

KARIMA BEZERRA DE ALMEIDA

“WITH SPECIMENS OF SONG”:
A TRADUÇÃO DA RIMA DE DICKINSON

FLORIANOPOLIS

2009

KARIMA BEZERRA DE ALMEIDA

**“*WITH SPECIMENS OF SONG*”:
A TRADUÇÃO DA RIMA DE DICKINSON**

Trabalho apresentado ao Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina UFSC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Lima.

FLORIANOPOLIS

2009

FOLHA DE APROVAÇÃO

KARIMA BEZERRA DE ALMEIDA

“*WITH SPECIMENS OF SONG*”: A TRADUÇÃO DA RIMA DE DICKINSON

FLORIANOPOLIS, 24/03/2009

BANCA EXAMINADORA

RONALDO LIMA

Universidade Federal de Santa Catarina

WALTER COSTA

Universidade Federal de Santa Catarina

ALAIN P. DURAND

University of Rhode Island

JOSÉ ROBERTO O'SHEA

Universidade Federal de Santa Catarina

Para Mercia

Agradecimentos

Agradeço a todos aqueles que me auxiliaram no desenvolvimento deste estudo. A começar pelo incentivo financeiro da bolsa CAPES, que possibilitou minha estada em Florianópolis e a continuação dos meus estudos na UFSC. Sou muito grata aos meus pais Silvia e Alcimar, e minhas irmãs Nívia, Camilla e Lia, pelo apoio e carinho a distância. Obrigada Julien por ter estendido a mão nos momentos difíceis; e Fedra pelo companheirismo. Agradeço especialmente a Ronaldo Lima, quem primeiramente me proporcionou a oportunidade de iniciar este projeto; pelos seus experientes conselhos; pela sua paciência; pelas críticas e sábias palavras de carinho e conforto. Reconheço que foi essencial o apoio da Ana Cláudia Souza, da Maria Lúcia Vasconcelos, da Meta Zipser, do Paulo Henriques Britto, do Philippe Humblé e do Walter Costa, que me ensinaram, orientaram e, principalmente, me incentivaram nesta caminhada. Agradeço também a José Roberto O'Shea que, com o seu conhecimento vasto na área de tradução literária de língua inglesa e estrutura de texto acadêmico, me ofereceu dignas sugestões para leitura; o José Roberto, cujo brilho nos olhos ao ouvir as rimas dickinsonianas serviu de incentivo definitivo para o enfoque deste estudo. E, finalmente, agradeço ao tradutor e poeta José Lira, pela troca de emails; pelo carinho e atenção; pela sabedoria; por seus trabalhos sobre Dickinson; e por ter me recebido tão generosamente em sua residência no Recife.

Before you thought of Spring
Except as a Surmise
You see — God bless his suddenness —
A Fellow in the Skies

Of independent Hues
A little weather worn
Inspiring habiliments
Of Indigo and Brown —

With specimens of Song
As if for you to choose —
Discretion in the interval
With gay delays he goes

To some superior Tree
Without a single Leaf
And shouts for joy to Nobody
But his seraphic self —

Emily Dickinson

Resumo

A presente investigação propõe um estudo da poesia de Emily Dickinson no que diz respeito à sua tradução para o português. Sobretudo, há uma preocupação com questões eufônicas, que evidenciaram a poesia de Emily Dickinson, e vêm desafiando os tradutores brasileiros. O escopo da pesquisa se limitará à preocupação com a rima, mais especificamente, a de final de verso. A proposta é gerar uma discussão acerca das traduções de José Lira e Aíla de Oliveira Gomes, colocando em evidência algumas das estratégias que estes empregaram para responder aos desafios de traduzir a rima na poesia de Dickinson. Tal discussão será fundamentada nas observações sobre a rima nos poemas de Dickinson, particularmente propostas no livro *Positive as Sound* de Judy Jo Small.

Palavras-chaves: Emily Dickinson; rima; tradutores brasileiros.

Abstract

This present investigation proposes a study on the poetry of Emily Dickinson regarding its translation into Brazilian Portuguese. Overall, the focus of the study relies on the sound effects that have highlighted the poetry of Emily Dickinson and have been challenging Brazilian translators. The scope of this research is limited to what concerns rhyme, more specifically the end rhymes. The proposition is to generate discussion about the works of Brazilian translators José Lira and Aíla de Oliveira Gomes, focusing on the strategies they found to meet the challenges of translating rhyme in the poetry of Dickinson. Such discussion will be based upon the observations of Judy J. Small on her book *Positive as Sound* about rhyme in the poems of Dickinson.

Key-words: Emily Dickinson; rhyme; Brazilian translators.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	10
1.1 " <i>Bind me – I still can sing</i> ": as rupturas de Emily Dickinson.....	10
1.2 Objetivos	17
1.3 Corpora	17
1.4 Justificativa	19
1.4.1 Sobretudo, por que Emily Dickinson?.....	20
1.4.2 A pertinência deste estudo	21
1.5 Metodologia	22
2. CAPÍTULO 1 – “<i>Slant Rhymes</i>”: a rima enviesada de Emily Dickinson	24
3. CAPÍTULO 2 - “<i>Transport of cordiality</i>”: as “transcrições” de Aíla Gomes	31
4. CAPÍTULO 3 - “<i>Let change transfuse</i>”: as “concepções” de José Lira	40
5. CAPÍTULO 4 - “<i>Dwell in possibility</i>”: as possibilidades de Gomes e Lira	50
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
7. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	63
8. ANEXOS	69

1. INTRODUÇÃO

1.1. *“Bind me – I still can sing”*: as rupturas de Emily Dickinson

Quem nunca teve vontade de enviar um trabalho artístico para alguém? Fosse este um simples desenho, ou um poema de amor, talvez uma composição musical ou até uma homenagem com fotos digitais em *slides*. O século XXI nos presenteia com aparatos tecnológicos de entretenimento atrelados ao computador, capazes de nos surpreender constantemente com as inovações da arte digital. Esses aparatos trouxeram outra abordagem à arte: outras maneiras de construir, interagir, apreciar e compartilhar produções artísticas com outras pessoas nem sempre presentes fisicamente. A música digital é apenas um exemplo dessa nova abordagem, pois é possível enviar e receber dados sonoros através do correio eletrônico. O curioso é que, analogicamente, no século XIX, com os recursos básicos de que dispunha, Emily Dickinson precedeu o advento das novas tecnologias e encontrou maneiras de registrar e veicular musicalidade através de suas correspondências, utilizando como ferramenta para tal sua poesia inovadora.

Dickinson, sobretudo, “contestou” através de sua obra, tal como outros artistas do século XIX o fizeram¹, foi uma poeta que ocasionou rupturas, mesmo parecendo ter sido instruída a “adaptar” seus poemas e conseguiu, afinal, o reconhecimento do seu “lapso técnico característico”, surgindo como poeta pré-modernista para selar novas possibilidades; com seus mais de 1.700 poemas, legou à posteridade uma voz estranha em meio a tantas vozes previsíveis. As inovações artísticas parecem sempre ter enfrentado as forças das leis do isomorfismo, isto é, das orientações subjacentes de obediência aos modelos canônicos ou em voga, cristalizado pelas culturas e de difícil aceitação de mudanças. Dickinson parece ter sido surpreendida, pois é possível induzir que, eventualmente, tenha sido aconselhada a se render aos padrões praticados e preconizados em sua época. Todavia, não “se desfez dos sinos cujas

¹ Artistas que foram enfrentando as barreiras dos isomorfismos históricos e derivando para outros pólos, muito embora, naturalmente, embasados nos modelos clássicos que os precederam.

melodias acalmaram seus tormentos”, como ela mesmo afirmou em carta, e, antecipando-se às várias “rupturas” (cf. Barthes)² que marcaram as derivas nas artes expressas por contemporâneos seus, Dickinson propôs um estilo inovador.

A poesia de Dickinson, de certo modo permeada pelo transcendentalismo de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), expressa: sua contestação à igreja congressionalista; ao seu pai; àquilo julgado moral; e, particularmente, às restrições que circunscreviam a condição da mulher, mortal e poeta. Ela se refere a Deus, à loucura e àquilo que é infinito (Martin, 2002, p.1), em vez de ponderar sobre eventos políticos e sociais como o fez, por exemplo, Walt Whitman em poemas do *Leaves of Grass*. Harold Bloom, após haver mergulhado no trabalho de Dickinson, relata não ter encontrado na poesia da poeta envolvimento político mínimo que, ao menos, marcasse reconhecimento a seu pai, que exercera representação no Congresso (Bloom, 2002, p.352). A mulher, Dickinson, poeta, de família puritana, surgiu discretamente no século XIX, portando em seu potencial artístico não somente temas densos e divergentes, mas fazendo emergir, igualmente, para os ares de seu tempo, idéias um tanto audaciosas à literatura norte-americana.

Quando artistas do século XIX lançaram idéias diferentes dos modelos apreciados, tiveram que afrontar as barreiras e imposições dos isomorfismos que condenam à lentidão as transformações, notadamente aquelas recebidas como súbitas e “agressivas”. Entre 1830 e 1886, época em que Emily Dickinson viveu, experimentou as orientações da noção de “asepsia”, do ponto de vista apreciativo, supostamente registrada nos modelos caracterizados como clássicos. Asepsia que efetivamente encontrava-se, lenta e progressivamente, questionada já a partir do século XVII com o advento do Iluminismo. Na pintura, por exemplo, Camille Pissaro, que viveu na mesma época de Dickinson (1830-1903), foi pioneiro na formação do grupo impressionista dos *Batignolles* entre 1874 e 1886, em Paris (Maloon, 2006). Na mesma vaga ocupada por artistas como Monet, Renoir, e Van Gogh, Pissaro insistiu no movimento que deu origem a uma revolução artística, se desprendendo do realismo, buscando a simplicidade subjetiva da natureza e interagindo com seu observador naquele instante imaginário. Os impressionistas,

² Ver por exemplo “Le plaisir du Texte”, “Léçon”, entre outras obras de Roland Barthes.

relata a história, foram duramente criticados (Maloon, 2006), pois a obra impressionista, aos olhos das escolas, representava expressa discordância com a visão aristocrática tradicionalista do início do século XIX que insistia em conservar seus domínios.

Assim como Pissaro, vários outros artistas, tal como os acima citados e ligados à pintura, progressivamente derivavam para outros pólos. Dickinson parecia almejar trilhas similares, embora, como já assinalado, naturalmente embasada nos modelos clássicos que envolveram sua formação. Possivelmente, compreendia as auras de mudança anunciadas nos horizontes longínquos, mais visíveis aos sensíveis olhos do artista. Dickinson, antecipando-se àquilo que propulsores das teorias desconstrutivistas de Michel Foucault, Jacques Derrida e Gilles Deleuze, dentre outros mais atuais, chamariam de “desconstrução” (cf. Derrida), propôs um estilo outro, que, em sua estrutura, destoava das “cores”, dos padrões dos escritores, singularmente dos escritores americanos da época. Jacques Derrida, por exemplo, questionou as suposições tradicionalistas de certezas e verdades absolutas e que obstruem canais que dão acesso a infinitas possibilidades de desvios na busca interminável da acepção (Derrida et al., 2004).

Dickinson parece antecipadamente responder às considerações realizadas por autores como Roland Barthes, quando ele afirma que:

[...] o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas (ou de certas colisões): códigos antipáticos (o nobre e o trivial, por exemplo) entram em contato; neologismos pomposos e derrisórios são criados; mensagens pornográficas vêm moldar-se em frases tão puras que poderiam ser tomadas por exemplos de gramática. Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída. Ora, *essa redistribuição se faz sempre por corte*. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem*, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Essas duas margens, o *compromisso que*

elas encenam, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza. (Barthes, 1977, pg. 11-12)

Dickinson parecia visar trabalhar nos espaços de encontro de forças antagônicas, lá onde se formam os turbilhões. Questionava as verdades absolutas: aquelas da igreja, da conduta de seu pai e até mesmo dos preceitos preconizados a respeito da figura de Deus, como neste poema (J376)³:

<p>Of Course — I prayed — And did God Care? He cared as much as on the Air A Bird — had stamped her foot — And cried "Give Me" — My Reason — Life — I had not had — but for Yourself — 'Twere better Charity To leave me in the Atom's Tomb — Merry, and Nought, and gay, and numb — Than this smart Misery.</p>	<p>É claro que pedi. E Deus, Ele ligou? Como se passarinho, No ar, batesse o pé E gritasse "Me dá!" Minha razão, e Vida, Não os teria sem Ti — Mais caridade seria Deixar-me em tumba de Átomo — Alegre e nada, feliz e tórpida — Que esta vívida Miséria.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Os supostos questionamentos que Emily Dickinson expressou através do conteúdo denso e da “estranha” estrutura de seus poemas, parece que prepararam terreno àquelas visões que provocariam as “rupturas” anunciadas por Barthes, que se processariam brevemente nos anos vindouros, como na década de 60, particularmente 1968. Dickinson aspirou e exprimiu ao século XIX questões que poderiam, nas visões de vertentes estruturais, ser julgadas como “espécie de despreparo formativo”. Assim, tome-se até por “esperado” o fato de sua produção ter sido, em sentido amplo, mal interpretada durante longos anos. De acordo com o artigo do *New York Times* (25 de novembro, 1894), Thomas Higginson afirmou que seus poemas eram “espasmódicos” e “descontrolados”, e que por isso não os

³ Esta classificação foi dada por Thomas Johnson (1955). Esta tradução foi feita por Aíla Gomes de Oliveira, 1985, p. 71. Assim como este, todos os poemas citados neste presente estudo estão em Anexos e estão enumerados de acordo com a classificação de Johnson.

considerou para publicação. No mesmo artigo, Mabel Todd afirma que “na juventude ela era intelectualmente brilhante, e só precisava ter tido treino adequado para ter sido bem sucedida”, como disse ela ao *New York Times* enquanto publicava dois volumes das cartas de Emily Dickinson (*Letters of Emily Dickinson*, 1894).

Estando subjacentemente atrelada, como que por amarras, aos modelos preconizados e valorizados em seu tempo, por conseqüência, parecia acreditar ter sido instruída a “aprimorar” seus poemas adaptando-os, de qualquer forma, aos padrões da época. A resposta de Dickinson aos conselhos de Thomas Higginson foi a seguinte:

Your second letter surprised me, and for a moment stung. I had not supposed it. Your first gave no dishonor, because the true are not ashamed. I thanked you for your justice, but could not drop the bells whose jingling cooled my tramp. Perhaps the balm seemed better 'because you bled me first. I smile when you suggest that I delay "to publish," that being foreign to my thought as firmament to fin. If fame belonged to me, I could not escape her; if she did not, the longest day would pass me on the chase, and the approbation of my dog would forsake me then. My barefoot rank is better.

Figura 1. Recorte do *New York Times*, 1894 (www.nytimes.com)

Sua segunda correspondência me surpreendeu, e por um momento me picou. Não foi como eu esperava. A sua primeira não foi uma desonra, pois não há vergonha quando se diz a verdade. Agradeço por sua justiça, mas não poderia me desfazer dos sinos cujas melodias acalmaram meus tormentos. Talvez o bálsamo pareceu surtir efeito porque você havia me ferido primeiro. Sorri quando me sugeriu que adiasse “a publicação”, ser alheia aos meus princípios como o firmamento à escama. Se a fama me pertencesse, dela não poderia escapar, mas se não, nem o mais longo dos dias seria suficiente para a minha caçada; e até o meu cão iria me desaprovar. Prefiro manter os pés no chão. [Tradução da mestrandia]

O futuro, no entanto, iria abrir novos leques, ou seja, novas paletas de cores que permitiriam o surgimento de fóruns adequados à contemplação e ao reconhecimento da arte de Dickinson. A própria Mabel Todd já havia percebido algo espetacular na poesia desta senhora de Amherst, considerada tão reclusa e solitária. Somente não sabia explicar ao certo no que consistia: “Se nos poemas de Emily Dickinson não havia freqüentemente rima onde deveria haver, algo súbito, confortante e satisfatório, ocupava este lugar” (NYTimes, 1894). Este “algo súbito, confortante e satisfatório” posteriormente intrigou outros críticos, promovendo análises mais aprofundadas e, por conseqüência, o reconhecimento de um estilo peculiar: o estilo dickinsoniano. Muitos destes críticos chegaram à conclusão de que Higginson e Todd, entre outros, haviam se equivocado fortemente no julgamento da poesia de Dickinson, sobretudo em se tratando de aspectos relacionados à construção de sua rima (Small, 1990, p.2).

Judy Small afirma que a rima não convencional é um “lapso técnico característico” na poesia de Dickinson (p.1). Sobre suas rimas, segundo Small, Susan Miles em 1925 reconheceu que este traço técnico irregular era artisticamente pertinente e valioso; Henry Wells (1947) comparou suas rimas inteiras ao tom mais alto do músico e suas rimas parciais ao tom mais baixo; Charles Anderson (1960) explica que não pode haver correspondências exatas de som para representar um mundo onde a ordem não passa de uma ilusão (Small, p.6). Anderson parte do “princípio da relatividade”, uma perspectiva que marcaria as grandes invenções do século XX, bem como grande parte das noções teóricas de nosso tempo, sendo aplicada tanto às vertentes mais duras da ciência, quanto às expressões estéticas menos paupáveis e maleáveis.

Dickinson passou a ser fortemente reconhecida como uma das fundadoras da poesia americana, uma poeta pré-modernista, que surge para selar, de modo nítido e explícito, sua contribuição com as rupturas que conduziriam à instauração de novas possibilidades de realizações, compondo parte da complexa noção de modernismo e muito além. Ademais, concomitantemente com a pessoa da poeta, vê-se em Dickinson uma mulher corajosa e rebelde, que distorceu certos traços da poesia da

época. “É curioso que Emily Dickinson tenha de todo desdenhado o *iambic pentameter* (pentâmetro jâmbico), em que, desde Chaucer, está vazada a imensa maioria da poesia inglesa” (Gomes, p. 153). Para ilustrar outros traços que caracterizam a rebeldia de Dickinson, Paulo Henriques Britto apresenta em seu artigo “A tradução para o português do metro de balada inglês” algumas inovações da poeta americana:

Dickinson optou por trabalhar exclusivamente com o repertório métrico popular, criando desse modo uma tensão entre a aparente simplicidade da forma e a seriedade e densidade do conteúdo. Mais ainda: ao trabalhar com essas formas populares, Dickinson com frequência desvia-se do padrão tradicional, cometendo aparentes erros de metrificação, usando rimas imperfeitas. (Britto, 2008)

Com seus mais de 1.700 poemas, Dickinson “legou à posteridade um discurso denso, elíptico, fragmentado, obscuro, como uma voz estranha em meio às vozes poéticas melífluas e previsíveis de seu tempo” (Lira, 2006, p.11). É possível encontrar, em sua vasta produção poética, muitas estruturas simples com metrificação e rimas perfeitas; outras várias estruturas com rimas inicialmente padronizadas que se rompem ao longo do poema; percebe-se também uma grande amostra de poemas inicialmente confusos em métrica e rimas, que acabam por encontrar o metro de balada inglês (que será abordado nas páginas que seguem) com rimas perfeitas; e, ainda, há muitos casos de caos estrutural total na poesia de Dickinson. Por consequência, o leitor parece, por vezes, se sentir seguro, em outros instantes confuso e muitas vezes surpreso ou subitamente manipulado. De acordo com Small, esta “súbita manipulação” da rima geralmente “contribui de forma significativa para o registro de efeito e construção de significados dos poemas”; e conclui: “o seu trabalho inovador no campo das rimas tem alterado os ouvidos de poetas e leitores” (Small, 1990, p.28). Logo, reafirmativamente, é especificamente, na rima de Emily Dickinson que se fundamentam os objetivos deste estudo explicitados a seguir.

1.2 Objetivos

O objetivo geral desta dissertação é propor um estudo com vistas à tradução literária voltado especificamente a questões de ordem eufônica. Trata-se de uma investigação comparativa sobre o exercício tradutório de profissionais brasileiros que trabalham sobre a obra de Dickinson. A proposta é evidenciar e discutir algumas escolhas realizadas por tradutores, considerando suas explicações para elas, promovendo, talvez, mais uma pequena germinação para futuras ramificações que serpenteiam os Estudos da Tradução no Brasil⁴.

O objetivo específico deste trabalho é investigar as traduções da rima de Emily Dickinson realizadas por José Lira e Aíla Gomes para os poemas J301 e J632 (ver em 1.3 Corpora). Serão sublinhadas as escolhas relacionadas prioritariamente às rimas de fim de verso, consideradas eminentes à obra literária, e, conseqüentemente, em relação direta com o contexto do poema. A intenção é criar questionamentos, fundamentados nos conceitos da Judy Jo Small, sobre as propostas dos tradutores, permitindo abrir discussões sobre os processos e posições adotados pelos tradutores acima citados. Trata-se de uma via de acesso a um universo (universo de estudos voltados à poesia de Emily Dickinson no Brasil) ainda em exploração, cujos estudos específicos a ele dedicados ainda são relativamente escassos no contexto acadêmico, em particular no âmbito do olhar tradutológico.

1.3 Corpora

Como o trabalho de Dickinson pode ser considerado bastante extenso (i.e. mais de 1.700 poemas), o conjunto de sua obra ultrapassa largamente nossas intenções no escopo desta investigação. Tem-se, todavia, esperança de que eventuais conclusões obtidas, referentes ao estudo dos poemas J301 e J632, possam gerar

⁴ Adriana Pagano e Maria Lúcia Vasconcellos (2003) desenvolveram um projeto baseado na restrição de palavras-chave de teses e dissertações elaboradas por pesquisadores no Brasil, focalizando nas décadas de 1980 e 1990. Pagano e Vasconcellos construíram, então, um mapeamento dos Estudos da Tradução no Brasil, sob uma perspectiva descritivista. Este tipo de trabalho fortalece o campo e auxilia futuras pesquisas dentro do contexto sócio-cultural brasileiro, como esta.

discussões iniciais. Sublinha-se, novamente, que este trabalho tem por meta central constituir mais um pequeno passo para a realização de estudos posteriores sobre o mesmo tema. Assim, para iniciar esta empreitada apresentamos os poemas selecionados que constituirão os corpora de análise, a saber:

J301

I reason, Earth is short –
 And Anguish – absolute –
 And many hurt,
 But, What of that?

I reason, we could die –
 The best Vitality
 Cannot excel decay,
 But, What of that?

I reason, that in Heaven –
 Somehow, it will be even –
 Some new equation, given –
 But, what of that?

J632

The Brain – is wider than the Sky –
 For – put them side by side –
 The one the other will contain
 With ease – and You – beside –

The Brain is deeper than the sea –
 For – hold them – Blue to Blue –
 The one the other will absorb –
 As Sponges – Buckets – do –

The Brain is just the weight of God –
 For – Heft them – Pound for Pound –
 And they will differ – if they do –
 As syllable from Sound –

1.4 Justificativa

Os poemas J301 e J632 foram selecionados justamente porque, dentro de um conjunto de interseção de poemas traduzidos por José Lira e Aíla Gomes, estes dois foram discutidos também por Judy Jo Small, consolidando, assim, bases suficientemente consistentes para sustentar nossas análises e observações, tal como ilustrado graficamente no esquema que segue:

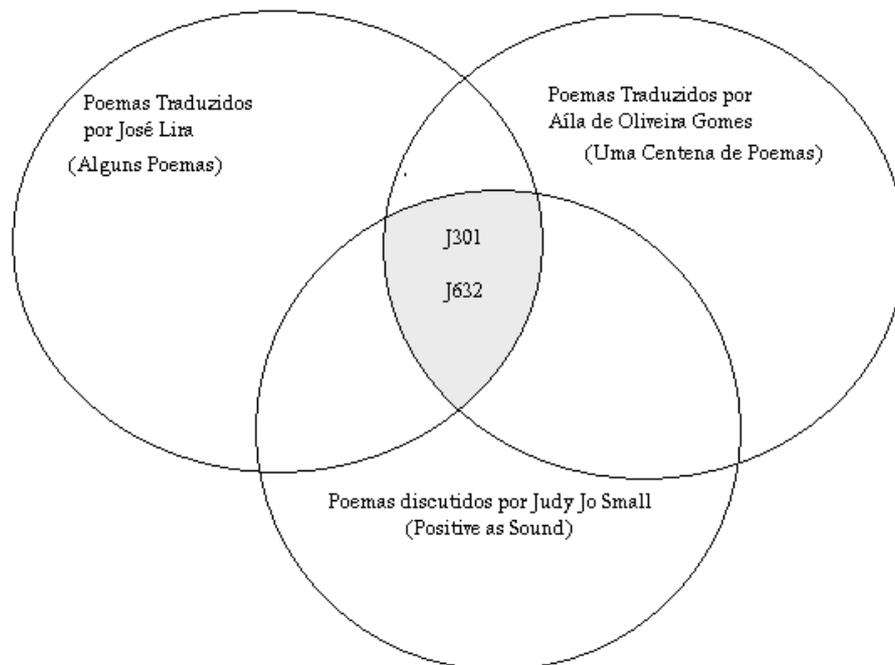


Figura 2. Esquema de interseção dos poemas traduzidos pelos tradutores em evidência e discutidos por Judy Small. Dados colhidos com a ajuda do site organizado por Carlos Daghlian, www.ibilce.unesp.br [2008].

Inicialmente, poderíamos questionar a razão para que, dentre tantos outros nomes⁵, os tradutores José Lira e Aíla Gomes tenham sido selecionados para a realização deste trabalho. Efetivamente, uma das principais razões para a escolha

⁵ O site de Carlos Daghlian apresenta, atualizadamente no link “Poemas Traduzidos”, uma relação de mais de 100 tradutores da poesia de Dickinson, no Brasil e em Portugal. (www.ibilce.unesp.br/departamentos/lem/emilydickinsoninbrazil/poems_translated.php)

deve-se à decisão de se optar por aqueles que possuem, até hoje, um volume considerável de traduções publicadas da obra de Dickinson no Brasil; justamente, um dos critérios que aumentariam nossas chances de encontrar poemas que pudessem estar contidos em tal interseção (cf. Figura 2), isto é, poemas tratados por mais de um profissional.

Sobre Aíla Gomes, Carlos Daghlían relata que encontrou em *Uma Centena de Poemas* (laureado por melhor tradução no mesmo ano com o Prêmio Jabuti) “129 poemas completos, dos quais 3, traduzidos em prosa, constam da introdução, junto com alguns fragmentos” e mais quatro traduções publicadas em 1989 em Salvador (Daghlían, Ibilce 2008). Sobre José Lira, que, por sua vez, em 2006, publicou *Emily Dickinson: alguns poemas*, Daghlían relata que a obra foi finalista do Prêmio Jabuti de 2007 na área de tradução literária e foi incluída entre os melhores de 2007 por Daniel Piza, crítico de *O Estado de São Paulo*. O livro reúne 245 traduções, sendo a mais extensa coletânea de poemas da autora já publicada no Brasil (Daghlían, Emily 2008).

Outro motivo, ainda, foi o fato destes dois tradutores terem exposto com demasiada competência seus processos tradutórios. Sobre *Uma Centena de Poemas* de Aíla Gomes, Paulo Rónai comenta na apresentação do livro: “Ela acrescenta ao fim do trabalho explicações artesanais sobre o porquê dessa ou daquela solução. Fala sobre suas hesitações, fundamenta a escolha final e, num ato cativante de espontaneidade, julga suas próprias produções, nem sempre absolvendo-as” (p.XVII). José Lira adota procedimento similar em livros e artigos publicados, como por exemplo “Dois poemas de Emily Dickinson: uma experiência tradutória”, publicado na revista *Cadernos de Tradução* (2005). Tudo isso nos permite encontrar respaldo teórico no sentido de buscar compreender os caminhos tomados pelos dois tradutores.

1.4.1 Sobretudo, por que Emily Dickinson?

Harold Bloom ilustra propriamente um dos motivos da escolha pela poeta Emily Elizabeth Dickinson para este projeto, pois afirma que ela é um gênio de tal

originalidade que acaba por alterar o sentido do que um gênio possa vir a representar (2002, p.345). Além disso, a biografia de Emily Dickinson é uma coletânea misteriosa de especulações: não se sabe ao certo por que motivo passou verdadeiramente a maior parte de sua vida no interior de casa, na cidade de Amherst; ou por que nunca se casou como era esperado das mulheres de sua época e de seu contexto familiar. Logo que a poeta faleceu em 1886, os moradores de Amherst tinham conhecimento do jardim que tão bem cuidava e chamava de “Pequeno Éden”, nos arredores da Homestead dos Dickinsons, mas não tinham conhecimento de seus poemas (Farr, 2004). Dickinson contagiou seus poemas com o que cultivava em seu jardim e com os insetos e pássaros que o visitavam constantemente; sobretudo ela os contagiou com seus intrigantes e misteriosos fragmentos de vida; os seus “biografemas” (cf. Barthes, 1979).

1.4.2 A pertinência deste estudo

O desejo, ao propor esta investigação, advém do fato de que estas linhas possam elevar nossa própria formação em termos de estudos de tradução literária envolvendo a autora, isto é, especificamente voltados à tradução dos poemas de Emily Dickinson. Espera-se que a pesquisa possa suscitar novos interesses para a análise e estudo da rima na poesia de Dickinson. Pessoalmente, o desenvolvimento da pesquisa será desafiador e, paralelamente, gratificante tendo em vista nossas motivações acadêmicas. Ademais, do ponto de vista científico, este trabalho poderá constituir mais um intenso exercício para minha formação como pesquisadora, como investigadora iniciante que vislumbra a tradução literária, particularmente sobre a tradução de poemas do inglês para o português brasileiro. Finalmente, nossa motivação advém da suposta ausência de pesquisa similar sobre a tradução da poesia de Emily Dickinson com olhar voltado para a questão da rima.

Na PGET (UFSC), entre 2005 e 2007, sete dissertações foram escritas sobre tradução literária; no entanto nenhuma sobre Dickinson. No mesmo período, na PGI (UFSC), apenas duas dissertações sobre Dickinson foram desenvolvidas; todavia,

não tinham como enfoque subjacente preocupação com a tradução⁶. Espero, então, que a pesquisa possa gerar discussões críticas que constituam eventuais fontes para a realização de outras propostas circunscritas no mesmo tema, tais como:

- novas análises da tradução de outros poemas de Dickinson;
- novos estudos sobre a rima de Dickinson sob a ótica tradutológica;
- outros levantamentos sobre as “transcrições”, “recriações”, “imitações” (assim por diante) que tradutores brasileiros vêm propondo na tarefa de traduzir a poesia de Dickinson.

1.5 Metodologia

Propomos, como já foi explicitado, discussões acerca do tratamento da rima de Emily Dickinson nas traduções de Lira e Gomes, para os poemas J301 e J632, acima apresentados. Partindo desta perspectiva, inicialmente realizaremos um breve reconhecimento do estilo dickinsoniano no Capítulo 1, intitulado “Slant Rhymes: a rima enviesada de Emily Dickinson”, em especial do uso da rima, suas características e experimentos diversos. Para que se entenda a rima de Dickinson como enviesada, precisamos compreender o ponto de partida, ou seja, a referência literária de estrutura poética do século XIX na Nova Inglaterra. Por consequência, o Capítulo 1 refere-se muitas vezes aos padrões do metro de balada inglês, fundamentando o entendimento de sua versificação nos estudos de Paulo Henriques Britto.

No Capítulo 2, “*Transport of cordiality*: as transcrições de Aíla Gomes”, mostraremos uma pequena fração do percurso tradutório de Gomes em sua obra intitulada: *Uma centena de poemas*. Trataremos, especificamente, da tradução de rimas externas e de outros efeitos eufônicos usados para substituí-las, levando em consideração as escolhas da tradutora. Neste capítulo vamos apresentar um pouco das prioridades da tradutora diante dos desafios encontrados nos poemas contidos nos corpora deste estudo. Por fim, a proposta é reservar espaço para concentrar, de forma sintética, as “alternativas” que a tradutora encontrou para alguns problemas

⁶ Dados colhidos nas coordenações da PGET e da PGI em março de 2008.

rímicos dos poemas que traduziu, acrescentando a isto algumas observações obtidas das notas de tradutor de seu próprio livro, que contém suas “desculpas”, auto-críticas e explicações.

Em seguida, o tradutor José Lira é posto, por sua vez, sobre a cena. Uma breve análise de suas características tradutórias será proposta no Capítulo 3, intitulado “*Let change transfuse*: as concepções de José Lira”. Neste capítulo exploraremos as concepções do tradutor sobre o que define como “tradução momentânea”; esclareceremos, com alguns exemplos, a forma como Lira vem experimentando na tradução das rimas dickinsonianas, apresentando inclusive o que ele chama de “rima abreviada”; falaremos sobre seus três modos diferentes de traduzir: a recriação, a imitação e a invenção; e, por fim, explicitaremos as traduções, com comentários e observações, algumas do próprio tradutor, sempre para os poemas postos em evidência neste estudo. Finalmente, serão expostas algumas de suas opiniões (de Lira) sobre a rima na poesia moderna e os desafios do tradutor nesta tarefa tradutológica.

Finalmente, o Capítulo 4 trará uma discussão sobre os dois tradutores e suas escolhas acerca dos processos tradutórios dos poemas J301 e J632. Neste capítulo, levantaremos questionamentos relacionados à rima e sua tradução para o português brasileiro, comparando os resultados obtidos por cada tradutor, obviamente de acordo com as traduções para os poemas que formam os corpora deste estudo. Faremos menção a alguns críticos da área dos Estudos da Tradução, aplicando seus ensinamentos aos trabalhos dos tradutores. Tal discussão nos conduzirá a estabelecer considerações sobre o estudo realizado. Conseqüentemente, retomaremos os assuntos propostos e organizaremos as idéias do conteúdo deste estudo.

Capítulo 1

*Slant Rhymes: a rima enviesada*⁷ de Emily Dickinson

Norma Goldstein definiu rima como sendo “o nome atribuído à repetição de sons semelhantes: ora no final de versos diferentes, ora no interior do mesmo verso, ora em posições variadas, criando um parentesco fônico entre palavras presentes em dois ou mais versos” (1995, p.44). Possivelmente, para Emily Dickinson a rima constituía mais um dos adornos que participavam na formação de suas canções. A poeta parece expressar, em seus poemas, o prazer tão divino quanto natural de cantar, apenas por uma questão de satisfazer a si mesma. No poema J1465, um pássaro é observado nos galhos de uma árvore e canta em alto tom, “pra ninguém”, apenas para se satisfazer:

To some superior Tree
 Without a single Leaf
 And shouts for joy to Nobody
 But his seraphic self —

São muitas as classificações para as rimas de Dickinson, que estabeleceu o metro de balada como seu ponto de partida, escrevendo alguns poemas de estruturas perfeitas, assim como também desconstruindo-os de tal forma que algumas rimas se formaram com a quebra desta métrica, e sugeriram novos caminhos ao leitor. Dickinson transformou as rimas inglesas, de tal maneira, que Judy Small findou relatando e discutindo as classificações feitas por vários acadêmicos⁸ das rimas dickinsonianas e, inclusive, investindo na elaboração de sua própria tabela, que

⁷ “Slant of light” foi traduzido por “luz enviesada” por Paulo Henriques Britto (2008). A tradução também está em Anexos.

⁸ Em *Positive as Sound*, Small resume em três páginas (13-15) as tentativas de classificação desde T. Walter Herbert (1937), pioneiro na tarefa, até o mais recente Timothy Morris (1988); este último chegando a criar um quadro estatístico das porcentagens e variações de rimas na poesia de Emily Dickinson.

nomeou de “Tipos Básicos de Rima no Verso de Dickinson”⁹ (Small, p. 15). E mais adiante, Small esclarece que tenta “ser precisa evitando desvencilhar-se demasiadamente da terminologia já existente e apresentada pelos críticos de Dickinson, especialmente as de Lindberg-Seyersted”¹⁰ (op. cit., p.27).

São tantas as classificações e estão organizadas de formas tão variadas e divergentes que se percebe, nitidamente, que as disparidades rítmicas representam a característica mais forte na poesia da poeta, visto que Dickinson as experimentava e as manipulava, como relata Small (p. 28). Com a ajuda do artigo de Paulo Henriques Britto, “A Tradução para o Português do Metro de Balada Inglês”, publicado na revista *Fragmentos* (2008), vamos esclarecer algumas características estruturais gerais da poesia de Dickinson, elucidando que, em seu texto, Britto faz sua análise voltada à tradução que fez do poema J258, “There’s a certain slant of light”.

Britto ensina que “nas literaturas de língua inglesa, o termo *metro de balada*”, adotado por Dickinson em toda sua poesia, “designa quatro formas fixas diferentes, utilizadas não apenas nas baladas populares [...] mas também nos hinos protestantes”. Britto explica que esta estrutura poética foi adotada na constituição de poemas narrativos e ele cita um exemplo: “o poema *The burglar of Babylon* de Elizabeth Bishop¹¹, a história da caçada de um marginal no morro da Babilônia, uma favela na zona sul do Rio de Janeiro” (Britto, 2008, p.25). Segundo Britto, Bishop usa o metro de balada para dar contraste temporal à narrativa moderna. Para Britto, Emily Dickinson também busca criar contraste, construindo uma “tensão entre a aparente simplicidade da forma e a seriedade e densidade do conteúdo” (op. cit., p.26). Vamos ressaltar a primeira estrofe do poema “I felt a Cleaving in my Mind” (J937)¹² para ilustrar esta observação de Britto:

I felt a Cleaving in my Mind –
As if my Brain had split –
I tried to match it – Seam by Seam –
But could not make them fit.

Senti na mente esta rasgadura –
Como se o cérebro se cindisse;
Tento acertar costura com costura,
Mas não há nada que as fixe.

⁹ Ver a tabela em Anexos p.74.

¹⁰ Lindberg-Seyersted. B. *The Voice of the Poet: Aspects of Style in the Poetry of Emily Dickinson* Cambridge: Harvard University Press, 1968.

¹¹ Ver este poema também em Anexos.

¹² Tradução de Aíla de Oliveira Gomes (p.123).

Alguns poemas de Dickinson apresentam, em seu todo, ritmo e rimas perfeitas, o poema J937 não é diferente. Segundo Small (p. 11), há harmonia, inclusive, com o fluxo de pensamentos do eu lírico. Contudo, esta harmonia é precisamente contraditória ao conteúdo do poema. O eu lírico, beirando a loucura, agoniza tentando “acertar costura com costura” para reparar as fissuras da racionalidade, mas não consegue fixá-las. Segundo Small, e, se referindo à estrutura poética, todas as “costuras” (*seams*) do poema estão perfeitamente fixas. Entretanto, Britto esclarece que “ao trabalhar com essas formas populares, Dickinson, com frequência, desvia-se do padrão tradicional, cometendo aparentes “equivocos” de metrificação, usando rimas imperfeitas”; e ele reconhece que estes desvios são funcionais e justificados. Efetivamente, parece pertinente perguntar: mas o que seria este “padrão tradicional”?

A começar, sabe-se que no Brasil adotou-se o sistema métrico francês, que utiliza a sílaba como unidade métrica, cuja contagem desvale as últimas sílabas átonas do verso. Diferentemente, na poesia inglesa a unidade métrica é o pé, ou seja, duas ou mais sílabas, contanto que haja uma acentuada. Segundo Britto, “as quatro formas tradicionais de metro de balada recorrem a estrofes de quatro versos com esquema de rimas *abcb* ou *abab*” (2001, p.89). Por exemplo, no poema J756, todas as estrofes constituem versos contendo rimas *abcb* perfeitas, mesmo na última, em que há uma rima consoante, ou seja, “que apresenta semelhança de consoantes e vogais” (Goldstein 1995, p. 44), neste caso, e característico da língua inglesa, há apenas o som da consoante *R* no final das palavras *defer* e *more*, tal como pode ser verificado abaixo:

One Blessing had I than the rest
 So larger to my **Eyes**
 That I stopped gauging — satisfied —
 For this enchanted **size** —

a
b
c
b

It was the limit of my Dream —	a
The focus of my Prayer —	b
A perfect — paralyzing Bliss —	c
Contented as Despair —	b

I knew no more of Want — or Cold —	a
Phantasms both become	b
For this new Value in the Soul —	c
Supremest Earthly Sum —	b

The Heaven below the Heaven above —	a
Obscured with ruddier Blue —	b
Life's Latitudes leant over — full —	c
The Judgment perished — too —	b

Why Bliss so scantily disburse —	a
Why Paradise defer —	b
Why Floods be served to Us — in Bowls —	c
I speculate no more —	b

Vamos observar agora um exemplo em que Dickinson desconstrói o “padrão tradicional” do metro de balada inglês, experimentando suas rimas, na primeira estrofe do poema J289:

I know some lonely Houses off the Road	a
A Robber'd like the look of —	b
Wooden barred ,	a
And windows hanging low ,	c
Inviting to —	x
A Portico ,	x
Where two could creep —	x
One — hand the tools —	x
The other peep —	a
To make sure All's Asleep —	a
Old-fashioned eyes —	b
Not easy to surprise!	b

A métrica desta estrofe, ao longo de todo o poema, foge aos “padrões” do metro de balada, apesar de alguns versos corresponderem a este padrão quando combinados. Tal é o caso dos dois primeiros versos que juntos somam 2 de quatro pés, correspondendo ao que ocorre nos primeiros versos do *metro longo*. Verdadeiramente, parece que não nos cabe discutir a métrica, pois o foco desta pesquisa é a rima; entretanto, sabe-se que estes dois parâmetros se completam de tal forma, que se tornam inseparáveis. Por isso, faço um convite para voltarmos brevemente a Britto que elucida este “padrão”: “no chamado *metro longo*, os quatro versos da estrofe têm quatro pés”. E segue explicando que, “no *metro comum*, que — como indica o nome — é o de utilização mais freqüente, a distribuição de pés na estrofe obedece ao esquema 4-3-4-3” (Britto, 2008, p. 27). Há, na 1ª estrofe do J289, três pés exatos no décimo e último versos, possivelmente para dar uma idéia de estabilidade, ou tranqüilidade, representando o lar de dois velhinhos que estão dormindo, serenamente, nesta casa solitária (*lonely House*). Mas, no geral, observa-se uma estrofe com a métrica desconstruída nos demais versos.

As rimas externas dependem desta quebra na métrica, e fogem também dos “padrões” *abab* e *abcb*, da balada. Dickinson parece iniciar o poema com uma estranha, embora perceptível, associação rímica entre as palavras “*road/bared*” com a consoante “d”, e uma surpreendente “harmonia rímica”, que corresponde ao que Lira chama de “identidade sonora” (Lira, 2000, p. 91) entre as palavras “*road/low/portico*” com o som de “ow”: (**rowd/low/pó'tikow**). Há surpresa também nos versos “*inviting to/a Portico*”, pois percebe-se uma possível harmonia entre a métrica e a rima de tal forma que o efeito nos remete a uma leitura com mudança na acentuação da palavra “*portico*” (o que Small chama de “*promoted rhyme*”, ver tabela 2. em Anexos). Entretanto, há o predomínio de rimas perfeitas na primeira estrofe, por exemplo em “*creep/peep/asleep*” e em “*eyes/surprise*”; o que não ocorre na segunda estrofe, na qual, segundo Small, há somente rimas consoantes (*consonantal*) e parciais (*partial*) (p.120):

How orderly the kitchen'd look, by night,
 With just a **Clock** —
 But they could gag the **tick** —
 And Mice won't bark —
 And so the Walls — don't **tell** —
 None — **will** —

Small também identificou no poema J410, uma alternância rímica, que chama de *rhyme shifts*, e explica que Dickinson tende a iniciar seus poemas com *full rhymes*, rimas perfeitas¹³, e depois começa a alternar para *partial rhymes*, rimas parciais ou imperfeitas. A poeta parece desejar, discutivelmente, manipular seu leitor, levá-lo a crer que há um caminho traçado, e basta, então, segui-lo. Mas o leitor se depara com algo inesperado: a quebra de um padrão que foi previamente estabelecido pela própria escritora.

J410

The first Day's Night had come -
 And grateful that a **thing**
 So terrible - had been endured -
 I told my Soul to **sing** -

She said her strings were snapt -
 Her Bow - to atoms **blown** -
 And so to mend her - gave me work
 Until another **Morn** -

And then - a Day as huge
 As Yesterdays in **pairs**,
 Unrolled it's horror in my face -
 Until it blocked my **eyes** -

My Brain - begun to laugh -
 I mumbled - like a **fool** -
 And tho' 'tis Years ago - that Day -
 My Brain keeps giggling - **still**.

And Something's odd - within -
 That person that I **was** -
 And this One - do not feel the same -
 Could it be Madness - **this**?

¹³ A rima perfeita, ao contrário da imperfeita (ou parcial), mantém a identidade de sons finais, ou seja, tem obrigatoriamente os mesmos sons a partir da última vogal tônica do verso (Lira, 2002, p.96).

De acordo com a leitura de Small (p. 77), no poema J410 “o leitor experimenta a segurança de rimas convencionais perfeitas” a princípio, e depois, ela explica, “por contraste, a intervenção da rima consoante, que persiste ao longo do poema e reduz a uma semi-consoante na última estrofe”. As rimas parciais tendem a causar um efeito de “desorientação” (Small, p. 78), e nos poemas de Dickinson observa-se com frequência tal efeito. O mais intrigante, e também surpreendente, consiste no fato de que há muitos casos em que Dickinson desconstrói esta esperada “tendência” (esperada pelo leitor). Usa a alternância de rimas perfeitas para parciais, causando, entretanto, efeitos diferentes. Depois de analisar vários destes efeitos de desconstrução do padrão do metro de balada, Small conclui:

Na tradução poética baseada em rimas perfeitas, tais rimas são mais estáveis que as parciais. Isto é um fato poético. A rima parcial tem efeito mais ambíguo; o que também é fato. O excepcional é que os experimentos de Dickinson mostram que ela entendeu que a estabilidade das rimas perfeitas pode sinalizar segurança ou monotonia ordinária; e que a instabilidade das rimas parciais pode indicar uma incerteza dolorosa, ou o sublime transporte da liberdade. E mais. (Small, p.83)¹⁴

Emily Dickinson pode ter se aproveitado dos “padrões tradicionais” do metro de balada inglês, para criar efeitos gerados pela desconstrução de tais “padrões”. Além disso, parece oferecer ao seu leitor certas tendências, sobretudo com suas rimas experimentais e supostamente manipuladoras, que o conduzem a caminhos aparentemente seguros e depois o confundem, levando-o a interagir com cada um de seus poemas de maneira individual. É acreditando nisso que seguimos com este estudo, analisando e comparando os desafios que os tradutores brasileiros experimentam ao se depararem com tal característica fortemente dickinsoniana de inovar e transformar com suas rimas ditas “enviesadas”, em cada poema de forma individual.

¹⁴ É também fato poético o embevecimento do leitor, ou ouvinte, com os ritmos marcados, tradicionais e a súbita variação métrica, justificada sob o ponto de vista temático.

Capítulo 2

***"Transport of cordiality"*¹⁵: as "transcrições" de Aíla Gomes**

Na obra *Uma Centena de Poemas* (1985) Aíla Gomes adicionou um capítulo importante ao final de suas traduções, intitulado: "notas de tradutor e esparsos comentários" (p. 149). Nessa sessão, a autora discorre sobre algumas das razões de suas "transcrições" (considera o termo melhor que "traduções"), revelando que no início, a tradução dos poemas de Dickinson não passava de "um simples entretenimento do espírito", mas que em seguida se tornou quase uma obsessão, ao mesmo tempo que uma ilusão, explica ela: "de estar poetando num estilo que se escolheria para poetar" (p. 151). A autora revela que o objetivo de suas traduções jamais foi reproduzir exatamente, verbalmente falando, os poemas de Dickinson; e sim buscar correspondências "para as nuances ou ambigüidades significativas, registro e tom, ritmo e orquestração" (ibidem). Sob a ótica de Gomes, só assim se pode atingir uma "transcrição de linha de verso" justificada.

Gomes alega sua crença na impossibilidade da tradução poética, embora, em seguida, traduza poesia, tomando as decisões drásticas necessárias para se traduzir os trabalhos sem "normas" de Dickinson e buscando encontrar soluções que condizem com as suas prioridades. Gomes parece reconhecer, efetivamente, as limitações que apresentam relativamente à traduzibilidade da poesia dickinsoniana, especialmente em se tratando de poemas marcados pelas fortes características expressamente delineadas na obra de Dickinson, a saber: poemas curtos e imediatistas; que fazem referências constantes à natureza, empregando nomes de flores, insetos e pássaros típicos de sua região; que se apóiam sobremaneira no sotaque da Nova Inglaterra do século XIX, particularmente emergindo por meio de suas rimas extravagantes; e ainda, variando na métrica de acordo com os "caprichos" da poeta.

¹⁵ "A narrow fellow in the Grass" (poema J986).

Segundo Paulo Rónai, as traduções de Gomes apresentam “uma contradição íntima que só faz valorizá-las”, visto que a tradutora demonstra, na introdução do seu livro, que a poesia de Dickinson é intraduzível e, no entanto, em seguida, apresenta a tradução de vários de seus poemas. “E os traduz tão bem”, elogia Rónai “como só o talento mais raro e a competência mais completa permitem fazê-lo” (apud Gomes, op. cit., p.XVII). Sobre a intraduzibilidade *versus* a necessidade de traduzir, Derrida advoga que o texto só perdura se for ao mesmo tempo traduzível e intraduzível, senão ele “desaparece como texto, como escritura, como corpo de língua”; e se ele for “totalmente intraduzível”, conclui Derrida, “ele morre logo” (1998, p.15).

“Há de se tomar então decisões drásticas quanto à eleição do elemento ou estrato poético de maior peso significativo em cada poema”, instrui Gomes, “nessa escolha, ainda que criteriosamente feita, alguma perda de significação e, mais ainda, de poesia, é fatal” (Gomes, p.151). Se levarmos em consideração que uma das características mais marcantes de Emily Dickinson, e, retomando Judy Small, “a inovação que mais obviamente caracteriza a sua voz” (Small, 1990, p.5), seria, discutivelmente, possível considerar a rima como prioritária nas eleições dos “estratos poéticos” das traduções dos poemas dickinsonianos. Sob certa ótica, a postura que se pode assumir, é a de que as rimas nas traduções dos poemas de Dickinson, não podem ser, de forma alguma, ignoradas e nem descartadas.

Gomes observa certas práticas de Dickinson, que não respondiam às normas de composição da poesia inglesa de sua época, nas quais há rimas realizadas a partir do uso de sons vocálicos e consonantais divergentes. Gomes exemplifica com as combinações /fly/ e /away/ que encontrou no poema J219; e /regret/ com /cataract/ no poema J853. A dificuldade para encontrar em português algo que se assemelhe a este recurso estilístico, que propõe romper com os modelos canônicos preconizados em sua época, torna a tradução ainda mais complexa e desafiadora. Gomes apresenta algumas propostas para certas dificuldades, sobretudo em relação às adversidades rítmicas em suas notas de tradução. Uma delas foi a de compensar a falta de rima externa com outros efeitos fônicos que permitissem conservar certa harmonia.

Observemos o esforço da tradutora em reproduzir aliterações na 1ª estrofe do poema J1129, abaixo:

Tell the truth but tell it **slant** -
 Success in Circuit **lies**
 Too bright for our infirm **Delight**
 The Truth's superb **surprise**

Dizer toda a verdade – **em modo oblíquo** -
 No Circun**l**óquio, o **êxito**:
 Brilha de**m**ais p'ra nosso enfer**m**o, o gozo
 O seu sub**l**ime susto.

Outra proposta aparentemente viável foi aplicar uma rima toante (rima limitada à repetição de vogais a partir da sílaba tônica) correspondendo à imperfeita, tal como acontece nesta estrofe do poema J1463, abaixo:

And every Blossom on the Bush
 Adjusts its tumbled **Head** -
 The mail from Tunis, probably,
 An easy Morning's **Ride** -

E em seu ramo cada flor
 Reergue tonta a cabe**ça** -
 Mala postal da Tunísia, com cert**ez**a -
 Fácil rota matinal.

Sobre o poema J301, também pertencente aos corpora deste estudo, Aíla Gomes se retém mais à estrutura métrica, em suas notas de tradução. Resume, apenas, que “rimou-se como pareceu satisfatório (p.180), visto que as rimas em inglês eram todas propositadamente imperfeitas”.

I reason, Earth is **short** –
 And Anguish – **absolute** –
 And many **hurt**,
 But, What of **that**?

Raciocino: a Terra é **curta**
 E a angústia **absoluta**,
 Tanta coisa nos desg**osta** -
 Mas que **importa**?

I reason, we could **die** –
 The best Vitality
 Cannot excel **decay**,
 But, What of **that**?

Raciocínio: há o morrer -
 O mais vital não sustém
 Uma força que se esg**ota** -
 Mas que **importa**?

I reason, that in **Heaven** –
 Somehow, it will be **even** –
 Some new equation, **given** –
 But, what of **that**?

Raciocínio: que no **céu**
 Nova equação se col**oca**;
 De algum jeito vai dar **certo** -
 Mas que **importa**?

O poema J301 apresenta uma estratégia de repetições (frases se repetem, e é rico em assonâncias e aliterações) que, discutivelmente, geram um efeito de continuidade de pensamento; além de não apresentar, na sua última estrofe, uma conclusão da linha de pensamento, terminando com a mesma questão: “*But, what of that?*”. Questionamentos filosóficos, como estes, são explícitos nos poemas de Dickinson. A poeta questionava, notadamente, os princípios religiosos dos cultos protestantes tradicionais em Massachusetts, freqüentados por sua família, apesar de carregar consigo uma doutrina cristã, admiração plena por Deus e a natureza, que considerava obra divina. Possivelmente, a religião não lhe convencia totalmente; assim, parece que sentia necessidade de questioná-la e até criticá-la. Gomes acredita que “a fê religiosa que guardou se firmava no primado absoluto do espiritual; na renúncia do transitório em favor do eterno; no sofrimento como viático para o céu” (1985, p.6). Supõe-se que Dickinson se pusera diante de respostas inalcançáveis e, em se revelando consciente deste fato, no poema J301 transporta o seu leitor junto consigo ao longo de toda trama, sendo que, por fim, parece que o “decepciona”, por meio da ausência de respostas.

Um leitor que esteja familiarizado com a tradição do *contemptus mundi*¹⁶ é levado a uma expectativa de mudança conclusiva para tais afirmações que, nas primeiras três linhas da última estrofe e com referência a “nova equação” do paraíso, parecem estar se dirigindo a tal conclusão” (Small, 1990, p.198). As angústias às quais o poema se refere são inconsequentes à salvação divina, explica Small, mas a inexatidão disso é expressa através da estratégia da não modificação da estrofe, que ela chama de “*unmodified refrain*” (op. cit., p.198). Ou seja, espera-se uma salvação divina depois de uma vida tão sofrida, cheia de angústias, mas nunca se sabe o que virá na morte, perpetua-se o questionamento. O mesmo parece ocorrer no poema: tudo leva a crer que a resposta para a pergunta “*but, what of that?*” será finalmente respondida na última estrofe, mas há, surpreendentemente, a mesma questão que,

16

Segundo o seminarista David Evett, um evento importante aconteceu no século XV, quando houve uma ênfase sobre a condição do *contemptus mundi* que, de acordo com ele, refere-se à vida como apenas uma preparação para a morte, onde há um somatório final e tudo se nivela, para fazer a passagem para “um mundo ainda não descoberto para aqueles que nascem / nenhum viajante retorna” (the global electronic shakespeare conference - Seminar On Shakespeare And The Graphic Arts Shakespeare Association Of America Albuquerque, 14 April 1994).

propositadamente, parece decepcionar o leitor, levando-o a constatar que as incertezas caminham ao nosso lado; isto é, nada é conclusivo e nem verdade absoluta. Neste poema há algo que concatena surpreendente ironia com certo “cepticismo ácido”, numa “brincadeirinha malcriada” de Dickinson (Small,1990, p.199).

Aíla Gomes acredita que o poema reflete uma “busca constante e ansiada do enigma da imortalidade e do mundo-depois”, disfarçada por “suposta indiferença e ceticismo”, que ocorre em momentos deliberados da razão. (p.180). Para Gomes, a repetição ocorreria como fenômeno psicanalítico atrelado à representação dos conflitos da poeta com seu “Pai”; como ocorre em outros poemas, que ela investigou, a saber: “*Burglar! Banker – Father!*” (J49); “*Of course I prayed / And did God care?*” (J376). Dickinson utilizou os jambos trímetros que predominam no poema, ocorrendo nos três primeiros versos de cada estrofe, com exceção de “*And many hurt*”, para representar o controle, talvez a disciplina dos seguidores de uma religião, ou até mesmo a moralidade em si. O verso que foge do “padrão” trímeter, expressa, justamente, os sofrimentos da vida: “e muitos sofrem”. Gomes optou por usar setissílabos correspondendo aos trímetros que predominam no poema J301; mantendo, conseqüentemente, um “padrão”; e onde houve jâmbico dímeter em “*But, what / of that?*”, ela optou por três sílabas: “Mas / que im / por / ta?”.

Este poema (ainda o J301), apresenta uma certa harmonia das rimas externas, que não seguem o modelo *abcb* (com rimas perfeitas), mais comumente usado por Dickinson, mas que é perceptível aos ouvidos e aos olhos do leitor (*eye rhymes*). Gomes utiliza, em sua versão, uma compensação com a aliteração dos sons do “t” e do “r”; e, também, a harmonia eufônica no decorrer de todo o poema, criando uma corrente que liga os sons de “urta” “uta” “osta” “orta” “ota” “oca” e “erto”; essa harmonia parece gerar efeito de continuidade de pensamento. Entretanto, no original, a letra “c” não aparece em nenhuma rima externa, com exceção na palavra “*decay*” (na segunda estrofe), mesmo nas imperfeitas; e na versão de Gomes acontece a repetição da letra “c” na terceira estrofe, talvez como uma tentativa de correspondência para as rimas perfeitas. Contudo, se nos fundamentarmos na análise

de Small, veremos que a tentativa de manipular o leitor, fazendo-o crer que será conduzido a uma resposta ao término do poema (relacionando-se ao somatório final da tradição do *contemptus mundi*), esta aliteração não parece oferecer a forte estabilidade que a rima tríplice perfeita proporciona.

Na primeira estrofe do poema J301, as palavras “*short*”, “*absolute*” e “*hurt*”, centram rima sobre a consoante “t” e, há ao mesmo tempo, rima imperfeita entre as palavras “*short*” e “*hurt*”. Curiosamente, o mesmo acontece com bastante sutileza nas outras estrofes com o som aproximado do /e/ (em inglês) nas palavras “*die*”, “*vitality*” e “*decay*”; e, também, com o sons variados para a vogal /e/ (em inglês) nas palavras “*heaven*”, “*even*” e “*given*”. Estas últimas três formam uma rima tríplice perfeita, possivelmente para promover estabilidade, manipulando a confiança do leitor. “As rimas perfeitas são mais estáveis do que as imperfeitas. Isto é um fato poético. As rimas imperfeitas são mais ambíguas em efeito[...] esta instabilidade pode indicar incertezas dolorosas”, explica Small (p.83).

Como correspondência, para as últimas palavras dos três primeiros versos de cada estrofe do J301, Aíla Gomes encontrou as palavras “curta”, “absoluta” e “desgosta”, para a primeira estrofe; “morrer”, “sustém” e “esgota”, para a segunda; e “céu”, “coloca” e “certo”, para a terceira. Observa-se que ela buscou o som do “ur”, em “curta”, que parece não se distanciar demasiadamente do som produzido na língua inglesa de “short”, em especial, lembrando que a pronúncia do “r” no século XIX se assemelhava ao som do “r” do inglês britânico; diferente do modo como se pronuncia, naturalmente em termos genéricos, hoje nos EUA. Ela também conseguiu gerar uma rima imperfeita com “curta”/“absoluta”; entretanto, não estão em versos alternados, como no original. Nas estrofes seguintes, Aíla Gomes não encontra correspondências rítmicas como esta, especialmente na segunda estrofe. Na terceira estrofe ela consegue harmonia rítmica entre as palavras “céu” e “certo”, desta vez observa-se que estão em versos alternados.

O poema J632 apresenta características mais aproximadas aos padrões do metro de balada inglês. Temos um poema de métrica perfeita, com estrofes de versos com 4-3-4-3, 4-3-4-3, 4-3-4-3 sílabas; e rimas perfeitas organizadas em *abcb*.

Este arranjo, possivelmente interfere e torna complexo o trabalho do tradutor, que eventualmente reluta para atingir um padrão correspondente ao da balada, ou outro padrão considerado equivalente em português, a fim de causar o mesmo efeito, geralmente crítico aos hinos protestantes, de Dickinson. Gomes comenta em nota que “o original não coube fácil na forma da tradução, a começar pela diferença silábica de “*brain*” e “cérebro”. Novamente se metamorfoseia o *common measure*, agora em 9-7-7-7 sílabas”; e complementa assumindo que “as rimas se arranjaram como foi possível” (p.196).

The Brain – is wider than the sky -
For – put them side by **side** -
The one the other will contain
With ease – and You – **beside** -

O cérebro é mais vasto que o céu,
Pois se os pomos lado a lado,
Aquele o outro cont**ém**
Fácil – e a você tamb**ém** –

The Brain is deeper than the sea -
For – hold them – Blue to **Blue** -
The one the other will absorb -
As Sponges – Buckets – **do** -

O cérebro é mais fundo que o mar –
Ponha-se azul contra azul –
Aquele o outro **absorve** –
Como a esponja baldes **sorve** –

The Brain is just the weight of God -
For – Heft them – Pound for **Pound** -
And they will differ – if they do -
As Syllable from **Sound** -

O cérebro é do peso de Deus –
Sopese-os com **precisão** –
E vão diferir, se é o caso,
Como a sílaba e o **som**.

O poema J632 trata de um tema que faz emergir a racionalidade como sanidade mental humana. Segundo Gomes, o poema ilustra “o encantamento 'transcendentalista' de Emily Dickinson ante a potência inaudita da mente humana [...] através de figura concreta, o cérebro”. A percepção humana de que sua mente pode ir muito além, faz com que busque “abranger sempre mais, apossar-se do não-eu”; pois “o cérebro é mais vasto que o céu” (Gomes, p.195). No quarto verso da primeira estrofe a frase “*and you*” (“e você”), que encontra-se “encurralada” entre

duas disjunções¹⁷, comuns nos poemas de Dickinson, pode representar uma mudança de direção no poema; e Small esclarece que este é um ponto complexo no poema, pois revela a transição do plano físico para o plano da consciência (p.163). Small acredita que a idéia partiu da seguinte frase de Thoreau¹⁸: “através do pensamento, pode-se ficar lado a lado consigo mesmo de maneira racional e sana” (Small, p. 163) [tradução nossa].

A rima parece ter uma significância temática extraordinária, tipicamente dickinsoniana, sobretudo no poema J632. O poema sugeriria que se puséssemos o céu e o cérebro lado a lado, um iria conter o outro, como ocorre na rima de “*side*” e “*beside*”; pois a palavra “*side*” está contida em “*be(side)*”. Na segunda estrofe, o cérebro é comparado ao mar, “um absorve o outro”, diz o poema, e cria-se uma imagem de encolhimento, como a esponja que absorve o líquido. A rima acontece, entre as palavras “*blue*” e “*do*”, e há um encolhimento de letras que emitem o mesmo som “*ue*” encolhe para “*o*”. Há também uma repetição contínua nas três estrofes das palavras finais, responsáveis pelas rimas externas, ligadas por uma preposição: “*side by side*”; “*Blue to Blue*”; e “*Pound for Pound*”. Talvez, para gerar efeito rímico de eco, afim de reproduzir as repetições que ocorrem na mente humana, como que de reprodução de memória, por exemplo.

Aíla Gomes, em sua tradução, parece conseguir manter traços característicos relevantes, especificamente, deste poema de Dickinson. Como, por exemplo, reproduz eco nas duas primeiras estrofes (“lado a lado”; “azul contra azul”), apesar de se render na última estrofe. A tradutora atinge, por duas vezes, rimas quase perfeitas: nos últimos versos das duas primeiras estrofes, e uma rima imperfeita entre “precisão” e “som” nos segundo e terceiro versos da última. Observa-se, pois, não ter ocorrido, conseqüentemente, regularidade rímica, mas sim regularidade métrica, possivelmente por decisão da própria tradutora. Aliás, como previamente

¹⁷ Dickinson criou um tipo de sinal gráfico até então inexistente em língua inglesa: a disjunção. Um traço curto que alguns vêm como simples hábito de escrita e outros como sintoma de distaxia” (Lira,2006:22). Segundo o tradutor, este recurso caracteriza o poema como Dickinsoniano, pois destaca uma palavra ou expressão; marca pausas; modifica o ritmo; separa segmentos; expressa continuidade e descontinuidade. Outrossim, parece buscar explicar algo que veio ou que surgirá no seio do poema.

¹⁸ Esta frase de Thoreau encontra-se no capítulo “Solitude” em *Walden*.

explicitado, segundo Gomes, na tradução devem se fazer escolhas, sendo que muito acaba por se perder nesta seleção.

É importante sublinhar que Aíla Gomes se preocupou, em suas traduções, com a tentativa de suscitar rimas, utilizando, inclusive, a mesma estratégia de Dickinson de fazer conter uma palavra no interior de uma outra, tal como no caso de “absorve” e “sorve” (nos terceiros e quartos versos da segunda estrofe do poema J632), gerando semelhanças inclusive imagéticas entre o poema traduzido e sua tradução, acrescentando a isso a tentativa de promover rima onde não havia no original, com o intuito de compensar aquelas que não havia conseguido rimar nos versos correspondentes. Portanto, a tradutora, ponderando suas prioridades, considerou a rima como ferramenta eficaz, ou pelo menos buscou substituí-la por outras semelhanças eufônicas em suas traduções dos poemas de Dickinson.

Capítulo 3

“Let change transfuse”¹⁹: as “concepções” de José Lira

A dedicação do tradutor José Lira à investigação aprofundada do trabalho de Emily Dickinson antecede e precede a publicação da obra que, até a atualidade, trouxe ao público o maior número de poemas de Emily Dickinson traduzidos no Brasil. Trata-se de *Alguns Poemas* (2006). José Lira publicou vários artigos e livros, com temas diversificados, mas focalizando seu interesse sobretudo em Dickinson. Entre seus projetos relacionados a Dickinson, estão a monografia *Poetry in the classroom with reference to Emily Dickinson’s poems*, publicada em 2004, os contos *Breves histórias do Brazil*, em 2005, com narrativas de inserções inter-textuais em português e inglês, incluindo poemas da escritora norte-americana; e sua dissertação *Emily Dickinson e a poética da estrangeirização em 2006* (DITRA, 2008). Dentre vários artigos, publicou *A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson* e *Dois poemas de Emily Dickinson: uma experiência tradutória*, no periódico *Cadernos de Tradução* em 2002 e 2005 respectivamente, que são substanciais para o desenvolvimento de nosso projeto.

Traduzir a obra de Dickinson implica superar os trabalhos de antigos tradutores; para isso, Lira apresenta sua “rima abreviada”; cria suas três concepções²⁰ de tradução, ora re-inventando o poema por completo em sua versão, ora priorizando as características estruturais de rima e métrica, quando julga necessário. Lira traduz o mesmo poema de formas variadas e em momentos diferentes de sua vida, pois acredita que a tradução, mesmo que dos poemas curtos e objetivos de Dickinson, se transforma de acordo com o momento x, y ou z vividos pelo tradutor. Esta “tradução momentânea”, de acordo com Lira, ocorre pelo fato de o texto projetos relacionados a Dickinsono original ser formado por “estados de leitura”; assim, quando relido promove novas experiências interpretativas (2005, p.71). Lira conclui, então, que cada tradução resulta de uma “percepção crítico-

¹⁹ “*The look of thee – what is it like?*” (poema J1689).

²⁰ As concepções são: a recriação, a imitação e a invenção, que estão definidas na página 42.

interpretativa” instantânea do tradutor em um momento ‘x’; e propõe que todo texto está sujeito a múltiplas interpretações em razão de fenômenos de temporalidade nos quais está envolvido o leitor, podendo, naturalmente, oscilar no período de poucas horas a anos (2005, p.70). Lira reconhece que seu trabalho não é inédito. Todavia, seus registros, em razão de sua experiência e experimentação tradutória realizadas sobre os poemas de Emily Dickinson se caracterizam por um grau de pioneirismo em se tratando da língua portuguesa (brasileira).

No prefácio do livro *Alguns Poemas*, Paulo Henriques Britto (2006) relata que, na primeira metade deste início de milênio, a tarefa de um tradutor que se dedica ao estudo e tradução dos poemas de Emily Dickinson depende de esforço redobrado, até mesmo de uma certa “superação”. Primeiramente, superação em relação aos importantes desafios e responsabilidades em se lançar à tradução de Dickinson, a quem Britto considera “um dos grandes mestres da concisão verbal” (apud Lira, 2006, p.19); assim como superação e desatrelamento das marcas cristalizadas relativamente a poemas que já haviam sido traduzidos nas décadas anteriores, inclusive por Aíla Gomes. Outro esforço do tradutor, segundo Britto, é o de lançar-se à experimentação. Britto sublinha que o trabalho de Lira parece constituir-se, também, em boa parte, a partir de processos de experimentação, pois esclarece: “ele não se limita a utilizar os dois tipos de rima mais comuns do português – a consoante e a toante” (2006, p.20). Emily Dickinson, segundo Small, se destacou em sua poesia justamente por experimentar com a rima, manipulando sutilmente o leitor com seus sons radicais, alterando os ouvidos dos poetas permanentemente (1990, p.28).

José Lira utiliza um novo tipo de rima, que denominou de “rima abreviada”, pois, segundo ele próprio, “sua característica essencial é a redução ou abreviação do segmento acentual para a produção do efeito rímico” (2002, p.94). Lira demonstra tal efeito na segunda estrofe desta versão que fez para o poema J214 (op. cit., p.95), tal como segue abaixo:

Inebriate of Air – am I –
 And Debauchee of **Dew** –
 Reeling – thro endless summer days –
 From inns of Molten **Blue** –

Os longos dia do verão pisando
 Das tavernas saí – de azul em **fogo** –
 E pela brisa inebriada
 Ao relento – me **dou** –

Neste exemplo da segunda estrofe do poema J214, acima transcrito, parece ter havido proveito de uma identificação fônica entre a vogal tônica de uma palavra paroxítona com a de uma palavra oxítona em versos alternados, gerando uma rima imperfeita, abreviada. Mas existem outros tipos de rima abreviada, sobre as quais Lira também explicita, em seu artigo: “A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson” (2002) os usos por ele adotados nas traduções e explica suas inovações. Além disso, Lira também inovou na maneira em que organizou suas traduções no livro *Alguns Poemas* (2006).

Alguns Poemas, está organizado em três modos diferentes de traduzir Dickinson em função das decisões de Lira. O tradutor as denomina de “concepções pessoais de tradução poética” (2006, p.27): “recriações”, “imitações” e “invenções”. Segundo Lira, são elas respectivamente:

- (a) a **recriação**, que representa a “máxima identidade possível com a forma poemática original”, ou seja, a métrica e os aspectos fônicos recebem atenção especial no momento da tradução;
- (b) a **imitação**, que corresponderia a uma tradução mais voltada ao contexto, despreocupada com os efeitos fônicos e mantendo o decassílabo como verso habitual, remetendo à “normalização”;
- (c) e, finalmente, a **invenção**, que é considerada por Lira um tipo mais inovador de tradução, que se distancia ainda mais da estrutura poética, criando o que o tradutor chama de “impressão de leitura”; Neste caso, Lira observa que, mesmo com este afastamento estrutural, não se deixa de lado o “tom e a atmosfera poética do poema traduzido” (*Alguns* 2006, p.27).

Faz-se importante salientar que os termos “recriação”, “invenção” e “imitação” são empregados por outros estudiosos da tradução, inclusive com definições divergentes. Entre eles, a título de ilustração temos Douglas Robinson

que acrescentou um tópico à *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998), sobre a imitação. Segundo Robinson, em princípio, a palavra em si significa “cópia ou mímica”, pois partiu do vocábulo grego *mimesis*, que foi, inclusive, utilizado por Aristóteles ao tratar de questões ligadas à imitação da realidade (1998, p.110). Entretanto, a palavra começou a ser reconhecida nos Estudos da Tradução de forma diferente. Neste campo de investigação, “imitação”, pode significar: “fazer algo de forma livre, diferente do original” (Robinson, 1998, p.111). Esta definição de Robinson reafirma os procedimentos de Lira ao re-inventar²¹ os poemas de Emily Dickinson. Entretanto, em seus trabalhos Lira chama de “invenções” aquelas traduções que parecem estar fortemente calcadas sobre este método descrito na *Routledge* como “tradução livre”; e chama de “imitações” aquelas traduções mais atreladas estruturalmente ao original. Observemos um exemplo da tradução de Lira, no qual é possível identificar o processo de “invenção”. Trata-se do poema J19:

A sepal, petal and a **thorn**
 Upon a common summer's **morn** –
 A flake of Dew – a Bee or two –
 A Breeze – a caper in the trees –
 And I'm a Rose!

Sépala Pétala Espin**ho**
 o Verão a Man**hã**
 um Frasco de Orval**ho**
 uma ou duas Abel**has**
 a Brisa
 um Rebuliço de Fol**has**
 (o que é o que é)

UMA ROSA
 É UMA ROSA
 É UMA ROSA É UMA
 ROSA

Ainda que livre, a tradução de Lira, teoricamente, reinventa o poema de Dickinson, mantém uma atmosfera de entretenimento relativamente ao original, com o tempero do “*o que é o que é...*” das brincadeiras lúdicas das tradições voltadas ao

²¹ Usamos o termo re-inventar, com o sentido de recriar livremente os poemas de Dickinson, desprendendo-se totalmente da forma estrutural e, inclusive, modelando seu contexto para aproximá-lo culturalmente dos leitores brasileiros. A palavra “recriar” não foi utilizada para evitar uma confusão interpretativa com a concepção de “recriar” proposta por José Lira.

público infanto-juvenil de língua portuguesa. A rima perfeita e consonantal de “*thorn/morn*” nos versos 1 e 2 é compensada pela rima abreviada “espinho/manhã”. Os sons repetitivos das consoantes “nh” e “lh” parecem produzir uma harmonia fônica que pode servir como representação para o barulho do “rebuliço de folhas” em evoluções e fricções, o roçar de umas nas outras; ou até mesmo para reproduzir os sons e ruídos produzidos por crianças em suas brincadeiras. Ao fim do poema, com letras de forma, o poeta-tradutor revela a resposta para o jogo do “*o que é o que é...*”, no qual, euforicamente, parece gritar que é uma rosa. A estrutura do poema parece ter sido completamente reinventada, pois na tradução identifica-se uma quebra total da métrica, sem compensações desta vez. O tradutor também se desfez das disjunções, que utiliza nas recriações e imitações.

Observemos então a tradução de Lira²², em forma de imitação, para um dos nossos poemas em foco, o J632:

The Brain – is wider than the sky -
For – put them side by **side** -
The one the other will contain
With ease – and You – be**side** -

O Cérebro – é mais amplo do que o Céu –
Se lado a lado – os **tens** –
Com folga este naquele caberá –
Cabendo-te tamb**ém** –

The Brain is deeper than the sea -
For – hold them – Blue to **Blue** -
The one the other will absorb -
As Sponges – Buckets – **do** -

O Cérebro é mais fundo do que o Mar –
De Azul a Azul – ver**ás** –
Como Baldes – a Esponja – há de absorver –
Um ao outro o far**á** –

The Brain is just the weight of God -
For – Heft them – Pound for **Pound** -
And they will differ – if they do -
As Syllable from **Sound** –

O Cérebro – é pesado como Deus –
Se na Balança – os [p**ões**] –
Serão iguais – ou quase – tal e qual
A Sílab**a** e o **Som** –

Desafiado por um poema que apresenta características mais aproximadas dos padrões do metro de balada inglês, com métrica e rima perfeitas, o tradutor busca

²² Lira faz uma observação em seu blog “Emiliana” (<http://emilydickinson.blogdrive.com/>) sobre o segundo verso da última estrofe desta tradução, especificamente sobre a palavra “põem”. Segundo o tradutor, houve um erro de digitação no momento da publicação do livro *Alguns Poemas* (2006) e em sua tradução, de fato, ele teria escrito “pões”; por isso, neste estudo será utilizada a palavra “[pões]” (entre colchetes para indicar a correção do erro) em vez de “põem” para este verso.

manter a rima nos versos correspondentes, mas recorre, em todos, a rimas imperfeitas, que chama de “quase perfeitas” (Lira, 2002, p.85). Em duas delas, que ocorrem nas primeiras duas estrofes nos versos alternados 2 e 4, observa-se a ocorrência da supressão do som de “s” de “tens”, “verás” e “pões”, que rimam, respectivamente, com “também”, “fará” e “som”. Dickinson utiliza este tipo de supressão em outros poemas, como, por exemplo, na primeira estrofe do poema J214, tal como segue:

I taste a liquor never brewed –
From Tankards scooped in **Pearl** –
Not all the Vats upon the Rhine
Yield such an alcohol!

Neste caso, o som da consoante “r” foi reduzido na formação da rima imperfeita. Em todas as outras estrofes deste mesmo poema (J214), as rimas são perfeitas: “*dew / blue*”; “*door / more*”; “*run / sun*” (conferir em Anexos).

Lira atende aos critérios de Dickinson quando mantém a rima sempre imperfeita, na tradução do poema J632. O que quebraria o padrão manipulador de Dickinson seria exatamente a alternância de rima imperfeita para perfeita, ou vice-versa, no decorrer de um poema. Efeito que a poeta parece somente utilizar de modo a fazer surtir um efeito confrontante ao conteúdo e de maneira desejada por ela (Small, 1990). Ou seja, quando se mantém um padrão, as imperfeições acabam por se tornar desprezíveis. Neste ponto, Lira parece ter sido bem-sucedido, representando a razão e o equilíbrio do raciocínio humano diante das grandezas da natureza através de sua rima imperfeita, organizada de forma alternada, externa em seus versos e perfeita em sua persistência até o fechamento do poema.

Ainda no poema J632, Dickinson mantém uma relação de classe gramatical entre suas rimas “*beside*” e “*side*” que são ambas preposições; e “*pound*” e “*sound*”, substantivos; criando uma relação de rimas “pobres”²³ entre a primeira estrofe e a

²³ Ressaltando que, quanto a sonoridade, as rimas podem ser classificadas como “ricas” e “pobres”. São ricas quando há relação de classes gramaticais diferentes; são pobres quando há relação de mesma classe gramatical (Martins, 2000:26 – 66).

última. A rima “*blue*”/”*do*”, formada por duas palavras de classes gramaticais distintas, substantivo e verbo, respectivamente, acaba por se destacar no centro do poema, tendo em vista ser a única rima externa rica do poema. Na tradução de Lira, há rima rica entre o verbo “tens” e a conjunção “também” na primeira estrofe; e na última entre o verbo “[pões]” e o substantivo “som”. Lira encontra rima pobre exatamente na estrofe central do poema, com os verbos “verás” e “fará”. Desta maneira, o tradutor acaba por destacar a mesma estrofe central que Dickinson destacou, visto que esta parece ser a única que apresenta rima externa pobre, em sua versão. Ou seja, no original têm-se três estrofes com rimas externas pobre/rica/pobre; e na versão têm-se rica/pobre/rica. Outro feito do tradutor, nesta “imitação”, foi justamente de procurar encontrar rimas agudas²⁴ (ou masculinas) para todas as palavras finais dos versos, de forma correspondente ao original.

“As imitações são traduções que se poderia chamar de mais desenvoltas, podem induzir à conclusão de que acumulam mais perdas do que ganhos quando analisadas em confronto com as recriações” (Lira, *Alguns* 2006, p.32). Diante desta afirmação de Lira, observemos, agora, um exemplo de recriação do poema J301:

I reason, Earth is **short** –
And Anguish – **absolute** –
And many **hurt**,
But, What of that?

Penso – o Mundo é **restrito** –
E a Angústia – **absoluta** –
E há muito **sofrimento**,
Mas e daí?

I reason, we could **die** –
The best Vitality
Cannot excel **decay**,
But, What of that?

Penso – a Morte não **tarda** –
A maior **Fortaleza**
Acaba-se em **Ruína**,
Mas e daí?

I reason, that in **Heaven** –
Somehow, it will be **even** –
Some new equation, **given** –
But, what of that?

Penso – que o **Paraíso**
De alguma forma – é **digno** –
Outra Equação – **possível** –
Mas e daí?

²⁴

A rima aguda acontece entre palavras oxítonas ou monossilábicas (Martins, 2000, p.26 – 66).

Parece haver preocupação maior em manter rima imperfeita justamente onde há rima imperfeita no original, em versos consecutivos; há, inclusive, uma tentativa de encontrar sons correspondentes em português que provoquem diferenças fonéticas sutis, similar ao que acontece em inglês. Como ocorre com a rima “*short/absolute/hurt*” nos versos da primeira estrofe, na qual há um pequeno desvio nos sons das vogais “o” e “u”. Na versão ocorre, nos mesmos versos, entre os sons “ito”, “uta” e “ento” das palavras “restrito”, “absoluta” e “sofrimento”, também desviando os sons vocálicos e mantendo o som do “t”. Na segunda estrofe, o tradutor parece se afastar ainda mais da busca por unidades sonoramente semelhantes, empregando as palavras “tarda”, “fortaleza” e “ruína”, possivelmente em razão de haver afastamento também maior, se comparado à rima da primeira estrofe, entre “*die/vitality/decay*”. Por fim, nos versos 1,2 e 3 da última estrofe, Lira encontra uma maneira de utilizar a rima grave com palavras paroxítonas (paraíso, digno, possível) que têm a vogal “i” pronunciada mais fortemente. O som da vogal “i” em português assemelha-se ao da vogal “e” em inglês; que aparece na rima tríplice dos três versos iniciais da última estrofe do original.

Emily Dickinson utiliza a rima tríplice em seus poemas de maneira variada; ora parece ter a intenção de reproduzir ecos de tormentos, representando os conflitos da consciência humana; ora busca, possivelmente, acalmar o seu leitor com rimas triplas mais óbvias e formadas por palavras comuns, como se o estivesse assegurando de certezas; ora de forma lúdica; ora irônica. Enfim, como de hábito, a poeta utiliza a mesma ferramenta para funções diversas:

A Spider sewed at **Night**
Without a **Light**
Upon an Arc of **White**.

If Ruff it was of **Dame**
Or Shroud of **Gnome**
Himself himself **inform**

Of **Immortality**
His **Strategy**
Was **Physiognomy**

Neste poema, o J1138, Dickinson parece utilizar a rima tripla perfeita na primeira estrofe para descrever uma situação inicial costumeira. Segundo Small, já na segunda estrofe a rima tripla imperfeita, de “*Dame*” “*Gnome*” e “*inform*”, representa o início do conflito, pois se delinea por meio de sintaxe complexa e conteúdo intrigante: “expressa a incerteza sobre a intenção da aranha – a teia é afinal construtiva ou destrutiva”, observa Small (1990, p.81). A rima tríplice da última estrofe, de “*Immortality*”/“*Strategy*”/“*Physiognomy*”, é incompreensível na concepção de Small. Segundo ela, parece ser impossível determinar se a aranha está sendo satirizada por ser ingênua ao manifestar crença na imortalidade; ou se o poema procura nos fazer perceber que estamos (nós humanos) todos condenados à morte; ou ainda, e entre outras eventuais possibilidades de leitura, se o poema oferece uma opção de imortalidade através da literatura. Esta confusão de interpretações é representada, segundo Small (1990, p.82), pela rima tríplice formada por estas palavras (*Immortality*, *Strategy*, *Physiognomy*) que têm tonicidades diferentes; o ritmo do poema força a pronúncia mais enfatizada das sílabas átonas destas palavras.

Manter, então, a rima na tradução, especificamente falando, dos poemas em evidência (o J632 e o J301) parece constituir um importante desafio. Observamos, por exemplo, que diante, talvez, das dificuldades em contemplar a rima tríplice perfeita na versão, no caso específico (do J301), Lira parece ter buscado uma segunda opção, que se mostrou surtir efeito similar: a rima imperfeita tríplice insistente. Este, e os demais exemplos mencionados neste capítulo, revelam um tradutor empenhado em encontrar equivalência rímica, que tenha relação com o conteúdo do poema, e se posiciona tal como no original. Lira preserva em suas recriações e imitações a matéria prima da rima de Dickinson, mesmo evidenciando, por meio de suas invenções, que é possível abdicar dela, recriando o poema de forma mais independente, sem usar a rima. Entretanto, reconhece que ela (a rima) ainda é uma ferramenta significativa para a tradução de poesia:

A poesia moderna [...] quase não usa a rima [...] e eis aí uma benção para o tradutor de poesia, mas ainda há quem use esses recursos consagrados por escolas e cânones através dos tempos e há toda uma tradição literária [...] há de chegar o dia em que a beleza prescindirá de acessórios; mas até lá, e enquanto a tradução for necessária, para a apreensão e fruição da poesia, a rima continuará a ser uma perigosa e – por que não? - prazerosa preocupação para o poeta-tradutor. (Lira, 2002, p.102)

Capítulo 4

“Dwell in possibility”²⁵: as possibilidades de Gomes e Lira

Por que comparar dois grandes tradutores que têm abordagens tão diferentes relativamente aos poemas de Emily Dickinson? Parece importante reafirmar que o intuito deste estudo não é, absolutamente, o de lançar críticas ao trabalho de Aíla Gomes e José Lira, muito menos estabelecer juízos de valor, até por carência de credenciais para fazê-lo. Nossa meta, como já sublinhado anteriormente, constitui exatamente em estabelecer paralelos entre os trabalhos de tradução realizados, afim de elaborar argumentações que possam, esperançosamente, servir para gerar discussões no âmbito dos Estudos da Tradução de Dickinson. Então, estabelecemos aqui que a palavra “comparar” está sendo usada como “observar paralelamente”. Assim, as versões são observadas lado a lado, possibilitando olhares atentos às possibilidades de escolhas para se traduzir a rima de Dickinson.

David Connolly explica que aqueles que acreditam na impossibilidade da tradução de poesia costumam considerar que, se a poesia pode sim ser traduzida de alguma forma, então o único meio possível é através da prosa (2001, p.173). Mas há aqueles que acreditem na sua impossibilidade e, contraditoriamente, também acreditem na possibilidade de se traduzir poesia em forma de poesia; é o caso dos tradutores Gomes e Lira, apesar de reconhecerem as profundas implicações desta tarefa.

No caso especial de Emily Dickinson, traduzi-la [...] importa em enfrentar, afora a absoluta singularidade de seu pensamento e imagens, vários outros obstáculos previsíveis, numerosos demais para uma completa discriminação. (Gomes, p.151)

²⁵

“I dwell in possibility” (poema J657).

José Lira quando comenta em nota sobre "a ardua tarefa" que lhe foi traduzir os poemas de Dickinson, explica que procurou obter,

[...] “dentro do possível, uma identificação de sentidos entre os textos originais e as traduções”, e esclarece que ocupou-se "não apenas em *traduzir* poesia, mas em *fazer* poesia” (Alguns 2006, p.26).

Sabemos que a poesia consiste de figuras de linguagem, estrutura poética funcional, contexto subjetivo, representações, imagens, entre outros, que são fortes empecilhos para os tradutores. Entretanto, segundo Andréia Guerini, a tradução poética é possível, diante de algumas condições:

A tradução de poesia é uma operação complexa [...], uma vez que todos os elementos que constituem o código linguístico podem ser pertinentes e relevantes para significado global. [...] Para Jakobson é possível a tradução de poesia mediante a “transposição criativa”, ou seja, a poesia é intraduzível sim, mas passível de uma “recriação” ou “transcrição”, como postulou Haroldo de Campos. (Guerini, 2000, p.108)

Os tradutores que têm como proposta traduzir em forma de poesia (e não em prosa) introduzem um processo de eleição aos seus trabalhos, que pode, eventualmente, se revelar como “decepcionante” mas, ao mesmo tempo, suficientemente satisfatório e aceitável. Gomes lamenta ter que "tomar decisões drásticas" na escolha de certos "elementos" ("ambiguidades significativas, registro e tom, ritmo e orquestração") para suas versões; e teme que, ainda que se estabeleçam critérios, “alguma perda de significação e, mais ainda, de poesia”, possa ser fatal (Gomes, p.151). “Em qualquer tradução de poesia”, conclui Gomes, “não há como evitar esse empobrecimento, nem as críticas que ele de certo acarretará” (Ibidem).

Este tipo de eleição, entretanto, se torna uma tarefa tensa, especialmente em se tratando da tradução de poemas com conteúdos densos, que é o caso dos

dickinsonianos. Entretanto, tanto Gomes como Lira encontraram experimentações raras para a realização de suas traduções, e vamos “compará-las”, como proposto, a seguir no poema J301:

Raciocino: a Terra é curta E a angústia absoluta, Tanta coisa nos desgosta – Mas que importa?	I reason, Earth is short – And Anguish – absolute – And many hurt, But, What of that?	Penso – o Mundo é restrito – E a Angústia – absoluta – E há muito sofrimento, Mas e daí?
Raciocínio: há o morrer – O mais vital não sustém Uma força que se esgota – Mas que importa?	I reason, we could die – The best Vitality Cannot excel decay, But, What of that?	Penso – a Morte não tarda – A maior Fortaleza Acaba-se em Ruína, Mas e daí?
Raciocínio: que no céu Nova equação se coloca; De algum jeito vai dar certo– Mas que importa?	I reason, that in Heaven – Somehow, it will be even – Some new equation, given– But, what of that?	Penso – que o Paraíso De alguma forma – é digno – Outra Equação – possível – Mas e daí?
Aíla Gomes	Emily Dickinson	José Lira

Na primeira estrofe, Aíla Gomes e José Lira buscaram correspondências rítmicas de acordo com os sons e a posição da rima imperfeita (*short/absolute/hurt*) no verso. Gomes encontra a palavra “curta” que tem o som do “rt” correspondendo ao original (em “*short*” e “*hurt*”). Lira opta pela palavra “restrito”, que forma rima imperfeita com “absoluta” e “sofrimento”. A divergência entre os sons finais destas palavras, “ito”/“uta”/“ento”, confere com a sutil divergência dos sons da rima imperfeita “*short/absolute/hurt*”. Em “curta/absoluta/desgosta” produzida na versão de Gomes, a escolha também parece satisfatória para a proposta de Dickinson. Como observamos na versão de Gomes, há harmonia eufônica que remenda os sons de “urta” “uta” “osta” “orta” e continua nas outras estrofes com “ota” “oca” e “erto” (rever Capítulo 2). Lira se preocupa em manter apenas a rima consonântica, “mantido o fonema “t” original” (Lira, 2002, p.89), restringindo o efeito à primeira estrofe, correspondendo ao que Dickinson propõe. Entretanto, não encontra correspondência em português de palavras que têm “rt”; (como Gomes, ie. “curta”);

e, também, não obteve a ligação do som do “t” que ocorre em “*that*”, realizando o “remendo” que Gomes estabeleceu entre as três estrofes. Lira, em revanche, encontra no som do “i” esta ligação: “ito”, “daí”, “ína”, e assim sucessivamente.

Na segunda estrofe, Gomes parece se afastar completamente do posicionamento da rima, (a tradutora faz a rima imperfeita “esgota/importa” nos versos terceiro e quarto) se retendo à métrica como prioridade (rever Capítulo 2). Lira encontra os sons “arda/eza/ína”, e explica que usa “a rima atônica reforçada pela vogal ‘a’” (2002, p.89), para corresponder a “*die/vitality/decay*”, se distanciando mais em som, assim como acontece no original; mantém o posicionamento da rima. Se voltarmos às considerações de Paulo Henriques Britto (rever Capítulo 1), a respeito dos desvios frequentes a partir do padrão tradicional (do metro de balada inglês), podemos, talvez, entender o posicionamento de “*die/vitality/decay*” e seus desvios sonoros. O desvio se dá, também, na pouca intensidade da rima, ou seja, é uma rima imperfeita quase sem vida; discutivelmente, representando a possibilidade de morte, e consequentes amarguras que são desprezadas (quase debochadamente) nesta estrofe: “*The best Vitality / cannot excel decay / But what of that?*” (o que há de mais vital não pode exceder a decadência, mas o quê fazer?).

Na terceira estrofe Gomes não encontra rima tríplice correspondente em português (o que parece impossível, até que alguém apresente uma), e parece buscar, agora, o posicionamento correto da rima, optando por “céu/certo” assim como “coloca/importa”, formando rimas imperfeitas em *abab*, que, segundo Britto (2008), é uma estrutura de posicionamento de rimas utilizada no metro de balada inglês. Contudo, é exatamente nesta estrofe em que ocorre a manipulação da confiança do leitor por Dickinson. O leitor, então, parece esperar alcançar um resultado estável para este novo somatório (“*new equation*”), o que é representado pela rima tríplice perfeita “heaven/even/given” (rever as considerações de Small no Capítulo 2). Lira parece também não encontrar uma rima tríplice perfeita. Entretanto, observa-se que o tradutor já havia lido Judy Small, ou talvez percorrido outros possíveis caminhos às mesmas conclusões que ela (ressaltando que há referência a Small nos trabalhos de Lira, ie.: *Poética* 2006; diferentemente de Gomes, pois sua tradução é de 1985 e

Small só publicou seu trabalho em 1990). O fato é que ele (Lira) cumpriu o papel de manipulação, utilizando uma rima grave tríplice imperfeita “paraíso/digno/possível” (na vogal ‘i’) antes de abandonar o leitor à pergunta final, justo quando este está mais seguro de que a resposta virá finalmente; assim como o fez Emily Dickinson.

A rima perfeita em um poema “perfeito” (considerando os padrões do metro de balada inglês de métrica 4-3-4-3 e rima *abcb*, rever Capítulo 2) também é utilizada por Dickinson para assegurar o leitor, levá-lo pela mão por todo o percurso do poema J632 sem desertá-lo:

The Brain – is wider than the sky -
 For – put them side by **side** -
 The one the other will contain
 With ease – and You – **beside** -

The Brain is deeper than the sea -
 For – hold them – Blue to **Blue** -
 The one the other will absorb -
 As Sponges – Buckets – **do** -

The Brain is just the weight of God -
 For – Heft them – Pound for **Pound**
 And they will differ – if they do -
 As Syllable from **Sound** –

Emily Dickinson

O cérebro é mais vasto que o céu,
 Pois se os pomos lado a lado,
 Aquele o outro contém
 Fácil – e a você também -

O Cérebro – é mais amplo do que o Céu –
 Se lado a lado – os **tens** –
 Com folga este naquele caberá –
 Cabendo-te também –

O cérebro é mais fundo que o mar -
 Ponha-se azul contra azul -
 Aquele o outro absorve -
 Como a esponja baldes sorve -

O Cérebro é mais fundo do que o Mar –
 De Azul a Azul – **verás** –
 Como Baldes – a Esponja – há de absorver –
 Um ao outro o **fará** –

O cérebro é do peso de Deus -
 Sopese-os com **precisão** -
 E vão diferir, se é o caso,
 Como a sílaba do **som**.

O Cérebro – é pesado como Deus –
 Se na Balança – os [pões] –
 Serão iguais – ou quase – tal e qual
 A Sílaba e o **Som** –

Aíla Gomes

José Lira

Como já discutido, a temática do poema ressalta, provavelmente, a razão, representada pelo cérebro, como tão poderosa, capaz de proporcionar um equilíbrio mental tão estável quanto a própria estrutura rímica do poema em si. Os tradutores buscam transpor para o português um efeito imagético similar àquele que a poeta criou, mas esta tarefa parece ser, de fato, bastante complexa. José Lira, diante de tal desafio, parece ter preferido manter sua disciplina de alocação das rimas (em vez da métrica perfeita), minuciosamente formando três estrofes com rimas *abcb*, acordando com o original. Gomes, entretanto, começou mantendo um padrão de *abcc* nas duas primeiras estrofes, não correspondentes aos padrões do metro de balada inglês, mas ainda assim manteve um padrão. Porém, parece ter desistido dele na última estrofe, possivelmente, para conceder prioridade à métrica. Ou seja, discutivelmente, Gomes preferiu representar a razão com a métrica impecável, mantendo a rima dentro de um padrão aceitável para a temática do poema.

O sucesso destes tradutores parte da estratégia em evitar a perda, tentando salvar o máximo de poesia que há no original. Sabe-se que Robert Frost, desacreditado da possibilidade da tradução poética, afirmou que “poesia é tudo aquilo que se perde na tradução” (Connolly, 2001, p.171); o que parece, é que os tradutores procuram contrariar esta afirmação. No mesmo artigo da Routledge, Connolly, em seguida, reconhece que se considerarmos as dificuldades envolvidas e a grandeza da tarefa, podemos dizer ser possível evitar a perda da poesia do original na tradução (ibidem). Aíla Gomes, por exemplo, grandiosamente encontrou a solução “absorve/sorve” para “side/beside”, evitando perder a imagem do “aquele o outro contém”. Lira poderia ter mantido a idéia de Gomes, pois suas traduções procedem as dela, mas preferiu abrir mão do lúdico da imagem em função da rima alternada.

“Em alguns casos [referindo-se a casos de tradução] se obteve um meio-termo entre a rima perfeita e a imperfeita, ampliando a reiteração fônica para o poema como um todo”, explica Lira. Isso acontece na versão para o J632, em que o tradutor encontrou rimas “quase perfeitas, marcadas pela ocorrência ou supressão do fonema /s/ nos segmentos rimantes” (Lira, 2002, p.85). Gomes encontrou rimas externas perfeitas nos versos finais das estrofes do J632, com exceção de

“precisão/som”; ainda assim, o som final destas palavras se aproxima mais do que em “[pões]/som” escolhidas por Lira. Há uma investigação que pode ser feita sobre a questão das exigências do poema como único, ou seja, quais perdas seriam melhor evitadas neste poema, especificamente falando?

Se considerarmos a afirmação de Judy Small de que a idéia do poema J632 é remanescente à seguinte frase de Thoreau: “através do pensamento, pode-se ficar lado a lado, consigo mesmo, de maneira racional e sana” (Capítulo 2); podemos considerar que o tema central do poema é o equilíbrio da razão, através do encontro com a sua própria consciência; tal encontro é possível através do pensamento, num momento em que se experimenta a passagem do plano físico para o mental. O ideal seria representar este plano racional com métrica e rimas perfeitas e devidamente alocadas, pois enriqueceria o poema como um todo. Paulo H. Britto (2006) comentou sobre um poema de Donne, que, partindo de uma perspectiva de nossa própria leitura, se a tradução de "*Elegie XIX: going to bed*" não rima e não tem métrica, não se caracterizaria como uma tradução fiel. Para este poema específico de Emily Dickinson diremos que a perda da rima e suas características seria, talvez, o melhor a se evitar, pois estamos partindo dos princípios de Small, que acredita ser a rima a ferramenta diferenciada na arte de Dickinson.

Aíla Gomes e José Lira foram, enfim, fiéis, cada um de acordo com suas perspectivas sobre Dickinson. Lira mantendo a rima *abcb*, substituindo as perfeitas por imperfeitas e, ainda, insistindo com estas até o fim do poema. Gomes, procurou rimas perfeitas, se rendendo na última estrofe, mas fugiu às regras *abcb* nas duas primeiras estrofes; e quando o fez na última não pôde mais insistir na perfeita, acabou por se contentar com a imperfeita. O que melhor representaria o tema da racionalidade sugerido por Small? Britto apresenta uma resposta possível:

Entende-se que não haja consenso absoluto a respeito dos méritos relativos de duas traduções de um dado texto; se achamos a tradução de um texto feita por A melhor que a feita por B, nossa leitura do original se assemelha mais à do tradutor A do que a de B; e nada mais há a se dizer. (Britto, 2008)

6. Considerações finais

Para tratar da poesia de Emily Dickinson faz-se importante possuir conhecimento biográfico mínimo, pois seus poemas estão intimamente relacionados à sua experiência de vida, à fatos relacionados à família, à religião, à filosofia, a questões existenciais e da natureza, mas também a configurações que marcaram seu período de vida. Ao reunir alguns "biografemas" referentes à autora, parece ser possível, resumidamente, descrevê-la como: uma poeta Americana pré-modernista nascida no século XIX, num momento em que artistas buscavam romper barreiras isomórficas, orientações cristalizadas. Filha de pais puritanos, de classe média alta; uma mulher encantada pela leitura (leu Thoreau, Shakespeare, Emerson, etc.), reclusa, que em sua morte foi primeiramente lembrada pelo seu "pequeno Éden" e criticada por seu "despreparo educacional" para a arte de escrever poesia, foi, enfim, reconhecida por seus tantos poemas encontrados por Lavinia e progressivamente publicados; o que progrediu para lançar sua poesia mundo afora, para que os leitores se encantassem com seus *enjambements*, personificações, ecos, disjunções, e tudo que nela há.

Recentemente, a rima dickinsoniana foi posta em evidência e este tipo de análise é favorável a este estudo, particularmente a de Small, pois destaca a rima e nos conduziram a observar, por exemplo, que os tradutores Gomes e Lira priorizaram respectivamente a métrica e a rima em suas versões dos trabalhos de Dickinson. De maneira efetiva, a rima constitui tão somente um elemento da poesia e, como tal, é incapaz de representar o processo tradutório deste ou daquele profissional. Todavia, nos parece sensato afirmar, após esta investigação, que algumas concordâncias, relativamente as características mais relevantes e as funções deste tipo de texto, são necessárias. David Connolly explica que na tradução de poemas, especificamente, qualquer trabalho requer atenção para muitas das funções que este tipo de texto apresenta, a saber: no patamar semântico, "a de carregar uma mensagem sobre o mundo real e o impacto que este mundo causa ao poeta" (Connolly, p.172). Nos poemas de Dickinson, a rima pode verdadeiramente ser

responsável por reproduzir este impacto no leitor, ou seja, transportá-lo a uma aura similar àquela que circunscreve o poeta, em seu mundo, em seu tempo, em seu “pequeno Éden”.

Mais recentemente, se considerarmos Walter Herbert (1937) um pioneiro na arte, observamos que a rima de Dickinson é posta em evidência. A desconstrução dos padrões do metro de balada começou a ser justificada e analisada juntamente ao conteúdo de seus poemas. Houve, então, a partir deste instante, mais uma descoberta, como se Dickinson tivesse nos enviado no século XIX uma caixinha de surpresas que, paulatinamente iria sendo desvelada, em sendo “aberta cuidadosamente”²⁶ e seus poemas redescobertos, promovendo apelo aos sentimentos de seus leitores, que numa espécie de *rite of passage*²⁷, perceberam sua arte por meio da interação com “Ela” (i.e. Dickinson e sua poesia). Afinal não constituiria este “perceber”, este “interagir” e este “sentir” um dos grandes propósitos de se ler poesia?

Os estudos de Judy Small podem ser favoráveis à Teoria, à Crítica, bem como à Prática da Tradução, pois sua obra acrescenta algo a mais. Sob nossa ótica, ela traz consigo subsídios para que esta espécie de *rite of passage* aconteça também para os tradutores. Sabe-se que alguns críticos literários já haviam observado as rimas de Dickinson; contudo, as contribuições de Small foram reunidas em um único livro especificamente elaborado para tratar desta questão (rever Capítulo 1, se necessário). Encontramos em *Positive as Sound* rimas que, se observadas juntamente com o conteúdo do poema, podem ser: monótonas, surpreendentes, sarcásticas, irônicas, traiçoeiras, confiáveis, questionantes, assertivas, lúdicas, etc. Observamos que o posicionamento das rimas externas nas estrofes, a condição de serem perfeitas ou imperfeitas e a relação que elas têm com o conteúdo, são significativos para que cada poema de Dickinson exerça sua função. Na tradução, não é diferente; para enxugar esta discussão, vamos observar a tabela de posicionamento de rimas abaixo:

²⁶ Emily Dickinson escreveu “*Open me Carefully*” sobre uma carta dobrada que mandou para sua cunhada Susan Dickinson (Hart & Smith, 1998, p. 13).

²⁷ *Rite of passage*, significa um ritual de mudança de estado de um indivíduo diante de um acontecimento, ou crise. (www.merriamwebster.com).

Emily Dickinson	Aíla Gomes	José Lira
J301	J301	J301
short/absolute hurt/that <i>aaab</i>	curta/absoluta desgosta/importa <i>aabb ou aaaa</i>	restrito/absoluta sofrimento/daí <i>aaab</i>
die/vitality decay/that <i>aaab</i>	morrer/sustém esgota/importa <i>abcc ou aacc</i>	tarda/fortaleza ruína/daí <i>aaab</i>
heaven/even/ given/that <i>aaab</i>	céu/coloca certo/importa <i>abac ou abab</i>	paraíso/digno possível/daí <i>aaab</i>
J632	J632	J632
sky/side contain/beside <i>abcb</i>	céu/lado contém/também <i>abcc</i>	céu/tens cabará/também <i>abcb</i>
sea/blue absorb/do <i>abcb</i>	mar/azul absorve/sorve <i>abcc</i>	mar/verás absorver/fará <i>abcb</i>
god/pound/ do/sound <i>abcb</i>	deus/precisão caso/som <i>abcb</i>	deus/[pões] qual/som <i>abcb</i>

Tabela 1. O posicionamento das rimas no original e versões, considerando o mínimo de equivalência sonora.

Através da análise realizada neste estudo, observou-se que o posicionamento da rima nas versões de Gomes diverge do posicionamento da rima nos originais. Há no poema J301 um arranjo rímico de *aaab/aaab/aaab*, que na versão ficou *aabb* (ou talvez *aaaa*, se considerarmos todas imperfeitas com sons aproximados na primeira estrofe) *abcc*, na segunda e *abab* ou *abac* na terceira estrofe; já no J632, há um arranjo de *abcb/abcb/abcb*, e na versão de Gomes temos *abcc/abcc/abcb*. Perde-se, também, o posicionamento equivalente para as rimas perfeitas ou imperfeitas; (ie.: em ambos os poemas analisados), há rimas perfeitas nas últimas estrofes, e nas versões de Gomes há rimas imperfeitas (ver Tabela 1.).

Em *Uma Centena de Poemas* (1985), observamos em Gomes uma tendência a priorizar a métrica sobre a rima em suas versões, a ponto de assumir que, no poema J301, rimou como achou satisfatório. Neste poema, "correspondem setissílabos onde no original havia jambos trímetros nos três primeiros versos de cada estrofe", explica Gomes, "ao jâmbico dímetro das quartas linhas correspondem três sílabas na tradução" conclui (p.180). No poema J632, "se metamorfoseia o

common measure, [...] em 9-7-7-7 sílabas”, relata Gomes, e “as rimas se arranjaram como foi possível”, conclui (op. cit., p.196).

Contudo, sabe-se que Gomes importou-se em garimpar equivalência rímica, ou fônica (Capítulo 2). A prova desta afirmação pode ser destacada no exemplo do efeito contido em “absorve/sorve” na segunda estrofe do poema J632, opção que, aparentemente, enriqueceu a tradução; na aliteração de “t” que concatenou todas as estrofes do poema J301; na tentativa de manter o posicionamento *abcc* no J632; e na preocupação em encontrar rima imperfeita, quase perfeita, muito usadas por Dickinson (i.e. “precisão/som”, J632). Essas observações nos levam a acreditar que a tradutora listou a métrica em primeiro lugar no momento de “tomar decisões drásticas quanto à eleição do estrato poético” (Gomes, p.151); mas a rima não foi ignorada. Pelo contrário, parece estar logo abaixo da métrica na lista de prioridades de Aíla Gomes.

No caso de José Lira, a rima parece situar-se em primeiro plano dentro das suas prioridades; ao menos quando traduziu estes dois poemas, neste momento de sua vida (ressaltando a abordagem da “tradução momentânea”) em que houve a publicação de *Alguns Poemas*. Observamos que o tradutor se preocupou em posicionar a rima acordando com os originais (ver Tabela 1.). Notou-se que no poema J301 Lira utilizou rima imperfeita na primeira estrofe, e se afastou bastante em semelhança sonora na segunda, como no original. Na terceira estrofe, o tradutor parece preferir centrar rima aguda em “i”, do que sair do padrão do posicionamento das rimas (ou talvez tenha sido limitado a isso, por falta de opções). Na experiência que teve com o poema J632, Lira manteve o posicionamento perfeito das rimas, insistindo na sua “rima abreviada” (imperfeita, quase perfeita) até o fim. O tradutor conseguiu, desta maneira, alcançar o propósito da função da rima junto ao conteúdo dos poemas, proposto por Judy Small.

Parece ser interessante não apontar a rima como componente exclusivo para se atingir resultados tradutológicos satisfatórios, afinal, “o motivo pelo qual a maioria das traduções não são satisfatórias é que os tradutores se concentram em apenas um aspecto exclusivo correspondente ao texto fonte” (Lefevere, 1975, p.99). Observamos nas versões, em questão, um pouco da preocupação que os tradutores

tiveram em “recriar” ou “transcrever” cada poema, tomando-os, individualmente, como um todo:

“Só é possível observar a poesia [de Dickinson] de forma individual onde cada tipo de rima é apropriada para o significado de cada poema. (Lindberg-Seyersted apud Small, 1990, p.12).

Nosso objetivo, nesta investigação, foi justamente o de promover a discussão acerca das traduções da rima de Dickinson e, para tornar isto possível, focalizamos as prioridades dos tradutores mencionados. Assim, entre outros aspectos que ultrapassam estas linhas, observamos sobretudo que Gomes se preocupou com a rima, mas priorizou a métrica; Lira se preocupou com a métrica, mas priorizou a rima. O fato de Small considerar a rima de Dickinson a “inovação que mais obviamente caracteriza sua voz” (p.5) poderia, pois, significar que Gomes não alcançou equivalência tradutológica relevante por não considerá-la (a rima) no topo de suas prioridades?

Walter Carlos Costa define equivalência como sendo o grau de semelhança que o texto do tradutor deve ter com o original (Costa, 2005, p.26). De acordo com Costa, Gideon Toury, ao focar na versão como referência para suas investigações, considera que tal equivalência ocorre quando a versão se relaciona com o original por meio das mesmas características relevantes (ibidem). Ora se a rima, atrelada ao conteúdo, é de fato a característica mais relevante nos poemas de Dickinson (cf. Small), então as traduções de seus poemas devem reproduzir o mesmo efeito, afim de evitar tal perda. Compreende-se existir dificuldades para os tradutores brasileiros em encontrar rimas equivalentes em se tratando das rimas dickinsonianas. Por isso, este efeito quando reproduzido, mesmo que por caminhos diferentes, acaba por, discutivelmente, aproximar os textos (original e versão). Isto não implica dizer que Gomes não alcançou equivalência tradutológica relevante, visto que esta consideração (de ser a rima o aspecto mais relevante na poesia de Dickinson) está sendo fundamentada somente nas concepções de Judy Small, neste estudo.

Gomes buscou por outros caminhos alcançar certa equivalência e, aparentemente, teve sucesso em suas escolhas. Contudo, no que diz respeito à esta

análise, e considerando os poemas escolhidos para compor os corpora deste estudo, podemos, sim, concluir que José Lira obteve resultados importantes relativamente à equivalência rímica. Os efeitos que alcançou, utilizando a aproximação e afastamento de sons (no poema J301), além da substituição de todas as rimas perfeitas do original por imperfeitas, quase perfeitas, na versão (no J632), pode possibilitar uma interação (entre leitor e texto) semelhante à do original. Além disso, no segundo exemplo (da substituição das rimas perfeitas por imperfeitas), Lira acaba rompendo com a idéia de que as rimas perfeitas são estáveis, uma vez que consegue representar tal estabilidade com a insistência de rimas imperfeitas, quase perfeitas; ressaltando que romper idéias e inovar são traços característicos fortes da poeta reclusa do século XIX, Emily Dickinson.

Traduzir Emily Dickinson, no Brasil, implica trazer para o português os vários aspectos de seus poemas, seu estilo, seus biografemas, sua desconstrução dos padrões poéticos do século XIX e a sua individualidade expressa em sua poesia. Somente assim seria possível reproduzir alguns dos efeitos que sua arte faz emergir em seus leitores. Eis, talvez aqui expressa, a impossibilidade da tradução! A boa notícia é que a rima enviesada de Dickinson revela-se funcional para muitos efeitos capazes de causarem impactos consideráveis nos leitores. Por consequência disso, ela (a rima) não pode ser perdida na tradução e precisa ser descoberta efetivamente. Afinal,

Para ela [Emily Dickinson], a rima não era mero jogo fonético, mas elemento semântico inseparável de seu próprio discurso poético. É por isso que a rima, na tradução de seus poemas, tem de ser uma descoberta e não um acidente de trabalho. (Lira, 2002, p.80)

7. Referência bibliográfica

ANDERSON. C.R. *Emily Dickinson's Poetry: stairway of surprise*. NY: Holt, 1960.

AZERÊDO, Genilda. "A Palavra Viva de Emily Dickinson". *Letr@ Viv@*. Edição Especial (A Palavra Viva de Emily Dickinson), João Pessoa, UFPB, p.7-10, 2006.

BAKER, Mona. & Malmkjaer K. (editors) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, 1998.

--- "Corpora in Translation Studies. An Overview and Suggestions for Future Research" Target, 1995.

BARTHES, Roland. *Lição*. Trad. Ana Mafalda Leite. (Obras de Roland Barthes) Lisboa: Edição 70, 2007.

---. *Aula*. Trad. Leila Perrone Moysés. São Paulo: Cultrix, 1979.

---. *O prazer do texto*. Trad. J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. London/New York: Routledge, 1994.

BELL, R. T. *Translation and Translating*. London: Longman, 1991.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. "Whitman and Dickinson: self and self-transcendence". *Estudos Lingüísticos e Literários*. Salvador, UFBA, n. 9, março 1989, p. 59-79.

BLOOM. Harold.; Paul De Man, Jacques Derrida, Geoffrey H. Hartman, J. Hillis Miller *Deconstruction and Criticism*. London: Continuum International Publishing Group, 2004.

---. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Trad. José Roberto O'shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

---. *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. New York: Oxford U P, 1997.

---. "Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução"
In: Guerini, Andréia; C. Torres, Marie-Hélène; Costa, Walter Carlos. (Org.). *Literatura traduzida e literatura nacional*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, p.133-144, 2008.

BRITTO, Paulo Henriques. “A tradução para o português do metro de balada inglês”. *Fragmentos*, 34, p. 25 - 33 Florianópolis UFSC, 2008.

---. “A tradução para o português do metro de balada inglês”. [www.cce.ufsc](http://www.cce.ufsc.br/08/11/2008) [08/11/2008].

---. “*Fidelidade* em tradução poética: o caso *Donne*”. *Terceira Margem X* (15), julho-dezembro, pp. 239-254, 2006.

---. “Resenha de *Literary translation: a practical guide*”. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 8, 2003.

---. “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. In: Gustavo Bernardo Krause. (Org.). *As margens da tradução*. 1 ed. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ, v. 1, p. 45-69, 2002.

---. “Tradução e criação”. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 4, p. 239-262, 1999.

---. “A difícil vida fácil do tradutor”. *34 Letras*, Rio de Janeiro, p. 111 - 115, 07 mar. 1989.

CHAPELLE, C. *English /Linguistics 511* October 28, 1998 at www.public.iastate.edu [24/10/2008].

CHESTERMAN, Andrew. “From ‘Is’ to ‘Ought’: Laws, Norms and Strategies in Translation Studies” Amsterdam, 1993.

CLANCY, Joseph P. *Other Words: essays on poetry and translation*. UK.: U. of Wales Press, 1999.

CONNOLLY, David. “Poetry translation”. In. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, 2001.

COSTA, Walter. “Fases de Emily Dickinson”. *Fragmentos (Florianópolis)*, v. 35, p. 9-11, 2008.

---; Andréia Guerini. “Colocação e qualidade na poesia traduzida”. *Tradução em Revista*, v. 3, p. 1-15, 2006.

---. “O texto traduzido como re-textualização”. *Cadernos de Tradução (Núcleo de Tradução, UFSC)* 2, n.16, 104–135, 2005.

---. “Emily Dickinson brasileira”. *Ilha do Desterro, Brasil*, v. 17, 1987.

DAGHLIAN, Carlos. “Emily Dickinson em três versões”. *Acta Sci Lang Cult*, Vol. 30, n.1, 2008.

---. Ibilce: Emily Dickinson. www.ibilce.unesp.br/departamentos, [12/11/2008].

---. “Componentes irônicos na poesia de Emily Dickinson”. *Letr@ Viv@ (UFPB)*, Especial, p. 79-98, 2006.

---. “Translating split the lark”. *The Emily Dickinson Journal*, Baltimore, MD – EUA, v. 1-2, p. 118-119, 1997.

---. “A reclusão de Emily Dickinson vista sob novo ângulo”. *Estudos Lingüísticos e Literários*, Salvador - BA, v. 9, p. 137-143, 1989.

---. “Poems by Ed in Portuguese: Translation and Bibliographical Notice”. *Higginson Journal Of Poetry*, Brentwood, Mariland-EUA, n. 43, p. 3-11, 1985.

---. “Musicalidade na poesia de Emily Dickinson: Influência e repercussão”. In: Carlos Daghlain. (Org.). *Poesia e Música*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva 195, p. 163-184, 1985.

---. “Emily Dickinson and Fernando Pessoa: Two Poets for Posterity”. *Emily Dickinson Bulletin*, Brentwood, Maryland - EUA, p. 66-73, 1971.

DEPPMAN, J. “Trying to Think with Emily Dickinson”. *The Emily Dickinson Journal* p. 84-103, 2005.

DERRIDA, J. *O direito à filosofia do ponto de vista cosmopolítico* (1977), tradução de J. Guinsburg. In: *A Paz Perpétua - um projeto para hoje* (J. Guinsburg org.). Perspectiva, Coleção ELOS. São Paulo, Brasil, 2004, p. 11-29.

---. *Posições*. Trad. Tomaz Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

---. *Carta a um amigo Japonês* (1987), tradução de Érica Lima. In: *Tradução - a prática da diferença* (Paulo Ottoni org.). Editora da Unicamp, Fapesp. São Paulo - Brasil, 1998, p.19-25.

---. *Writing and Difference*. Trad. Allan Bass. Chicago: U of Chicago P., 1978.

DICKINSON, Emily. *The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition by Franklin R.W.* Harvard U.P., 2005.

- . *Open me Carefully: Emily Dickinson's Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson*. ed. Hart, E.L.; Smith & M.N. E. Ashfield, Mass.: Paris Press, 1998.
- . *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas Herbert Johnson. Boston: Little Brown & Company, 1976.
- . *Letters of Emily Dickinson* ed. Todd, Mabel & Mark Van Doren Berkeley, CA: Telegraph Books, 1951.
- DITRA (Dicionário dos Tradutores Literários no Brasil), UFSC, www.dicionariodetradutores.ufsc.br [27/10/2008].
- FARR, Judith. *The gardens of Emily Dickinson*. Mass.: Harvard UP., 2004.
- GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1995.
- GOMES, A. O. *Emily Dickinson: uma centena de poemas*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1985.
- GILBERT, Sandra & Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven, EUA: Yale U.P., 2000.
- GUERINI, A. "L'infinito: tensão entre teoria e prática na tradução de Haroldo de Campos", *Cadernos de Tradução* (Núcleo de Tradução, UFSC) v.6, pp. 104–135, 2000-2.
- HERBERT, T. Walter. "Near-Rimes and Paraphones". In. *Sewanee review* 45, 1937, 433-452.
- HOLMES, J. "The Name and Nature of Translation Studies". *Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- LANDO, Isa Mara. *Fifty Poems: cinquenta poemas*. São Paulo: Associação Alumni, 1999.
- LEFEVERE, André. *Translating Poetry: seven strategies and a blueprint*. Vol.3. Assen: Van Gorcum, 1975.
- LIRA, José. *Alguns Poemas Emily Dickinson*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- . *Emily Dickinson e a Poética da Estrangeirização*. Recife: PPGL, 2006.

- . “Dois poemas de Emily Dickinson: uma experiência tradutória”, *Cadernos de Tradução*, Núcleo de Tradução UFSC, p. 69 – 86, 2005.
- . “A invenção da rima na poesia de Emily Dickinson”, *Cadernos de Tradução*, Núcleo de Tradução UFSC, v. 6, p. 77 – 103, 2000-2.
- Lindberg-Seyersted. B. *The Voice of the Poet: Aspects of Style in the Poetry of Emily Dickinson*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- LINDBERG-SEYERSTED, B. *The Voice of the Poet: aspects of style in the poetry of Emily Dickinson*. Cambridge: Harvard UP, 1968.
- MALOON, T. *Camille Pissarro*. UK.: Other Distribution, 2006.
- MARTIN, Wendy. *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. Ed. Wendy Martin. UK.: Cambridge Press, 2002.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz. 2000.
- MUNDAY, J. *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. London/NY: Routledge, 2001.
- NEW YORK TIMES. “New Publications: biography and memoirs”. NY, November 25, 1984. www.nytimes.com [18/11/2008]
- NORD, Christiane. *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester: St Jerome Publishing, 1997.
- ROBINSON, D. “Imitation”. In. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ed. Mona Baker. London and New York: Routledge, 1998.
- . *Translation and Empire: postcolonial theory explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.
- SMALL, Judy Jo. *Positive as sound: Emily Dickinson’s rhyme*. Athens, EUA: U.of Georgia Press, 1993.
- TOURY, Gideon. “The Nature and Role of Norms in TS”. At www.tau.ac.il/~tourney/works.htm, 1978/1995. [15/05/2008].
- . *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Universidade de Tel Aviv, 1980.

VASCONCELLOS, Maria Lúcia. & Adriana Pagano. “Explorando Interfaces: Estudos da Tradução, Lingüística Sistêmico Funcional de Corpus”. In. Pagano, C. Magalhães & F. Alves (org.), *Competência em Tradução. Cognição e Discurso*, 2005.

---. “Estudos da Tradução no Brasil: Reflexões Sobre Teses E Dissertações Elaboradas Por Pesquisadores Brasileiros Nas Décadas de 1980 e 1990”. In *D.E.L.T.A.*, 19, SP: PUC/LAEL, 2003.

WILLIAMS, J. & Chesterman, A. *The Map*. Manchester, UK: St. Jerome, 2002.

WILSS, W. “Interdisciplinarity in Translation Studies”. In *Target* v.11, p.1, 1999.

8. Anexos

8.1 Poemas de Emily Dickinson

J49

I never lost as much but twice,
And that was in the sod.
Twice have I stood a beggar
Before the door of God!

Angels — twice descending
Reimbursed my store —
Burglar! Banker — Father!
I am poor once more!

J214

I taste a liquor never brewed —
From Tankards scooped in Pearl —
Not all the Vats upon the Rhine
Yield such an Alcohol!

Inebriate of Air — am I —
And Debauchee of Dew —
Reeling — thro endless summer days —
From inns of Molten Blue —

When "Landlords" turn the drunken Bee
Out of the Foxglove's door —
When Butterflies — renounce their "drams" —
I shall but drink the more!

Till Seraphs swing their snowy Hats —
And Saints — to windows run —
To see the little Tippler
Leaning against the — Sun —

J219

She sweeps with many-colored Brooms —
And leaves the Shreds behind —
Oh Housewife in the Evening West —
Come back, and dust the Pond!

You dropped a Purple Ravelling in —
You dropped an Amber thread —
And how you've littered all the East
With duds of Emerald!

And still, she plies her spotted Brooms,
And still the Aprons fly,
Till Brooms fade softly into stars —
And then I come away —

J258

There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons —
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes —

Heavenly Hurt, it gives us —
We can find no scar,
But internal difference,
Where the Meanings, are —

None may teach it — Any —
'Tis the Seal Despair —
An imperial affliction
Sent us of the Air —

When it comes, the Landscape listens —
Shadows — hold their breath —
When it goes, 'tis like the Distance
On the look of Death —

J258

(Tradução de Paulo Henriques Britto)

Às vezes, em Tardes de Inverno,
Uma Luz Enviesada —
Como o Som das Catedrais
Opressora, Pesada —

Nos fere com Dor Divina —
Porém cicatriz não fica
Senão no fundo de nós,
Onde o Sentido habita —

É o Selo do Desespero —
A ele — Nada lhe Falta —
Angústia imperial
Que nos desce do alto

Quando vem, a Terra atenta —
Sombras — param no ar —
Quando vai, é como a Morte
Ao Longe, a se afastar —

J289

I know some lonely Houses off the Road
A Robber'd like the look of —

Wooden barred,
 And Windows hanging low,
 Inviting to —
 A Portico,
 Where two could creep —
 One — hand the Tools —
 The other peep —
 To make sure All's Asleep —
 Old fashioned eyes —
 Not easy to surprise!

How orderly the Kitchen'd look, by night,
 With just a Clock —
 But they could gag the Tick —
 And Mice won't bark —
 And so the Walls — don't tell —
 None — will —

A pair of Spectacles ajar just stir —
 An Almanac's aware —
 Was it the Mat — winked,
 Or a Nervous Star?
 The Moon — slides down the stair,
 To see who's there!

There's plunder — where —
 Tankard, or Spoon —
 Earring — or Stone —
 A Watch — Some Ancient Brooch
 To match the Grandmama —
 Staid sleeping — there —

Day — rattles — too
 Stealth's — slow —
 The Sun has got as far
 As the third Sycamore —
 Screams Chanticleer
 "Who's there"?

And Echoes — Trains away,
 Sneer — "Where"!
 While the old Couple, just astir,
 Fancy the Sunrise — left the door ajar!

J328

A Bird came down the Walk —
 He did not know I saw —
 He bit an Angeworm in halves
 And ate the fellow, raw,

And then he drank a Dew
 From a convenient Grass —
 And then hopped sidewise to the Wall
 To let a Beetle pass —

He glanced with rapid eyes

That hurried all around —
 They looked like frightened Beads, I thought —
 He stirred his Velvet Head

Like one in danger, Cautious,
 I offered him a Crumb
 And he unrolled his feathers
 And rowed him softer home —

Than Oars divide the Ocean,
 Too silver for a seam —
 Or Butterflies, off Banks of Noon
 Leap, splashless as they swim.

J376

Of Course — I prayed —
 And did God Care?
 He cared as much as on the Air
 A Bird — had stamped her foot —
 And cried "Give Me" —
 My Reason — Life —
 I had not had — but for Yourself —
 'Twere better Charity
 To leave me in the Atom's Tomb —
 Merry, and Nought, and gay, and numb —
 Than this smart Misery.

J657

I dwell in Possibility —
 A fairer House than Prose —
 More numerous of Windows —
 Superior — for Doors —

Of Chambers as the Cedars —
 Impregnable of Eye —
 And for an Everlasting Roof
 The Gambrels of the Sky —

Of Visitors — the fairest —
 For Occupation — This —
 The spreading wide of narrow Hands
 To gather Paradise —

J853

When One has given up One's life
 The parting with the rest
 Feels easy, as when Day lets go
 Entirely the West

The Peaks, that lingered last
 Remain in Her regret
 As scarcely as the Iodine
 Upon the Cataract.

J937

I felt a Cleaving in my Mind —
 As if my Brain had split —
 I tried to match it — Seam by Seam —
 But could not make it fit.

The thought behind, I strove to join
 Unto the thought before —
 But Sequence unravelled out of Sound
 Like Balls — upon a Floor.

J986

A narrow Fellow in the Grass
 Occasionally rides —
 You may have met Him — did you not
 His notice sudden is —

The Grass divides as with a Comb —
 A spotted shaft is seen —
 And then it closes at your feet
 And opens further on —

He likes a Boggy Acre
 A Floor too cool for Corn —
 Yet when a Boy, and Barefoot —
 I more than once at Noon
 Have passed, I thought, a Whip lash
 Unbraiding in the Sun
 When stooping to secure it
 It wrinkled, and was gone —

Several of Nature's People
 I know, and they know me —
 I feel for them a transport
 Of cordiality —

But never met this Fellow
 Attended, or alone
 Without a tighter breathing
 And Zero at the Bone —

J1005

Bind me — I still can sing —
 Banish — my mandolin
 Strikes true within —

Slay — and my Soul shall rise
 Chanting to Paradise —
 Still thine.

J1129

Tell all the Truth but tell it slant —
 Success in Circuit lies
 Too bright for our infirm Delight
 The Truth's superb surprise

As Lightning to the Children eased
 With explanation kind
 The Truth must dazzle gradually
 Or every man be blind —

J1138

A Spider sewed at Night
 Without a Light
 Upon an Arc of White.

If Ruff it was of Dame
 Or Shroud of Gnome
 Himself himself inform.

Of Immortality
 His Strategy
 Was Physiognomy.

J1463

A Route of Evanescence
 With a revolving Wheel —
 A Resonance of Emerald —
 A Rush of Cochineal —
 And every Blossom on the Bush
 Adjusts its tumbled Head —
 The mail from Tunis, probably,
 An easy Morning's Ride —

J1465

Before you thought of Spring
 Except as a Surmise
 You see — God bless his suddenness —
 A Fellow in the Skies

Of independent Hues
 A little weather worn
 Inspiring habiliments
 Of Indigo and Brown —

With specimens of Song
 As if for you to choose —
 Discretion in the interval
 With gay delays he goes

To some superior Tree
 Without a single Leaf
 And shouts for joy to Nobody
 But his seraphic self —

8.2 The Burglar of Babylon (Elizabeth Bishop)

On the fair green hills of Rio
There grows a fearful stain:
The poor who come to Rio
And can't go home again.

On the hills a million people,
A million sparrows, nest,
Like a confused migration
That's had to light and rest,

Building its nests, or houses,
Out of nothing at all, or air.
You'd think a breath would end them,
They perch so lightly there.

But they cling and spread like lichen,
And people come and come.
There's one hill called the Chicken,
And one called Catacomb;

There's the hill of Kerosene,
And the hill of Skeleton,
The hill of Astonishment,
And the hill of Babylon.

Micuçu was a burglar and killer,
An enemy of society.
He had escaped three times
From the worst penitentiary.

They don't know how many he murdered
(Though they say he never raped),
And he wounded two policemen
This last time he escaped.

They said, "He'll go to his auntie,
Who raised him like a son.
She has a little drink shop
On the hill of Babylon."

He did go straight to his auntie,
And he drank a final beer.
He told her, "The soldiers are coming,
And I've got to disappear."

"Ninety years they gave me.
Who wants to live that long?
I'll settle for ninety hours,
On the hill of Babylon.

"Don't tell anyone you saw me.
I'll run as long as I can.
You were good to me, and I love you,
But I'm a doomed man."

Going out, he met a *mulata*
Carrying water on her head.

"If you say you saw me, daughter,
You're as good as dead."

There are caves up there, and hideouts,
And an old fort, falling down.
They used to watch for Frenchmen
From the hill of Babylon.

Below him was the ocean.
It reached far up the sky,
Flat as a wall, and on it
Were freighters passing by,

Or climbing the wall, and climbing
Till each looked like a fly,
And then fell over and vanished;
And he knew he was going to die.

He could hear the goats *baa-baa*-ing.
He could hear the babies cry;
Fluttering kites strained upward;
And he knew he was going to die.

A buzzard flapped so near him
He could see its naked neck.
He waved his arms and shouted,
"Not yet, my son, not yet!"

An Army helicopter
Came nosing around and in.
He could see two men inside it,
but they never spotted him.

The soldiers were all over,
On all sides of the hill,
And right against the skyline
A row of them, small and still.

Children peeked out of windows,
And men in the drink shop swore,
And spat a little cachaça
At the light cracks in the floor.

But the soldiers were nervous, even
with tommy guns in hand,
And one of them, in a panic,
Shot the officer in command.

He hit him in three places;
The other shots went wild.
The soldier had hysterics
And sobbed like a little child.

The dying man said, "Finish
The job we came here for."
he committed his soul to God
And his sons to the Governor.

They ran and got a priest,
And he died in hope of Heaven
--A man from Pernambuco,
The youngest of eleven.

They wanted to stop the search,
but the Army said, "No, go on,"
So the soldiers swarmed again
Up the hill of Babylon.

Rich people in apartments
Watched through binoculars
As long as the daylight lasted.
And all night, under the stars,

Micuçú hid in the grasses
Or sat in a little tree,
Listening for sounds, and staring
At the lighthouse out at sea.

And the lighthouse stared back at him,
til finally it was dawn.
He was soaked with dew, and hungry,
On the hill of Babylon.

The yellow sun was ugly,
Like a raw egg on a plate--
Slick from the sea. He cursed it,
For he knew it sealed his fate.

He saw the long white beaches
And people going to swim,
With towels and beach umbrellas,
But the soldiers were after him.

Far, far below, the people
Were little colored spots,
And the heads of those in swimming
Were floating coconuts.

He heard the peanut vendor
Go *peep-peep* on his whistle,
And the man that sells umbrellas
Swinging his watchman's rattle.

Women with market baskets
Stood on the corners and talked,
Then went on their way to market,
Gazing up as they walked.

The rich with their binoculars
Were back again, and many
Were standing on the rooftops,
Among TV antennae.
It was early, eight or eight-thirty.
He saw a soldier climb,
Looking right at him. He fired,
And missed for the last time.

He could hear the soldier panting,
Though he never got very near.
Micuçú dashed for shelter.
But he got it, behind the ear.

He heard the babies crying
Far, far away in his head,
And the mongrels barking and barking.
Then Micuçú was dead.

He had a Taurus revolver,
And just the clothes he had on,
With two contos in the pockets,
On the hill of Babylon.

The police and the populace
Heaved a sigh of relief,
But behind the counter his auntie
Wiped her eyes in grief.

"We have always been respected.
My shop is honest and clean.
I loved him, but from a baby
Micuçú was mean.

"We have always been respected.
His sister has a job.
Both of us gave him money.
Why did he have to rob?"

"I raised him to be honest,
Even here, in Babylon slum."
The customers had another,
Looking serious and glum.

But one of them said to another,
When he got outside the door,
"He wasn't much of a burglar,
He got caught six times--or more."

This morning the little soldiers
are on Babylon hill again;
Their gun barrels and helmets
Shine in a gentle rain.

Micuçú is buried already.
They're after another two,
But they say they aren't as dangerous
As the poor Micuçú.

On the green hills of Rio
There grows a fearful stain:
The poor who come to Rio
And can't go home again.

There's the hill of Kerosene,
And the hill of the Skeleton,
The hill of Astonishment,
And the hill of Babylon.

8.3 Tabela de classificação das rimas de Emily Dickinson de Judy J. Small

Table 1. Basic Types of Rhyme in Dickinson's Verse (Judy Small)	
Full Rhyme	hands/sands
Partial Rhyme	
Assonantal	green/dream
Consonantal	wheel/mill
Semi-consonance	ride/is
Zero-consonance (or Vowel Rhyme)	way/sea
Rich consonance	deed/dead
Unaccented	
Stressed syllable + promoted syllable	be/eternity
Promoted syllable + promoted syllable	malignity/obliquity
Unstressed syllable + promoted syllable	honey/variety
Identical Rhyme (or Rhyme Riche)	sea/see