

A traduzir e criar: um exemplo de tradução por Rui Pires Cabral

Translating and creating: an example of translation by Rui Pires Cabral

Tamy de Macedo Pimenta¹

Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Letras, Niterói, RJ, Brasil.

¹ Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, com bolsa CNPq, sob orientação da Prof. Dr. Ida Alves. Mestra em Literatura Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa pela mesma instituição, com a dissertação sobre Rui Pires Cabral intitulada "Percurso do Nomadismo na poética de Rui Pires Cabral". Professora de Língua inglesa na Secretaria Municipal de Educação de Niterói.

 <http://orcid.org/0000-0002-7777-9097>

E-mail: tamymacedo@gmail.com

RESUMO

Este texto pretende, através da análise comparativa de alguns fragmentos do texto original do poema "Landscape" da poeta norte-americana Louise Glück e de suas versões em língua portuguesa criadas pelo poeta e tradutor português Rui Pires Cabral, demonstrar como, durante o ato de tradução, simultaneamente ocorre o de criação, sendo esse último influenciado pela própria obra poética do tradutor quando esse também é um poeta/escritor. Nesse sentido, algumas características do estilo do poeta contaminam as escolhas do tradutor e acabam aparecendo nos textos traduzidos quando os confrontamos com os originais, tal como podemos observar no exemplo trazido por este artigo.

Palavras-chave: Tradução. Poesia. Rui Pires Cabral. Louise Glück.

ABSTRACT

This text intends to, through the comparative analysis of some fragments of the poem "Landscape" by the American poet Louise Glück in its original language and of its versions in Portuguese language created by the Portuguese poet and translator Rui Pires Cabral, demonstrate how, during the act of translation, the act of creation simultaneously takes place, being the latter influenced by the poetical work of the translator when he or she is also a poet or writer. In this sense, some characteristics of the poet's style spill over into the translator's choices and end up appearing in the translated texts when they are confronted with the original ones, as we can see in the example brought by this article.

Keywords: Translation. Poetry. Rui Pires Cabral. Louise Glück.

De quantas coisas
nesta vida, meu Deus, só tenho
a edição inglesa – quer dizer,
a precária, aproximativa
tradução?
(CABRAL, 2012, s/p)



Existem várias maneiras de se traduzir um texto e, a cada tradução, um mesmo texto é reescrito, reinterpretado e renovado, já que, como afirma Walter Benjamin, é através das traduções que “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2011, p. 195). Exercício fundamental para a continuação da vida do texto original – o que Benjamin nomeia de sua “pervivência”¹ – o tradutor, porém, enfrenta muitos desafios para cumprir sua árdua tarefa². Se, conforme sabemos, nenhuma tradução literária pode se restringir totalmente à correspondência de significado sem que ocorra o prejuízo consequente de um trabalho simplesmente literal, na tradução de poesia, a situação se torna ainda mais complexa pela própria especificidade do gênero poético. Segundo Nuno Júdice, poeta, crítico e tradutor português

[...] o que faz a especificidade do poema é a sua linguagem, isto é, o plano trans-semântico, em que um dizer, resultante do domínio que o poeta tem sobre o som e as imagens do poema, o tornam um objecto único e irrepitível porque estreitamente ligado ao universo que lhe dá forma, que é a língua original em que o poeta escreve (JÚDICE, 1998, p. 245).

Assim, na poesia, linguagem e imagem, significante e significado, são construídos intrinsecamente, de forma que a grande dificuldade que o tradutor de poesia tem de enfrentar é a de ter que “irremediavelmente separar as duas entidades que são indissociáveis na criação do poema: o plano fônico e o plano sémico” (JÚDICE, 1998, p. 245). Para traduzir um poema, o tradutor tem de criar “uma realidade textual homóloga de um texto existente noutra língua, quer a nível de características quer a nível de efeitos produzidos” (JÚDICE, 1998, p. 249), escrevendo, muitas vezes, um outro

¹ Neologismo proposto por Haroldo de Campos (apud BENJAMIN, 2013, p. 104).

² Faço, nesta frase, um jogo de palavras com o título do texto de Walter Benjamin supracitado “A tarefa do tradutor”.

poema, ou versões do poema original. Desse modo, a questão do *traduttore/traduttore* não se aplica à tradução poética, visto que para ser fiel ela tem de necessariamente “trair” o texto original, criando outras possibilidades na língua de chegada para atingir efeitos e imagens semelhantes, porém nunca totalmente correspondentes.

Em vista dessa dificuldade na tradução poética, não é estranha a presença de muitos tradutores de poesia que também são poetas, os chamados poetas-tradutores. Por serem poetas, eles detêm um bom domínio das estruturas da língua de chegada, podendo nela descobrir maneiras de melhor colocar o que o poema diz na língua original. Porém, o fato de serem poetas não impede que suas traduções sejam questionáveis, já que, como aponta Nuno Júdice, o leitor delas “está perante um dilema: saber se está a ler um poema traduzido ou um poema novo, mesmo que tendo na sua origem um poema já existente” (JÚDICE, 1998, p. 246). Como poetas, os poetas-tradutores correm o risco – quase inevitável, poderíamos dizer – de fugir muito do sentido do texto original e acabar deixando seu próprio estilo poético sobressair.

Considerando, então, que:

O texto original vai inscrever o seu sentido num horizonte que é o da cultura e da experiência linguística do tradutor – sendo este o solo que vai determinar o progresso da tradução. Não estamos perante um processo passivo, em que basta aplicar uma grelha lexical para transpor uma língua para outra. Cada palavra, expressão, verso ou estrofe, vão desencadear reacções que estimulam respostas diferentes, conforme a subjetividade do sujeito/tradutor, no sentido de encontrar soluções que, para um mesmo texto original, serão bem diferentes consoante as épocas e o tipo de tradutores (JÚDICE, 1998, p. 248).

Neste texto, pretendemos analisar uma tradução do poeta Rui Pires Cabral³ de um poema da norte-americana Louise Glück, evidenciando as

³ A quem também nos referiremos, aqui, com a sigla RPC.

escolhas e mudanças mais livres que o poeta fez como tradutor e discutindo se estas podem ser vistas como influências de sua própria poesia.

1 Rui Pires Cabral: o poeta tradutor

Rui Pires Cabral é um poeta português nascido em Macedo de Cavaleiros, Portugal, no ano de 1967. Seu primeiro livro, de contos, foi *Qualquer Coisa Estranha* (1985), ao qual se seguiram mais dez, todos de poesia: *Pensão Bellinzona e Outros Poemas* (1994), *Geografia das estações* (1994), *A super-realidade* (1995), *Música antológica & onze cidades* (1997), *Praças e quintais* (2003), *Longe da aldeia* (2005), *Capitais da solidão* (2006), *Oráculos de cabeceira* (2009), *A Pocket Guide to Birds* (2009) e *Biblioteca dos Rapazes* (2012). Em todos esses livros, destacam-se o tom prosaico, a presença do cotidiano, e a presença abundante de temas melancólicos típicos dos tempos contemporâneos – como solidão, efemeridade e o perpétuo trânsito vertiginoso entre cidades. É conhecido como um dos poetas chamados “sem qualidades” por ter participado da antologia *Poetas sem qualidades* (2002), organizada por Manuel de Freitas, poeta de semelhantes características. Para fins de demonstração, analisarei brevemente um pequeno poema do livro *Oráculos de cabeceira*:

<<Mas a cortina poderá cair agora.>>

Um quarto
vazio, um cobertor
emprestado, um único
copo: a cenografia
do amor, peça
em um acto.
(CABRAL, 2009a, p. 43)

O poema acima exemplifica a poética pirescabralina: linguagem descritiva, vocabulário simples, cenas cotidianas e íntimas. O tema aparentemente banal e vulgar – a simulação do ato sexual – ilustra a solidão característica dos tempos modernos, quando muitas vezes o que resta do amor é apenas sua “cenografia”. Note-se também que, apesar da ausência de métrica ou rima, os aspectos formais são trabalhados de outras formas: o uso contínuo do pronome indefinido singular realça a solidão do sujeito poético, que está em um espaço onde nada tem par, tudo é singularizado; os *enjambements*, por sua vez, completam estruturalmente o desconforto proporcionado pelo tema; e a própria mancha gráfica do poema pode ser mais um indício da pequenez e da intimidade do ato a ser revelado na leitura ao cair da cortina.

Entretanto, como tradutor de inglês – língua e cultura de constante presença em sua obra poética –, Rui Pires Cabral se dedica mais à prosa, sendo seus trabalhos em *Uma Casa no Fim do Mundo*, *Sangue do Meu Sangue* e *Dias Exemplares*, de Michael Cunningham, os de maior destaque. Publica traduções de poesias dispersas, porém, em revistas, tais como a *Telhados de Vidro*, organizada pelo já referido Manuel de Freitas. Geralmente traduz poetas contemporâneos com traços semelhantes aos seus, principalmente no que se refere à linguagem descritiva e à presença do cotidiano. Como observaremos por meio do exemplo exposto no presente texto, Rui Pires Cabral modifica muitas vezes o sentido e o estilo do poema através de sua tradução, o que se intensifica pelo fato de este ser, além de tradutor, poeta.

Para Schleiermacher, a tradução pode seguir dois caminhos: o primeiro seria uma tradução mais fiel ao original, que, ao ser lida, provocaria certo estranhamento ao leitor, já que está intrincada à língua traduzida, enquanto a outra seria mais livre, trazendo a língua estrangeira ao leitor nativo, naturalizando o elemento forasteiro e, portanto, pode ser radicalmente diferente do original em termos de equivalência de vocábulos, por exemplo (SCHLEIERMACHER, 2011, p. 26-85).

É essa segunda maneira de traduzir, a nosso ver, a seguida por Rui Pires Cabral, já que este naturaliza o inglês, optando por vocábulos típicos da língua portuguesa, como “rapariga” ao traduzir “*little girl*”, na parte 3 de “Landscape”, por exemplo. Além disso, porém, observamos que certas alterações são bastante parecidas com o estilo da poética desse tradutor, o que indica que o trabalho do poeta interfere em sua tarefa como tradutor. São notáveis, por exemplo, na obra de RPC: o uso extenso de dois pontos – “Por dentro das ruas/ quietas, o eco de uma voz/ que mal se ouvia:” (CABRAL, 2009a, p. 22) –; a exploração de palavras negativas (muitas vezes com os prefixos de negação) – “que o pouco que sei de ti/ não abona em meu favor/ nem aproveita ao poema” (CABRAL, 2009b) –; o uso da segunda pessoa do plural “nós” – “[...] E nós os únicos,” (CABRAL, 2009a, p. 31) ou “Nós fomos prometidos ao amor pela terna mistificação/ dos livros [...]” (CABRAL, 1997, p. 16) –; e, ainda, a presença de um sujeito poético que parece ser desenvolvido segundo as próprias experiências do autor, causando “o efeito de sinceridade como verossimilhança” (MAGALHÃES, 1999, p. 268). Essa retórica da sinceridade utiliza artifícios que aproximam poeta e sujeito lírico, tais como o uso da primeira pessoa, a constante presença de referenciais, a indicação de datas e a exploração de temas cotidianos.

Assim, algumas das modificações do tradutor derivam das características do poeta, que influenciam sua leitura e conseqüente trabalho de tradução. O sujeito poético encontrado, sobretudo nas primeiras obras de RPC, como observado acima, relaciona-se constantemente com a própria vivência de quem o escreve, constituindo muitas vezes “um registo quase diarístico” (MARTELO, 1999, p. 232). É notável, então, que, como tradutor, ele tenha escolhido identificar o eu-lírico com a poetiza Louise Glück ao utilizar o gênero feminino no adjetivo “exacta”.

Além das características mencionadas, é importante citar a própria escolha do objeto traduzido, uma vez que a poética de Louise Glück possui

muitos pontos de contato com a de Rui Pires Cabral: ambos têm uma linguagem simples, prosaica e exploram temas do dia a dia de maneira melancólica. Assim, é possível vislumbrar também a influência da tradução no trabalho do poeta: basta um olhar atento ao pequeno livro *A Pocket Guide to Birds* (2009) para notarmos esta relação de influências entre poeta-tradutor e poeta-traduzida logo em sua epígrafe:

We are, each of us, the one who wakes first
the one who stirs first, and sees there, in the first dawn
the stranger.
LOUISE GLÜCK
(CABRAL, 2009b)

2 Louise Glück: a poeta traduzida

Louise Glück é uma poeta norte-americana nascida no ano de 1943, em Nova Iorque. É autora de diversos livros de poesia, dentre os quais: *A Village Life: Poems* (2009); *Averno* (2006), finalista para o 2006 National Book Award in Poetry; *The Seven Ages* (2001); *Vita Nova* (1999); *Meadowlands* (1996); *The Wild Iris* (1992), que ganhou o Pulitzer Prize e o Poetry Society of America’s William Carlos Williams Award; *Ararat* (1990) e *The Triumph of Achilles* (1985). Através de temas melancólicos e sombrios mediados por uma linguagem simples, Glück conquistou vários prêmios literários, como o Bollingen Prize in Poetry. Além disso, em 1999 foi eleita chanceler da Academy of American Poets. Seus poemas são escritos de uma maneira simples e contínua, como em um fluxo de consciência, nos quais os pensamentos do sujeito lírico são revelados de maneira metafórica com a paisagem que o cerca ou com referências bíblicas ou mitológicas. Como exemplo, temos o poema “Confession”, no qual as características acima mencionadas se evidenciam:

To say I'm without fear--
 It wouldn't be true.
 I'm afraid of sickness, humiliation.
 Like anyone, I have my dreams.
 But I've learned to hide them,
 To protect myself
 From fulfillment: all happiness
 Attracts the Fates' anger.
 They are sisters, savages--
 In the end they have
 No emotion but envy⁴.

Nesses versos, dentre outros aspectos, podemos notar a presença de um sujeito poético que confessa seus mais íntimos temores, seu medo da doença e da humilhação e seu receio em demonstrar seus sonhos. Além disso, percebe-se a explícita referência mitológica na menção a “*Fates*” – as irmãs que tecem o destino dos homens – e que são atraídas pela felicidade alheia, que lhes incita a raiva e a inveja.

3 “Landscape”: o exemplo

“Landscape” é um longo poema dividido em cinco partes, do livro *Averno*, de 2006. Foi traduzido por Rui Pires Cabral e publicado em 2009 no número 12 da Revista *Telhados de Vidro*. Por ser um poema longo, daremos ênfase nesta análise a partes que demonstrem de maneira mais clara alguns exemplos de escolhas e alterações feitas por Rui Pires Cabral em seu trabalho como tradutor. Nessa direção, iniciaremos com a leitura das últimas estrofes da primeira parte do poema:

⁴ Poema disponível em: <https://www.poemhunter.com/poem/confession-2/>. Acesso em: set. 2018.

Listen: at the path's end the man is calling out.
 His voice has become very strange now,
 the voice of a person calling to what he can't see.

Over and over he calls out among the dark chestnut trees.
 Until the animal responds
 faintly, from a great distance,
 as though this thing we fear
 were not terrible.

Twilight, the stranger has untied his horse.

The sound of the sea –
 just memory now.

Que, sob a tradução de Rui Pires Cabral, aparece assim:

Escuta: no fim do caminho, o homem chama.
 A voz dele fez-se agora muito estranha,
 é a voz de alguém a chamar o que não vê.

Ele chama, uma e outra vez, entre os castanheiros escuros.
 E o animal responde por fim,
 indistintamente, de uma enorme distância,
 como se isso que tememos
 não fosse terrível.

Crepúsculo: o estranho desamarrou o cavalo.

O som do mar –
 agora uma lembrança apenas.

Já pela comparação do original e da tradução nesse curto fragmento, podemos perceber uma série de escolhas e modificações. Na primeira estrofe, temos a inserção de uma vírgula, a mudança de tempo verbal – do *present continuous* “*is calling out*” para o presente do indicativo “chama” –, a inserção do verbo “é” ao início do último verso, o uso da forma “a” seguida do infinitivo no lugar do gerúndio “*calling*” e a supressão do verbo “*can't*”.

Enquanto algumas dessas modificações são de caráter estilístico, como a vírgula e a inserção do “é”, as alterações referentes às formas verbais se devem às estruturas diferenciadas das línguas, já que no português de Portugal o gerúndio não é utilizado nos mesmos contextos que a língua inglesa. Tal fato justifica o uso do presente do indicativo no primeiro verso e o uso da forma “a + infinitivo” no último. Já a supressão do “can’t” merece especial atenção por mudar o sentido de maneira significativa, visto que não conseguir ver algo é bastante diferente de não ver algo. A forma original, portanto, indica implicitamente a tentativa do sujeito poético de ver o objeto pelo qual chama, o que fica ausente na tradução.

Já na segunda estrofe, o tradutor modifica a estrutura do verso a fim de representar a repetição contínua da expressão “*Over and over*”, colocando uma frase intercalada entre vírgulas – “uma e outra vez”. No verso seguinte, a inserção do “E” e do “por fim” são também satisfatórias ao enfatizar a espera do sujeito lírico, talvez até de forma mais intensa do que através do original “*Until*”. Mais à frente, no verso deslocado, observamos a troca da vírgula pelos dois pontos – a conclusão no lugar da pausa – a indicar a volta da imagem do cavalo e a proximidade do fim do poema. Na última estrofe, o uso de “apenas” ao final do verso, substituindo o “*just*” ao início do original, ressalta o caráter final da cena representada no poema, que se transformou apenas em uma lembrança, enquanto o original enfatiza o tempo – “*now*”.

No início da parte 2 de “*Landscape*”, lemos:

I lived in the present, which was
that part of the future you could see.
The past floated above my head,
like the sun and moon, visible but never reachable.

It was a time
governed by contradictions, as in
I felt nothing and
I was afraid.

Traduzido como:

Eu vivia no presente, que era
a parte do futuro que podíamos ver.
O passado pairava sobre a minha cabeça,
como o sol e a lua, visível mas inalcançável.

Era um tempo
governado por contradições, como
Não sentia nada e
tinha medo.

No final do segundo verso percebemos que “*you*” transforma-se em um nós oculto, porém presente através da desinência verbal em “podíamos”. Ocorre, portanto, simultaneamente, uma pluralização e uma inclusão, uma vez que não podemos ter certeza se o pronome “*you*” indica singular ou plural no original e, ao utilizar a segunda pessoa do plural, o tradutor inclui o sujeito lírico nessa afirmação. Por sua vez, no último verso, a forma “*never reachable*” é substituída por “inalcançável”, ou seja, a negação indicada por “*never*” é incorporada interiormente na palavra traduzida através do prefixo “-in”. Já na última dessas estrofes, ao final, temos a alteração de tempos verbais – do chamado *simple past* para o pretérito imperfeito. O primeiro alude a uma ação concluída no passado, enquanto o outro a uma ação repetida no passado, com ideia de continuação. Dessa maneira, a tradução prolonga os sentimentos de não sentir nada e sentir medo através do uso do imperfeito, com a ação passando a ter ideia de repetição ao invés de um fato pontual no passado.

Já ao final da parte 4, percebemos outras modificações interessantes quando comparamos os versos originais,

I have tried to be accurate in this description
in case someone else should follow me. I can verify
that when the sun sets in winter it is

incomparably beautiful and the memory of it
lasts a long time. I think this means

there was no night.
The night was in my head.

aos versos traduzidos:

Tentei ser exacta nesta descrição,
para o caso de alguém me seguir. Posso garantir
que o pôr-do-sol no inverno é
incomparavelmente belo e a memória dele
dura muito tempo. Julgo que isto significa

que não havia noite.
A noite estava dentro de mim.

Na língua inglesa, não há flexão de gênero e, por isso, não há meios de sabermos se o sujeito lírico do poema se identifica ao gênero masculino ou feminino. Na tradução para o português, porém, o tradutor teve que fazer uma escolha para flexionar o adjetivo – “exacto” ou “exacta” – e, ao optar pela forma feminina, identifica o sujeito poético com a poeta Louise Glück. Ao final, ocorre a substituição de “*my head*” por “dentro de mim”, o que generaliza e deixa o tom menos objetivo e, ao nosso ver, mais intimista e existencial.

Possíveis conclusões

Um tradutor de poesia é, antes de tudo, um poeta e, assim, cria ao traduzir, já que a tradução poética “obriga a uma descoberta da própria língua, e das suas possibilidades semânticas e musicais, por parte do tradutor” (JÚDICE, 1998, p.252). Quando esse tradutor tem uma obra poética própria, seus modos de fazer e pensar a poesia possível-

mente influenciarão suas traduções, perpassando desde suas escolhas dos textos a serem traduzidos até os mínimos detalhes de pontuação, por exemplo.

No presente texto, buscamos demonstrar alguns modos como esse transbordamento do escritor para o tradutor pode ocorrer utilizando um exemplo de tradução do poeta-tradutor Rui Pires Cabral de um poema de Louise Glück. Através dessa análise, pudemos perceber características semelhantes entre os dois poetas, alterações bastante pessoais da parte do tradutor e até mesmo certa inspiração que a poeta traduzida pode exercer na poesia de Rui Pires Cabral. Desse modo, apesar de contribuir sobretudo para os estudos de tradução, um estudo como esse pode também auxiliar na leitura crítica da obra de poética de Rui Pires Cabral, já que, por meio da tradução de textos de outros, um poeta também acaba por demonstrar, nas entrelinhas de cada escolha que se vê obrigado a fazer, as maneiras pelas quais esse “pervive” dentro de sua língua.

Referências

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. 2. ed. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013. (Coleção Espírito Crítico).

CABRAL, Rui Pires. A edição inglesa. **Grisu**, Guimarães, n. 1, 2012.

CABRAL, Rui Pires. *A pocket guide to birds*. Lisboa: Edição do Autor, 2009b.

CABRAL, Rui Pires. *Capitais da solidão*. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2006.

CABRAL, Rui Pires. *Música antológica e onze cidades*. Lisboa: Presença, 1997.

CABRAL, Rui Pires. *Oráculos de cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009a.

DIAS, Inês; FREITAS, Manuel de (dir.). *Telhados de vidro*. Lisboa: Averno, 2009. n. 12.

JÚDICE, Nuno. *As máscaras do poema*. Lisboa: Aríon Publicações, 1998. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.21.29.257-261>

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Rima pobre*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

MARTELO, Rosa Maria. Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, p. 225-236, dez. 1999. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/viaatlantica/article/download/49019/53096>. Acesso em: 30 maio 2019. <https://doi.org/10.11606/va.v0i3.49019>

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução Margarete Von Mühlen Poll. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC, 2011. <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2011n9p3>

Recebido em: 3/11/2018.

Aprovado em: 19/12/2018.

Publicado em: 20/6/2019.