

TRADUZINDO POESIA INFANTIL: O RELATO DE UMA TRADUTORA-APRENDIZ

Martha Maria Romeiro de Queiroz

1. Introdução

Este estudo pretende relatar minha experiência como tradutora-aprendiz de poesia infantil. Tal experiência deu-se com a tradução, do inglês para o português, de alguns poemas do escritor escocês Robert Louis Stevenson (1850-94), extraídos de seu livro *A child's garden of verses* (1885), dedicado a Alison Cunningham, sua babá na infância. A pequena produção poética de Stevenson compreende apenas o livro em questão e *Underwoods* (1887). Sua obra consiste primordialmente em prosa: *Treasure island* (1883), *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), *Kidnapped* (1886) e *The master of Ballantrae* (1889), entre outros livros.

A tradução poética tem sido palco de eterna discussão: desde a impossibilidade total até a possibilidade de se traduzir poesia por meio da recriação dos elementos semânticos, sintáticos, lexicais e fonológicos presentes num poema original. Há, portanto, diversas visões a respeito. Alguns dos conceitos mais significativos acerca da prática da tradução poética podem ser encontrados em Paulo Henriques Britto (2002; inédito) e Mário Laranjeira (1993). Foi exatamente a partir de tais conceitos que decidi experimentar traduzir alguns poemas infantis de Stevenson.

A escolha do livro *A child's garden of verses* deu-se não apenas por razões sentimentais, mas também pelo fato da poesia infantil em língua inglesa trazer em si, e também no caso dos poemas de Stevenson, um ritmo bem típico e marcado, bem como um esquema de rimas rígido. Segundo Raffel, todo poema possui um ritmo “musical” ou “interno”, que, aliado a uma métrica e a um padrão de rimas formal, dificulta muito a tarefa do tradutor (Raffel *apud* Connolly, 2000: 171). Assim, a tarefa pareceu-me desafiadora.

Nas páginas que se seguem, falarei um pouco sobre a poesia infantil inglesa e a brasileira, bem como sobre algumas das questões teóricas propostas por Britto e

Laranjeira, envolvendo a tradução poética. Em seguida, os originais dos poemas selecionados e suas traduções serão apresentados e confrontados, bem como discutidas algumas das estratégias por mim utilizadas nessa incursão pelo mundo da prática da tradução poética.

2. A poesia infantil inglesa

Segundo Camargo (1999: online), a poesia infantil inglesa, enquanto gênero literário, existe desde meados do século XIX, com *A book of nonsense* (1845), de Edward Lear (1812-1888), patrocinado pelo Conde de Derby.

Diz-se, no entanto, que o primeiro poeta infantil inglês teria sido provavelmente Isaac Watts (1674-1748), cujos versos, reunidos em *Divine songs for children*, popularizaram-se a partir de 1715. Desde então, começaram a surgir coletâneas de *nursery rhymes*¹, e, em 1804, Ann (1782-1866) e Jane (1783-1824) Taylor publicaram *Original poems for infant minds* e, em 1806, *Rhymes for the nursery*, introduzindo o famoso “Twinkle, twinkle little star”.

As *nursery rhymes* são uma das formas de cultura oral mais antigas da Inglaterra e datam, em geral, do século XVII. A origem desses versos é controversa: parecem ser originários de *riddles*² antigas, *singing games*³ ou, ainda, relatos de eventos históricos (Bardell, 1998: online). No entanto, com a publicação de livros de *nursery rhymes*, a partir dos séculos XVIII e XIX, os versos passaram a revelar maior sensibilidade para com o público infantil, tanto nas temáticas quanto no uso de ilustrações (Ibidem). Tal atitude foi reflexo de uma nova visão acerca da criança, surgida no final do século XVII, sob influência de John Locke (1632-1704) e Jean-Jacques Rousseau (1712-78). Tanto as necessidades infantis quanto a noção de diversão passaram a ser consideradas na aprendizagem. Além disso, já no início do século XVIII, com o crescente interesse pela literatura infantil e o aumento da alfabetização, houve, na Inglaterra, o surgimento de várias editoras e o desenvolvimento de técnicas tipográficas, inclusive na reprodução de ilustrações (Burlingham, 1997: online).

¹ Ver parágrafo seguinte.

² “Adivinhas” ou “charadas”.

³ “Jogos musicais”.

O metro das *nursery rhymes* é um metro popular, oriundo da poesia anglo-saxã, normalmente associado à versificação de tradição oral e folclórica: o *accentual metre* (metro acentual). Nele, o número de acentos por linha é fixo, mas não necessariamente o número de sílabas. Embora este metro tradicional tenha sido substituído, nos séculos XIII e XIV, pelo metro acentual-silábico, utilizado no continente europeu, ele é a base não apenas das *nursery rhymes*, mas também dos versos populares, das baladas e dos hinos religiosos (Leech, 1974:111-18). Diz-se, também, que grande parte dessas formas poéticas é escrita hoje em *common metre* (metro comum), um metro que utiliza o pé⁴ mais comum da poesia inglesa: o jambo⁵. Apresentando um “contrato métrico”⁶ jâmbico, o *common metre* costuma ser composto por versos em tetrâmetro⁷ jâmbico, alternados por versos em trímetro⁸ jâmbico (Preminger & Brogan, 1993: 118-120).

É o ritmo predizível, juntamente com o uso de rimas, que torna as *nursery rhymes* interessantes e melódicas. Esta previsão métrica auxilia muito a memorização: uma tática muito usada na maioria dos poemas infantis e nos versos folclóricos antigos (Gruner, 1999: online). Como exemplo, vejamos alguns versos de *My animal picture book*, de Virginia Hunter (1969), escritos basicamente em tetrâmetro jâmbico e com um padrão rímico *aabb*⁹:

- / - / - / - /
When Donkey kicks and starts to bray,
 - / - / - / - /
I very quickly run away.
 - / - / / / - /
The billy goat likes being fed,
 - / - / - / - /
And butting people with his head.

⁴ Uma célula formada por mais de uma sílaba, possuindo, ao menos, uma sílaba tônica e uma ou mais sílabas átonas.

⁵ O *jambo* ou *pé jâmbico* consiste em uma sílaba não-acentuada, átona, seguida de uma acentuada, tônica (- /). A maioria dos versos ingleses segue naturalmente este padrão.

⁶ O *contrato métrico* ocorre entre o poeta e o leitor ou entre o texto e um leitor potencial, e estabelece o ritmo principal do poema. O leitor fica imbuído desse ritmo ao lê-lo.

⁷ Quatro pés jâmbicos.

⁸ Três pés jâmbicos.

⁹ Onde os dois primeiros versos têm rimas idênticas e perfeitas entre si (*aa*) e os dois versos seguintes também (*bb*).

3. A poesia infantil brasileira

A poesia infantil brasileira, enquanto gênero literário, surgiu apenas no final no século XIX, quando começaram a organizar antologias de poesia para crianças com fins educativos (Camargo, 1999: online). Até a primeira metade do século XX, muitos poemas voltados para o público infantil serviam de instrumento de educação moral e cívica; como exemplo, podemos citar os poemas reunidos em *Poesias infantis* (1904), de Olavo Bilac (1865-1918) (Ibidem), e *Alma infantil* (1912), de Francisca Júlia (Zilberman, 2005).

O paradigma moral e cívico da poesia infantil brasileira foi rompido com *A televisão da bicharada* (1962), de Sidónio Muralha (1920-82), poeta português radicado no Brasil. Muralha introduziu um paradigma estético, com uma linguagem lúdica, sonora, humorística e rítmica (Camargo, 1999: online), consolidado por poetas como Cecília Meireles (1901-64), com *Ou isto ou aquilo* (1964), e Vinícius de Moraes (1913-80), com *A arca de Noé* (1974). Cecília Meireles trouxe musicalidade para a poesia infantil, “explorando versos regulares, a combinação de diferentes metros, o verso livre, a aliteração, a assonância e a rima” (Ibidem). Já a popularidade da poesia infantil de Vinícius de Moraes decorreu “do jogo sonoro, da perspectiva infantil assumida pela voz poética, do humor, do aproveitamento de recursos típicos da poesia popular como a quadra, a redondilha [maior] e a rima nos versos pares, além da temática animal, um dos temas de maior empatia junto às crianças” (Ibid.).

A redondilha maior¹⁰, citada acima, costuma vir em rimas e é o verso “mais simples, do ponto de vista das leis métricas. Basta que a última sílaba seja acentuada¹¹, os demais acentos podem cair em qualquer outra sílaba. [...] predominante nas quadrinhas e canções populares. [...] já era freqüente nas cantigas medievais [portuguesas]” (Goldstein, 2005:27). Como exemplo, podemos citar a quadrinha popular “Batatinha quando nasce” (esquema rímico: *xaxa*¹²) e o poema infantil “O elefantinho” (esquema rímico: *aabaab ba*), de Vinícius de Moraes (1974: online), ambos em redondilha maior:

¹⁰ Verso heptassílabo, isto é, verso de sete sílabas. Na poesia de língua portuguesa, a última sílaba tônica define o número de sílabas do verso. Assim, em um verso heptassílabo, a última sílaba do verso é a sétima.

¹¹ A sétima sílaba, portanto.

¹² “x” significa que o verso não rima com outro verso.

- - / ¹³ - - - / -	- - / - - - / -
Onde vais, elefantinho	Batatinha quando nasce,
- / - \ ¹⁴ - - / -	- - / - - - /
Correndo pelo caminho	Se esparrama pelo chão.
- / - \ - - / -	- - / - - - / -
Assim tão desconsolado?	A menina quando dorme,
- - - / - - / -	- - / - - - /
Andas perdido, bichinho	Bota a mão no coração.
- - / - / - / -	
Espetaste o pé no espinho	
- / - / - - / -	
Que sentes, pobre coitado?	
- / - / - - / -	
Estou com um medo danado	
- - / - - - / -	
Encontrei um passarinho!	

4. Traduzindo poesia

Costuma-se dizer que traduzir poesia é uma tarefa extremamente difícil ou mesmo impossível. O tradutor de poesia lida com a associação de vários elementos – conteúdo, forma, sons, ritmo, métrica e, por vezes, rimas – que formam um todo único: um poema.

No entanto, embora traduzir poesia possa ser uma tarefa difícil ou quase impossível, ela não deixa de ser realizada. Uma frase do tradutor William Trask ilustra bem esta ambigüidade: “impossible, of course, that’s why I do it” (Trask apud Connolly, 2000: 171).

A impossibilidade ou a dificuldade de traduzir poesia reside justamente no fato de forma e conteúdo estarem intimamente entrelaçados. O que privilegiar na tradução: forma ou conteúdo?¹⁵ Segundo Connolly (Connolly, 2000:172), na tradução de poesia deve-se almejar que o poema traduzido “corresponda” ao poema original nos mais variados níveis. Mário Laranjeira refere-se a tais níveis quando diz que “a fidelidade em tradução poética será a resultante de um trabalho operado nos níveis semântico, lingüístico-estrutural e retórico-formal, integrados todos no nível semiótico-textual [...]” (Laranjeira, 1993: 125).

¹³ Símbolo usado para marcar uma “cesura”, isto é, uma pausa no interior do verso, após uma sílaba acentuada.

¹⁴ Acento secundário (\); menos intenso que o primário.

¹⁵ Mais visões teóricas a respeito podem ser encontradas em: Berman, 1995; Campos, 1984; Connolly, 2000; Meschonnic, 1999; Nabokov, 2000.

A *fidelidade semântica* de que fala Laranjeira (p.126) costuma ser a primeira a ser considerada, pois traduzir é essencialmente comunicar um sentido. No entanto, é comum, na tradução poética, que ocorram “infidelidades” no nível semântico para que seja preservado o nível poético. A *fidelidade lingüístico-estrutural* (pp.127-29) compreende preservar, na tradução, os níveis sintático e prosódico das classes morfológicas, lexical, fônico, etc. Deve-se, assim, traduzir o que é “marcado” por “marcado” e “não-marcado” por “não-marcado”¹⁶, isto é, aquilo que foge ao padrão (marcado) no original também deve fugir ao padrão na tradução. Deve-se, também, procurar preservar, na tradução, os mesmos paralelismos sintáticos do original, pois esses elementos conferem ao verso a sua feição poética. A *fidelidade retórico-formal* refere-se aos padrões fixos de metro, ritmo, rima, estrofação, considerando-se os padrões culturais da língua-fonte e da língua-meta. Um soneto deve ser traduzido como um soneto, versos rimados por versos rimados, versos livres por versos livres, etc., mas deve-se escolher a “reescritura mais próxima do módulo original ou mais condizente com os usos poéticos da língua-cultura receptora” (pp.130-9). Já a *fidelidade semiótico-textual* (pp.139) abarca todas as outras *fidelidades*, pois é a partir dela que o poema de chegada mantém a identidade poética do original.

Além do conceito de “fidelidade”, descrito por Laranjeira, devemos considerar um outro conceito, sugerido por Britto, quanto tratamos de tradução poética: o de “correspondência”. Segundo ele, a “correspondência” entre original e tradução deve cobrir diferentes graus ou níveis de “exatidão” (Britto, 2002: 1). Os *níveis de correspondência* partem do mais estrito para o mais geral. Levando-se em consideração o aspecto métrico, por exemplo, pode-se partir de um primeiro nível mais estrito — onde haveria uma correspondência exata entre o padrão de acentuação do original em inglês e das sílabas tônicas e átonas do português — para um segundo nível — onde o ritmo geral seria bastante semelhante, porém sem apresentar exatamente as mesmas variações — para um terceiro — onde apenas o número de sílabas seria o mesmo — e ainda para um quarto — onde o máximo de semelhança recairia apenas sobre o aspecto de “versos curtos” ou “versos longos” (p.2).

¹⁶ “Marcado” remete às características fora do padrão de um determinado sistema poético ou de um poema, isto é, características que se distanciam do “contrato” do poema, seja em nível métrico, lexical, etc. “Não-marcado” remete às características já esperadas, isto é, comuns ao sistema poético ou a um poema.

Na verdade, a correspondência que pode haver entre um poema traduzido e seu original, segundo Britto (inédito: 2), é de dois tipos: uma correspondência de caráter *estrutural*, isto é, *formal*, ou uma correspondência de caráter *funcional*. No primeiro caso, os dois poemas possuem características formais muito semelhantes, quando, por exemplo, possuem um esquema de rimas idêntico ou uma métrica muito próxima. Já no segundo caso, o tradutor opta por encontrar uma forma que exprima a mesma função do original na cultura-meta, isto é, “uma forma que, embora estruturalmente diversa, possua [as] mesmas conotações ou conotações próximas, na língua-meta” (ibid.), por exemplo: o chamado “metro comum” (*common meter*), característico da poesia popular inglesa, poderia ser traduzido em português por um metro igualmente simples e comum, de conotação popular nessa língua-meta (ibid.).

Britto afirma ainda que a tradução de um poema nunca é “*equivalente* ao original; o máximo que se pode exigir de um poema traduzido é que ele capte algumas das características reconhecidas como importantes do poema original, e que ele seja lido como um poema na língua-meta”(p.3).

Segundo Laranjeira (1993: 129),

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

Perdas ocorrerão sempre, uma vez que, em prol da métrica, rima ou efeito sonoro, seja necessário realizar cortes lexicais. No entanto, para selecionar as inevitáveis perdas, deve-se buscar preservar, na tradução, os elementos que apresentam maior regularidade no original (Britto, 2002: 3).

5. Os poemas selecionados em *A child's garden of verses*: algumas considerações e decisões tradutórias preliminares

Este estudo abordará a tradução de dois poemas de *A child's garden of verses*: “Bed in summer” e “The cow”.

A escolha dos poemas deu-se não apenas por identificação pessoal, mas também por entender que ambos seriam “traduzíveis” em português, em termos de temática, léxico, rimas, etc. Segundo Zilberman (2005:131), elementos da natureza e animais estão muito presentes na poesia infantil brasileira contemporânea.¹⁷ Ao encontrar, nos dois poemas de Stevenson, os temas mencionados por Zilberman, concluí que certamente estabelecer-se-ia aí um forte elo com o leitor brasileiro, uma vez que o primeiro poema enfoca elementos da natureza e o segundo, um animal campestre.

Sabendo que os poemas infantis ingleses costumam seguir o padrão métrico e rítmico popular do *accentual metre* ou do *common metre*, presentes em *nursery rhymes*, baladas e hinos religiosos, esperava encontrar tal padrão nos poemas selecionados. Ao escandi-los, foi exatamente o que constatei.

Como vimos anteriormente na *parte 2*, os versos escritos em *common metre* são majoritariamente jâmbicos, geralmente dispostos em tetrâmetros e trímetros. Os poemas de Stevenson aqui estudados apresentam um contrato métrico também majoritariamente jâmbico, compostos basicamente por tetrâmetros e ocasionais trímetros jâmbicos, os quais, no poema “The cow”, vêm dispostos em um ritmo de balada quase perfeito, onde tetrâmetros jâmbicos alternam-se com trímetros jâmbicos.

Observando que os poemas em análise apresentavam as características típicas da poesia infantil inglesa, busquei recordar as características típicas da poesia infantil brasileira. Como vimos na *parte 3*, a poesia infantil no Brasil costuma ser igualmente escrita em versos simples e populares, e o padrão métrico que melhor incorpora tal característica é a redondilha maior (versos heptassílabos).

Considerando esses aspectos, logo pensei em escolher, na língua e na cultura-alvo, um esquema métrico que se equiparasse “funcionalmente” ao da poesia infantil inglesa. Logicamente, minha opção voltou-se para a redondilha maior.

¹⁷ Estes temas foram explorados por muitos outros autores, em livros como: *A televisão da bicharada* (1962) e *A dança dos picapaus* (1676) de Sidônio Muralha; *A arca de Noé* (1974) de Vinicius de Moraes; *Boi da cara preta* (1983) de S. Capparelli; *Olha o bicho* (1989) de José Paulo Paes, etc.

Com a decisão de traduzir os dois poemas em versos heptassílabos, uma tradução mais funcional do que formal, pretendia preservar, quando possível, a forma, as rimas perfeitas presentes nos originais, resgatar algumas aliterações, buscar o máximo de fidelidade semântica e aprender a lidar com as inevitáveis perdas.

Quanto à questão do ritmo propriamente dito, marcado pela acentuação das sílabas, sabia, desde o início de minha empreitada, que não conseguiria manter o exato número de acentos por verso em minha tradução ou, muito menos, o mesmo desenho desses acentos nos versos. Ou seja: não poderia manter o padrão jâmbico quase absoluto dos originais. No entanto, tal preocupação foi amenizada pelo fato de que, em redondilha maior, os acentos podem cair nas mais diferentes sílabas, seguindo esquemas muito variados – 1-3-5-7¹⁸; 1-3-7; 1-5-7; 3-5-7; 3-7; 5-7; 1-7; 2-4-7; 4-7; 2-5-7; 2-7; 1-4-7 (Chociay, 1974:88-90).

Como vimos, o jambo é o metro mais comum na poesia de língua inglesa e o mais presente no *common metre*. Ele é, portanto, um metro “não-marcado” na poesia inglesa. Já em relação à redondilha, não podemos afirmar que ele seja o metro mais presente, pois, como vimos, o heptassílabo pode apresentar diversos padrões rítmicos. No entanto, o jambo também é um metro bastante comum na poesia de língua portuguesa, assim como o troqueu¹⁹; ambos são ritmos binários “não-marcados” em português. Já em inglês, o troqueu é “marcado”. Quanto ao ritmo ternário, cabe ressaltar que ele é “marcado” tanto em inglês quanto em português.

Pensando na abordagem de *níveis ou graus de correspondência* porposta por Britto (2002:1), procurei observar se alcançaria algum nível de *correspondência formal*, partindo do mais estrito ao mais geral, embora já houvesse feito uma opção pela *correspondência funcional*. Conseguiria atingir uma correspondência em termos de sílabas tônicas e átonas? Conseguiria alcançar um ritmo geral bastante semelhante? Conseguiria obter o mesmo número de sílabas? Ou conseguiria simplesmente garantir o mesmo *layout* ou aspecto de versos “curtos” ou “longos”?

Vejamos, a seguir, como lidei com a tradução dos poemas em termos formais e semânticos.

¹⁸ “1-3-5-7” significa que o acento ou a tônica cai na 1ª, 3ª, 5ª e 7ª sílabas do verso.

¹⁹ O troqueu ou *pé trocaico* é um metro binário com acentuação oposta à do jambo (/ -).

6. Os poemas originais e os traduzidos

Neste estudo, os poemas e suas respectivas traduções serão apresentados lado a lado, e, em seguida, escandidos, exibidos em quadros comparativos e com comentários. Finalmente, novos quadros apresentarão as estruturas e os itens lexicais alterados e/ou mantidos, os paralelismos preservados e as perdas semânticas ocorridas durante o processo tradutório. Após cada um, tentarei explicar minhas opções de tradução, especialmente as que implicaram perdas ou mudanças mais radicais. As informações teóricas apresentadas na *parte 4* deste estudo formarão as bases para essa discussão.

Poema 1: *Bed in summer* / *Dormir no verão*

Bed in summer

In winter I get up at night
And dress by yellow candle-light.
In summer, quite the other way,
I have to go to bed by day.

I have to go to bed and see
The birds still hopping on the tree,
Or hear the grown-up people's feet
Still going past me in the street.

And does it not seem hard to you,
When all the sky is clear and blue,
And I should like so much to play,
To have to go to bed by day?

Dormir no verão

No inverno, à noite levanto
E me visto à luz de vela.
No verão, que desencanto,
Deito com sol na janela.

Vou dormir e ainda vejo
Passarinhos a pular,
Ou escuto o realejo
E adultos a passar.

Mas não é uma maldade,
Com um céu de aquarela,
Parar toda a atividade,
Deitar com sol na janela?

Poema 2: *The cow* / *A vaquinha*

The cow

The friendly cow all red and white,
I love with all my heart:
She gives me cream with all her might,
To eat with apple-tart.

She wanders lowing here and there,
And yet she cannot stray,
All in the pleasant open air,
The pleasant light of day;

And blown by all the winds that pass
And yet with all the showers,
She walks among the meadow grass
And eats the meadow flowers.

A vaquinha

Amo muito esta vaquinha,
Toda branca e vermelhinha:
Com o creme do seu leite,
Como tortas com leite.

Ela pasta a mugir,
Indo e vindo sem fugir,
Sob o céu abençoado
Deste dia ensolarado;

Com carícias do vento
E as chuvas do momento,
Ela pasta entre flores,
E as come em muitas cores.

6.1 Escansão e análise dos poemas originais e traduzidos

As escansões dos poemas foram organizadas em quadros que informarão as estrofes e seus versos, a contagem de pés (no caso dos originais) e sílabas, o comprimento de cada verso, as aliterações e o esquema rímico. É importante ressaltar que, nesta análise, “comprimento” diz respeito ao *layout* ou forma visual dos versos, e que as aliterações serão privilegiadas, em detrimento das assonâncias existentes, por exercerem, desde a poesia anglo-saxã, uma presença marcante na poesia inglesa (Leech, 1974: 91).

Siglas utilizadas nos quadros dos poemas originais	
P	Número de pés
S	Número de sílabas
C	Comprimento do verso = curto (C) ou longo (L)
R	Rima
EST	Estrofe (letra) e respectivo verso (número) → e.g. A1 = verso 1 da estrofe A
ALIT	Aliterações

QUADRO 1 - POEMA 1 : BED IN SUMMER								
ESCANSÃO	RITMO	P	S	C	R	EST	ALIT	
- / - \ \ / - / In winter I get up at night	- / - \ \ / / - / ²⁰	4	8	C	<i>a</i>	A1	/b/ /l/ /t/ /s/ /ð/	
- / - / - / - / - / And dress by yellow candle-light	- / - / - / - /	4	8	L	<i>a</i>	A2		
- / - / - / - / In summer, quite the other way,	- / - / - / - /	4	8	L	<i>b</i>	A3		
- / - / - / - / I have to go to bed by day.	- / - / - / - /	4	8	C	<i>b</i>	A4		
- / - / - / - / I have to go to bed and see	- / - / - / - /	4	8	C	<i>c</i>	B1	/b/ /g/ /s/ /p/ /t/ /ð/	
- / - / - / - \ - / The birds still hopping on the tree,	- / - / - \ - /	4	8	L	<i>c</i>	B2		
- / - / - / - / - / Or hear the grown-up people's feet	- / - / - / - /	4	8	L	<i>d</i>	B3		
- / - / - \ - / Still going past me in the street	- / - / - \ - /	4	8	C	<i>d</i>	B4		
- / - / - / - / And does it not seem hard to you,	- / - / - / - /	4	8	L	<i>e</i>	C1	/b/ /l/ /s/ /t/	
- / - / - / - / When all the sky is clear and blue,	- / - / - / - /	4	8	L	<i>e</i>	C2		
- / - / - / - / And I should like so much to play,	- / - / - / - /	4	8	L	<i>f</i>	C3		
- / - / - / - / To have to go to bed by day?	- / - / - / - /	4	8	C	<i>f</i>	C4		

²⁰ O pé em questão pode ser interpretado como jâmbico (- /), pois um acento secundário (\) seguido de um primário (/) configura o padrão fraco-forte que caracteriza o jâmbico.

QUADRO 2 - POEMA 2: THE COW							
ESCANSÃO	RITMO	P	S	C	R	EST	ALIT
- / - / / / - / The friendly cow all red and white,	- / - / / / - /	4	8	L	<i>a</i>	A1	/d/ /l/ /m/ /t/
- / - / - / I love with all my heart:	- / - / - /	3	6	C	<i>b</i>	A2	
- / - / - / - / She gives me cream with all her might,	- / - / - / - /	4	8	L	<i>a</i>	A3	
- / - / - / To eat with apple-tart.	- / - / - /	3	6	C	<i>b</i>	A4	
- / - / - / - / She wanders lowing here and there,	- / - / - / - /	4	8	L	<i>c</i>	B1	/d/ /l/ /p/ /s/ /t/ /w/ /z/ /ʃ/
- / - / - / And yet she cannot stray,	- / - / - /	3	6	C	<i>d</i>	B2	
/ - - / - / - / All in the pleasant open air,	/ - - / - / - /	4	8	L	<i>c</i>	B3	
- / - / - / The pleasant light of day;	- / - / - /	3	6	C	<i>d</i>	B4	
- / - / - / - / And blown by all the winds that pass	- / - / - / - /	4	8	L	<i>e</i>	C1	/b/ /d/ /l/ /m/ /p/ /s/ /w/ /ʃ/
- / - / - / And yet with all the showers,	- / - / - /	3	6	C	<i>f</i>	C2	
- / - / - / - / She walks among the meadow grass	- / - / - / - /	4	8	L	<i>e</i>	C3	
- / - / - / And eats the meadow flowers.	- / - / - /	3	6	C	<i>f</i>	C4	

Siglas utilizadas nos quadros dos poemas traduzidos	
A	Acentos / sílabas tônicas
S	Número de sílabas
C	Comprimento do verso em relação ao original: mais longo/curto (+L) (+C) ou semelhante (~)
R	Rima
EST	Estrofe (letra) e respectivo verso (número)
ALIT	Aliterações

QUADRO 3 - POEMA 1 : DORMIR NO VERÃO							
ESCANSAO	RITMO	A	S	C	R	EST	ALIT
- / - / - - / - No inverno, à noite levanto	- / - / - - / - 2-4-7	3	7	+L	<i>a</i>	A1	
- - / - / - / - / - E me visto à luz de vela.	- - / - / - / - / - 3-5-7	3	7	+C	<i>b</i>	A2	
- - / - \ - / - No verão, que desencanto,	- - / - \ - / - 3-(5)-7	3	7	~	<i>a</i>	A3	/d/ /l/ /n/ /v/ /t/
/ - - / - - / - / - Deito com sol na janela.	/ - - / - - / - / - 1-4-7	3	7	~	<i>b</i>	A4	
- - / - / - / - / - Vou dormir e ainda vejo	- - / - / - / - / - 3-5-7	3	7	~	<i>c</i>	B1	
- - / - \ - / - / - Passarinhos a pular,	- - / - \ - / - / - 3-(5)-7	3	7	+C	<i>d</i>	B2	
- - / - \ - / - / - Ou escuto o realejo	- - / - \ - / - / - 3-(5)-7	3	7	+C	<i>c</i>	B3	/d/ /l/ /p/ /s/ /t/ /v/
- - / - \ - / - / - E adultos a passar.	- - / - \ - / - / - 3-(5)-7	3	7	+C	<i>d</i>	B4	
- - / - - - / - / - Mas não é uma maldade,	- - / - - - / - / - 3-7	2	7	~	<i>e</i>	C1	
- - / - \ - / - / - Com um céu de aquarela,	- - / - \ - / - / - 3-(5)-7	3	7	~	<i>f</i>	C2	/d/ /k/ /l/ /m/ /n/ /s/
- \ / - \ - / - / - Parar toda a atividade,	- \ / - \ - / - / - (2)-3-(5)-7	4	7	~	<i>e</i>	C3	/t/
- / - - / - - / - / - Deitar com sol na janela?	- / - - / - - / - / - 2-4-7	3	7	~	<i>f</i>	C4	

QUADRO 4 – POEMA 2 : A VAQUINHA							
ESCANSAO	RITMO	A	S	C	R	EST	ALIT
/ - / - - - / - Amo muito esta vaquinha,	/ - / - - - / - 1-3-7	3	7	+C	<i>a</i>	A1	
/ - / - - - / - Toda branca e vermelhinha:	/ - / - - - / - 1-3-7	3	7	~	<i>a</i>	A2	/m/ /v/ /t/
/ - / - - - / - Com o creme do seu leite,	/ - / - - - / - 1-3-7	3	7	+C	<i>b</i>	A3	/j/ /k/ /l/
/ - / - - - / - Como tortas com leite.	/ - / - - - / - 1-3-7	3	7	~	<i>b</i>	A4	
- - / - - - / Ela pasta a mugir,	- - / - - - / 3-7	2	7	+C	<i>c</i>	B1	
- - / - - - / Indo e vindo sem fugir,	- - / - - - / 3-7	2	7	~	<i>c</i>	B2	/d/ /m/ /z/ /s/ /t/
- - / - - - / - Sob o céu abençoado	- - / - - - / - 3-7	2	7	+C	<i>d</i>	B3	
- - / - - - / - Deste dia ensolarado;	- - / - - - / - 3-7	2	7	~	<i>d</i>	B4	
- - / - - - / - Com carícias do vento	- - / - - - / - 3-6	2	6	+C	<i>e</i>	C1	/k/ /l/ /m/ /s/ /t/ /v/
- / - - - / - E as chuvas do momento,	- / - - - / - 2-6	2	6	~	<i>e</i>	C2	
- - / - - - / - Ela pasta entre flores,	- - / - - - / - 3-6	2	6	+C	<i>f</i>	C3	
- / - - - / - E as come em muitas cores	- / - - - / - 2-6	2	6	~	<i>f</i>	C4	

6.2 Comparação entre os poemas originais e os traduzidos com base nos seus respectivos quadros de escansão

Com base nas escansões ilustradas em 6.1, seguem abaixo dois quadros em que os dados coletados nos quadros anteriores, para cada poema, são colocados lado a lado para fins comparativos e uma melhor visualização. À luz destes novos quadros (5 e 6), serão tiradas algumas conclusões sobre minhas opções tradutórias e os níveis de correspondência e fidelidade entre os poemas originais e os traduzidos.

QUADRO 5 - POEMA 1 : COMPARAÇÃO												
BED IN SUMMER						DORMIR NO VERÃO						
RITMO	P	S	C	R	ALIT	RITMO	A	S	C	R	ALIT	EST
- / - \ \ / - /	4	8	L	<i>a</i>		- / - / - - / -	3	7	L	<i>a</i>		A1
- / - / - / - /	4	8	L	<i>a</i>	/b/ /l/	- - / - / - / -	3	7	+C	<i>b</i>	/l/ /n/	A2
- / - / - / - /	4	8	L	<i>b</i>	/s/ /ð/ /t/	- - / - \ - / -	3	7	~	<i>a</i>	/t/ /v/	A3
- / - / - / - /	4	8	C	<i>b</i>		/ - - / - - / -	3	7	~	<i>b</i>		A4
- / - / - / - /	4	8	C	<i>c</i>		- - / - / - / -	3	7	~	<i>c</i>		B1
- / - / - \ - /	4	8	L	<i>c</i>	/b/ /g/ /p/	- - / - \ - / -	3	7	+C	<i>d</i>	/d/ /l/ /p/	B2
- / - / - / - /	4	8	L	<i>d</i>	/s/ /t/ /ð/	- - / - \ - / -	3	7	+C	<i>c</i>	/s/ /t/ /v/	B3
- / - / - \ - /	4	8	C	<i>d</i>		- - / - \ - / -	3	7	+C	<i>d</i>		B4
- / - / - / - /	4	8	L	<i>e</i>		- - / - - - / -	2	7	~	<i>e</i>	/d/ /k/ /l/	C1
- / - / - / - /	4	8	L	<i>e</i>	/b/ /l/	- - / - \ - / -	3	7	~	<i>f</i>	/m/ /n/	C2
- / - / - / - /	4	8	L	<i>f</i>	/s/ /t/	- \ / - \ - / -	3	7	~	<i>e</i>	/s/ /t/	C3
- / - / - / - /	4	8	C	<i>f</i>		- / - / - - / -	3	7	~	<i>f</i>		C4

Comentários:

O poema “Bed in summer” segue a linha das *nursery rhymes*, escrito basicamente em tetrâmetro jâmbico, um metro bastante popular, como vimos, na poesia infantil de língua inglesa.

Como mencionei na *parte 5*, optei por traduzir o poema em redondilha maior, por ser este um metro bastante popular na poesia de língua portuguesa e infantil. Logicamente, a redondilha permite uma variedade de ritmos e, assim, como era esperado, não atingi a uniformidade jâmbica do original (há presença de ternários anapésticos²² ao longo do poema) nem o mesmo número de acentos por verso. No entanto, na maioria dos versos, os acentos recaem na terceira e quinta sílabas (3-5). Creio, assim, ter atingido uma boa correspondência funcional, pois o ritmo não-marcado regular do jambo, no original,

²² O *anapesto* ou *pé anapéstico* é um metro ternário com duas sílabas átonas seguidas de uma tônica (- - /).

foi reproduzido, na tradução, pelo ritmo não-marcado regular do esquema 3-5-7, como podemos observar em detalhe no *Quadro 3*.

Quanto aos versos serem longos ou curtos, podemos observar que alguns deles mantiveram-se semelhantes ao original, embora fique claramente perceptível que, em B, houve um encurtamento visual dos versos B2, B3 e B4. É curioso observar, no entanto, que o poema, em suas duas versões, apresenta um padrão rigoroso de sílabas por verso: 8 sílabas no original e 7 na tradução.

Em relação às aliterações, podemos observar que alguns sons se repetiram em ambas as versões, como, por exemplo, /l/ e /t/, na estrofe A, mas acredito ter compensado outras aliterações não reproduzidas, por meio da presença marcante de /v/ nas estrofes A e B. No original, a aliteração em /p/ presente em B2 e B3 (...*hopping on the tree/ Or hear the grown-up people's feet*) também reflete-se em B2 na tradução (**p**assarinhos a **p**ular). As perdas ocorridas, como as aliterações em /b/ na estrofe C (*bed by day*), foram, talvez, compensadas em C1, na tradução, com a aliteração em /m/ (**m**as não é **u**ma **m**aldade).

Quanto às rimas, obtive, na tradução, alguma correspondência, pois, embora o esquema rímico seja diverso do original (*aabb ccdd eeff*), ele é regular (*abab cdcd efef*) – uma de minhas principais metas foi manter rimas externas perfeitas, como no original. A adoção de um esquema de rimas diverso do original foi influenciada pela questão semântica e as opções lexicais do processo tradutório. Além disso, observei que Stevenson utilizou o esquema rímico *abab* em outros poemas, como “The cow”, o que tranquilizou-me em relação à minha opção, pois concluí não estar ferindo um estilo rímico próprio do poeta. Em poesia infantil brasileira, o padrão *abab* também é recorrente, como podemos ver, por exemplo, nesta estrofe do verso “A boneca”, de Olavo Bilac: Deixando a bola e a **peteca**/Com que inda há pouco brinc**avam**,/Por causa de uma **boneca**,/Duas meninas brig**avam** (Bilac, 1904: online).

QUADRO 6 - POEMA 3 : COMPARAÇÃO													
THE COW						A VAQUINHA							
RITMO	P	S	C	R	ALIT	RITMO	A	S	C	R	ALIT	EST	
- / - / / / - /	4	8	L	<i>a</i>		/ - / - - - / -	3	7	+C	<i>a</i>	/m/ /v/	A1	
- / - / - / - /	3	6	C	<i>b</i>	/d/ /l/	/ - / - - - / -	3	7	~	<i>a</i>	/t/ /ɲ/	A2	
- / - / - / - /	4	8	L	<i>a</i>	/m/ /t/	/ - / - - - / -	3	7	+C	<i>b</i>	/k/ /l/	A3	
- / - / - / - /	3	6	C	<i>b</i>		/ - / - - - / -	3	7	~	<i>b</i>		A4	
- / - / - / - /	4	8	L	<i>c</i>	/d/ /l/ /p/	- - / - - - /	2	7	+C	<i>c</i>	/d/ /m/	B1	
- / - / - / - /	3	6	C	<i>d</i>	/s/ /t/ /w/	- - / - - - /	2	7	~	<i>c</i>		B2	
/ - / - / - / - /	4	8	L	<i>c</i>	/z/ /ʃ/	- - / - - - / -	2	7	+C	<i>d</i>	/ʒ/ /s/ /t/	B3	
- / - / - / - /	3	6	C	<i>d</i>		- - / - - - / -	2	7	~	<i>d</i>		B4	
- / - / - / - /	4	8	L	<i>e</i>	/b/ /d/ /l/	- - / - - - / -	2	6	+C	<i>e</i>		C1	
- / - / - / - /	3	6	C	<i>f</i>	/m/ /p/	- / - - - / -	2	6	~	<i>e</i>	/k/ /l/ /m/	C2	
- / - / - / - /	4	8	L	<i>e</i>	/s/	- - / - - - / -	2	6	+C	<i>f</i>	/s/ /t/ /v/	C3	
- / - / - / - /	3	6	C	<i>f</i>	/w/ /ʃ/	- / - - - / -	2	6	~	<i>f</i>		C4	

Comentários:

O poema “The cow” apresenta um ritmo de balada quase perfeito, dentro dos padrões do *common metre*: tetrâmetros jâmbicos alternados com trímetros jâmbicos. O contrato métrico é estabelecido em A e percorre todo o poema.

Na tradução, segui o mesmo princípio de correspondência funcional adotado no poema anterior: a opção pela redondilha maior. No entanto, a redondilha neste poema assumiu um ritmo bastante cadenciado e musical, como em uma *balada*: em A, o padrão é 1-3-7; em B, 3-7; em C, 3-6/2-6. O contrato métrico, na tradução, parece ser anapéstico, pois há grande incidência de versos anapésticos; no entanto, há algumas ocorrências trocaicas e jâmbicas também.

No original, o número de sílabas alterna entre 8 e 6, acompanhando a quantidade de pés jâmbicos. Na tradução, a quantidade de sílabas permanece majoritariamente em 7, exceto na última estrofe, com 6 sílabas em cada verso – a redondilha maior aceita tal variação. Coincidentemente, esta variação ocorreu justamente onde ocorreram incidências jâmbicas.

Quanto aos versos serem longos ou curtos, aqueles que eram mais longos no original tornam-se mais curtos na tradução. O poema traduzido apresenta um *layout* mais uniforme em relação ao comprimento de seus versos e visualmente diverso do original.

Em relação às aliterações, podemos observar que alguns fonemas se repetiram nas duas versões, como: /m/ e /t/, na estrofe A; /d/, /s/ e /t/, na estrofe B; e /l/, /m/ e /s/, na

estrofe C. O fonema /m/, por exemplo, está presente em vários versos da estrofe A, tanto no original quanto na tradução. Na estrofe B do poema original, o fonema /p/ em B3 (*in the pleasant open air*), inexistente na tradução, é, de certo modo, compensado pelo fonema /s/ no mesmo verso (*sob o céu abençoado*). Na estrofe C, o fonema /m/ ocupa uma posição semelhante tanto no original (*among the meadow grass*) quanto na tradução (*as come em muitas cores*), em sílabas átonas e tônicas. Por fim, cabe ressaltar que, apesar do fato de muitos dos fonemas originais não terem sido resgatados na tradução, houve algumas compensações, como, por exemplo, o fonema /b/ em C1 (*blown by*) talvez tenha um efeito semelhante ao da aliteração em /k/ em A3 (*como o creme*).

Quanto às rimas, seu esquema apresentou-se diferente na tradução, assim como no primeiro poema. Interessante, no entanto, foi que, desta vez, ocorreu justo o inverso: “The cow” traz o esquema *abab cdcd efef*, de “Dormir no verão”; enquanto “A vaquinha”, o esquema *aabb ccdd eeff*, de “Bed in summer”. O motivo para mais uma alteração do esquema rímico foi exatamente o mesmo relatado na análise do primeiro poema, e, da mesma forma, o esquema de rimas adotado na tradução não fere em nada o estilo de Stevenson, que já o havia utilizado no próprio “Bed in summer”. Em poesia infantil brasileira, o esquema adotado na tradução (*aabb*) também é encontrado, como podemos ver nestes versos de Mario Quintana, extraídos do livro *Pé de pilão* (1968): O pato ganhou **sapato**,/ Foi logo tirar **retrato**./ O macaco **retratista**/ Era mesmo um grande **artista** (Zilberman, 2005: 134).

6.3 Comparando os poemas originais e traduzidos em relação a questões morfo-lexicais, sintáticas e semânticas

Discutiremos aqui as questões semânticas, morfo-lexicais e sintáticas envolvidas, observando o quanto os poemas traduzidos foram resultado de opções e mudanças muitas vezes norteadas justamente pelos aspectos métricos, rítmicos e rímicos já vistos.

QUADRO 7 – POEMA 1: COMPARAÇÃO PARALELISMOS & ALTERAÇÕES MORFO-LEXICAIS, SINTÁTICAS E SEMÂNTICAS	
BED IN SUMMER	DORMIR NO VERÃO
In winter I get up at night And dress by yellow candle-light. In summer , quite the other way, [I <i>have to</i>] go to bed by day.	No inverno , à noite levanto <i>A1</i> E me visto à luz de vela. <i>A2</i> No verão , que desencanto, <i>A3</i> Deito com sol (na janela). <i>A4</i>
[I <i>have to</i>] go to bed and see The birds [<i>still</i>] hopping [<i>on the tree,</i>] Or hear the <u>grown-up people</u> [<i>'s feet</i>] [<i>Still</i>] going past [<i>me in the street.</i>]	Vou dormir e (ainda) vejo <i>B1</i> Passarinhos a pular, <i>B2</i> Ou escuto (o realejo) <i>B3</i> (E) adultos a passar. <i>B4</i>
[<i>And</i>] does it not seem hard [<i>to you,</i>] [<i>When all the</i>] sky is clear and blue, [<i>And</i>] I should [<i>like so much</i>] to play, [<i>To have to</i>] go to bed by day?	Mas não é uma maldade, <i>C1</i> Com um céu de aquarela, <i>C2</i> Parar toda a atividade, <i>C3</i> Deitar com sol (na janela)? <i>C4</i>
Simbologia: SUPRESSÃO = colchete e itálico / ACRÉSCIMO = parênteses / ALTERAÇÃO SEMÂNTICA = sombreado / PARALELISMO = negrito / DESLOCAMENTO = sublinhado + seta	

Comentários:

Iniciando pelo título do poema, optei por traduzir “Bed in summer” por “Dormir no verão”, uma vez que o vocábulo *bed* transforma-se em “deitar” ou “dormir” nos versos A4, B1 e C4 do poema traduzido.

Os trechos em itálico e entre colchetes indicam elementos suprimidos na tradução. Das 86 palavras existentes no poema original, 29 foram suprimidas (cerca de 34%). Na verdade, a língua inglesa possui muitas palavras monossilábicas, uma vantagem em relação ao português. O poema traduzido apresenta 56 palavras, isto é, 30 palavras a menos do que o original. Tais supressões foram necessárias para adequar o conteúdo à métrica, isto é, ao total de 7 sílabas da redondilha, sendo a sétima sílaba acentuada. Procurei salvaguardar o conteúdo que me pareceu mais vital no poema. Cabe ressaltar que em B3, junto à supressão do vocábulo *feet*, houve, na tradução, um deslocamento do sintagma *grown-up people* para B4 (assinalado por uma seta).

Houve também alguns acréscimos de palavras e idéias totalmente inexistentes no original (entre parênteses), a fim de satisfazer o esquema de rimas. Por exemplo, em B3, optei por inserir “realejo” para rimar com “vejo” e, em A4 utilizei “janela” para rimar com “vela”. No entanto, não creio que esses acréscimos tenham causado um impacto grande ou interferido no conteúdo do texto, pois o vocábulo “realejo” complementa o certo lirismo que me pareceu haver no verso anterior, B2.

As partes sombreadas demonstram uma alteração semântica com base no conteúdo original. O conteúdo não foi removido, mas, sim, alterado dentro de suas bases semânticas, por exemplo: no verso A3, “que desencanto” traduz a idéia de oposição ou negatividade expressa por *quite the other way*; ou o verso C3, totalmente modificado para “parar toda a atividade”, de algum modo, transmite a idéia de insatisfação do eu-poético.

Quanto aos paralelismos e/ou repetições encontrados no original (marcados em negrito), não consegui manter o do vocábulo *and* que aparece em C1 e C3, porém preservei os demais: *in winter*, em A1; *in summer*, em A3; e *have to go to bed by day*, em A4 e C4.

QUADRO 8 - POEMA 2: COMPARAÇÃO PARALELISMOS & ALTERAÇÕES MORFO-LEXICAIS, SINTÁTICAS E SEMÂNTICAS	
THE COW	A VAQUINHA
The [<i>friendly</i>] cow <u>all red and white</u> , I love with all my heart: [<i>She gives me</i>] cream [<i>with all her might</i>], To eat with [<i>apple-tart</i>].	Amo muito esta vaquinha, <i>A1</i> Toda branca e vermelhinha; <i>A2</i> Com o creme (do seu leite), <i>A3</i> Como torta(s) (com deleite). <i>A4</i>
She wanders lowing <u>here and there</u> , [<i>And yet she cannot</i>] stray, All in [<i>the pleasant</i>] open air, [<i>The pleasant</i>] light of day;	Ela pasta a mugir, <i>B1</i> indo e vindo sem fugir, <i>B2</i> Sob o céu abençoado <i>B3</i> Deste dia ensolarado; <i>B4</i>
And blown by all the winds that pass And yet with all the showers, She walks among [<i>the meadow grass</i>] And eats the [<i>meadow</i>] flowers	Com carícias do vento <i>C1</i> E as chuvas (do momento), <i>C2</i> Ela pasta entre flores, <i>C3</i> E as come (em muitas cores) <i>C4</i>
Simbologia: SUPRESSÃO = colchete e itálico / ACRÉSCIMO = parênteses / ALTERAÇÃO SEMÂNTICA = sombreado / PARALELISMO = negrito / DESLOCAMENTO = sublinhado + seta	

Comentários:

Iniciando pelo título do poema, optei por traduzir “The cow” por “A vaquinha”, pois o vocábulo no diminutivo pareceu-me soar mais agradável para o público infantil brasileiro. Na cultura brasileira, é comum referir-se a animais no diminutivo quando o interlocutor é uma criança. Tomei, também, como exemplo o título do poema de Vinícius de Moraes a que me referi na *parte 3*: “O elefantinho”.

Os trechos em itálico e entre colchetes mostram as supressões realizadas. Das 72 palavras do poema original, 20 foram suprimidas (cerca de 28%): uma porcentagem um pouco menor, em comparação com o poema 1. Já o poema traduzido apresenta 54

palavras, 18 palavras a menos do que o original. Da mesma forma que no primeiro poema, as supressões foram necessárias para adequar o conteúdo aos versos em redondilha maior. Procurei salvaguardar o conteúdo ao máximo, mas, como sempre, as perdas foram inevitáveis. Na estrofe A, ocorreram, em minha opinião, as supressões mais marcantes: em A1, o vocábulo *friendly* (embora tal perda pareça-me, de certa forma, suprida pelo diminutivo “vaquinha”, que, em português, traz uma carga afetiva); em A3, o sintagma *with all her might*; e, em A4, o vocábulo *apple*. Em A3, *meadow* também foi suprimido em C3 e C4, mas o contexto e o verbo “pastar” supriram a perda, de certo modo. No entanto, o paralelismo de *meadow*, em C3 e C4, foi completamente perdido na tradução.

Outro caso de paralelismo perdido foi o de *pleasant*, em B3 e B4. Na verdade, trata-se de uma supressão também, embora não-total, pois também pode ser interpretada como uma alteração semântica, cujo correspondente sombreei nos versos da tradução. Em B3, *pleasant* dá lugar a “abençoado” e, em B4, a “ensolarado”. Embora “abençoado” possa introduzir um elemento religioso inexistente no original, tanto ele quanto “ensolarado” parecem não estar tão distantes de *pleasant*, no que se refere à sensação de conforto expressa pelo vocábulo inglês. Ambas as soluções foram encontradas para fins de rima (*dd*). Retomando a questão dos paralelismos e/ou repetições, observei que, em cada estrofe, Stevenson manteve um certo paralelismo entre os versos iniciados por: *She gives*, em A; *She wanders*, em B; e *She walks*, em C. Infelizmente, só consegui repetir tal construção nas estrofes B e C, e, mesmo assim, utilizei uma expressão idêntica (“Ela pasta”), ao invés de verbos variados, como Stevenson. Quanto à conjunção *and*, quatro vezes recorrente, consegui utilizá-la apenas duas vezes, mantendo um certo paralelismo, em C2 e C4.

Quanto aos acréscimos (entre parênteses), cabe ressaltar, como exemplo, a inclusão, em A3 e A4, de “do seu leite” e “com leite” – um apoiando o outro para fins de rima. Em C, houve também dois acréscimos marcantes para fins de rima – “do momento” (C2) e “em muitas cores” (C4) – os quais não entraram em choque com o conteúdo do poema original.

Os trechos sombreados denotam alterações semânticas. Já vimos os exemplos de “vaquinha”, em A1, bem como de “abençoado” e “ensolarado”, em B3 e B4. Um caso interessante foi o de *I love with all my heart*, em A2, que, em A1, tornou-se “Amo

muito”, criando uma aliteração em /m/. Outros casos a citar seriam: em B3, “sob o céu”, que reflete *open air*, e, em C1, “com carícias do vento”, que reflete *blown by all the winds that pass*. Creio que essas duas soluções parecem funcionar relativamente bem, pois, de algum modo, buscam sintetizar a idéia do conteúdo original.

Por fim, foram realizados alguns deslocamentos ao longo do poema; um deles, logo em A1 e A2. Na verdade, houve uma troca, uma inversão, dos versos quase por inteiro para rimar “vaquinha” com “vermelhinha”. Outro caso interessante ocorreu em B1, onde a expressão *here and there* deslocou-se para B2, na tradução. Na verdade, além de uma inversão ou deslocamento, houve uma alteração semântica e lexical, pois os advérbios de lugar (*here and there*) transformaram-se em verbos no gerúndio (“indo e vindo”).

7. Considerações finais

A investigação sobre as poesias infantis inglesa e brasileira, realizada no início deste estudo, aliada às questões referentes à tradução poética, abordadas na *parte 3*, foram grandes alicerces sobre os quais pudemos basear a análise feita dos poemas originais e traduzidos e toda a reflexão desenvolvida.

As noções relativas aos padrões métricos e rítmicos da poesia inglesa a partir das *nursery rhymes*, do *accentual metre* e do *common metre* foram muito importantes. Da mesma forma, foi essencial identificar a redondilha maior como um metro tão popular quanto o *common metre* encontrado nas poesias infantis.

A noção de *correspondência funcional* foi primordial para este estudo, pois, a partir dela, as decisões preliminares e necessárias para lidar com a tradução dos poemas foram tomadas. A *correspondência funcional*, refletida na opção de traduzir poemas infantis de Stevenson em tetrâmetros e/ou trímetros jâmbicos por versos em redondilha maior, foi determinante para toda a prática tradutória. Já a *correspondência formal* foi uma conseqüência, limitada à funcionalidade.

Considerando o conceito de *níveis de correspondência formal*, proposto por Britto (2002), podemos dizer que os níveis ou graus atingidos foram relativos e variaram em cada poema. O primeiro nível de correspondência métrica, relativo ao número exato de acentos, nunca obtivemos totalmente, nem tampouco o segundo nível, embora um ritmo aproximado tenha sido alcançado. Do terceiro nível, que seria, possivelmente, o número de sílabas, também estivemos perto, mas nunca exatamente o atingimos (por exemplo,

“Bed in summer” possui 8 sílabas em todos os seus versos, e “The cow”, 8 e 6 sílabas alternadas; já os poemas traduzidos, possuem sempre 7 sílabas) – uma limitação imposta pela escolha funcional da redondilha. Quanto ao quarto nível proposto, referente ao tamanho dos versos, também não obtivemos uma correspondência total. Observamos que a tendência sempre foi de versos iguais ou mais curtos nos poemas traduzidos. Quanto às aliterações, também podemos ver que algumas foram resgatadas e outras perdidas; umas foram compensadas e outras, não.

Outro conceito importante, durante o processo tradutório, foi o de *níveis de fidelidade*, sugerido por Laranjeira (1993). Ciente dele, dentro de minhas limitações, busquei preservar tais níveis ao máximo. Constatei, por exemplo, que, como bem diz Laranjeira, “infidelidades” inevitáveis sempre ocorrerão no nível semântico do poema para que seu nível poético seja preservado. Na verdade, elas ocorrerão não apenas nesse nível, mas, também, em outros, como por exemplo nos *níveis lingüístico-estrutural* – onde nem sempre os paralelismos dos poemas originais foram mantidos em minhas traduções – e *retórico-formal* – onde as rimas, embora perfeitas, não seguiram os esquemas originais.

O grande aprendizado como tradutora-aprendiz de poesia consiste em verificar que as perdas são realmente inevitáveis. Perde-se o tempo todo. Uma vez escolhida uma determinada correspondência funcional, podemos perder algumas possibilidades de correspondência formal que poderiam funcionar metricamente, mas que não funcionam ou transitam adequadamente no sistema literário da cultura-meta. No caso dos poemas de Stevenson, eles foram traduzidos num metro tão popular quanto o *common metre*, mas, por seguir-se o padrão de sete sílabas, os versos por vezes ficaram menores do que os versos originais e obrigaram-me a realizar supressões e cortes semânticos.

A opção por manter esquemas rítmicos também influenciou em todo o resto: desde a escolha lexical à estruturação dos versos, causando por vezes deslocamentos e perdas semânticas.

Minha conclusão final é que traduzir poesia é possível, sim. Caso contrário, não haveria grandes traduções poéticas, grandes tradutores de poesia, nem mesmo tradutores-aprendizes como eu. O ponto principal envolve, além das estratégias estabelecidas e das escolhas – todas feitas com muito cuidado –, saber que um poema é uma rede em que todos os fios estão entrelaçados: mexendo-se com um, outros serão afetados.

O importante é que o poema traduzido funcione na cultura-meta como um poema que guarda e transmite o máximo do poema original. Deste modo, a tradução poderá levar o máximo do poema, de seu autor e da cultura-fonte ao público leitor. De minha parte, espero ter levado, ao menos, um pouco de Stevenson e de dois dos seus poemas infantis de *A child's garden of verses* ao leitor brasileiro.

Referências bibliográficas

BARDELL, P. (1998) “The English nursery rhyme”.

<http://www.allinfoaboutenglishculture.com/nursery.html>.

Acesso em 29 de junho de 2006.

BERMAN, A. (1995) “Introduction”. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.

BILAC, O. (1904) “A boneca”. Soares Feitosa (org.). *Jornal de Poesia*.

<http://www.secrel.com.br/jpoesia/bilac4.html#boneca>. Acesso em 25 de junho de 2006.

BRITTO, P. H. (2002) “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. Gustavo Krause Bernardo (org.). *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ.

_____ “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. Apresentado no Congresso “Sob o signo de Babel – literatura e poéticas da tradução”, no Panorama de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. UFES, Vitória, 09 de dezembro. Inédito.

BURLINGHAM, C. (1997) “Publishing for children”. *Picturing childhood: the evolution of the illustrated children's book*. University of California. <http://www.library.ucla.edu/libraries/special/childhood/pictur.htm>. Acesso em 10 de setembro de 2006.

CAMARGO, L. (1999) “Poesia infantil no Brasil”. *Palestra apresentada no LAIS (Instituto Latino-Americano) da Universidade de Estocolmo e no Instituto Sueco do Livro Infantil*, Estocolmo, Suécia, outubro.

<http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/artigos/art021.htm>. Acesso em 29 de junho de 2006.

- CAMPOS, H. (1984) “Tradução, ideologia e história”. I. M. Simon (org.) *Território da tradução: Remate de Males* 4. Campinas: IEL/Unicamp.
- CHOCIAY, R. (1974) “Receita e realização dos versos”. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil.
- CONNOLLY, D. (2000) “Poetry translation”. M. Baker (org.) *Routledge encyclopedia of translation studies*. London/New York: Routledge.
- DRABBLE, M. & STRINGER, J. (1993) *The concise Oxford companion to English literature*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- GOLDSTEIN, N. (2005) *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática.
- GRUNER, E. R. (1999) “Some notes on meter”. *Children’s literature*. University of Richmond. <http://www.richmond.edu/~egruner/english203/poetry.html>. Acesso em 29 de junho de 2006.
- HUNTER, V. (1969) *My animal picture book*. Chicago: Rand McNally & Company.
- LARANJEIRA, M. (1993) *Poética da tradução*. São Paulo: EDUSP.
- LEECH, G. N. (1974) *A linguistic guide to English poetry*. London: Longman.
- MESCHONNIC, H. (1999) “Rythme et traduction”. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.
- MORAES, V. de (1974) “O elefantinho”. Soares Feitosa (org.) *Jornal de Poesia*. <http://www.secrel.com.br/jpoesia/vm6.html#oelefantinho>. Acesso em 25 de junho de 2006.
- NABOKOV, V. (2000) “Problems in translation: ‘Onegin’ in English”. Lawrence Venuti (org.) *The translation studies reader*. London: Routledge.
- PREMINGER, A. & BROGAN, T.V.F. (1993) “Ballad meter”. *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press.
- STEVENSON, R. L. (1994 [1885]) *A child’s garden of verses*. Penguin Popular Classics. Penguin Books.
- THORNLEY, G. C. & ROBERTS, G. (1984) “Other nineteenth-century prose”. *An outline of English literature*, 135-141. Burnt Mill: Longman.
- ZILBERMAN, R. (2005) “E para a poesia, não vai nada?”. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva.