

John Greenleaf Whittier traduzido no império do Brasil: análise descritiva de duas traduções para o português do poema *The Cry of a Lost Soul* por Pedro Luís e Pedro d'Alcântara

Adriano Mafra*

Introdução

De acordo com Marie-Hélène Paret Passos (2011), a palavra *tradução* é, por si só, plurívoca. A autora defende a ideia de que o termo evoca três sentidos possíveis: a ação de traduzir, a obra traduzida e o campo profissional atrelado ao ofício do tradutor. O ponto de contato entre os três sentidos é o fato de eles remeterem, de maneira implícita, à noção de um *original*, conceito esse altamente problemático, por conotar pejorativamente a própria definição de tradução, que jamais será o original ou tão boa quanto o texto de partida. No entanto, alerta a autora: “o que está sendo esquecido é que o próprio texto traduzido, o texto de chegada, é um original por ser uma forma nova. Mas, nem todas as palavras iguais ecoam da mesma forma” (PASSOS, 2011, p. 71). A perspectiva de tradução apresentada por Passos (2011) se

* Pós-doutorado no *Department of Hispanic Languages and Literatures* da *University of Pittsburgh* (EUA). Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil) e em *Translation Science* pela *University of Antwerp* (Bélgica). Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal Catarinense (IFC). Contato: adriano.mafra@ifc.edu.br

Submetido em 14/06/2022

Aceito em 13/03/2023

alinha com a proposta de investigação dos aspectos culturais e sociais envolvidos no processo de tradução, conforme prevê o paradigma dos Estudos Descritivos da Tradução. Tendo os postulados da Teoria dos Polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990) como elementos norteadores, os Estudos Descritivos surgiram como uma proposta de superação de uma visão limitada – prescritivista – de análise de tradução, segundo a qual o único fator determinante do produto da atividade do tradutor seria o texto original.

Gideon Toury (1995), um dos grandes responsáveis pela consolidação da vertente descritiva, advoga por uma abordagem que enfatiza a prevalência do texto traduzido, um modelo capaz de descrever a tradução a partir do seu polo receptor, e não mais através do texto original. Com isso, a tradução passa a ser considerada como criadora de um novo jogo de linguagem na cultura alvo, o que pode definir novos métodos, conceitos, ideias e comportamentos. É justamente sob a égide dos Estudos Descritivos que se propõe abordar, neste artigo, as duas traduções brasileiras do poema *The Cry of a Lost Soul*, do poeta norte-americano John Greenleaf Whittier (1807-1892). O poema original, de acordo com o próprio autor, decorre de uma lenda indígena em torno da espécie de pássaro *Piaya cayana*, popularmente conhecido por seu canto melancólico como *alma-perdida*. A partir do esquema para descrever traduções desenvolvido por José Lambert e Henrik Van Gorp (1985), busca-se analisar as recorrências e indícios de normas que influenciaram o trabalho dos tradutores a produzir diferentes textos de chegada – *diferentes originais* – na cultura do Brasil oitocentista: “O Grito de uma Alma Perdida” (1864), por Pedro Luís; e “O Choro d’uma Alma Perdida”, por Pedro d’Alcântara (1889). Se é a tradução ela mesma um novo texto, e se a prática tradutória é capaz de exercer, em determinados

contextos, um papel central na história das literaturas nacionais (EVEN-ZOHAR, 1990),¹ cabe questionar o lugar dessas traduções no polissistema literário brasileiro da segunda metade do século XIX.

Ambos os tradutores, Pedro Luís e Pedro d'Alcântara, tiveram suas existências absorvidas pela atuação política – o primeiro, como deputado por duas legislaturas, ministro de Negócios Estrangeiros e Negócios da Agricultura e presidente da Província da Bahia; o segundo, como chefe de estado do império por quase meio século. Paralelamente, os dois *Pedros* também se dedicaram a projetos literários: o deputado firmou-se como poeta e foi um genuíno representante da geração intelectual do romantismo no Brasil. Suas produções em prosa e poesia garantiram ao político fluminense o patronado da cadeira de número 31 da Academia Brasileira de Letras². O imperador, por sua vez, atuou como mecenas do romantismo brasileiro, além de produzir alguns sonetos esparsos e dedicar-se, com certa intensidade, a traduções. A visibilidade e a crítica aos tradutores, no entanto, estiveram atreladas principalmente aos cargos públicos que ocupavam na gestão do império. Pedro Luís teve sua tradução reconhecida por Machado de Assis, à época editor do periódico *Diário do Rio de Janeiro*. O “deputado eloquente”, na avaliação de Assis, “creou outra pagina poetica, traduzindo litteral, mas inspiradamente”, a poesia de Whittier (ASSIS, 1864). A breve produção literária de Pedro Luís conquistava legitimação e prestígio no

¹ Normalmente ocupando as posições periféricas, Even-Zohar (1990) aponta três situações em que a literatura traduzida pode garantir a posição central no contexto das literaturas nacionais: a) quando a literatura nacional é relativamente jovem, ou seja, ainda não se cristalizou em seu polissistema e busca na tradução critérios e referências; b) quando a literatura original é considerada periférica e é sobrepujada pela tradição literária de um país maior; ou c) quando a literatura se vale de padrões que não possuem mais elementos inovadores e, em um momento de evolução do polissistema, novos padrões são incorporados via tradução.

² Conforme perfil do acadêmico apresentado no site da instituição. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/pedro-luis>. Acesso em: 12 maio 2022.

contexto do segundo império do Brasil e coexistia, sem causar desabonos, com sua carreira política. No caso de Pedro d'Alcântara, veremos que a sua atuação e o regime político que representava foram, em grande medida, responsáveis pela invalidação quase automática de qualquer escrita poética e tradutória que tenha produzido. Talvez consciente disso, quisera Pedro d'Alcântara manter sua invisibilidade enquanto poeta e tradutor, confiando os seus trabalhos “somente a pessoas que lhe permitam esconder os defeitos em virtude da estima recíproca” (*apud* VANNUCCI, 2004, p. 57).

Lia Wyler (2003, p. 83) acredita que nunca se traduziu tanto no Brasil quanto no século XIX, “a julgar pelo número de traduções publicadas e inéditas mencionadas pelos bibliógrafos literários”. A autora ainda menciona as dificuldades em se traçar uma história da tradução no país, área que ainda apresenta muitas lacunas. Nesse sentido, as análises desta proposta buscam contribuir com a história da tradução no Brasil, evidenciando duas traduções realizadas por figuras centrais no cenário político do segundo império brasileiro. Mais do que isso, pretende-se demarcar as possíveis normas e mecanismos que regeram os trabalhos dos tradutores e como se deu a recepção dos textos na cultura de chegada. Seguindo o paradigma descritivo de análise (LAMBERT; VAN GORP, 1985), os dados reportados neste artigo perpassarão brevemente os quatro níveis sugeridos pelo esquema de descrição, a saber: i) informações preliminares das traduções (capa, títulos, metatextos e as estratégias gerais de tradução), ii) nível de macroestrutura (divisão do texto, títulos e apresentação de capítulos, estrutura narrativa interna), iii) nível de microestrutura (alterações de diferentes níveis linguísticos – lexical, gramatical, padrões narrativos, pontos de vista e modalidades), e iv) contexto sistêmico (identificação de normas tradutórias, relações intertextuais e relações intersistêmicas). Busca-

se observar, nos quatro níveis de análise, se as traduções são consideradas *aceitáveis*, isto é, orientadas pelo sistema-alvo, ou *adequadas*, conduzidas pelo sistema-fonte (TOURY, 1995).

Informações preliminares das traduções

Tendo em vista a ordem cronológica de publicação das obras, inicio com as informações preliminares da tradução de Pedro Luís. “O grito de uma alma perdida” (T1), como já informado, apareceu no *Diário do Rio de Janeiro*, tendo sido apresentada ao público carioca por Machado de Assis na edição de número 231. A matéria assinada por Assis com a tradução de Pedro Luís foi posteriormente inserida na coleção de “Obra completa” do escritor, em volume destinado a crônicas publicadas nos jornais nos quais atuou como crítico. Por essa razão, esta etapa preliminar terá um caráter meramente indicativo, focando na apresentação do texto traduzido feita pelo editor Machado de Assis, conforme apresentado originalmente naquele periódico da corte, uma vez que não dispomos da tradução publicada em coletânea específica com obras de Pedro Luís.

Machado de Assis abre a sua crônica do dia 22 de agosto de 1864 informando aos leitores do periódico que se trata de um “dia de gala” para o folhetim. O motivo de celebração, de acordo com o autor, é a visita de dois poetas ilustres, que mereciam ser recebidos com as pompas e circunstâncias que uma ocasião festiva normalmente demanda: “eu devia estender os melhores tapetes, queimar os melhores oleos e ornar com as flôres mais bellas os mais ricos vasos de porcellana” (ASSIS, 1864). Machado de Assis procede à apresentação dos dois poetas: o norte-americano John Greenleaf Whittier, autor do livro de baladas e poesias intitulado *In War Time and Other Poems*, onde o poema *The Cry of a Lost Soul* foi publicado; e o brasileiro Pedro Luís, como é conhecido “na linguagem simples das musas”. O poeta é

apresentado pelo articulista como sendo “dotado de uma imaginação ardente e de uma inspiração arrojada e vivaz, autor da magnífica *Ode á Polônia*, que ahi corre nas mãos de quantos apreciam as boas letras” (ASSIS, 1864). A crítica de Assis sobre a tradução denota uma tendência pouco usual para época, uma vez que coloca o poema traduzido em um patamar de igualdade com o texto que lhe originou, além de tornar visível a figura do tradutor: “a poesia tradução parece poesia original, tão naturaes, tão faceis, tão de primeira mão, são os seus versos”. E continua o crítico: “não quero privar os entendedores do prazer de compararem as duas producções, os dois originaes, deixem-me assim chama los” (ASSIS, 1864). Na sequência, Assis apresenta a tradução de Luís, a poesia original de Whittier para, em seguida, tratar dos acontecimentos da semana. Importante mencionar que era muito mais comum encontrar nos jornais daquele período apenas o título das obras traduzidas, sem o nome do tradutor, do editor, tampouco a data de publicação do texto. A regra mudava, conforme Wyler (2003), se o tradutor fosse também um escritor renomado, como era o caso de Pedro Luís, que já havia publicado duas de suas mais conhecidas obras em 1864. Abaixo, reprodução do rodapé da página do *Diário do Rio de Janeiro*, espaço destinado à publicação de folhetins:



Figura 1: Apresentação do poema traduzido por Pedro Luís publicado em 1864. Fonte: Material digitalizado pela Hemeroteca Digital Brasileira – Fundação Biblioteca Nacional.

10.17771/PUCRIO.TradRev.62818



A segunda tradução analisada, “O Choro d’uma Alma Perdida” (T2), consta na compilação de poesias e traduções de Pedro d’Alcântara, publicada originalmente em 1889. Por ser uma obra rara, as informações preliminares foram recolhidas da edição publicada em 1932, com organização e prefácio de Medeiros e Albuquerque. O livro em questão apresenta capa rígida em cor uniforme, sem nenhuma indicação de título da obra, autor, editora etc. No centro da lombada, há o nome do organizador, seguido do título da edição: “Poesias completas de D. Pedro II”. No frontispício, no lado superior esquerdo, há um brasão do império do Brasil. O nome do organizador da edição encontra-se centralizado no topo da página, em fonte ornamental azul, no espaço entre o brasão e o fim da folha à direita. Com o mesmo estilo e cor de letra está o título da obra, em tamanho grande, ocupando grande parte da mancha gráfica da página. Na parte inferior, ao centro, aparece o nome da editora responsável pela publicação, a Guanabara. A folha de rosto traz o título do livro na parte central superior, em tamanho grande. Em seguida, encontra-se a informação de autoria do prefácio em parênteses, com o nome do responsável por essa seção em caixa alta. Mais abaixo, com recuo à direita e em parênteses, a informação sobre o conteúdo do livro distribuída em três linhas, com recuo de parágrafo maior a cada nova entrada: “Originais e traduções. Sonetos do exílio. Autênticas e apócrifas”. Na parte de baixo da folha, o nome da editora, o endereço do estabelecimento e o ano de publicação, antecedidos por um traço um pouco mais acima, conforme figura a seguir:

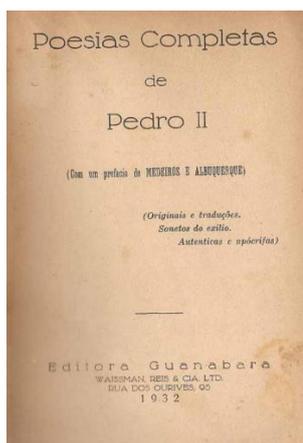


Figura 2: Reprodução da folha de rosto da publicação de 1932. Fonte: Albuquerque (1932).

Totalizando 17 páginas, o prefácio informa ao leitor que a obra compila todas as poesias de Pedro d'Alcântara, mencionando que a produção autêntica já havia integrado a “edição original, publicada em 1889”, nas palavras de Albuquerque (1932, p. 5). Na sequência, o crítico apresenta a reprodução do frontispício da edição de 1889, conforme figura abaixo:

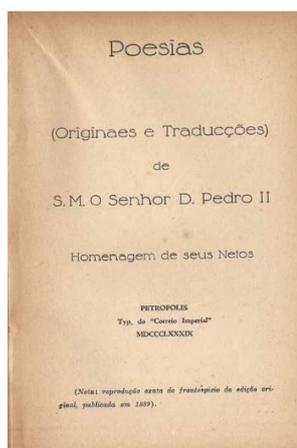


Figura 3: Reprodução do frontispício da edição de 1889. Fonte: Albuquerque (1932).

Albuquerque retoma o texto, comentando que as poesias autênticas dividem espaço, na nova publicação, com os textos que considera apócrifos, poemas esses supostamente “recolhidos por um brasileiro” e publicados na França sob o título “Sonetos do Exílio” (1898). Nas páginas seguintes, o autor do prefácio se empenha em lançar críticas contundentes sobre a produção literária de Alcântara, que segundo ele sempre produzira, “com louvável coerencia e perseverança, versos ruins, versos abomináveis” (1932, p. 7). O prefaciador continua seu julgamento depreciativo, que por vezes assume um

tom até mesmo difamatório, lançando teorias sobre a possível autoria dos textos publicados em “Sonetos do Exílio”, para ele, uma descaradíssima impostura literária: “bruscamente, esse sexagenário, que já era positivamente um inválido e que nunca anteriormente fizera um soneto certo, passou a fazer bons sonetos?” (1932, p. 8-9). Nem mesmo o apreço de personalidades literárias da época por D. Pedro, como o poeta Victor Hugo, passariam pelo crivo de Albuquerque: “todos sabem que Victor Hugo elogiava a torto e a direito [...] pode bem imaginar-se como o velho poeta, que até endeusava cocheiros, ficaria vaidoso com a amizade de um imperador autêntico, que ia até á sua casa e dizia que a verdadeira majestade ali era a dele” (1932, p. 9); tampouco os títulos e honrarias concedidos por instituições acadêmicas e científicas de prestígio internacional, como a Academia de Ciência de Paris e o Instituto de França: “esse titulo se dá frequentemente a chefes de estado, que protegem as ciencias [...]” (1932, p. 15). O que chama a atenção no preâmbulo de Medeiros e Albuquerque é o imenso empenho do autor em detratar a imagem e a memória do monarca deposto. A intencionalidade por detrás do texto, de acordo com Correia (2016), segue a lógica de “tornar a produção lírica circunstancialmente publicada no âmbito da família real para desqualificar o rei como poeta”. Assim, sendo “o poeta medíocre, suspeito e charlatão, seria também o seu autor, não só como pessoa, mas como uma atribuição inerente a todas as funções que aquele sujeito viesse exercer socialmente” (CORREIA, p. 543-4). Após o prefácio, apresentam-se as poesias autênticas de Pedro d’Alcântara, totalizando nove produções. Em seguida, o volume traz uma compilação das “versões” do imperador, o que corresponde a 98 das 153 páginas do livro. Algumas dessas traduções apresentam-se ladeadas pelo texto original. Por fim, a publicação reúne os poemas ditos apócrifos, que compuseram

anteriormente o volume “Sonetos do Exílio”, e o índice remissivo da edição. De modo geral, as informações preliminares atestam o lugar e o destaque dos tradutores conforme seu prestígio literário. Enquanto o “deputado eloquente” Pedro Luís é ovacionado por Machado de Assis por já ter representatividade no polissistema literário da época, o imperador Pedro d’Alcântara sequer tem suas traduções mencionadas no prefácio de Albuquerque, talvez porque sua produção poética não fosse digna, na avaliação do prefaciador da edição, de lhe garantir qualquer reconhecimento literário, nem tradutório, por conseguinte. Pode-se conjecturar que ambos os trabalhos tendem a se aproximar do texto-fonte, dada a época em que as traduções foram operadas, fato que será observado nos níveis de análise macro e microestrutural.

Macroestrutura dos textos traduzidos

A análise macroestrutural ocupa-se mais do produto literário, evidenciando a divisão do texto, a estrutura interna, as omissões e os acréscimos, os nomes próprios, os elementos culturais específicos, as escolhas editoriais tipográficas, além de recorrências que possam aludir a estratégias tradutórias. No que concerne à formatação, de maneira geral, ambos os textos foram diagramados em fonte serifada similar a *Times New Roman*, com tamanho de caracteres entre 10 e 12 pontos. Na tradução de Pedro Luís (T1), o corpo do poema apresenta espaçamento entrelinhas simples e uma linha de espaço entre as estrofes. O texto ocupa uma coluna e meia de um total de sete destinadas ao folhetim. A tradução de Pedro d’Alcântara (T2), por sua vez, é apresentada com espaçamento entrelinhas simples. Logo após o título, separada pelo espaço de aproximadamente três linhas, há em negrito a

seguinte indicação: “Poesia de Withier”³. Mais seis espaços simples separam a informação de autoria do poema original do início da tradução. Os títulos das traduções receberam destaques com diferentes marcas tipográficas, como a utilização de caixa alta em T1 e o uso de iniciais maiúsculas e de negrito em T2. Ainda nos títulos, em termos de escolhas lexicais, os tradutores divergem na tradução do substantivo comum *cry*, optando pelos substantivos *grito* e *choro* em T1 e T2, respectivamente.

T1 apresenta a divisão em estrofes, conforme já indicado: são 60 versos agrupados em 15 quartetos, o que torna o texto bem mais extenso – ou alongado, para mencionar uma tendência do fazer tradutório conforme postula Berman (2013). A distribuição de rimas, em T1, segue o esquema alternado entre versos soltos (ABCB). T2, apesar de não apresentar divisões em estrofes, totaliza 44 versos que, pela quantidade de linhas e pelo esquema rimático proposto, parece seguir a estrutura do texto original (15 tercetos com rimas tríplexes)⁴. No que tange à estruturação das narrativas, podemos dizer que ambas as propostas seguem a mesma organização discursiva presente no texto original. A narrativa, apresentada em terceira pessoa, constrói-se em torno de uma ação principal: um viajante – provavelmente um explorador da região – sendo guiado por um barqueiro pelas águas do Amazonas ao final do dia. Enquanto adentram a floresta pelas águas do rio, ambos ouvem um grito vindo da mata, o que deixa o viajante assustado. O guia, fazendo o sinal ritual da cruz, sussurra que se trata do canto do pássaro

³ O erro de grafia no sobrenome do autor pode ser explicado pelo projeto editorial “caseiro” da obra, uma homenagem dos netos do tradutor editada pela Tipografia do periódico *Correio Imperial*, do qual eram responsáveis. O objetivo da obra em compilar a produção literária e publicá-la no contexto da família real pode ter dispensado o rigor editorial do projeto, nesse caso, a preocupação com a revisão do material.

⁴ O manuscrito de tradução de Pedro d’Alcântara utilizado como texto final contém 45 versos com rimas tríplexes, o que sugere a tentativa de estruturação conforme o original, isto é, 15 tercetos. Houve, portanto, a mudança do que seria um terceto para um dístico na edição do material com a supressão de um dos versos do documento autógrafa (Maço 043 - Doc. 1067/ MIMP).

conhecido como *alma-perdida*. O viajante contesta a informação, declarando conhecer a ave e o seu canto. Para ele, o barulho nada mais é do que o grito de um espírito angustiado, que clama por piedade e por orações. O condutor da canoa afirma então que não há reza para aqueles que pecaram, restando como castigo ao espírito errante ser calado pelos santos. Horrorizado com a fala cruel do “pagão batizado”, o homem, tomado por um sentimento de compaixão, lança aos céus tropicais suas súplicas para que a providência divina, em sua infinita misericórdia, acolha aquela alma e transforme os seus gritos de tormento em cânticos de louvor.

O diálogo entre o viajante e o guia é marcado, nas duas traduções, pela utilização do discurso direto. Nesse caso, o uso de aspas para delimitar a fala dos personagens é um recurso usado nas duas traduções. Em T1, o primeiro registro de fala de um dos personagens é isolado da voz do narrador por aspas angulares. A posição do verbo de elocução é após o discurso direto. Já em T2, o mesmo registro é antecedido pela voz narrativa com o uso de verbo de elocução e de dois-pontos. As aspas, nesse caso curvas, não fecham a transcrição da fala do guia da expedição em T2. Além disso, no mesmo fragmento, temos uma mudança estratégica de voz de parte do enunciado para conservar as rimas da estrofe em *-endo* [*estremecendo, benzendo*]. Na história, ao afirmar que o barulho ouvido na floresta foi causado pelo pássaro, o viajante contraria a informação prestada pelo guia, justificando conhecer bem a ave [*I know it well, -*]. Em T2, conforme exemplo, é o próprio barqueiro que diz “compreender” bem o pássaro *alma-perdida*:

Quadro 1: Comparação do discurso direto, do uso de aspas duplas nas traduções e a mudança de enunciadador de parte do discurso em T2.

T1	T2
« É uma alma perdida » ele murmura.	Diz baixo: “Alma-perdida! Eu bem a compreendo.

Em T1, quando o discurso direto perpassa mais de uma estrofe, o tradutor abre o primeiro verso de cada conjunto com aspas angulares, sem necessariamente ter fechado com o mesmo sinal gráfico o verso anterior. O mesmo recurso está presente no texto original com a utilização de aspas simples, e o fechamento de aspas ocorrerá na retomada da história pela voz narrativa. Em T2, cada linha que corresponde à fala dos personagens é indicada com o uso de aspas duplas no início do texto, mas não ao final da citação. Os excertos abaixo ilustram a construção do discurso direto longo e a utilização de aspas pelos dois tradutores. Percebe-se, ainda, marcas de escrita etimológica e as já mencionadas diferenças de construção de estrofes (quartetos x tercetos) e rimas (ABCB x tríplice):

Quadro 2: Construção das estrofes, do esquema rimático e de discurso direto longo nas traduções.

T1	T2
« Pobre louca! Mofar crê que ainda póde Da perdição; á meia-noite grita, Errante, a humana compaixao pedindo Ou dos christãos uma oração bem dita.	“Pobre louco! Inda a esperança os males enganando, “Vaguêa á meia-noite e em gritos, suspirando, “Vae dos christãos piedade e rezas implorando.

Um ponto central da construção do poema está na informação de que a obra foi inspirada em uma lenda indígena, da qual se origina o nome do pássaro *alma-perdida*. Em nota de rodapé, Whittier (1864) menciona os diários de viagem de William Lewis Herndon (1813-1857), tenente da marinha americana que teria ouvido e compilado uma história peculiar a respeito do gorjeio melancólico da ave, que pode ser ouvido na beira do rio Amazonas durante a noite. Trata-se de uma informação pontual, mas que contextualiza

ao leitor um aspecto cultural relevante para a compreensão do texto. Segundo Herndon (1853) descreve em *Exploration of the Valley of the Amazon*, a história que lhe foi apresentada por uma idosa autóctone na região de Pachiza (Peru) conta o seguinte: um casal indígena, em desespero por ter seu filho pequeno desaparecido, e após buscas em vão pela criança, começa a associar o triste canto de um pássaro ao balbúcio do filho perdido. Os espanhóis, ao tomarem conhecimento dessa narrativa, teriam nominado a ave de *alma-perdida*. Em T1, o articulista do jornal onde a tradução foi publicada alude a essa informação constante no texto original: “O grito de uma alma perdida. É o modo porque os índios designam o grito melancólico de um passarinho que se ouve á noite nas margens do Amazonas” (ASSIS, 1864, grifos do autor). Se Luís trouxe essa referência em seu trabalho, a supressão da nota pode ter sido, nesse caso, uma escolha do editor, uma vez que ele mesmo respondia pela apresentação do texto aos leitores daquele semanário e indicava de onde provinha a inspiração do poeta norte-americano. Em T2, o fato de o projeto editorial não objetivar uma publicação voltada para uma grande audiência justificaria a não ocorrência dessa informação, que já estava ausente no manuscrito pré-editorial da tradução.

No poema, ao ouvir do barqueiro a explicação para o barulho vindo da mata, o viajante refere-se a ele usando a forma de tratamento *señor* [*No, Señor, not a bird. I know it well,--*], aludindo a uma possível origem hispânica do homem. Os tradutores optam pela domesticação⁵ do termo, utilizando o correspondente em português *senhor*, cuja similaridade lexical é evidente. Há, com isso, o apagamento de uma referência implícita aos diários de Herndon, além de possibilitar a interpretação de que a trama ocorre em

⁵ A tradução *domesticadora*, segundo Venuti (2002), ocorre quando os elementos advindos da cultura do texto-fonte são adaptados e/ou substituídos por escolhas que sejam significativas e funcionais na cultura receptora.

território nacional, uma vez que o rio Amazonas é citado na primeira estrofe. Ainda assim, preservam-se a forma de tratamento cerimoniosa entre pessoas que não têm intimidade e a manutenção do aposto presente no texto de partida:

Quadro 3: Tradução da forma de tratamento Señor presente no texto original.

T1	T2
« Senhor, conheço aquilo. Não é pássaro.	“Não é passaro, não, Senhor; é algum damnado

De modo geral, pode-se dizer que as estratégias operadas pelos tradutores apontam para uma tendência *source-oriented* no que diz respeito à estruturação do enredo, mas as estratégias são mais abertas para reproduzi-lo na língua alvo. Alguns acréscimos, omissões e modulações estão presentes em ambos os textos, sobretudo para conformar o conteúdo de cada estrofe ao esquema de rimas proposto nos dois projetos tradutórios, sem necessariamente alterar a trama descritiva poética conforme apresentada por Whittier.

Microestrutura dos textos traduzidos

Passando para a análise da microestrutura, que abarca os deslocamentos nos níveis gráfico, sintático, léxico-semântico, estilístico, fônico, entre outros, verifica-se que as escolhas tradutórias, em suma, se mostram convergentes em alguns aspectos. As duas traduções apresentam as características descritivas do texto das quais derivam. A incidência de verbos no presente do modo indicativo e na forma nominal do gerúndio corrobora a noção de ocorrência e de desenvolvimento das ações no momento da narração e atribui celeridade à narrativa. O registro de língua, dada à época das duas traduções e ao fato de serem manifestações literárias, pretende-se mais

formal e rebuscado, com escolhas lexicais, valores semânticos e sintaxe que atendem à característica descritiva da narrativa ficcional e são condizentes com a estrutura retórico-formal e estética do poema. Além disso, percebem-se, no campo semântico, certa similaridade na escolha das palavras, com o emprego do mesmo item lexical em algumas passagens ou a manutenção do sentido de algum termo com o recurso da sinonímia, conforme trechos a seguir:

Quadro 4: Características descritivas do enredo nas duas traduções.

T1	T2
Quando, á tardinha, na floresta negra, Resvala o Amazonas qual serpente,	No matto escuro, aonde, o dia já ausente, Deslisa-se o Amazonas, qual uma serpente,
Como si o sino além tocasse á mortos, O guia estaca, o remo que segura Deixa entregue á piroga, e se benzendo:	Qual ao dobre d'um sino, o guia estremecendo Larga o remo na borda, e logo se benzendo,
Frouxamente arde o fogo da canôa: Em torno augmenta a sombra da espessura Dos altos troncos com cipós nodosos; Silenciosa corre a agua escura.	Mas arde a luz no barco; á roda a escuridão Do arvoredado e cipós formando um turbilhão, E as aguas sem rumor negras correndo vão!

No entanto, percebe-se que as opções por lexemas em T1 soam mais simples quando comparadas a algumas passagens de T2. Um exemplo é a escolha para *drear*, forma literária do adjetivo *dreary*, que denota significados como *sombrio*, *lúgubre*, *enfadonho*, *deprimente*. É utilizado na narrativa para caracterizar o som produzido na mata e que é o mote do poema. T1 se vale do adjetivo *triste*, o que ameniza o campo semântico que vinha trabalhando

na estrofe anterior com os termos *grito*, *gemido*, *angustioso*, *solidão* e *trevas*. É uma opção menos sofisticada quando comparada ao adjetivo *horrído* em T2 e ao conjunto polissêmico que o termo evoca. Vejamos o exemplo:

Quadro 5: Escolha lexical nas traduções para o termo *drear*.

T1	T2	TO
Agita o viajor, com som tão triste	Tanto abala o viajor com o horrído sonido	Startles the traveller, with a sound so drear,

Em outro excerto, T1 utiliza o verbo *tocar* no pretérito imperfeito do modo subjuntivo na passagem “*Como si o sino além tocasse á mortos*” (T1), que é apresentado em T2 como o substantivo *dobre*, no verso “*Qual ao dobre d’um sino [...]*”. Ambas as propostas estão, de certa forma, no mesmo campo lexical, sendo o substantivo *dobre*, porém, mais específico quando empregado na expressão para descrever o soar de um sino. A escolha de T1, portanto, parece tornar a leitura do verso mais acessível e menos formal:

Quadro 6: Escolha lexical nas duas traduções.

T1	T2	TO
Como si o sino além tocasse á mortos,	Qual ao dobre d’um sino, o guia estremecendo	The guide, as if he heard a dead-bell toll,

No nível sintático, há algumas inversões na ordem dos elementos que compõem os versos. Algumas escolhas aludem a uma possível tentativa de estrangeirização⁶ por parte dos tradutores. Um exemplo disso é o uso do adjetivo *novo* anteposto ao substantivo *horror* em T1, conforme norma sintática apresentada no texto fonte. A mesma estratégia, no entanto, não se aplica ao verso subsequente, pois o tradutor optou pela ordem sintática do português, posicionando o adjetivo *amargurado* posposto ao substantivo

⁶ A tradução *estrangeirizadora* conduz o leitor ao contexto de partida, ou seja, prioriza o texto-fonte (VENUTI, 2002).



grito. Na mesma passagem, T2 suprime o adjetivo *novo*, mas também mantém a ordem direta dos demais elementos analisados:

Quadro 7: Comparação da estrutura sintática dos textos traduzidos.

T1	T2	TO
Tão cruel que de novo horror enchia O grito amargurado que se ouvira.	Augmentando o horror do chôro angustiado,	<i>Lending new horror to that mournful cry,</i>

Outro exemplo de aproximação da sintaxe da língua fonte foi, dessa vez, a opção dos dois tradutores. Seguindo a estrutura sintática do texto de origem, ambos alocaram o adjetivo antes do substantivo simples: *secreto sentimento / occulto sentimento*. Podem-se observar, ainda, duas estratégias diferentes mobilizadas nos versos traduzidos: em T1, há a inserção do termo *bondade*, atribuindo ao sentimento do viajante certa ideia de benevolência; enquanto em T2, há a supressão do substantivo *coração*, recurso que não compromete necessariamente o sentido do verso, mas que dilui a imagem de um sentimento genuíno, capaz de sensibilizar ou de causar compaixão:

Quadro 8: Comparação da estrutura sintática dos textos traduzidos. Inserção e omissão de termos presentes no texto original.

T1	T2	TO
Porém no coração do viajante, Secreto sentimento de bondade	Porem ao viajante occulto sentimento	<i>But in the traveller's heart a secret sense</i>

Ainda sobre as inversões de sintagmas, esse recurso estilístico está, muitas vezes, a serviço da preservação do verso rimado e da métrica preestabelecida em cada projeto tradutório. Com isso, desenvolve-se

também um texto mais poético, sem necessariamente comprometer o fluxo descritivo da história:

Quadro 9: Comparação da estrutura sintática nas traduções.

T1	T2
Errante, a humana compaixao pedindo Ou dos christãos uma oração bemdita.	“Vae dos christãos piedade e rezas implorando.
Silenciosa corre a agua escura.	E as aguas sem rumor negras correndo vão!
Jámais será por ti abandonado.	“A si pode perder-se, a ti, não pode não!

De acordo com Kennedy (1882), John Greenleaf Whittier pode ser conhecido por muitos epítetos, dada a sua vasta e diversa produção: poeta da liberdade, poeta dos sentimentos morais, o *quaker* marcial, entre outros. Mas o biógrafo prefere chamá-lo de “poeta pastor”, uma vez que Whittier dificilmente produziu poemas ou outros escritos sem que houvesse a presença de sentimentos morais ou alguma aspiração religiosa. De fato, muitos poemas de Whittier foram transformados em hinos congregacionais de igrejas protestantes nos Estados Unidos a partir da segunda metade do século XIX, conforme assinala Samuel J. Rogal (2010). O poeta não tinha tal pretensão quando produziu essas peças, mas a carga religiosa garantiu a incorporação de alguns de seus poemas no expediente litúrgico das igrejas. Em *The Cry of a Lost Soul*, o discurso religioso é bastante evidente e perpassa todo o enredo. O poema encerra com a súplica do viajante para que a providência divina acolha e possa aplacar o sofrimento daquela alma perdida, que roga por misericórdia e perdão. Whittier faz uso de termos arcaicos e que denotam sua origem *quaker*, como o pronome de segunda pessoa do singular *Thou* e seus correspondentes: as formas oblíqua *Thee* e possessivas *Thy/Thine*. Esses termos podem ser encontrados em obras

literárias do período conhecido como *Early Modern English* e também tiveram seus usos fixados nas primeiras traduções da Bíblia para a língua inglesa. Em contextos religiosos, geralmente denotam solenidade e são utilizados para se dirigir a Deus em sinal de respeito. Em ambas as traduções, os tradutores utilizam os pronomes de segunda pessoa do singular (caso reto, oblíquo e possessivo) para tais ocorrências. Apesar de o pronome arcaizante *vós* (segunda pessoa do plural) e suas formas derivadas denotarem maior formalidade e estarem presentes em muitas passagens do discurso bíblico, convencionou-se utilizar o pronome *tu* e suas formas exclusivamente para dirigir-se à divindade. Os tradutores, portanto, produzem uma tradução *aceitável* deste elemento de microestrutura do texto fonte, isto é, orientada pelo sistema receptor, reconhecendo o valor do pronome pessoal de segunda pessoa do singular como indicador de intimidade e de valor honorífico para com Deus. As escolhas denotam conhecimento não só do texto, das línguas fonte e alvo, mas sobretudo de aspectos linguísticos e socioculturais que permeiam os textos sensíveis em língua portuguesa. Afinal de contas, dirá Venuti (2002), mesmo em projetos que dão primazia ao texto fonte, em algum momento o polo receptor se destacará nas escolhas tradutórias. Abaixo, apresentam-se alguns exemplos dos arcaísmos utilizados por Whittier e o tratamento dado a esses termos por parte dos tradutores:

Quadro 10: Tradução de termos arcaicos presentes no texto original.

T1	T2	TO
« Meu Deus! » exalta a supplica fervente, Tu nos amas, á todos: condemnado Para si, póde estar teu filho errante,	“Pae de todos”, exclama em fervida oração, “Todos amas: teu filho em peregrinação “A si pode perder-se, a ti, não pode não!	'Father of all!' he urges his strong plea, <u>Thou</u> lovest all: <u>thy</u> erring child may be Lost to himself, but never lost to <u>Thee</u> !

Jámais será por ti abandonado.		
«Todas as almas te pertencem, todas: Ninguém se afasta, oh Deos Omnipotente, De teus olhos, nas azas matutinas, Pois até lá no inferno estás presente.	“As almas tuas são, o ar da manhã não traz “Longe uma só do Ser que em toda a parte jaz, “Nem mesmo a esconde o inferno; pois ali estás.	'All souls are <u>Thine</u> ; the wings of morning bear None from that Presence which is everywhere, Nor hell itself can hide, for <u>Thou</u> art there.

Outros elementos poderiam ser agregados nesta etapa microestrutural de análise, reforçando a característica predominantemente *source-oriented* das traduções – presente também na etapa subsequente, que analisa as oposições entre micro e macroestrutura e entre texto e teoria (normas e padrões); relações intertextuais (com outras traduções ou com escritos criativos); relações intersistêmicas (estruturas de gênero, códigos estilísticos etc.) –, mas considero suficientes para fins de exemplificação os mostrados até o momento, reforçando que não se pretendia esgotar os níveis de análise propostos por Lambert e Van Gorp (1985).

Contexto sistêmico dos projetos tradutórios

A prevalente característica *source-oriented* dos poemas, ao perpassar todos os níveis de análise, vai ao encontro do que se teorizava e praticava em tradução no período: a fidelidade e sacralização do original. Chamo a atenção, porém, para a postura dos tradutores que, a meu ver, extrapola a simples dicotomia *original x tradução* e os limites do próprio texto. Pedro Luís apresentou uma estrutura formal menos ortodoxa, optando por desmembrar em quartetos as estrofes em tercetos presentes no original. O tradutor reconfigura também a estrutura rimática em sua proposta. Pode-se dizer, porém, que sua tradução

ainda apresenta traços mais alinhados ao texto fonte, uma vez que não há recriações da tessitura narrativa retratada no poema original. Além disso, o registro utilizado por Luís se propõe também mais formal, seja sintática, seja morfológicamente, o que condiz com a escrita literária que se propôs a realizar. Algumas opções de lexemas, no entanto, soam menos cerimoniosas quando comparadas a algumas passagens da tradução de Pedro d'Alcântara, mas que não comprometem os padrões fixos da composição poética levada adiante em seu projeto tradutório.

Já o comportamento tradutório de Pedro d'Alcântara poderia apenas revelar um perfil semelhante àquele de tantos outros tradutores do século XIX, os quais encontravam em projetos de tradução uma fonte de prazer ou simplesmente uma maneira de interagir e se aproximar de amigos através dela (WYLER, 2003), como de fato se deu seu contato com Whittier a partir dessa tradução. A sua posição de homem letrado, respaldada pelos ideais do movimento romântico, se funde na figura do governante que se preocupa não só com o bem-estar da sociedade que lidera, mas com a língua, com o conhecimento da nação que conduz e com o seu povo. A intensa prática tradutória do monarca, conforme temos demonstrado em outros estudos (MAFRA, 2023; 2015) exerce uma função renovadora e fundamental em um polissistema literário e cultural em formação, cuja elite encontrava em formas de tradução – literal e figurativa –, segundo Brune (2020), a chave para a constituição do país.

Outro ponto a observar, considerando a influência da cultura francesa na vida de Alcântara (e também de Luís), é que o romantismo pregava o literalismo para a tradução na França, influenciada à época especialmente pela filosofia germânica. Os tempos da abordagem de tradução conhecida como *Les Belles Infidèles*, que permitia uma fidelidade

estilística mais aberta e uma busca por equivalência de efeitos nas traduções, já haviam passado na França, como bem anunciava Leconte de Lisle no prefácio de sua tradução da *Ilíada* (SALAMA-CARR, 1998). Além disso, até a metade do século XIX, a estratégia de tradução escolhida mudava conforme a natureza do texto a ser traduzido: se um clássico ou um trabalho mais recente. Os autores dentro do cânone, por sua representatividade, eram traduzidos de uma forma mais literal e talvez essa estratégia corrente na época possa ter refletido no processo de reescritura dos dois tradutores.

Considerando a recepção dos textos, a tradução de Luís, tendo sido apresentada por Machado de Assis em sua crônica da semana, teve maior circulação e visibilidade na corte. O trabalho do tradutor serviu para divulgar a obra de Whittier junto aos leitores brasileiros, já tão acostumados a consumir traduções dos folhetins franceses que dominavam as páginas dos jornais da capital e das províncias do império, conforme Wyler (2003). Em 1866, o poema de Luís era impresso no jornal *Every Saturday*, na cidade de Boston, centro cultural e intelectual americano da época. A publicação nos Estados Unidos ocorreu por intermédio de James Cooley Fletcher, pastor estadunidense que se tornou amigo de Pedro d'Alcântara durante suas missões no império. Dizia ele sobre a publicação de Luís em carta endereçada ao imperador: "Vossa Majestade pode surpreender o *Deputado* com a informação de que sua tradução foi publicada na América" (*apud* JAMES, 1952, p. 131)⁷. Além disso, a Fletcher tinha sido confiada a missão de remeter a Whittier o poema traduzido por Pedro d'Alcântara, cuja divulgação, diferentemente da composição de Luís, ficou mais restrita ao círculo de

⁷ "A *propos* of Whittier I send Your Majesty a copy of Pedro Luiz' *Alma Perdida*, which I communicated to the *Every Saturday* a very popular weekly published by Agassiz' publishers, Messers. Ticknor and Fields. I have not yet sent a copy to Pedro Luiz, and Your Majesty can surprise the *Deputado* with the information that his translation is published in America". Tradução de minha autoria.

amizades do tradutor. Contudo, pode-se dizer que a recepção do texto foi positiva. O mesmo editor que reproduzia a crônica de Machado de Assis com o trabalho de Pedro Luís informava aos leitores americanos, por exemplo, que o monarca havia feito uma “muito fiel e elegante tradução” do poema, enviando cópia autógrafa ao autor do original⁸. Em 1869, Alcântara remetia à atriz italiana Adelaide Ristori a sua composição poética, e solicitava, pela “completa convicção da impropriedade do título de autor”, que seu trabalho não fosse mostrado aos coetâneos do Rio da Prata, “particularmente dos conhecidos meus, como Marmol, Mitre e Sarmiento, cuja simpatia retribuo cordialmente” (*apud* VANNUCCI, 2004, p. 57). Tem-se, com isso, a confirmação do caráter mais intimista de divulgação do seu fazer tradutório, normalmente lido em tertúlias e saraus para um público seletivo que frequentava os eventos sociais da corte. A tradução de Alcântara permaneceria inédita por mais duas décadas. A publicação do poema no conturbado ano de 1889, por ter sido um projeto editorial levado adiante pelos descendentes da própria família imperial e em baixa tiragem, muito provavelmente não concorreu para uma efetiva divulgação do material impresso para além do âmbito palaciano. Entretanto, segundo Correia (2016, p. 547), “mesmo quando o ambiente imperial se pretendesse restrito às fronteiras do palácio, ainda assim tudo quanto lhe dissesse respeito se fazia um ato público que, por sua vez, se convertia em evento nacional”. Nesse sentido, mesmo antes do lançamento do livro, destaca-se o papel desse e de outros trabalhos de Alcântara nos primeiros contatos com a intelectualidade norte-americana em meados da década de 1860, época em que o monarca já

⁸ The original of this poem (whose subject, it will be perceived, is Brazilian) so attracted the attention of the gifted Emperor of Brazil, that in 1864 that monarch made a most faithful and elegant translation of it into Portuguese, an autograph copy of which he sent to Mr. Whittier (WHITTIER..., 1866, p. 584).

acumulava viagens figuradas pelos Estados Unidos a partir da leitura de seus poetas favoritos (BRUNE, 2020)⁹.

Ao percorrer os níveis de macro e microestrutura de ambas as composições, parece ser possível afirmar que os projetos de tradução estavam, em grande medida, guiados mais pela perspectiva de formação de seus leitores em potencial do que por uma mera equivalência ou subserviência ao texto de origem como plano tradutório definitivo. Importante frisar que ambas as traduções foram produzidas na mesma época, sob o mesmo paradigma tradutório e teriam como leitores ideais uma parcela muito restrita da população, a elite letrada da época, o que justificaria a rigidez técnica e a linguagem pretensamente solene com que ambos os poemas foram produzidos.

Considerações finais

Este artigo objetivou analisar duas traduções para o português do poema *The Cry of a Lost Soul*, do escritor John Greenleaf Whittier. As produções, consideradas nesta proposta sob o prisma teórico-metodológico dos Estudos Descritivos da Tradução, foram realizadas por Pedro Luís e Pedro d'Alcântara em 1864, mas apresentam um hiato temporal de 25 anos entre uma publicação e outra. Ainda assim, ambos os textos tiveram a circulação em suportes distintos no mesmo período em que foram elaborados: a tradução de Luís, nas páginas de um periódico de notícias da corte; a de Alcântara, em cópias manuscritas enviadas ao autor do original e à atriz italiana Adelaide Ristori. Possivelmente, a composição tenha sido lida em

⁹ Para Brune (2020), antes mesmo de cruzar fisicamente a jovem república americana, o imperador já viajava metaforicamente há algumas décadas pela nação, conhecendo seu povo e sua geografia pela leitura de versos de Longfellow.

eventos promovidos para a sociedade palaciana, como era de costume, enquanto a tradução de Luís alcançava uma audiência mais ampla.

Em vista das análises promovidas nos níveis sugeridos no esquema desenvolvido por Lambert e Van Gorp (1985), é possível afirmar, com base na coleta de informações preliminares das edições, que a visibilidade do papel dos tradutores e a avaliação de seus trabalhos estiveram associadas à atuação dos indivíduos na esfera pública. Pedro Luís, então deputado, equilibrava a atividade política com uma bem-sucedida carreira literária. O reconhecimento de sua produção poética, “cuja estreia despertou todas as esperanças nacionais” (ASSIS, 1864), não era desvinculado da imagem de homem público e garantia, ainda, que seu nome figurasse como um tradutor respeitado. Pedro d’Alcântara, pelo contrário, parece ter recebido críticas contundentes não pela qualidade de sua produção literária em si, mas pelo regime político que representava. As traduções, que ocupavam grande parte da reedição do material publicado em 1889, sequer foram abordadas no preâmbulo escrito por Medeiros e Albuquerque, que focou em tecer comentários altamente insultuosos sobre os poemas de Alcântara. Há de se mencionar que Pedro d’Alcântara, diferentemente de Luís, não se pretendia poeta de ofício, e tinha em sua “inofensiva mania poética” uma espécie de lazer de homem de letras, conforme cultura de seu tempo: “bem sei que não sou poeta [...]. Escrevo versos, uma vez ou outra, apenas como exercício intelectual [...]. Mostro essas produções a alguns íntimos, mas de forma alguma desejaria vê-las publicadas” (*apud* LYRA, 1939, p. 181). A vontade de publicar os escritos também é uma dimensão que deve ser considerada para fins de análise da tradução, pois certamente regulará o trabalho do tradutor.

Além disso, as propostas se mostraram bastante *adequadas* em vista do original, ou seja, estão mais norteadas pelo sistema do texto de partida,

conforme evidenciado em nível macroestrutural, considerando a divisão e estruturação formal do texto; e confirmado em nível microestrutural, com escolhas lexicais e semânticas para atender às exigências formais de seus projetos de tradução. Por outro lado, podem-se registrar algumas negociações que tornaram os textos mais próximos da cultura receptora, como a tradução de termos arcaizantes e a substituição do pronome de tratamento em espanhol – uma marca do estrangeiro no poema de partida – pelo correspondente em língua portuguesa. Vale lembrar mais uma vez que a domesticação vai se fazer presente inclusive em projetos intencionalmente voltados ao polissistema de origem.

A tradução, inevitavelmente, pressupõe mudanças que ocorrem em estreito diálogo entre as escolhas do tradutor, sujeito histórico que se encontra imerso em determinada cultura e tem seu labor regido por normas; e as próprias especificidades da língua/cultura do texto de partida. Para finalizar, ressalta-se que tais composições revelam o conhecimento técnico de seus autores, aludem aos seus horizontes tradutórios e a um público leitor (ideal) específico. São frutos de suas incursões e experiências pelos domínios da escrita poética e da tradução propriamente dita, e justamente por isso podem apresentar ideologias e “marcas do sujeito tradutor tal como qualquer poema leva, carrega e exhibe as marcas do poeta que o gerou” (LARANJEIRA, 2003, p. 124).

Referências

- ALBUQUERQUE, José J. C. M. (Org.). **Poesias completas de Pedro II**. Prefácio de Medeiros de Albuquerque. Rio de Janeiro: Guanabara, 1932.
- ALCÂNTARA, D. Pedro de. **Sonetos do Exílio recolhidos por um brasileiro**. S. ed.: Paris, 1898.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Ao Acaso. **Diário do Rio de Janeiro:** Folha Política, Litteraria e Commercial. Rio de Janeiro, n. 231, ano XLIV, 22 de agosto de 1864. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pagfis=18916. Acesso em: 08 jun. 2022.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue longínquo**. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BRUNE, Krista. **Creative Transformations:** Travel and Translations of Brazil in the Americas. Albany: State University of New York Press, 2020.

CORREIA, Éverton Barbosa. Dois poemas de Pedro de Alcântara (Dom Pedro II). **Remate de Males**. Campinas-SP, (36.2): pp. 541-557, jul./dez. 2016.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Theory. **Poetics Today**. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. Vol. 11. Number 1. Spring, 1990.

HERNDON, William Lewis. **Exploration of the Valley of the Amazon:** part I. Washington: Robert Armstrong Public Printer, 1853.

JAMES, David. **O imperador do Brasil e os seus amigos da Nova Inglaterra**. Tradução: Mário José da Silva Cruz e Lourenço Luiz Lacombe. Petrópolis: Museu Imperial/ Ministério da Educação e Saúde, 1952.

KENNEDY, William Sloane. **John Greenleaf Whittier, his life, genius and writings**. Boston, Massachusetts: S. E. Cassino, 1882.

LAMBERT, José; GORP, Hendrik Van. On describing Translations. *In:* HERMANS Theo (ed.). **The Manipulation of Literature:** Studies in Literary Translation. London & Sidney: Croom Helm, 1985, pp. 42-53.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução:** Do Sentido à Significância. 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

LYRA, Heitor. **Historia de Dom Pedro II: Fastigio (1870-1880)**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

MAFRA, Adriano. A construção da rede literária americanófila de D. Pedro II a partir de seus documentos de processo. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, (48), 2023, pp. 193-212.

MAFRA, Adriano. **O processo criativo de D. Pedro II na tradução do Hitopadeça**. 2015. 447 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina; Universiteit Antwerpen, Florianópolis; Antwerpen, 2015.

PASSOS, Marie-Hélène Paret. **Da crítica genética à tradução literária: uma interdisciplinaridade**. Vinhedo: Horizonte, 2011.

ROGAL, Samuel J. **Congregational Hymns from the Poetry of John Greenleaf Whittier: A Comparative Study of the Sources and Final Works, with a Bibliographic Catalog of the Hymns**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2010.

SALAMA-CARR, Myriam. French tradition. *In*: BAKER, Mona. **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. London and New York: Routledge, 1998, pp. 409-417.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

VANNUCCI, Alessandra (Org.). **Uma amizade revelada: correspondência entre o Imperador dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo**. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**. Tradução: Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esquerda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC, 2002.

WHITTIER, John Greenleaf. **In War Time and Other Poems**. Boston: Ticknor and Fields, 1864.

WHITTIER in Brazil. **Every Saturday**: a journal of choice reading. Selected from Foreign Current Literature. Boston, MA: Ticknor and Fields, 1866, pp. 584-85.

WYLER, Lia. **Línguas, Poetas e Bacharéis**: uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar e comparar duas traduções para o português do poema *The Cry of a Lost Soul*, do escritor americano John Greenleaf Whittier, a fim de discutir os processos tradutórios operados pelos dois tradutores, a saber: Pedro d'Alcântara, último imperador do Brasil; e Pedro Luís Pereira de Souza, advogado, poeta e político brasileiro do segundo império. A tradução de Pedro d'Alcântara é datada de 1864, mas ganhou sua versão editada somente em 1889; enquanto a tradução realizada por Pedro Luís, também produzida em 1864, apareceu nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* em agosto do mesmo ano. O aporte teórico deste estudo encontra-se respaldado pelos Estudos Descritivos da Tradução, e o método de análise descritiva segue os pressupostos de Lambert e Van Gorp (1985). As traduções analisadas nesta proposta são consideradas como obras originais, produzidas e inseridas no mesmo contexto histórico, linguístico, literário e cultural da segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: Literatura traduzida; Estudos Descritivos da Tradução; Análise descritiva.

Abstract

This article aims to analyze and compare two translations into Portuguese of the poem *The Cry of a Lost Soul*, by the American writer John Greenleaf Whittier, to discuss the methods of two translators, namely: Pedro d'Alcântara, last emperor of Brazil, and Pedro Luís Pereira de Souza, Brazilian lawyer, poet, and politician of the second empire. Pedro d'Alcântara's translation is dated 1864, however his work was edited only in 1889. The translation made by Pedro Luís was published in the *Diário do Rio de Janeiro* in August 1864. The theoretical contribution of this study is supported by the Descriptive Translation Studies (DTS), and the method of descriptive analysis follows the assumptions of Lambert and Van Gorp (1985). Taking DTS as our theoretical framework, the translations analyzed are considered as original works. Both were produced and inserted in the same historical, linguistic, literary, and cultural context of the second half of the 19th century.

Keywords: Translated literature; Descriptive Translation Studies; Descriptive analysis.