significância|| do poema.

Entretanto,

Não se pode exigir do tradutor que mantenha absolutamente tudo aquilo que uma análise linguística do original revela como pertinente à poeticidade do texto. Cabe-lhe entretanto, expandir ao máximo o limite das fidelidades e, pela inventividade do seu gênio, recuperar e compensar possíveis perdas de trajeto nos diversos níveis (LARANJEIRA, 2008, p. 129).

Nesse sentido, voltamos a re-dizer que cabe ao tradutor perceber o *entreabrir* da -significância|| que ora repousa, ora flutua e ora submerge, na profundidade que se entrelaça na estrutura que constitui a unicidade do poema, afim de permitir que esse *entreabrir* das palavras se faça também no poema em tradução. Assim, o poema se completa tal qual o seu iniciar: afirmação que repousa em questionamento: -Or is it true/ That you never knew me?||, já que, ao longo do poema, não houve a resolução

sobre o olhar do *outro* na percepção de *si mesma*, resta a afirmação que se faz em interrogação; mas parece ser um questionamento sem resposta, ainda que sugira o *afirmar* ao *questionar*.

Para além das possibilidades de leituras e interpretações que a –significância|| do poema em questão elucida, parece-nos importante constatar que, em princípio, há o –reflexo|| de certa facilidade na tradução de poemas em verso livre sem uma sequência que demanda rimas ou, que não é composto por distintas figuras de linguagem para além da própria obliquidade que representa o poema, pois, assim, o/a tradutor/a não precisa *preocupar-se* em tentar –reproduzir||, aproximar foneticamente o poema em tradução ou, construir novamente figuras de linguagem que transmitam o mesmo efeito.

À vista disso, o poema –Quando||, de Sophia de Mello Breyner Andresen, que virá na sequência, apresenta-se com estrutura distinta dos poemas de Hilda Hilst, e por isso provocam um outro olhar diante a tradução:

<p><b>IV</b> <b>Quando</b></p> <p>Quando o meu corpo apodrecer e eu for morta Continuará o jardim, o céu e o mar, E como hoje igualmente hão-de bailar As quatro estações à minha porta.</p> <p>Outros em Abril passarão no pomar Em que eu tantas vezes passei, Haverá longos poentes sobre o mar, Outros amarão as coisas que eu ameï.</p> <p>Será o mesmo brilho, a mesma festa, Será o mesmo jardim à minha porta, E os cabelos doirados da floresta, Como se eu não estivesse morta.</p> <p>Sophia de Mello Breyner Andresen</p>	<p><b>IV.I</b> <b>When</b></p> <p>When my body falls sick and I die The garden will still be here, the sea and the sky, And the four seasons, just as they do today, Will dance at my door.</p> <p>In April, others will stroll in the orchard Where I so often walked. There will be long sunsets over the sea, Others will love the things I loved.</p> <p>The same glow, the same celebration, The same garden at my door, The same golden-haired forest, Just as if I hadn't died.</p> <p>Margaret Jull Costa</p>
---	---

Estruturalmente, o poema é composto por três estrofes de quatro versos (quartetos); as respectivas rimas para estes versos são: ABBA/ ACAC/ DDDD. Assim, foneticamente pensamos que o poema em tradução deve almejar preservar tal estrutura.

Mas, ao observamos o poema, percebemos que enquanto —corpoll, a estrutura de estrofes e versos re-aparecem; mas, as rimas não evidenciam correspondência para com o poema *original*. Há no entanto, construções fonéticas que despertam a beleza sonora do poema em tradução, na primeira estrofe, por exemplo: -When my body falls sick and I die/ The garden will still be here, the sea and the sky,||; percebemos que a fonética do poema *original*, tão importante na construção do poema, não se *revela* também na tradução, mas, apesar de as estruturas fonéticas não se fazerem presentes, conseguimos constatar a -significância|| do poema *original* em sua tradução, pois compreendemos que o poema em tradução não pretende *ser* idêntico ao original, mas *revelar* a dinâmica da -significância|| do poema *original*; é claro que, como já dissemos ao longo desse trabalho, a -significância|| do poema se faz na co-relação entre a forma e o sentido do mesmo; sabemos também, que as características formais, sintáticas, semânticas, fonéticas, são fundamentais na concepção do poema; porém, o tradutor estará sempre a mercê das escolhas que permitirão com o que mesmo preserve ou, concentre-se em um destes aspectos, afim de tornar possível o *renascer* da -significância|| do poema *original* em tradução, para que a linguagem poética sobreviva.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tentativa de experienciar o movimento da língua que se fixa em Poesia, na concreticidade do poema e na profundidade e extensão da linguagem poética em tradução, demarcam a *necessidade* quase contínua de *re-visão*: re-leitura, re-escrita, re-observação, re-silêncio que tenta compreender. Porque nossas leituras, experiências, *aquilo* que sentimos e pensamos, condicionam a nossa maneira de perceber tanto o desabrochar do poema quanto a sua intenção de decomposição.

Por isso, nos foi fundamental partir das reflexões que orientam as concepções sobre língua e linguagem, na tentativa de compreender a complexidade que circunda esses conceitos vivos, em contante transformação. Também nos pareceu primordial tentar perceber à maneira como eram compreendidas e concebidas as traduções, ao longo do tempo; e, como esse entrelaçar de textos foram fundamentais para que as produções literárias ocidentais se consolidassem: também na relação entre tradução e *original*.

Tentamos, de certo modo, demonstrar que os conceitos linguísticos dialogam diretamente com a Literatura, e esse diálogo é essencial tanto para a compreensão do texto artístico, quanto para o aprofundar-se dos estudos linguísticos; assim, não acreditamos na oposição entre Literatura e Linguística, pelo contrário, percebe-se que uma -nutre-sell da outra e ambas florescem. É assim que tentamos -localizar|| o poema enquanto tecitura profunda, em —significação|| dinâmica.

Todas as leituras teóricas foram fundamentais para que houvesse *certa* compreensão diante a *ação* que *é* o poema em tradução.

Ainda, ao longo deste trabalho, o que parece ter se enraizado com certa profundidade é a convicção de que o que se deve preservar na tradução de Poesia é o processo de geração de sentido interno ao poema. Pensando, desse modo, que o poema em tradução não será, ou melhor, não deve pretender ser idêntico, apenas literal, ao poema *original*.

O poema em tradução deve buscar estabelecer-se em homogeneidade para com o poema *original* -não pela reprodução servil de uma estrutura-fora, mas por um trabalho na cadeia dos significantes capaz de dar origem a um poema autônomo e vivo.|| (LARANJEIRA, 2008, p. 144) Evidenciamos, desse modo, que os poemas aqui analisados ao mesmo tempo em que se *revelam* entrelaçados aos poemas *originais*,

também refletem a autômia do poema em tradução; e essa –autonomia|| se faz porque a –significância|| presente no *poema-fonte* também está *presente* no poema em tradução.

Também, a tradução de Poesia também pode ser compreendida enquanto *criação*, porque é um processo criativo que exige do tradutor sensibilidade para observar e captar a –significância|| do *poema-fonte*, e labor teórico e linguístico, para recodificar a –significância|| do poema afim de fazê-la renascer em outra língua. No entanto, compreender a tradução de poesia enquanto criação ou *transcrição*, não indica compreendê-la na condição de criação que nega ou se afasta do *poema-fonte*, tornando a tradução paratextual; pelo contrário, a tradução de Poesia deve buscar homogeneidade na –significância|| dos e entre os poemas; e, a –significância|| do poema, tal como este trabalho sugere, re-afirmando as reflexões de Mário Laranjeira acerca da tradução poética, se faz, mais uma vez, no entrelace estrutural linguístico do poema que permite ao signo linguístico transformar-se em signo semiótico. É assim que a singularidade da Poesia instiga a tradução enquanto prática profundamente reflexiva.

Todavia, há de se dizer que, as tentativas de análises dos poema aqui enunciados, não findam-se; são propostas de leitura-interpretação que tentaram não se distanciar dos poemas; isso não significa, no entanto, que estejam corretas, coerentes, pelo contrário, a leitura retroativa do poema ao mesmo tempo que afirma sua –significância|| também desperta a –dúvida||: *isso quer dizer o que quer dizer em si mesmo e em todos os sentidos?* E ainda, pensar a –significância|| do poema em língua inglesa provoca a dúvida: –estou pensando em português ou em inglês?||; –isto está coerente porque estou pensando em português ou está coerente para quem pensaria este poema concebendo a *realidade* a partir da língua inglesa?|| Entre as *quase* certezas parecem prevalecer, pois a –significância|| do poema também se faz a partir das pré-disposições daqueles que o leem.

O que fica claro, no entanto, é a especificidade da linguagem poética na sua multiplicidade de produzir significações em: imagens que despertam emoções e aprofundam a nossa maneira de *ser* em nós mesmos e nas relações que estabelecemos na realidade em que estamos inseridos. Por isso acreditamos que a Poesia, enquanto linguagem artisticamente elaborada, é fundamental no despertar de uma visão sensívelmete *humanizadora* em nossa sociedade. Experimentar e incentivar a tradução de Poesia, bem como pensar sobre essa *ação*, nos faz lembrar, mais uma vez, que o *maravilhoso* esplendor e o –espantoso|| *sofrimento* do mundo, caminham juntos nas especificidades das línguas e parecem nos *querer dizer* que é na língua(gem) o lugar

onde habita a verdade *reveladora* da nossa condição humana no mundo: a possibilidade de pensar e de agir de acordo com o próprio *olhar*, em superfície ou mergulho profundo que sempre irá ao encontro do *outro*, ainda que em *si* mesmo. É na língua(gem) que partilhamos *aquilo* que pode vir a ser chamado de essência humana; e é ela que deve permitir a dignidade de fazer florescer toda a Vida ao nosso redor.

Portanto, o *poeta*, o *tradutor*, também o *Professor*, enquanto consciências incentivadoras ao cultivo das flores que em língua(gem) transformadora, se concretizam, são essenciais para que possamos acreditar na sublime beleza humanizadora de partilhar a existência que se concretiza em palavras. Assim a suposta invisibilidade do *ser* que se fragmenta em língua(gem), sobre-vive à ela, e nela. E é nesse sentido que a Poesia, a linguagem poética, estão para além do texto que cultivam, porque esse, ainda que enraizado no poeta ou no tradutor, floresce na -significância- que encontra o olhar do *outro*, que em sensibilidade e a seguir em ação, transforma-se.

-É triste explicar um poema.

É inútil também.

Um poema não se explica.

É como um soco.

E, se for perfeito, te  
alimenta para toda a vida!

Hilda Hilst

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. – 19. ed. – São Paulo: Cultrix, 2012.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Cadernos Viva Voz – FALE/ UFMG, 2008. Disponível em: [www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/publicacoes.htm](http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/publicacoes.htm)

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Relógio D'Água Editores. Janeiro de 2012.

CAMPOS, Haroldo. **Transcrição**. (ORGS.) Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. – 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Bllinkstein e José Paulo Paes. – 24º ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução: Do sentido à Significância**/ Mário Laranjeira. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. – (Criação e Crítica; v. 12)

MESCHONNIC, Henri. **Poética do Traduzir**. Cadernos Viva Voz – FALE/UFMG, 2009. Disponível em: [www.lettras.ufmg.br/labeled](http://www.lettras.ufmg.br/labeled)

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

PAZ, Octavio. **Tradução: Literatura e Literalidade**. Cadernos Viva Voz – FALE/UFMG, 2009. Disponível em: [www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/publicacoes.htm](http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/publicacoes.htm)

REIS, Carlos, 1950 – **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. – 2ª ed., reimp. Outubro, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. – 28. ed. – São Paulo: Cultrix, 2012.

SPINA, Segismundo. **Introdução à Poética Clássica**. Editora F.T.D. – S.A. São Paulo, 1967.

**Sites da internet consultados:**

FROM JOY, MEMORY, NOVITIATE OF PASSION. TRADUÇÕES DE HILDA HILST. Disponível em:

<<https://www.asymptotejournal.com/poetry/hilda-hilst-joy-memory-noviti-ate-of-passion/>>

HAFIZ, POETA LÍRICO E MÍSTICO PERSA. Disponível em:

<: <http://portuguese.trib.ir/index.php/cultura/poemas-persas-1/item/225582-hafiz-poeta-lirico-e-mistico-persa>>

LASCAUX. Disponível em:

<<http://www.lascaux.culture.fr/>>

MUSHRIFUDIN SAADI, O POETA IRANIANO (1184 -1283). Disponível em:

<: <http://portuguese.trib.ir/index.php/cultura/poemas-persas-1/item/225685-mushrifudin-saadi-o-poeta-iraniano-1184-1283>>

NO FEAR SHAKESPEARE. Disponível em:

<<http://nfs.sparknotes.com/tempest/>>.

OXFORD DICTINARIES. Disponível em:

<<https://en.oxforddictionaries.com/>>

PRIBERAM DICIONÁRIO. Disponível em:

<<http://www.priberam.pt/>>

SOPHIA DE MELLO BREYNER ADRESSEN. Disponível em:

<[http://lusofonia.x10.mx/literatura\\_portuguesa/sophia.pdf](http://lusofonia.x10.mx/literatura_portuguesa/sophia.pdf)>

<[http://www.alpiarca.pt/biblioteca/pdf/sophia\\_mello\\_breyner.pdf](http://www.alpiarca.pt/biblioteca/pdf/sophia_mello_breyner.pdf)>

THE PERFECT HOUR: AN INTERVIEW WITH MARGARET JULL COSTA AND  
NEW TRANSLATIONS FROM THE PORTUGUESE. Disponível em:

<<http://nationaltranslationmonth.org/wp-content/uploads/2016/05/The-Perfect-Hour-Interview.pdf>>

VISITA VIRTUAL: CAVERNA DE LASCAUX. Disponível em:

<<http://www.historiadigital.org/visitas-virtuais/visita-virtual-a-caverna-de-lascaux/>>