

5. Desdobrando Adília

*Os meus gatos
gostam de brincar
com as minhas baratas*

Adília Lopes, poema “Autobiografia Sumária de Adília Lopes”

Ao ler Adília Lopes, é difícil não sermos imediatamente tomados por seu ritmo, suas rimas repetitivas, num efeito semelhante ao provocado pelos refrões chiclete das músicas pop. Após a leitura de seus poemas, é possível que a nossa própria fala seja tomada por esse ritmo, senão por um toque de irreverência. Sua poética é constituída por um movimento constante de repetições e retomadas. Em quase todos os poemas encontramos não apenas repetições de fonemas, como de palavras e expressões inteiras. Esse movimento se dá também no modo como ela se apropria de citações literárias, provérbios, personagens históricos, lugares comuns, publicidades etc. Através desse movimento repetitivo de versos em geral curtos, precisos e marcados por constantes rimas finais, é criado o efeito de presença dos poemas adilianos. Como aponta Zumthor, é poético aquilo que provoca em nós um desejo de (re)construção, algo que, ao nosso ver, se dá de modo bem evidente em Adília. Seus poemas produzem ecos, que se desdobram no interior de cada poema e na relação de um poema com outro. O leitor se descobre “desdobrando Adília”. A tradução é, igualmente, uma forma de desdobramento. Esse efeito de “eco” em Adília nos parece um dos componentes básicos de seu modo de significar, e é também em parte responsável por nosso desejo de traduzi-la.

Figura importante da cena atual de poesia portuguesa, Adília Lopes é o pseudônimo de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, nascida em Lisboa, em 1960. Maria José é nome de batismo, Adília Lopes é nome de “crisma”, ela conta em entrevista (SILVESTRE, 2001: 19). Certa vez participou de um concurso cujo regulamento exigia um pseudônimo dos candidatos e um amigo sugeriu Adília Lopes, pseudônimo assumido pela autora desde seu primeiro livro, *Um jogo bastante perigoso*, de 1985. Desde então ela publicou uma série de pequenos livros – quase

anualmente – posteriormente reunidos em *Obra* (2000). Em 2006, publicou *Le vitrail, la nuit * A árvore cortada*, em 2007, *Caderno*, e em 2009, publicou *Dobra*, que inclui a totalidade de sua obra de 1983 a 2007. No Brasil, ela ficou mais conhecida através da seleção de poemas publicados na *Antologia*, uma co-edição entre a Editora Sette Letras e a Cosac Naify (2002). Os poemas que escolhemos para traduzir fazem parte de *Le vitrail la nuit* e da *Antologia*.

[...]
 amante querido
 que não perco
 que não deito fora
 os meus amantes
 não são Gilletes
 (não são de usar
 e deitar fora)
 embora eu seja
 uma poetisa pop
 e não tenha amantes
 [...]
 (LOPES, 2002: 148)

Nesse poema, intitulado “Adormecer”, encontramos elementos importantes da poética de Adília. Primeiramente, a autodefinição como “poetisa pop”. Em entrevista a Celia Pedrosa, Adília diz que sua aproximação da arte pop não está ligada a um interesse por ganhar mais leitores, não é uma estratégia de mercado, e explica:

Eu sou romântica e cristã e isso de ser pop é no sentido de achar que o cotidiano é sagrado. Porque o que eu vejo na arte pop, o que eu gosto na pop-arte é um quadro em que se vê uma lata de coca-cola, por exemplo. Acho isso bom porque traz para o lugar de alto privilégio da arte aquilo que faz parte do dia-a-dia de muita gente. Acho isso bem.
 (PEDROSA, 2007: 102)

Isso explica em parte o vocabulário corriqueiro e banal que preenche sua escrita, ainda que sempre permeado por constantes citações literárias. Em seus poemas, uma voz lírica marcadamente feminina reclama que está gorda, fala de sexo, de masturbação, usa palavras e expressões como “*sex-symbol*”, “*body-art*”, “*no more tears*” (da embalagem do xampu Johnson). Temas “universais” como o amor, a

solidão e o sofrimento ganham contornos contemporâneos, que os aproximam do universo de consumo. A comparação entre amantes e Gilletes feita no poema citado acima é exemplar desse tipo de procedimento.

As citações em inglês são constantes, mas também há outras em alemão e francês. Há nisso um aspecto erudito, que aponta para a relação dessa poesia com a tradição. Mas, talvez, antes ainda, demonstre um aspecto cosmopolita, “antenado”. A poeta não é apenas a “mulher-a-dias”, ela é dos dias de hoje, dos tempos que correm. Sua traduzibilidade vem um pouco disso. É uma escrita que aponta para outros universos, não estritamente o da tradição poética portuguesa. A poesia de Adília Lopes é do mundo, e queremos que o mundo possa ser apresentado a ela.

Rosa Martelo e Celia Pedrosa, em ensaios sobre a autora, comentam que há sempre certa polêmica na recepção de Adília. Os leitores se perguntam: é, ou não, poesia? Há aqui apenas jogos de linguagem ou trata-se de poesia séria? O crítico e poeta Eucanaã Ferraz, por exemplo, escreve em artigo (originalmente publicado no *Jornal do Brasil*, agora disponível no site do autor):

Os que abraçam incondicionalmente a poesia de Adília Lopes apontarão para a banalidade de sua escrita como uma encenação, pontuada aqui e ali por fissuras, desvios, referências, quebras de padrões etc. Mas penso que tudo isto se dá por demais no nível do tema ou da armação visível dos lances narrativos, limitando-se às "modalidades" (trocadilhos, repetições, paradoxos e afins) sem que haja uma descida à estrutura, à sintaxe, às formas de composição: ao coração da ideologia. (FERRAZ, s/d de publicação)

Rosa Martelo sugere que o melhor viés para se ler Adília é a posição do *ironista*. Para Martelo, há ironia em Adília pois esta não apenas desconfia do próprio discurso, como percebe que não um há “fora” do discurso. Seria essa a origem de sua necessidade de “redescrever” o mundo:

É nesse sentido que a memória, em Adília Lopes, é uma memória textual, oral ou escrita, mas textual, o que temos que associar com uma profunda consciência de que não é possível ver o mundo independentemente da sua discursivização. Compreende-se, assim, que Adília Lopes esteja sobretudo interessada em confrontar redescrições do mundo. Dessas redescrições constam tanto referências literárias, poéticas e ficcionais que se inscrevem na tradição erudita como todo um vasto campo de mediações discursivas que inclui também provérbios, frases-feitas, aforismos, publicidade, adivinhas, programas de televisão, romances cor-de-rosa, ditos familiares, conversas de autocarro e tópicos das revistas femininas...(MARTELO, 2004:108)

Para Martelo, o vocabulário e a sintaxe dos versos de Adília “não são exatamente aqueles que costumamos considerar próprios da poesia” (p. 114). Por isso, para ela, pode haver dificuldade na leitura de Adília, quando o leitor não reconhece nessa escrita marcas de literariedade ou de poeticidade. Uma saída, propõe Martelo, é que se leia Adília pelo viés ironista, e assim se poderá descobrir o “fascínio” de sua poesia (p. 115). Como demonstra Martelo, Adília incorpora discursos das mais variadas origens, quase sempre corriqueiros, banais, familiares. Ao nosso ver, porém, uma marca de poeticidade na poesia de Adília é o modo como ela impõe um ritmo singular a essas falas supostamente triviais. Um estranhamento é criado a partir do modo como ela desdobra um vocabulário prosaico.

Sofia Maria de Sousa Silva, em sua tese de doutorado, na qual compara as poéticas de Adília Lopes e Sophia de Mello Breyner Andresen (poeta referência de Adília, citada por ela em diversos textos e entrevistas) escreve:

Sem contar com uma justiça universal a balizar uma forma justa, a obra de Adília volta-se para a terra e para os homens. A partir de uma ideia de inclusão, ela se pergunta o que é a beleza e o que é a justiça. Ao lê-la, tem-se a impressão de que é preciso criar um novo conceito de poesia. Sua obra é, claro, marcada pela busca da beleza — e incorpora até alguns valores clássicos como a simetria, a proporção e a clareza —, mas de uma beleza que seja capaz de efetivamente abrigar a diferença. (...) Distante do mundo dos deuses, Adília procura uma forma justa em que caibam os homens, na sua variedade e imperfeição. (SILVA, 2007: 69)

Embora diga que talvez seja preciso criar “um novo conceito de poesia” para se ler Adília, Silva reconhece em Adília um apuro formal, uma procura por beleza. Há nessa poesia uma “clareza da imperfeição”, poderíamos dizer desenvolvendo o pensamento de Silva. A nosso ver, o ritmo em Adília funciona como uma espécie de recorte. E é através desse recorte, desse ritmo, dessa “formalização do banal”, que a mais comum das expressões ganha densidade poética. Vejamos o exemplo de uma palavra prosaica, “pequeno almoço”, e como ela é redimensionada através do recorte adiliano:

Eu escrevo
pequeno-almoço
os poetas escrevem
almoço pequeno

Sobre a erva
sobre a relva

(LOPES, 2006: 57)

“Os poetisos” não querem ser banais, querem ser “artísticos”, por isso inventam e mudam a ordem usual das palavras (vale dizer que “pequeno-almoço” é o modo mais corriqueiro de dizer “café da manhã” em Portugal). O artifício aqui é a aparente falta de artifício, isto é, parece que não há arte em dizer simplesmente “pequeno-almoço”. Mas, nesse poema, “pequeno-almoço”, sozinho na segunda linha de verso, depois ecoando inversamente em “almoço pequeno”, e influenciado pela estrofe final – que é semanticamente desconectada, mas que repete o jogo de semelhança entre palavras (“erva/relva”) – ganha um alcance que aponta para algo mais do que apenas seu sentido prosaico. Provoca uma reverberação na palavra “prosaica”, um efeito de desautomatização, no sentido formalista do termo. E aponta para a poética da própria Adília, que, por sua vez, aponta para palavras como “pequeno-almoço”. Talvez, por estarmos nos dedicando a sua tradução, percebemos a especificidade de cada uma dessas palavras aparentemente *prosaicas*, quanto detalhe e nuance há em cada uma delas. Certamente não são mais fáceis de traduzir do que as palavras ditas *poéticas*.

O paralelismo é um procedimento importante em Adília, que ocorre em diversos níveis: lexical, fonético e sintático. Ocorre também, de forma mais ampla, no modo como ela parafraseia poemas e poetas da tradição. Nestes casos, é como se o seu poema funcionasse como um canto paralelo ao original. Comparando a poética de Adília com a prática da tradução, podemos dizer que ela “traduz” (de modo *muito* particular, é claro) a Bíblia, Pessoa, Camões, Verlaine etc, para os dias de hoje. Ou melhor, para o seu universo e para a sua linguagem.

No âmbito do poema, o paralelismo faz com que o que está dito em uma linha ecoe no verso que segue. Deste modo, o significado do poema não é igual ao de cada palavra, ou verso, tomados separadamente. O sentido de cada palavra é influenciado pelo que o precede, assim como o ritmo de um verso influi no modo como lemos o verso seguinte. Pode-se, por um lado, argumentar que isto faz parte de toda e

qualquer forma de discurso (afinal, as palavras estão sempre em um contexto, sempre se seguem umas às outras). Podemos dizer, então, que na poesia, e claramente na poesia de Adília, o paralelismo é algo que enfatiza, aumenta e explora o *eco* entre as palavras.

O que chamamos de paralelismo tem muito a ver com o que Celia Pedrosa chama de *espelhismo*. Ela fala de espelhismo em diversos níveis da poética de Adília. Citamos:

E espelhismo é bem o modo pelo qual a escrita de Adília busca a perfeição através da aproximação tensa de formas e valores convencionalmente antagonizados. Enquanto imagem e procedimento, ele serve para mobilizar de diferentes modos a interseção de semelhança e diferença, que já apontamos antes na forma como a escrita de Adília se desdobra a partir mesmo do retorno e da repetição. (PEDROSA, 2007: 95-96)

O espelhismo estaria, por exemplo, no “jogo fonético de rimas internas, assonâncias e consonâncias” (PEDROSA, 2007: 96). Estaria também nos versos retomados e repetidos e nas repetições em série (como nas micronarrativas); e na imagem do duplo, pois os duplos são recorrentes nestes poemas (as cadeiras lésbicas, as gêmeas siamesas, os dois patetas). E ainda, o procedimento de associar, de modo invertido, começo e fim de poema também seria um modo de espelhismo. Citamos o poema que Pedrosa usa de exemplo, que, além de ser uma citação de “O sentimento dum ocidental”, do poeta Cesário Verde, aparece de cabeça para baixo no livro:

Luta Camões no Sul
salvando um livro a nado
Um livro no Sul
salva Camões de morrer afogado

(LOPES apud PEDROSA, 2007, p. 96)

Podemos pensar essa poesia como um espelho da própria Adília (ou seria Maria?). No texto “Como se faz um poema?”, ela compara sua poesia com a de Sophia de Mello Breyner Andresen. Enquanto Sophia vai falar dos trigos cortados, ela fala do rabo de cavalo e das próprias sombras, e acrescenta: “Onde a Sophia viu a paisagem, eu vi o corpo” (LOPES, 2007: 110). É uma poesia autobiográfica “à sua maneira”, ela escreve. Como aponta Silva, há em Adília uma ideia de transparência,

porém essa “transparência não estaria num contato direto com a realidade, mas na afirmação de um sujeito autor que se projeta fielmente num texto” (SILVA, 2007: 32). Ou seja, ela busca essa transparência, mas, como afirma Silva, consciente de que é uma transparência impossível: “É como se brincasse de ser ela mesma” (SILVA, 2007: 32). E nessa “brincadeira”, ela está de tal modo presente, que escreve:

Escrevia
 porque estava sozinha
 e queria estar
 com pessoas

Depois
 estava com pessoas
 e queria estar sozinha
 para escrever

(LOPES, 2006: 33)

“A arte é um modo de lidar com a ausência”, escreve em outro texto (2006: 82). E modos de lidar com a ausência são sempre modos de existir. Como se a poesia fosse algo tão vivo, que sua existência é comparável à existência das pessoas. Em diversos momentos a autora compara pessoas e livros, como mostra o seguinte poema:

Não gosto tanto de livros
 como Mallarmé
 parece que gostava
 eu não sou um livro
 e quando me dizem
 gosto muito dos seus livros
 gostava de poder dizer
 como o poeta Cesariny
 olha
 eu gostava
 é que tu gostasses de mim
 os livros não são feitos
 de carne e osso
 [...]
 No entanto gosto muito
 de livros
 e acredito na Ressurreição
 dos livros
 e acredito que no Céu
 haja bibliotecas

e se possa ler e escrever

Até mesmo no Céu de Adília há bibliotecas e livros. Sua poesia, a nosso ver, lembra o “como se fosse” de brincadeiras infantis, quando o “como se” é tomado com seriedade, ainda que seja encenação. A escrita parece um modo de *ser* da poetisa. É esse modo de ser, simultaneamente sério e irônico, melancólico e “cheio de graça”, que iremos nos empenhar em traduzir para a língua inglesa.

5.1. Poema 1

Original:

A minha Musa antes de ser
a minha Musa avisou-me
cantaste sem saber
que cantar custa uma língua
agora vou-te cortar a língua
para aprenderes a cantar
a minha Musa é cruel
mas eu não conheço outra

(LOPES, 2002: 61)

Tradução:

My Muse before being
my Muse warned me
you sang without knowing
that singing costs a tongue
now I will cut off your tongue
so that you'll learn how to sing
my Muse is cruel
but I know no other

Se a Musa de Adília é cruel, o mesmo não pode ser dito sobre a Musa da tradução deste poema. Seu ritmo é construído através da repetição de expressões e palavras (como “a minha Musa” e “língua”), padrão este que pôde facilmente ser recriado em inglês, bastando para tal realizar as mesmas repetições. Em português, os versos são curtos, com uma média de 8 sílabas e 2 acentos por verso. Em inglês, conseguimos também preservar a média de 2 acentos por verso, e reproduzir

integralmente as pausas que ocorrem no final e, às vezes, dentro de alguns versos (ver anexo com escansão). Houve apenas uma rima que não foi preservada (“ser/saber” nos versos iniciais).

A tradução também foi facilitada porque a principal palavra do poema, “Musa”, pôde ser traduzida de modo literal e mantendo uma sonoridade próxima (*musa/muse*). Outra facilitação deste tipo ocorreu com “cruel”, palavra marcante no poema, que tem o mesmo sentido e é grafada do mesmo modo em português e inglês. E no último verso, sem que isso tenha sido uma escolha consciente da tradução, ocorre uma certa predominância da vogal “o”, que também ocorre em português.

É interessante como o inglês e o português, observados pelo prisma deste poema, têm inegáveis afinidades que favorecem a tradução. Quase sempre, quando comentamos traduções, o enfoque é sobre as *dificuldades* tradutórias, sendo assim, vale notar quando deparamos com um poema cuja tradução oferece *facilidades*.

5.2. Poema 2

Original:

ECLESIASTES

“*Seulete suy et seulete vueil estre
Seulete m’a mom doux ami laissiee*”

Christine de Pisan

Tempo de foder
tempo de não foder
saber gerir
os tempos
compor
saber estar sozinha
para estar contigo
e vice-versa
aqui estão as minhas contas
do que foi

(2002, p. 150)

Tradução:

ECCLESIASTES

“*Seulete suy et seulete vueil estre
Seulete m’a mom doux ami laissiee*”

Christine de Pisan

A time to fuck
 A time not to fuck
 know how to manage
 time
 compose
 know how to be alone
 so as to be with you
 and vice versa
 here are the accounts
 of what has been

Este poema é composto de versos curtos, não há presença substancial de rimas, tampouco qualquer ambiguidade semântica que crie uma dificuldade especial para o tradutor. O modo de significar do poema é pautado pelo jogo com a citação bíblica, que está presente no título e na forma dos dois primeiros versos. Sua força está no status bíblico que ganha o verbo “foder”, e no modo sucinto como ela resume os tempos de sua vida. Portanto, em inglês, é preciso que a citação bíblica fique explícita, e que não seja perdido o caráter conciso da “prestação de contas” da autora.

Para traduzir “foder”, temos em inglês “*to fuck*”, que, além cobrir um campo semântico muito próximo ao de “foder”, começa com a mesma letra e tem um efeito fonético parecido. Na tradução fomos levados a acrescentar o pronome “*A*” antes de “*time to...*”. Adília repete exatamente a forma dos versos de um trecho do Eclesiastes, e para que a citação bíblica ficasse clara, usamos a forma encontrada na King James Bible. Também é possível lembrar de outros momentos no universo da língua inglesa no qual esse mesmo poema bíblico é citado, por exemplo, no título do famoso filme *A time to love, a time to die*, de Douglas Sirk, no qual também encontramos o pronome.

Ao traduzir “gerir/os tempos” tivemos que abrir mão do plural em “time” pois em inglês a construção que liga “*manage*” com “*time*” não faz uso do plural. Descobrimos que no português de Portugal essa expressão é muitas vezes usada em contextos empresariais de eficiência e produtividade. No português brasileiro, equivale a algo como “administrar o tempo”. Podemos ler o “gerir/os tempos” de modo mais metafórico, mas, não apenas isso vale também para a versão em inglês, como certo tom “administrativo” combina com a concisão do poema.

Como já foi dito, não há presença substancial de rimas, porém, encontramos verbos no infinitivo no final de alguns versos – “foder”, “gerir”, “compor” – que não

rimam de forma perfeita, mas que contribuem para a musicalidade do poema. Em inglês, o infinitivo é construído pelo acréscimo de “to” antes do verbo, portanto, não como há como recriar o mesmo efeito no final dos versos.

Em relação ao penúltimo verso, embora em português Adília use “minhas contas”, preferimos retirar o pronome possessivo do inglês, pois “*my accounts*” pode ser facilmente compreendido como “meus relatos/ minhas histórias”. Usando apenas “*the accounts*” fica mais próxima a ideia de contabilidade.

Conseguimos manter em inglês versos curtos com o mesmo número de sílabas tônicas que em português; e as pausas, que neste poema são todas no final do verso, também foram mantidas. De modo geral, parece-nos uma tradução bem sucedida, com poucas perdas, que soube trazer a bíblica prestação de contas de Adília para o inglês.

5.3. Poema 3

Original:

METEOROLÓGICA

Deus não me deu
um namorado
deu-me
o martírio branco
de não o ter

Vi namorados
possíveis
foram bois
foram porcos
e eu palácios
e pérolas

Não me queres
nunca me quiseste
(porquê, meu Deus?)

A vida
é livro
e o livro
não é livre

Choro
chove
mas isto é
Verlaine

Ou:
 um dia
 tão bonito
 e eu
 não fornico

(LOPES, 2002, p. 165)

Tradução:

WEATHER REPORT

God didn't give me
 a boyfriend
 he gave me
 the white martyrdom
 of not having one

I've seen likely
 boyfriends
 they were bulls
 they were pigs
 me, palaces
 and pearls

You don't want me
 you never did
 (why, God, why?)

Life
 is a book
 and the book
 is hardbound

I cry
 in the rain
 but this
 is Verlaine

Or:
 such a lovely
 day
 but I don't get
 laid

Encontramos neste poema o vocabulário descomplicado e a brevidade que caracterizam a poesia de Adília. Nos dois poemas que mostramos anteriormente havia elementos que favoreciam a tradução, o que nos poderia levar a pensar que se o poema é “simples”, sua tradução também o será. Esse poema nos mostra o contrário.

É um poema de seis estrofes, todas de versos bem curtos. Aqui, como nos outros poemas, temos rimas ocasionadas pela repetição de palavras, e essas, como já foi dito, são de simples tradução: basta realizar as mesmas repetições. Mas temos também a presença relevante de rimas que não são meras repetições, como em **livro/livre** e **bonito/fornico**, e, ainda, a aliteração **porcos/palácios/pérolas**. Não são rimas perfeitas, ainda assim, compõem a engrenagem do poema, e são, em grande parte, responsáveis por sua graça. O humor é o principal componente desse poema, o que organiza e estabelece o seu modo de significar. Se na tradução não houver rima, corremos o risco de criar um poema que soe apenas como uma lamentação, um “dramalhão” sentimental. Ou seja, perdendo as rimas, perdemos a piada, e perdendo a piada, perde-se o poema. Levando isso em consideração, passemos à tradução:

No primeiro verso, na construção “**Deus** não me **deu**” há um jogo entre “Deus” e “deu” que é de difícil tradução. O melhor que conseguimos foi “*God didn’t give me*”, na qual repete-se ao menos o “g” inicial.

Na segunda estrofe, conseguimos reproduzir o efeito da repetição do “p” com “*pigs, palaces, pearls*”. Porém, fica mais distante a lembrança da expressão bíblica “pérolas aos porcos”, que em inglês é “*pearls before swine*” e não “*pearls to pigs*”. Preferimos privilegiar o efeito da repetição consonantal possibilitada por “*pigs*” do que a lembrança do trecho bíblico. E ainda, descobrimos que em Portugal se diz “como um boi a olhar para um palácio”, tal como dizemos “como um burro olhando para um palácio”, o que torna a situação mais complicada, pois seria necessário encontrar uma expressão inglesa com “boi” (ou outro animal) para usar aqui. Como ainda não conseguimos encontrar tal expressão, ficamos, por enquanto, com “*bull*”, a tradução mais literal.

Na terceira estrofe, para que em inglês o verso tivesse comprimento e número de acentos semelhantes ao português, acrescentamos “*why*” ao fim do último verso.

Na quarta estrofe há uma sequência de palavras de duas sílabas: vida-livro-livre. Além de serem palavras oxítonas, todas têm “i” e a consoante “v”, o que certamente contribui para seu efeito rítmico. E ainda, há uma aliteração entre “livro” e “livre”, palavras de grafia quase idêntica, cuja semelhança pode sugerir uma série de desdobramentos poéticos ou filosóficos. Adília não deve ser a primeira a fazer uso

dessa proximidade. As perdas da tradução são, nesse caso, inevitáveis. Vida só pode ser traduzido por “*life*”, assim como “livro” só pode ser traduzido por “*book*”, e perdemos a repetição da vogal e da consoante. Mais complicada é a tradução de “livre”, pois em inglês não podemos falar de um livro como “*not free*”; mesmo tomadas as devidas “liberdades poéticas”, é uma construção por demais estranha. Optamos por “*hardbound*” (que repete o “b” e o “o” de “*book*”) e aponta para o encadernamento do livro, a capa dura que o envolve e o faz com que suas páginas não fiquem soltas (livres). Certamente, estamos dando um caráter mais concreto a um jogo de palavras que, em português, aponta para algo mais metafórico.

Por outro lado, a tradução da estrofe seguinte, que lembra o poema “*Il pleure dans mon coeur...*”, de Verlaine, nos permitiu realizar uma rima que é bem mais evidente do que a que encontramos no original. Em inglês, há uma clara afinidade de sons entre “*in the rain*” e “*Verlaine*”. Espera-se, assim, compensar um pouco a perda da estrofe anterior. Vale observar que traduzimos “chove” por “*in the rain*” porque no português de Portugal “chove” equivale ao nosso “está chovendo”. Em inglês, a rigor, seria “*it rains*” ou “*it is raining*”, mas assim perderíamos a rima.

Na última estrofe há uma rima que não chega a ser perfeita, mas, ainda assim, qualquer um pode percebê-la: bonito-fornico. Essa rima arremata o poema e tem uma ironia fina que em muito lembra o humor inglês (o modo britânico de comentar sobre o tempo e sobre coisas mais relevantes atribuindo a tudo a mesma importância). Usamos “*lovely*” porque é uma palavra mais curta do que “*beautiful*” e também porque evoca mais o inglês da Inglaterra. Fizemos a rima entre “*day*” e “*laid*”, que não é uma rima perfeita. Talvez seja uma rima um pouco fraca, mas, entre as inúmeras combinações que experimentamos (alguns exemplos: “*such a lovely day, and I can’t find anyone to lay*” ou “*such a lovely day, and I can’t find anyone to play*”) é a que parece ter funcionado melhor.

Os versos curtos e a média de acentos por versos foram mantidos em inglês, assim como as pausas. Se esse poema provocar um ligeiro sorriso no leitor do inglês, significa que conseguimos, satisfatoriamente, traduzi-lo. Em alguns casos, como este, a presença do poema é sentida como um sorriso.

5.4. Poema 4

Original:

Uma mulher
 bêbada prima
 quer?
 uma chávena de chá? é muito mais ordinária
 mais açúcar prima? do que prima
 um homem
 está bem assim? bêbado

(LOPES, 2002: 62)

Nos poemas traduzidos até agora não ocorreu nenhum caso de ambiguidade semântica que criasse questões para tradução. Embora possamos ter alguma dificuldade de compreensão, isso se dá menos pela ambiguidade semântica do que pelo fato de ser português de Portugal. Já a tradução desse curto poema trouxe de forma bem radical a questão da ambiguidade, e a dificuldade de traduzi-la. Por isso, antes de mostrar a tradução, iremos falar sobre as diferentes leituras que podem ser feitas deste poema.

De modo geral, nos poemas de Adília, as linhas dos versos de cada poema têm um tamanho similar, assim como o número de sílabas acentuadas. Nesse poema, a situação é outra. O ritmo é instável, pois em um poema de apenas sete linhas, encontramos um verso monossilábico, outro de onze sílabas e o padrão dos acentos varia bastante. Além disso, Adília usa pontos de interrogação no meio das linhas do verso, outro dado incomum aos seus poemas. A instabilidade rítmica parece estar ligada à instabilidade semântica.

Uma leitura possível é a que lê um enjambement entre o primeiro e o segundo verso, assim, bêbada é um adjetivo que descreve “uma mulher”, e o prima funciona como um vocativo relacionado ao verso seguinte, “quer?”. Ou seja, é uma prima conversando com outra prima enquanto lhe oferece chá. Podemos resumir essa leitura do poema da seguinte forma: de um lado, teríamos a declaração de uma prima – “uma mulher bêbada é muito mais ordinária do que um homem bêbado” – entrecortada pelas frases interrogativas relativas ao chá – “quer?”, “uma chávena de chá?”, “mais

açúcar?”, “está bem assim?”. Essa leitura é coerente, e com ela o significado do poema se coloca de modo relativamente claro.

Há, porém, outra leitura possível. Com essa leitura, não fazemos o enjambement entre o primeiro e o segundo verso, respeitando estritamente as pausas no final dos versos. Assim, a palavra “bêbada” está ligada à “prima”, e é um adjetivo que descreve a prima, não “uma mulher”. Reforça essa leitura o fato de não haver uma vírgula separando “bêbada” e “prima”, o que, a rigor, é necessário para que se leia “prima” como um vocativo, como pretende a primeira leitura. Seguindo essa direção de leitura, de fato, o poema como um todo fica mais incompreensível, com os sentidos mais frouxos. “Chávena de chá” estaria relacionada a “muito mais ordinária”, e os dois últimos versos seriam uma espécie de pergunta sobre o homem, se um homem está bem quando bêbado (e não se está bom de açúcar).¹

De todo modo, como viemos tentando salientiar (principalmente no capítulo teórico sobre tradução) ao traduzir um poema, mais do que os significados, devemos traduzir o modo de significar. Em relação a isso, é possível que tanto os leitores que preferem a primeira leitura, como os leitores que preferem a segunda leitura, concordem em um ponto: o modo de significar deste poema é, por assim dizer, “bêbado”. Mesmo como a primeira leitura, mais coerente, não se pode negar que as frases estão entrecortadas, como se fossem escritas por uma poeta que, por sua vez, está bêbada. É essa “presença bêbada” do poema que deve ser traduzida. Pensando assim, a ambiguidade semântica faz parte do “modo bêbado” do poema. Por isso, ao traduzir, tentamos não perder a ambiguidade. A tradução que segue é (ainda) provisória:

A woman
 drunk sister
 want?
 a cup of tea? is much more vulgar
 more sugar sister? than sister
 a drunk
 some more? man

¹ Essas duas leituras implicam em diferentes escansões do poema. Ver anexo para as duas escansões.

Primeira observação: em inglês, prima é “*cousin*”. Mas “*cousin*” não define gênero, e aqui o gênero precisa ser marcado, afinal, é um poema sobre homens e mulheres (bêbados). O poema é como um “bate-papo de mulher”, o substantivo neutro “*cousin*” acabaria com a marca feminina do texto. Escolhemos “*sister*”, que, além de marcar gênero, é uma expressão muitas vezes usada em inglês para referir às mulheres de modo geral, não apenas a irmãs de sangue.

Em relação às falas que cortam o poema, quando a prima oferece chá e açúcar, o importante foi manter o caráter coloquial, por isso usamos expressões que são corriqueiramente usadas.

Na tradução que fizemos dos dois primeiros versos nos empenhamos em preservar a ambiguidade. Se nos guiarmos pela primeira leitura do poema (na qual o “bêbada” define “uma mulher”) e respeitando a sintaxe mais usual do inglês, isso seria traduzido por “*a drunk woman*”, ou seja, o adjetivo precederia o substantivo. Porém, por estar presente no poema em português uma sintaxe confusa, por vermos aqui um modo de significar “bêbado”, nos permitimos que o poema em inglês seja também meio confuso. É possível imaginar uma mulher bêbada falando e trocando a ordem habitual do inglês (substantivo+adjetivo). Por isso, nos dois primeiros versos, foi feita uma tradução mais literal, repetindo a ordem das palavras em português. Porém, há outro momento do poema em que o adjetivo “bêbado” está ligado ao substantivo “homem”, e neste caso, para que o poema traduzido não se tornasse um acúmulo de frases incompreensíveis, preferimos preservar a sintaxe habitual do inglês e escrevemos “*a drunk (some more?) man*”. Ou seja, estabelecemos uma confusão no início do poema, mas depois retomamos a sintaxe usual, criando assim uma presença igualmente “bêbada” do poema em inglês. Ou, ao menos, é esse o efeito que procuramos, mas ainda é incerto se isto se dá de modo eficaz, ou não. Sendo assim, apresentamos também uma tradução que é coerente com a primeira leitura do poema:

A drunk
 woman sister
 want
 a cup of tea? is much more vulgar
 more sugar sister? than sister
 a drunk
 some more? man

Esse poema, por sua ambiguidade semântica, nos levou a refletir sobre o sujeito tradutor. Henri Meschonnic e Haroldo de Campos colocam sempre a importância de *não* visar a naturalidade ou a transparência do tradutor. A tradução, diz Meschonnic, só poderá dar continuidade ao original se houver nela também um sujeito. Teoricamente essa parece a postura mais interessante, porém, como aplicá-la à prática? O que significa, de fato, a inserção do sujeito tradutor? A tradução desse poema nos ofereceu uma ocasião especial para esta reflexão. Porém, para que possamos chegar à reflexão teórica, é preciso abrir um breve parêntese e narrar a história dessa tradução de um modo um pouco mais pessoal, focando o sujeito. Sendo assim, peço licença para que use temporariamente a primeira pessoa.

Como afirmei anteriormente, há mais de uma leitura possível para este poema. A minha leitura inicial é a que apresentei como “segunda leitura”, na qual o “bêbada” está ligado ao “prima”. Foi apenas quando mostrei ao meu orientador o meu rascunho de tradução, que percebi que a leitura dele era bem diferente da que eu havia feito. Depois, mostrei o poema para algumas pessoas e muitas concordaram com a leitura que liga “bêbada” a “uma mulher”. O que me fez perceber que a minha leitura inicial era um tanto idiossincrática.

No texto “Da tradução como criação e crítica”, Haroldo de Campos propõe um laboratório de textos: “O problema da tradução criativa só se resolve, em casos ideais, a nosso ver, com o trabalho de equipe, juntando para um alvo comum linguistas e poetas iniciados na língua a ser traduzida” (CAMPOS, 1967: 31). Portanto, é interessante que a tradução poética se dê como um trabalho colaborativo. No curso de tradução oferecido pelo prof. Paulo, lembro-me de que ele disse que, por ser em geral mais breve, em comparação com a prosa, o processo de tradução de um poema pode mais facilmente ser compartilhado com outra pessoa. Não apenas a colaboração de outra pessoa pode enriquecer a tradução, como pode também evitar que uma leitura possivelmente muito particular, como a que eu havia feito do poema, limite a tradução.

Henri Meschonnic e Haroldo de Campos enfatizam sempre que não se pode tentar esconder que há um sujeito fazendo a tradução, que é ingenuidade pensar que é

possível traduzir “aquilo que o autor quis dizer”, como se a nossa leitura fosse neutra. A tradução é uma forma de relação, e não se deve tentar esconder isso. Por outro lado, não me parece ético fazer uma tradução que traduza apenas a *minha* leitura, ainda mais quando essa leitura revelou-se tão particular. Enquanto tradutores, ao mesmo tempo que não se deve tentar esconder que há um sujeito-tradutor, devemos ter o cuidado de não impor à tradução uma única leitura. Ou seja, há um *limite* para a liberdade da tradução. Se eu não tivesse compartilhado a minha leitura do poema, teria recriado um poema que, mais que uma tradução, seria um poema meu, que poderia até ser um bom poema, mas não seria uma tradução. Como disse Henri Meschonnic, a tradução precisa ser como o texto original, ela não pode apenas interpretar, ela precisa ser “portadora e portada”. Se há ambiguidade semântica, essa ambiguidade precisa estar presente na tradução. Se perdermos a ambiguidade, se, ao invés de abrir, fechamos as possibilidades de leitura, ultrapassamos a tarefa do tradutor. Ao fazer tradução literária e poética estamos em um terreno delicado, pois a ambiguidade, que cria e joga com a possibilidade de leituras múltiplas, pode ser um dos traços que compõem o texto.

5.5. Poema 5

Original:

Não gosto tanto
de livros
como Mallarmé
parece que gostava
eu não sou um livro
e quando me dizem
gosto muito dos seus livros
gostava de poder dizer
como o poeta Cesariny
olha
eu gostava
é que tu gostasses de mim
os livros não são feitos
de carne e osso
e quando tenho
vontade de chorar
abrir um livro
não me chega
preciso de um abraço
mas graças a Deus

o mundo não é um livro
 e o acaso não existe
 no entanto gosto muito
 de livros
 e acredito na Ressurreição
 dos livros
 e acredito que no Céu
 haja bibliotecas
 e se possa ler e escrever

(LOPES, 2002: 189)

Tradução:

I don't like books
 as much
 as Mallarmé
 seemed to like
 I am not a book
 and when people say
 I like your books so much
 I wish I could say
 like the poet Cesariny
 listen
 what I would like
 is that you would like *me*
 books are not
 flesh and blood
 and when I feel
 like crying
 opening a book
 is not enough
 I need a hug
 but thank God
 the world is not a book
 and chance doesn't exist
 and yet I really like
 books
 and I believe in the Resurrection
 of books
 and I believe that in Heaven
 there are libraries
 where one can read and write

A tradução deste poema se deu sem maiores problemas. Seu ritmo é em grande parte definido pela repetição da palavra “livro(s)”, assim, em inglês, foi o suficiente recriar as mesmas repetições para que obtivéssemos o mesmo efeito. A

palavra “gostar” também é repetida, de forma variada (gosto, gostava, gostasse), e foi possível repeti-la também em inglês. De modo geral, foram mantidas as mesmas pausas e os mesmos acentos (ver anexo com escansão). O único acréscimo foi colocar em itálico a palavra “*me*” no final de um verso, para assim obtermos a mesma tonicidade que “mim” tem no poema em português.

5.6. Poemas do livro *Le vitrail la nuit * A árvore cortada*

Até agora, todos os poemas que traduzimos de Adília Lopes foram retirados da *Antologia*. Nela, os poemas estão organizados de acordo com os livros nos quais foram originalmente publicados. Alguns grupos de poemas compõem pequenas narrativas, como “O poeta de Pondichéry” e “Maria Cristina Martins”. Assim, nesses grupos, os poemas estão bastante interligados. Em outros grupos, cada poema parece se colocar de forma mais independente (não por acaso, a maioria destes poemas recebe títulos, o que de algum modo emoldura e delimita o espaço do poema). A maioria dos poemas que traduzimos foram retirados dos grupos nos quais a ligação entre os poemas é mais frouxa. Não desejamos assim desvalorizar a importância do grupo, e não há dúvida que mesmo que de forma menos explícita, tanto a autora, como, posteriormente, o organizador da *Antologia*, escolheram a ordem dos poemas criteriosamente para que se obtivesse determinado efeito a partir da leitura do conjunto. Acreditamos, porém, que pouco se perde ao ler cada poema separadamente. Por isso foi possível a tradução “individual” de cada poema.

Porém, na tradução dos poemas do livro *Le vitrail la nuit * A árvore cortada* não podemos fugir do efeito provocado pelo conjunto dos poemas. Esse livro possui tamanha unidade que parece uma tarefa quase impossível escolher quais poemas traduzir, quais deixar de fora. Esperamos, no futuro, traduzir o livro na íntegra, mas essa tarefa está fora do escopo desta dissertação. É um livro pequeno, e é provável que qualquer leitor o leia “de uma tacada só”.

Quase todos os poemas são bem curtos, como pequenas pérolas que compõem o mesmo colar. Aqui, embora não ocorra o desenvolvimento de uma narrativa, a importância do conjunto está no efeito rítmico e no efeito de eco entre os poemas. Como se sabe, em poesia, muitas vezes o ritmo do verso é ditado pela primeira linha

do poema. Desse modo, ao ler a primeira linha, o leitor já é tomado por um determinado ritmo. O desenrolar do poema pode tanto confirmar a expectativa do leitor, como obter seu efeito justamente através da desconstrução do ritmo estabelecido inicialmente.

No livro *Le vitrail* pode-se falar de um ritmo criado pelo conjunto de poemas. Ele é composto por poemas quase sempre curtos, e o ritmo estabelecido pelo poema anterior contamina a leitura do seguinte (esse efeito é reforçado pela brevidade dos poemas, que faz com leiamos os poemas seguidamente, sem fazer um intervalo maior). Sendo assim, tentamos escolher poemas que possam de um algum modo representar a melodia do livro. Mesmo sendo um recorte, esperamos que o leitor deste recorte possa minimamente perceber o ritmo do conjunto. Como se o livro fosse uma sinfonia da qual escolhemos partes representativas. Por isso, ao contrário do que viemos fazendo até agora, vamos apresentar os poemas seguidamente, alternando original e tradução, para depois comentar as traduções.

Poema 1

A minha casa
é mágica
como Veneza
onde nunca
estive

Mágica
e mortal

(p. 15)

*

My house
is magical
like Venice
where I've never
been

Magical
and mortal

Poema 2

Ficar
à escuta

À escuta

do silêncio

(p. 23)

*

To keep
listening

Listening
for silence

Poema 3

O dia
que passa
não passa

O momento
é um monumento

(p. 25)

*

The day
that passes
never passes

The moment
is a monument.

Poema 4

LUÍS DA BAVIERA

A minha sombra
não é minha

O meu olhar
não é meu

Quem me roubou
o meu eu
senão eu?

(p. 30)

*

LUDWIG OF BAVARIA

My shadow
is not mine

My eye

is not mine

Who stole
my self
if not I?

Poema 5

RICARDO II

O meu reino
por um espelho

(p. 30)

*

RICHARD II

My kingdom
for a mirror

Poema 6

Quando estou contente
amo toda gente
quando estou triste
tudo me resiste

(p. 31)

*

When I'm having fun
I love everyone
when I'm feeling sad
nothing can be had

Poema 7

Escrevia
porque estava sozinha
e queria estar
com pessoas

Depois
estava com pessoas
e queria estar sozinha
para escrever

(p. 33)

*

I wrote
because I was alone
and wanted
company

Then
I had company
and wanted to be alone
to write

Poema 8

Ganhar
A vida

Ganhar
A morte

(p. 34)

*

Get
a life

Get
a death

Poema 9

Vontade
de dar pulos
até Deus

Vontade
de me afundar
até ao Diabo

(p. 41)

*

Feel like
hopping
up to Heaven

Feel like
sinking
down to Hell

Poema 10

Perco-me
no labirinto
dos dias

Ganho-me
no labirinto
dos dias

A poesia
é o perde-ganha
o labirinto
dos dias
é o labirinto
dos dias

(p. 42)

*

I lose
in the labyrinth
of days

I win
in the labyrinth
of days

Poetry is
win some
lose some
the labyrinth
of days
is the labyrinth
of days

ou

I lose myself
in the labyrinth
of days

I find myself
in the labyrinth
of days

Poetry is
the lost and found
the labyrinth
of days
is the labyrinth
of days

Poema 11

Estou
violenta

Estou
violeta

(p. 49)

*

I am
violent

I am
violet

Poema 12

A solidão
engendra
monstros

A hora
do jantar
é a pior
hora

(p. 62)

*

Loneliness
breeds
monsters

Supper
time
is the worst
time

Poema 13

Acho
que não preciso
de escrever
mais

Acho
que já não

quero escrever

Acho
que estou
a deixar
de escrever

(p. 78)

*

I think
I don't need
to write
anymore

I think
I no longer
want
to write

I think
I'm leaving
writing
behind.

Esses poemas concisos, quase lapidares, deixam pouco espaço de manejo para o tradutor. Na tradução de poemas mais longos, se determinada rima não poder ser feita, podemos, às vezes, compensar fazendo uma rima em outro lugar. Quando um certo aspecto semântico de uma palavra não pode ser traduzido, podemos fazer com que este aspecto seja sugerido por outra palavra. Como sabemos, a poesia se dá como uma combinação de diversos efeitos – semânticos, rítmicos, sintáticos, sonoros etc – através da qual é produzido o efeito final do poema. Por isso, Meschonnic enfatiza o modo de significar, que não é definido por nenhum elemento tomado separadamente, mas pela organização de elementos diversos. Ao traduzir poemas mais longos, há mais espaço para que o tradutor jogue com diferentes aspectos do poema, a fim de produzir uma presença que seja, se não igual, ao menos semelhante ao original (embora não se negue que qualquer poema pode trazer inúmeras dificuldades).

Como coloca Britto, devemos tentar estabelecer uma hierarquia entre os diferentes componentes do poema e avaliar qual aspecto não pode deixar de ser traduzido. Se conseguirmos traduzir os elementos mais importantes, podemos nos dar por satisfeitos. Em poemas curtos, de pouquíssimas linhas e poucas palavras, o

tradutor precisa resolver os problemas de tradução dentro de limites estreitos. Se houver rima no poema original, é ali mesmo que ela deverá ser inserida, não podemos compensar jogando a rima para outro verso.

A linguagem usada nesses poemas combina brevidade, repetição e um vocabulário adilianamente prosaicos. O caráter conciso, que já estava presente nos poemas da *Antologia*, é acentuado. O elemento prosaico, por sua vez, é também enfatizado; “quanto mais prosaico, mais poético”, escreve a poeta. A nosso ver, é como se nesse livro Adília houvesse ganho tal maestria do fazer poético que “tudo que toca vira poema”. Sua poesia ganha contornos melancólicos, pois parece ter sido escrita a partir de uma solidão extrema e, ao mesmo tempo, chegando a apontar para um “deixar de escrever”, como diz um dos poemas.

A tradução, por sua vez, precisa dar conta do recado de modo igualmente conciso. A nossa situação se complica, pois, como veremos, muitas nuances estão em jogos sintáticos e semânticos que só parecem possíveis em português. Por exemplo, a distinção que fazemos em português entre os verbos “ser” e “estar”, enquanto em inglês só temos o verbo “*to be*”. De modo geral, se a diferença entre “ser” e “estar” é relevante, isso pode ser resolvido pelo contexto, são feitos acréscimos que ajudam a precisar o sentido. Com os poemas de *Le vitrail*, fazer acréscimos já significaria interferir demais no modo de significar. Feitas essas considerações iniciais, passemos às traduções.

No primeiro poema foi possível manter o ritmo, as pausas e fazer construções sintáticas equivalentes. Para traduzir “minha casa” poderíamos usar “*house*” ou “*home*”, e optamos pelo sentido mais concreto de “*house*”. As palavras “mágica” e “mortal”, essenciais ao poema, encontram traduções para o inglês que preservam parte de sua sonoridade (“mágica/*magical*” e “mortal/*mortal*”).

No segundo poema deparamos com uma construção sintática que não encontra equivalente em inglês: a combinação do verbo no infinitivo (ficar) com a locução adverbial (à escuta), que aqui sugere um estado de espera, como quem fica esperando o silêncio. A melhor tradução que encontramos para traduzir esse “modo de espera” foi usando “*to keep + listening*”, que dá uma ideia de algo que perdura, que continua. Assim, foi possível que em inglês o terceiro e quarto versos ficassem idênticos, como

no português. Além disso, há em “*listening/for silence*” também um pouco da ideia de espera. No poema em português ocorre um acento por verso, e o mesmo ocorre em inglês (ver anexo com escansão).

O terceiro poema nos possibilitou uma tradução quase literal. Na primeira estrofe, foi mantido o “passa”/“*passes*”. No terceiro verso, sendo “*to pass*” verbo transitivo, que pede algum complemento, optamos por “*never passes*”. Na segunda estrofe, o trocadilho entre “momento” e “monumento” é perfeitamente possível em inglês, bastou fazer uma tradução literal. Porém, enquanto na primeira estrofe do poema em português todos os versos recebem acento na segunda sílaba, não foi possível manter a mesma regularidade em inglês (ver anexo com escansão). Perde-se, portanto, um pouco do ritmo do poema.

No quarto poema, deparamos com um destes problemas de tradução quase incontornáveis. Como traduzir “meu olhar”? Em inglês, “*to look*” (olhar) não pode ser substantivado, e outros verbos relacionados com “olhar”, como “*to gaze*” ou “*to stare*” têm sentidos mais especializados que “meu olhar”, são dois tipos diferentes de “olhar fixo”. Sendo assim, preferimos usar “*my eye*”, que, obviamente, não equivale a “meu olhar”, mas a “meu olho”. Perde-se, portanto, a subjetividade contida em “meu olhar”. Porém, preservarmos algo da ideia de “olho”, e como Luis da Baviera era tido como louco, não é tão inusitado que diga algo como “o meu olho não é meu” (na estrofe anterior, ele não disse que sua sombra não é sua?). Além disso, criamos uma rima (“*eye*”/ “*mine*”), um tanto bem-vinda, que contribui para o ritmo do poema, e ainda, “*eye*” ecoa em “*I*” no último verso. Preferimos também escrever “*my self*”, ao invés de “*myself*”, para possibilitar um dupla leitura: “me roubou” e “roubou o meu eu”. Como um todo, parece-nos uma tradução satisfatória.

No poema cinco, mínimo, há uma afinidade de sons entre “reino” e “espelho”. Em inglês, há alguma semelhança entre “*kingdom*” e “*mirror*”, ambas palavras tem a vogal “i” e “o” e a consoante “m”. Mas o eco entre as palavras fica definitivamente mais frouxo. Não valeria à pena, porém, buscar outras palavras, pois o que importa mesmo é que a tradução remeta ao famoso trecho de Shakespeare – “*My kingdom for a horse*” (frase essa dita por Ricardo III, e não por Ricardo II, como no desdobrar de Adília). Não poderíamos, portanto, usar outra palavra que não “*kingdom*”. E

“espelho” só pode mesmo ser “*mirror*”, pois “*looking glass*”, embora também signifique espelho, é longo demais e remete a outras histórias, como *Alice through the looking glass*.

No poema seis a tradução mais exata para o primeiro verso seria “*When I’m happy*”, porém, é difícil encontrar palavras que rimem com “*happy*”. Optamos por “*When I’m having fun*”, que rima um pouco como o verso seguinte, “*I love everyone*”. E usamos o gerúndio – “*having fun*” – para fazer uma construção paralela a “*feeling sad*”. Ao traduzir a dupla seguinte de versos, também priorizamos a rima. Ou seja, nos distanciamos um pouco dos significados das palavras, mas o modo de significar é mantido, pois parece-nos um poema “brincalhão”.

No poema sete, perdemos “as pessoas”, que traduzimos não por “*people*”, mas por “*company*”; e perdemos também as rimas (“*escrevia*”, “*sozinha*”, “*queria*”). O que sobrou do poema? Ficou a ideia geral do poema, de que *ou* se tem companhia, *ou* se escreve; e também o efeito de paralelismo recorrente em Adília. Mas as rimas, principalmente entre “*escrevia*” e “*sozinha*”, fazem falta.

No poema oito, “*get a life*”, como “ganhar a vida”, é uma expressão que tem a ver com trabalho e dinheiro. Porém, “*get a life*” também pode ter um sentido um pouco mais agressivo, é algo que você diria à alguém que perde tempo com coisas inúteis, ou para alguém que você acha chato (algo como, “vai cuidar da sua vida e me deixe em paz!”). “*To make a living*” também poderia traduzir “ganhar a vida”, e tem um sentido mais estritamente ligado ao trabalho e ao sustento. Mas para manter o paralelismo seríamos obrigados a escrever “*make a dying*”, que não faz sentido algum. “*Get a death*” pode soar como algo um pouco inusitado, mas que faz sentido, mantendo a força e a surpresa – o susto – que “ganhar a morte” tem em português.

O poema nove é de difícil tradução. Escolhemos “*hopping*”, e não “*jumping*” para traduzir o “dar pulos” porque há em “*hopping*” uma ideia de repetição, de pequenos pulos, e neste sentido aproxima-se mais da “vontade de dar pulos” do poema. Escolhemos traduzir a dupla “Deus/Diabo” por “*Heaven/Hell*” por dois motivos. Primeiro, pela aliteração entre essas duas palavras. Segundo, “*Devil*” vem sempre acompanhado de “*the*”, o que ralenta muito o ritmo do último verso. Além disso, fazemos aí uma tripla aliteração: **hopping/heaven/hell**.

A tradução do poema dez, por sua vez, parece influenciada pelo próprio poema, e tornou-se um tanto labiríntica. Propomos, por enquanto, duas traduções, pois ainda não conseguimos achar a “saída”. Na primeira, perdemos o “*myself*”, porque não podemos escrever “*win myself*”. Porém, para traduzir a expressão “perde-ganha”, usamos “*win some/lose some*”, que é semanticamente fiel, embora tenha a desvantagem de ser um pouco longa. Na segunda opção, foi mantido o “*myself*”, que parece importante para o poema, afinal, não é qualquer coisa que se perde, é a própria poeta. Sendo assim, trocamos “*win*” por “*find*”, porque “*find myself*” é uma construção usual. Assim, para traduzir “perde-ganha” usamos “*lost and found*”, que não é tão fiel ao significado, mas é mais sucinto.

Nessa tradução, é importante que ocorra no inglês o que ocorre no português, ou seja, que seja mantido o paralelismo entre os verbos da primeira estrofe e da segunda estrofe – “perder”/ “ganhar” – e a expressão que aparece na terceira estrofe – “perde-ganha”. Nas duas traduções que propomos, seguimos essa linha de raciocínio. A tradução, assim como a poesia descrita por Adília, é um “perde-ganha”. Apenas não conseguimos decidir, ainda, com qual tradução se perde menos.

No poema onze, a perda semântica é irremediável. É um dos casos em que “estar” não se traduz muito bem pelo verbo “*to be*”. Por outro lado, qualquer acréscimo que tornasse o poema mais longo (como, por exemplo, “*I am at the moment*”), o faria perder seu caráter extremamente sucinto. Sendo assim, contamos que preservar apenas o jogo entre “violenta” e “violeta” – “*violent*” e “*violet*” – seja suficiente para *fazer* o poema.

O poema doze pôde ser traduzido com pouquíssimas perdas. E imprimimos um caráter anglófono à tradução, ao escolher palavras como “*loneliness*” e “*breeds*”.

No poema treze, o último, ocorre uma importante repetição em todas as estrofes, “escrever”. Porém, para traduzir “estou a deixar de escrever”, construção sintática sem equivalente em inglês, somos levados a mudar a terminação do verbo, usando o gerúndio, que é a forma que melhor parece dar conta da continuidade implícita em “estou a deixar”. Sendo assim, perdemos a rima que se repete em todas as estrofes, mas conseguimos criar um efeito de paralelismo entre “*leaving*” e

“*writing*”. Como um todo, parece-nos uma boa tradução, que mantém o ritmo do original.

5. 7. Comentário final

É possível fazer uma análise comparativa entre os efeitos poéticos dos poemas originais e suas respectivas traduções. Porém, partindo do princípio de que perdas em tradução são inevitáveis, procuramos atentar aos aspectos que pareciam mais marcantes em cada poema. Estabelecemos uma certa hierarquia, privilegiando o componente do poema que parecia mais importante na obtenção de seu efeito geral, abrindo mão da pretensão de atingir uma equivalência total. Ao fazer as traduções, procuramos atentar para a presença do poema, enfatizando seus aspectos materiais e formais. Ao mesmo tempo, parece que cada poema parece colocar sua própria questão, seu próprio “problema de tradução”.

Sendo assim, grande parte dos comentários sobre as traduções dos poemas de Adília Lopes falam de efeitos de rima, ritmo e repetição, pois esses nos parecem, justamente, seus efeitos poéticos mais fortes (estariam, por assim dizer, no topo da hierarquia). Podemos destacar também os momentos em que Adília parafraseia textos conhecidos, como a Bíblia ou Shakespeare, e nesses casos, mais do que ser fiel ao ritmo ou ao significado dos versos, optamos por realizar a paráfrase também em inglês, isto é, evocar o texto “original”. E também – apesar da nossa ênfase na materialidade – é interessante notar que, algumas vezes, são questões interpretativas que se colocam como o “x” da questão, como principal problema tradutório. Se a perda de certas ambigüidades semânticas pode não representar uma perda séria na tradução de poemas específicos, em outros, é justamente a ambigüidade que se coloca como o aspecto mais importante do poema. Conseguimos, algumas vezes, encontrar em inglês significantes e construções sintáticas que tenham efeitos semelhantes aos apresentados por Adília, outras vezes, não.

Não consideramos todas as traduções apresentadas como resolvidas. Novas leituras parecem sempre levantar novas questões, e, nesse sentido, traduzir é um trabalho sem fim. De modo geral, porém, nos empenhamos por “desdobrar” Adília

em inglês, recriando em outra língua a presença e o humor melancólico característicos da autora.