

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA
CAMPUS CAXIAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA, LÍNGUA
INGLESA E LITERATURAS

ANDRÉ SÓSTENES LIMA ALMEIDA

**TRADUÇÃO POÉTICA: UMA ANÁLISE DA RELEITURA DE POESIAS DE EMILY
DICKINSON ATRAVÉS DA CONCEPÇÃO TRADUTÓRIA DE MANUEL
BANDEIRA**

CAXIAS – MA

2024

ANDRÉ SÓSTENES LIMA ALMEIDA

**TRADUÇÃO POÉTICA: UMA ANÁLISE DA RELEITURA DE POESIAS DE EMILY
DICKINSON ATRAVÉS DA CONCEPÇÃO TRADUTÓRIA DE MANUEL
BANDEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Letras Licenciatura em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas da Universidade Estadual do Maranhão/Campus-Caxias para o grau de licenciatura em Letras.

Orientador(a): Profa. Dra. Maura Rejane Amaral Rodrigues Amorim

CAXIAS – MA

2024

A447t Almeida, André Sóstenes Lima

Tradução poética: uma análise da releitura de poesias de Emily Dickinson através da concepção tradutória de Manuel Bandeira / André Sóstenes Lima Almeida. __Caxias: Campus Caxias, 2024.

52f.

Monografia (Graduação) – Universidade Estadual do Maranhão – Campus Caxias, Curso de Licenciatura em Letras Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas.

Orientador: Prof^a. Dra. Maura Rejanne Amaral Rodrigues Amorim.

1. Tradução poética. 2. Manuel Bandeira. 3. Emily Dickinson. I.
Título.

CDU 82.09

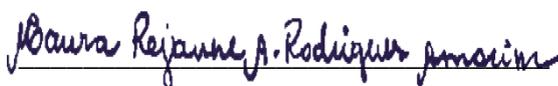
ANDRÉ SÓSTENES LIMA ALMEIDA

**TRADUÇÃO POÉTICA: UMA ANÁLISE DA RELEITURA DE POESIAS DE EMILY
DICKINSON ATRAVÉS DA CONCEPÇÃO TRADUTÓRIA DE MANUEL
BANDEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao curso de Letras Licenciatura em Língua
Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas da
Universidade Estadual do Maranhão/Campus-
Caxias para o grau de licenciatura em Letras.

Aprovado em: 19 / 08 / 2024

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maura Rejanne Amaral R. Amorim

(UEMA Campus Caxias)



Prof. Dr. Evaldino Canuto de Souza

(UEMA Campus Caxias)



Prof. Me. Rosângela Veloso da Silva

(UEMA Campus Caxias)

A Deus, que em sua graça infinita me permitiu chegar até aqui. E a minha mãe, que por não poder realizar o seu sonho de estudar, o realiza através dos filhos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo milagre da vida, por ser minha força durante os momentos de fraqueza, por nunca ter me permitido desistir, por me guiar durante a realização desse trabalho e por me ajudar a superar todas as dificuldades enfrentadas até aqui.

À minha mãe que vivenciou todas as minhas dores juntamente comigo, incentivou-me e acreditou desde o começo que eu poderia realizar esse trabalho. Por todas as vezes que lutou para que seus filhos estudassem e tivessem a chance de ter o que ela não teve.

À minha irmã, por cada gesto de carinho, pela fé que depositou no meu potencial e pelas conversas animadoras.

À minha família de modo geral, pela compreensão e por toda e qualquer ajuda que me ofereceram durante esse processo.

À minha amiga Bia, por cada puxão de orelha e por sempre ver em mim mais do que eu sou capaz de ver.

Aos meus amigos que me apoiaram ao longo desse percurso, pela amizade, pela força que me deram, pelo incentivo, pela fé em mim e por todas as vezes que me ofereceram palavras de carinho e alento.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maura Rejanne Amaral Rodrigues Amorim, a quem devo tanto, por todo o carinho, compreensão e paciência de sempre, por ser uma das pessoas mais humanas que eu já conheci, por aceitar este desafio e me orientar neste trabalho, por todas as vezes que me ofereceu palavras de conforto e por ter acreditado que eu conseguiria.

À diretora do curso, Profa. Dra. Solange Santana Guimarães Morais, por todo apoio durante esses anos na graduação e por sempre se importar com seus alunos.

A Universidade Estadual do Maranhão Campus Caxias, ao departamento de letras e a todos os professores, por nos oferecer todo o suporte e apoio necessário para nossa formação acadêmica.

A todos, que mesmo não tendo mencionado, contribuíram de alguma forma para a realização deste trabalho, o meu mais sincero obrigado.

“If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire ever can warm me I know that is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way”. (L 342, no. 342a)

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma análise da tradução poética de Manuel Bandeira para o português de cinco dos escritos poéticos de Emily Dickinson do inglês, evidenciando suas concepções teóricas e as dificuldades por ele encontradas durante o exercício de seu ofício, no qual é conhecido por sua habilidade em manter as características formais do texto ao qual traduz. Para isso, são abordadas as teorias da tradução, sua contextualização histórica, formação das primeiras teorias, o lugar que ocupa o texto poético nessas teorias e o trabalho do tradutor de forma geral. Sobre o caráter bibliográfico são evidenciados os perfis do poeta e tradutor Manuel Bandeira e da poeta Emily Dickinson apontando as particularidades de ambos em seus respectivos trabalhos. A análise se deu com a discussão das diferenças e semelhanças entre as poesias da poeta norte americana e as suas respectivas traduções pelo tradutor brasileiro. Foi observado que as traduções apresentam, em sua maioria, semelhanças de sentido e forma com o texto fonte, e que as diferenças atribuídas a algumas delas devem-se a necessidade de reconstrução do sistema de rimas, ou ao julgamento de alguns elementos como uma exigência formal e pouco importantes para a significância.

Palavras-chave: tradução poética; Manuel Bandeira; Emily Dickinson.

ABSTRACT

This work consists of an analysis of Manuel Bandeira's poetic translation into Portuguese of five of Emily Dickinson's poetic writings from English, highlighting his theoretical conceptions and the difficulties he encounters during the exercise of his craft, in which he is known for his ability to maintain the formal characteristics of the text he translates. To this end, theories of translation, their historical context, the formation of the first theories, the place of the poetic text in these theories and the work of the translator in general are discussed. In terms of bibliography, the profiles of the poet and translator Manuel Bandeira and the poet Emily Dickinson are highlighted, pointing out the particularities of both in their respective works. The analysis includes a discussion of the differences and similarities between the American poet's poems and their respective translations by the Brazilian translator. It was observed that most of the translations present similarities in meaning and form with the source text, and that the differences attributed to some of them are due to the need to reconstruct the rhyming system, or to the judgment of some elements as a formal requirement and unimportant for significance.

Keywords: poetic translation; Manuel Bandeira; Emily Dickinson.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA TRADUÇÃO	13
2.1 Breve panorama histórico da tradução	13
2.2 Aspectos linguísticos e teorias contemporâneas da tradução.....	15
2.3 Teorias da tradução poética e a (im)possibilidade da tradução de poesia.....	17
2.4 O tradutor como o transportador do significado	20
3 A POESIA EM DUAS VOZES: MANUEL BANDEIRA E EMILLY DICKINSON ...	22
3.1 Manuel Bandeira: a representação da vida nos versos e o paradoxo da tradução .	22
3.2 Emily Dickinson: entre versos e solidão.....	26
4 TEORIA E PRÁTICA EM TRADUÇÃO POÉTICA: RELEITURA DE POESIA DE EMILY DICKINSON POR MANUEL BANDEIRA	32
4.1 A Cemetery	34
4.2 I Died for Beauty	37
4.3 I Never Lost as Much.....	39
4.4 I Never Saw a Moor	41
4.5 My Life Closed Twice Before its Close.....	43
4.6 Análise dos resultados.....	45
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	51

1 INTRODUÇÃO

Desde a consolidação da linguagem e, com o passar do tempo, o surgimento de diferentes línguas se tornando cada vez mais vigente, a tradução se apresentou como um recurso fundamental para estabelecer comunicação entre povos de diferentes línguas. Representantes de vários povos aprendiam as línguas dos povos vizinhos para se comunicarem (seja para falar de política, comércio, fazer acordos etc.) e, por vezes, era necessária a transmissão de mensagens para os outros do seu povo na sua própria língua se utilizando da tradução.

Com a estruturação da linguagem, a partir do surgimento e o desenvolvimento da escrita, surgiram novas possibilidades de uso da linguagem e da tradução. As primeiras línguas com sistema de escrita passaram a utilizá-lo como instrumento de registro do pensamento, das ideologias, da ciência, da história e da cultura de seu usuário refletindo na formação de sua identidade. Esses escritos eternizavam a existência de um povo através dos séculos, permitindo que outras gerações tivessem conhecimento de sua passagem pelo mundo e que, por meio da tradução, alcançavam outras culturas.

Considerando a diversidade de línguas e os diferentes sistemas de escritas referentes a cada língua existente, a tradução passou a ser utilizada para transferir textos escritos de um sistema linguístico para outro ou, em alguns casos, para o mesmo sistema linguístico se utilizando de técnicas que tornassem o texto mais compreensível. Essa prática foi muito utilizada pela igreja com a intenção de propagar crenças e expandir o número de fiéis.

Percebendo a sua importância, estudiosos da linguagem começaram pensar e discutir teorias sobre a prática da tradução e sobre o trabalho do tradutor. Esses primeiros estudos direcionaram as teorias utilizadas atualmente e surgiram da necessidade de compreender como acontece o processo da tradução e de estabelecer métodos que possam ser utilizados com o intuito de entregar uma mensagem o mais fidedigna possível da sua correspondente na língua de origem.

As estruturas linguísticas das línguas diferem-se em vários aspectos, sejam em organizações das palavras em uma frase ou na fonética. A língua de um povo reflete a sua cultura, sua maneira singular de expressão e visão de mundo e isso é observado na sua maneira de escrita e no que se escreve. Portanto, quando se traduz um texto literário, o tradutor se vê na posição de transferir essas e outras particularidades para uma outra língua. Tal razão permite que se compreenda o trabalho do tradutor como possuidor de um grau de valor equivalente ao trabalho do próprio autor, visto que, para traduzir um texto ele terá que

ter um conhecimento profundo não só sobre as línguas com as quais está trabalhando, mas também sobre o que está por trás da produção do seu objeto de trabalho.

Dentre os tipos de textos, entende-se que os textos literários podem ser os mais desafiadores para se traduzir, pois, em se tratando de poesias deve se considerar a estética, as rimas, a métrica as figuras de linguagens e outros elementos que fazem da poesia um texto único. Por isso, muitos dos estudos sobre esse tipo de tradução sugerem que é impossível se traduzir poesia, visto que, embora se tenha possibilidades de equivalência na língua alvo, ainda é necessário buscar formas de manter a estrutura poética próxima da versão de origem. Nesse sentido, temos a seguinte questão: Quais os desafios encontrados pelo tradutor Manuel Bandeira ao traduzir poesias de Emily Dickinson e quais características podem ser observadas na sua tradução?

A justificativa para este trabalho reside no entendimento de que a tradução, no sentido da profissão, é um trabalho de grande peso e relevância no que diz respeito à contribuição literária. O estudo da tradução vai além da necessidade de transferir mensagens, como comumente é realizada, de uma língua para outra. O trabalho do tradutor possibilita a universalização do conhecimento, ou seja, a tradução nos permite o acesso a obras de diferentes línguas sem que precisemos aprendê-las. É através dela que a diversidade cultural literária é difundida pelo mundo.

Considera-se que cada língua carrega as suas diferenças estéticas e aspectos culturais significativos que interferem diretamente na maneira de dizer ao ser transferida para um outro sistema linguístico e que, inevitavelmente, a fim de que possa fazer sentido, a mensagem poderá sofrer algum tipo de alteração ao ser transposta para uma outra língua.

Existem várias controvérsias a respeito do trabalho do tradutor, pois, ao traduzir uma obra o tradutor nem sempre consegue manter todas as suas características intactas, e é impossível que uma tradução represente cem por cento o texto na língua de origem. Na tradução de poesia essas controvérsias são ainda mais gritantes, pois não se acredita em uma tradução de poesia sem a perda de uma grande parte da essência do texto fonte.

Entender como se dá esse trabalho permite que se compreenda as dificuldades enfrentadas pelo tradutor e como ele se utiliza dos diferentes métodos de execução para contornar essas dificuldades. Discutir sobre elas nos possibilita desmistificar e ampliar a visão acerca do trabalho do profissional em tradução e o despertar de um olhar mais crítico e sensibilizado a respeito de uma obra traduzida, passando a visualizá-la como ela realmente é, um trabalho equivalente ao original.

Dito isso, esta pesquisa tem como objetivo geral analisar aspectos na tradução das poesias de Emily Dickinson interpretada por Manuel Bandeira, considerando as suas concepções teóricas, as características do seu fazer poético e suas possíveis influências na tradução da poesia da poetisa norte-americana. A fim de desenvolver esta discussão, tem-se por objetivos específicos: apresentar particularidades da teoria da tradução, sua história e consolidação como disciplina, e de maneira mais ampla, apresentar singularidades da tradução poética; destacar as características de Manuel Bandeira como poeta e tradutor a fim de compreender suas percepções teóricas poéticas e tradutórias que podem refletir em suas traduções; destacar aspectos sobre a vida, a obra e as influências históricas e culturais que caracterizam as produções poéticas de Emily Dickinson evidenciando seu perfil como uma das personalidades femininas mais importantes da poesia norte-americana; investigar as concepções tradutórias de Manuel Bandeira nas traduções dos poemas de Emily Dickinson.

Para o embasamento teórico desta pesquisa foi feito um levantamento bibliográfico de caráter qualitativo de autores que discutem em artigos, livros, dissertações e teses sobre as teorias da tradução e da tradução poética, o trabalho do tradutor, bem como também sobre o poeta e tradutor Manuel Bandeira e a poetisa norte americana Emily Dickinson e suas obras.

Este trabalho foi desenvolvido em três capítulos. No primeiro deles são destacados elementos importantes para contextualização das temáticas abordadas neste trabalho no que diz respeito à história e às teorias da tradução e da tradução poética. Para tal foram selecionados os autores: Bergmann e Lisboa (2013), Furlan (2001) e (2003), Oustinoff (2015), Jakobson (1971), Souza (1998) Rodrigues (1990), Faleiros (2015), Laranjeira (2012) e Costa (2016). A princípio foi apresentada a história da tradução seguida pela discussão das teorias existentes partindo do ponto de vista linguístico. Foi discutido, ainda, sobre a caracterização do processo da tradução, as particularidades da tradução poética, as dificuldades encontradas neste processo e sobre o trabalho do tradutor.

O segundo capítulo consiste na apresentação de algumas informações acerca da biografia de Manuel Bandeira, as características de suas obras, suas influências literárias e sobre as suas concepções teóricas acerca da tradução. Os autores Nogueira (2012), Prado (2011) e Paes (1990) discutem sobre Manuel Bandeira poeta e tradutor correlacionando ambos os ofícios. Através dos autores Martin (2007), Wiechmann (2012) Crumbley (1995) e Eberwein (2000) são apresentados pontos da biografia de Emily Dickinson e como se deu o conhecimento das pessoas acerca de suas produções, visto que Emily Dickinson sempre se recusou a publicá-las, e em sua grande maioria, foram publicadas postumamente; também são

focalizadas algumas das características e temáticas abordadas em suas obras, que marcam e tornam únicas as suas poesias.

No terceiro capítulo é realizada a análise comparada das traduções de cinco poesias de Emily Dickinson traduzidas por Manuel Bandeira destacando as possíveis teorias que possam justificar as suas escolhas de palavras equivalentes, as adaptações para manutenção do sentido e rima, e evidenciando as diferenças observadas entre a tradução e o texto poético na língua de origem. Como embasamento teórico foram utilizados os autores já mencionados, discutidos no primeiro e segundo capítulo, com foco principal nos depoimentos de Manuel Bandeira apresentados por Paes (1990).

2 FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA TRADUÇÃO

2.1 Breve panorama histórico da tradução

Poderia se afirmar que o ofício da tradução, de uma língua para outra, embora não sendo muito estruturado em épocas mais distantes, é exercido desde a consolidação de um sistema linguístico, considerando as suas diferentes formas de expressões. Entretanto, sobre o que se pode afirmar baseado em pesquisas, e no que diz respeito ao reconhecimento da importância de se pensar em técnicas de tradução, teóricos como “William Steiner e George Jacobsen, aceitam e consideram que os primeiros passos da tradução começaram a ser dados pelos romanos, em especial com Cícero e Horácio no século I a.C.” (Bergmann e Lisboa, 2013, p. 16).

Embora se possam encontrar traduções realizadas antes desse período, é a partir desses tradutores que se encontram dados sobre as primeiras reflexões acerca dessa atividade que foi inicialmente desenvolvida do grego para o latim com a intenção de disseminar o conhecimento, resultando no enriquecimento da língua latina através de empréstimos para termos gregos sem correspondentes, e da literatura latina através da observação e imitação de modelos literários estrangeiros (Bergmann e Lisboa, 2013, p. 16).

A Septuaginta, tradução do velho testamento realizada entre os séculos III a.C. e I a.C. do hebraico para o grego, é considerada “a primeira grande tradução conhecida em nossa cultura” (Furlan, 2001, p. 11-12); e a tradução de *Odisseia* de Homero, originalmente escrito em grego, por Lívio Andrônico para o latim, considerada a “primeira tradução literária de uma língua para outra” datada, aproximadamente, do ano de 250 a.C. (Highet *apud* Furlan, 2001, p. 12). Nesse sentido se estabelece uma “dupla origem para a problemática da tradução” (Oustinoff, 2015, p. 30): a tradução dos textos religiosos e a tradução dos textos literários.

Cícero, quem primeiro diferenciou métodos de tradução, em 46 a.C. aponta para dois tipos de tradução: a como “orador” e a como “intérprete”. Essa “deveria manter o conteúdo lógico do original e reproduzir com a maior exatidão possível as ideias, as figuras e a ordem expositiva” (Furlan, 2001, p. 17). Aquela, utilizada por ele, deveria “conservar os mesmos pensamentos e suas formas e figuras, com palavras adequadas ao costume romano, sem necessidade de traduzir palavra por palavra, mas mantendo o mesmo gênero (qualidade, condição, caráter)” (Furlan, *loc. cit.*). Anos mais tarde Horácio, em 10 a.C., reafirma as ideias antes apresentadas por Cícero acerca da tradução, a qual se referia, principalmente, a não se traduzir palavra por palavra (Oustinoff, 2015, p. 31).

A tradução desse período é comumente caracterizada como “imitação” à medida que não se mantinham, necessariamente, a correspondência exata das ideias do texto na língua fonte com relação ao texto na língua alvo. Para isso, eram feitas reconstruções do texto de acordo a maneira de se dizer na língua alvo, sem a necessidade de um compromisso com o texto de origem, e valorizando a língua de chegada. Isso permitiu que o ato de traduzir servisse como exercício para o desenvolvimento de habilidades retóricas, bastante valorizadas na época e da qual a tradução por muito tempo esteve associada (Furlan, 2001, p. 18-19).

A tradução literal passa a ser mais recomendada a partir da era cristã, quando foi utilizada para a tradução de textos religiosos, a qual São Jerônimo (tradutor da Bíblia para o latim) em 395 d. C. defendeu, sob a necessidade de manter o texto mais próximo possível do original, “onde a ordem das palavras também é um mistério” (*apud* Oustinoff, 2015, p. 31), referindo-se as duas formas de traduzir considerando o tipo de texto, os religiosos e os não religiosos. O primeiro com maior necessidade de literalidade que o segundo (Furlan, 2003, p. 10). “Uma grande diferença entre o método de tradução dos romanos e o de São Jerônimo é a perspectiva. Enquanto aqueles enfocavam prioritariamente o texto de chegada, São Jerônimo põe a atenção no texto de partida, no original” (Furlan, *op. cit.*, p. 14).

Durante a idade média emergiram, ainda, outras concepções sobre tradução, entretanto esse período não ficou conhecido por sua originalidade e relevância teórica uma vez que as traduções da época se baseavam nos métodos, anteriormente, preconizados por Cícero, Horácio e, até mesmo, por São Jerônimo que, também, se inspirou na tradução dos romanos: a dualidade da tradução livre e literal (ou palavra por palavra). Tais concepções eram variações que, como menciona Furlan, favoreciam e defendiam tanto um quanto outro método, justificados a partir das ideias antes apresentadas pelos romanos (Furlan, 2003, p. 19).

Com o desenvolvimento das línguas vernáculas entre os séculos VII, VIII e IX ocorrem as primeiras traduções para o vernáculo que, inicialmente, como destaca Furlan, se concentrava nos textos religiosos ainda sob o caráter evangelizador da idade média. Entretanto, a tradução vernácula só começa a ganhar mais espaço a partir do século XVIII, pois o latim ainda exercia grande influência, e muito se traduzia do vernáculo para o latim com intenção de divulgação literária e filosófica. Nesse período também ocorrem as retroversões, “traduzir um texto de uma língua a outra e desta outra vez à primeira ou a uma terceira” (Furlan, 2003, p. 25).

Quando o grego é suplantado na era cristã, o latim se consolida como língua dominante, e logo o francês conquista equivalente notoriedade à medida que “vê-se uma multiplicação das traduções das línguas clássicas para o francês e de ‘imitações’ dos modelos

gregos e latinos, até mesmo italianos, fenômeno amplificado pelo desenvolvimento da tipografia” (Oustinoff, 2015, p. 34), que também propiciou a difusão da literatura estrangeira e a sua apropriação através de traduções muito livres com peso equivalente ou superior à versão original.

É no Renascimento, com a Reforma e as traduções da Bíblia por Lutero, que tradução atraía maior visibilidade e surgem, com ainda mais força, diversas teorias a respeito do ato de traduzir, como a valorização do pleno conhecimento das línguas (de origem e de chegada), o entendimento do assunto do texto traduzido, a necessidade de ser entendido e o afastamento da literalidade da idade média. “Os séculos XVII e XVIII porão as considerações estéticas em primeiro plano” (Oustinoff, 2015, p. 43) e sob essa concepção renascentista surgem as “Belas infieis” traduções que usavam da tradução livre para adequar-se ao gosto clássico.

Os séculos XIX e XX são conhecidos pelas traduções literais que, influenciadas pelo Romantismo, valorizavam, antes de tudo, a fidelidade a forma e ao conteúdo do texto original. Bergman e Lisboa explicam que nesse período “a concepção era que, através da tradução o leitor conhecia a cultura do outro e, por meio da leitura do texto na língua meta, buscava conhecer também o texto original” (Bergmann e Lisboa, 2013, p. 21), a partir disso a tradução permite que outras culturas sejam lidas e reconhecidas pela sua literatura.

2. 2 Aspectos linguísticos e teorias contemporâneas da tradução

O signo linguístico é a representação escrita da língua falada. Roman Jakobson (1971) enfatiza que os linguistas e usuários comum da palavra entendem o significado do signo linguístico como sua tradução por um outro signo que pode substituí-lo dando um sentido mais completo. Para Jakobson (1971, p. 64), o signo linguístico pode ser interpretado de três maneiras: “ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, outra língua ou em outro sistema de símbolos não-verbais”. O que ele coloca respectivamente como:

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (*‘rewording’*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua; 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais (Jakobson, 1971, p. 64-65).

Em se tratando da tradução interlingual, referente a tradução de uma língua para outra, na contemporaneidade ainda não existe um consenso entre os estudos teóricos, como pontua

Nida (*apud* Souza, 1998, p. 51), ainda não se tem uma unificação de teorias técnicas da tradução apenas princípios que explicam os seus fenômenos. Souza (1998, p. 51) nos lembra que “o próprio termo tradução é polissêmico e pode significar: (a) o produto (ou seja, o texto traduzido; (b) o processo do ato tradutório; (c) o ofício (a atividade de traduzir); ou (d) a disciplina (o estudo interdisciplinar e/ou autônomo)”.

Advindas do século XX as expressões “source language (SL) (traduzida por ‘língua-fonte’ ou ‘língua de partida’ [LP])” e “target language (TL) (traduzida por ‘língua-alvo’ ou ‘língua de chegada’ [LC])” (Oustinoff, 2015, p. 53) representam as línguas no processo de tradução remetendo diretamente ao sentido expresso na sua etimologia “[‘traduzir’ = ‘conduzir’ (‘ducere’), ‘levar para o outro lado’ (‘trans’)]” (*loc. cit.*).

A dualidade livre e literal, ainda coexistem entre as teorias da tradução, entretanto isso é observado nos aspectos, citados por Oustinoff (2015, p. 54), “pró-fonte” e “pró-alvo”, ou seja, alguns teóricos priorizam o texto na língua fonte e outros o texto na língua alvo. Em contrapartida, Souza defende que, quando se complementam, uma tradução pode ser ambas literal e livre a depender “do tipo de texto, da sua função predominante, e do maior ou menor grau de convergência ou de divergência linguística e cultural entre as duas línguas envolvidas na tradução” (Souza, 1998, p. 52).

Na tradução tem-se a questão da equivalência que parte do ponto em que as línguas compartilham formas de dizer com valor igual ou semelhante. Nesse sentido, Anthony Pym (2017, p. 30) destaca que

algumas vezes esse valor encontra-se ao nível da forma (como no caso em que o conjunto de duas palavras é traduzido por outras duas palavras); algumas vezes encontra-se no âmbito da referência (sexta-feira sempre será o dia anterior ao sábado); às vezes ao nível da função (a função ‘azar no dia 13’ corresponde à sexta-feira em inglês e outras línguas ocidentais, mas à terça-feira em espanhol).

Rodrigues (1990, p. 121) aponta para a existência de duas correntes vigentes que defendem cada uma um ponto de vista teórico próprio para análise e execução da tradução: a linguística e a literária. A primeira, parte da ideia de que a tradução é uma questão de linguagem, e esta, como objeto de estudo da linguística faz da tradução parte da linguística. A segunda entende que tradução se trata de criação literária e portando, é uma questão literária. Oustinoff (2015, p. 59) afirma que a tradução é uma operação literária e linguística, pois ambas refletem cada uma a sua maneira na teoria e prática, sendo uma responsável pela arte da construção textual e a outra, por explicar os fenômenos linguístico e é a principal contribuinte nas teorias de tradução.

2.3 Teorias da tradução poética e a (im)possibilidade da tradução de poesia

Dentre os tipos de textos, o poético ocupa um lugar singular na teoria da tradução. A poesia, tendo sua principal manifestação no poema, é considerada intraduzível por definição (Jakobson *apud* Faleiros, 2015, p. 263), pois, considera-se que seja impossível dissociar texto e forma, e que quando passada para outro sistema linguístico se perde um ou ambos esses aspectos, pois um depende do outro para transmitir a poeticidade. Dito isso, a operação literária assume um papel fundamental no que Jakobson chama de “transposição criativa”, compreendido como o único caminho possível a se seguir nesse tipo de tradução (Jakobson *apud* Faleiros *loc cit.*).

Baseado nesse pensamento, Mário Laranjeira afirma que “traduzir poesia é ir além da tradução do sentido, é transpor para a língua-cultura de chegada a significância do poema original” (Laranjeira, 1990, p. 72). Por significância se compreende, do ponto de vista analítico, a totalidade de um texto poético, donde “as rimas, as aliterações, de um lado, as figuras, tropos e metáforas, de outro, deixam de ser detalhes e ornamentos do discurso que se possam suprimir: constituem propriedades substanciais da obra; o fundo não é mais causa da forma, é um dos efeitos” (Valéry *apud* Paes, 1990, p. 40).

É o resultado dessa interação entre fundo e forma, da qual resulta múltiplos sentidos, que a tradução objetiva (através da operação literária e linguística, acompanhada de outras ferramentas, como a *semanálise* e a *semiose*) encontrar noutra significância que tenha peso equivalente e seja capaz de expressar semelhante poeticidade,

em que a materialidade do signo prevalece sobre o conceito: o ‘fonema’ recupera o seu valor de ‘som’, a escrita assume com frequência aspectos icônicos, a arbitrariedade do signo se enfraquece em proveito da motivação das relações entre significado e significante, e esse deixa de ser simples veículo do primeiro para vir a determiná-lo, a engendrará-lo (Laranjeira, 2012, p. 29).

Faleiros (2015, p. 265) aponta Haroldo de Campos como sendo o primeiro autor no Brasil a trazer reflexões acerca da manutenção do som e do sentido com a sua teoria da transposição desenvolvida na década de 1960 e que propiciou no surgimento das primeiras teorias acerca da tradução poética (Milton *apud* Faleiros, 2015, p. 265). O teórico e tradutor partilhava da teoria da isomorfia a qual, diante da crença da impossibilidade da tradução poética, se apresenta como uma alternativa na recriação baseada na semelhança da forma do original em detrimento do próprio sentido. Sua justificativa, segundo Faleiros, se fortalece na

concepção de Jakobson em que a função poética prevalece sobre a função referencial tornando-a ambígua (Faleiros *loc cit.*).

Entretanto, Jakobson também considera que “em poesia as equações verbais são elevadas à categoria de princípios construtivos do texto”, desde a morfologia aos fonemas, que resultam na significância (Jakobson 1971, p. 72). Dito isso, o aspecto semântico do signo expresso pelo fundo do texto, embora submetido ao sentido da sua forma, deve ser levado em consideração, uma vez que se busca a manutenção da essência poética através da semelhança, o que não significa dizer que o texto alvo vai, necessariamente, expressar o mesmo sentido semântico, mas a significância equivalente resultante da semântica do fundo e da forma, mesmo em outro campo semântico.

O aspecto cultural é um importante fator a ser considerado nesse processo. Costa (2016, p. 8) explica que “as diferenças culturais entre a língua fonte e a língua alvo podem variar. Quanto mais distantes uma cultura da outra, seja em relação à posição geográfica, seja em relação à similaridade, pior a compreensão da mensagem poética”. Faz-se necessário que o tradutor tenha um conhecimento significativo sobre a cultura de ambas as línguas fonte e alvo para que possa compreender e contornar essas diferenças, mas também, que tenha experiência com o objeto da sua tradução, o texto poético.

Laranjeira aponta para dois tipos de leituras que são realizadas para captar a significância: a leitura mimética, que compreende a primeira leitura do texto poético de forma linear e está ligada a referencialidade externa; a leitura retroativa, que através dos índices de obliquidade direciona uma releitura das unidades semânticas a perceber novos sentidos gerados pelos elementos internos do texto, os significantes, elevando ao nível da leitura semiótica e que só se encerra “com a leitura do último verso” (Laranjeira, 1990, p. 69-70).

Dada a complexidade do texto poético,

há que se ponderar que nem todo leitor consegue apreender o conteúdo poético; logo, o tradutor, além de possuir essa sensibilidade, precisa saber transferir o significado poético para o texto alvo. Como, por exemplo, citam-se a escolhas dos termos mais adequados para repassar ao leitor os sentimentos e as sensações que o poeta explorou em seu poema (Costa, 2016, p.10).

Em outro texto, Laranjeira apresenta alguns dos índices responsáveis por gerar a significância. Dentre eles estão: as agramaticalidades, que se refere a licença poética, uma forma de dispor os signos fora da linearidade comum em função da metro, da rima etc., sendo esta, a principal responsável por levar à leitura semiótica; o signo duplo, que são termos com diferentes significados e funcionam como trocadilhos; e os interpretantes textuais, que são

fragmentos que dão sentido a outros elementos do texto, geralmente presente no título do poema e, portanto, indispensáveis para a manutenção da obliquidade (Laranjeira, 2012, p. 31-32).

Paulo Paes apresenta um outro agrupamento de componentes do texto poético, que são considerados como elementos resultantes das agramaticalidades, anteriormente citadas em Laranjeira (2012), e que devem ser transpostos no ato da tradução, pois, também, são responsáveis pela obliquidade, são os chamados acoplamentos. Esses, segundo o entendimento de Samuel Levin, são as representações formais de som ou de significados semelhantes posto distribuídos nas mesmas posições em versos diferentes, dos quais podem ser citados: a rima, que dispõe de sons semelhantes, e a anáfora para as repetições no começo dos versos (Levin *apud* Paes, 1990, p. 38).

Os atributos de um determinado poema (e aqui se coloca também as particularidades do fazer poético do seu autor) são elementos que não podem ser desconsiderados no processo da tradução, pois cada um deles são componentes da equação poética e sem os quais a significância sofreria perdas significativas. Para que isso não ocorra, o tradutor precisa estar familiarizado a essas características antes mesmo de fazer a leitura analítica do texto a ser traduzido para então identificá-las. “Esses elementos devem ser respeitados para que a tradução mantenha uma relação intrínseca com o original” (Costa, 2016, p. 11). Nesse sentido, Laranjeira (2012, p. 35), citando J. M. Adam, aponta para uma pré-leitura a qual chama *visi-legibilidade* e que consiste na observação de como o texto está disposto na folha a fim de identificar suas características de forma e tipo (soneto, verso livres, versos alexandrinos etc.) para que a transposição compartilhe da relação de semelhança com o original.

Em prol dessa necessidade de aproximação com a significância do texto fonte, uma tradução de poesia está sujeita a algumas perdas, seja na semântica ou na sua forma. Laranjeira (1990, p. 72) fazendo referência a prevalência da função poética de Jakobson em detrimento da função referencial, afirma que entre a manter a forma e a semântica, embora não sendo o ideal para a significância, sacrifica-se a semântica. No entanto, assim como explicita Paes (*loc. cit.*), (aqui remetendo novamente a Jakobson e o seu entendimento da poesia como o resultado da equação de seus componentes) considerado como um “conceito básico na teoria da tradução de poesia” para essas perdas existem as compensações, que em certos casos, quando vão para além da maneira como foi colocada no texto fonte e atingem efeitos mais amplos, se tornam “sobrecompensações” (Paes, 1990, p. 38-39). Dessa forma, pode acontecer que um texto sofra perdas na ausência de possíveis equivalentes para a

manutenção da significância, mas também, o texto está sujeito ao enriquecimento quando a equivalência gera valores superiores de significância.

2.4 O tradutor como o transportador do significado

Ainda existem muitas controvérsias acerca do trabalho do tradutor e muitas delas estão ligadas a concepção que se tem do que é traduzir. Essas concepções sofreram diversas mudanças nas diferentes épocas ao longo da história. Como vimos no início deste capítulo, por muito tempo, o ato de traduzir era compreendido como imitação, e teve suas primeiras realizações focadas no enriquecimento da língua e literatura como uma prática retórica. Logo depois, temos a tradução como uma ferramenta de evangelização, quando a maioria das traduções foram realizadas para facilitar o acesso do texto religioso às grandes massas. Em outro momento vemos a tradução assumir um lugar de apropriação, onde se prevalecia a modificação do texto fonte com a assinatura do seu tradutor tornando-a por vezes melhor do que o original. Por essas e outras razões, a prática tradutória por vezes foi mal compreendida e, até mesmo, considerada como inferior em comparação com o trabalho do autor.

Uma crença equivocada que ainda se mantém, segundo Adriana Pagano, oriunda da expressão italiana “*Traduttori, traditori*”, é que tradução é uma traição, ou que o tradutor é um traidor, pois se acredita que uma tradução não transmite a “exata” mensagem do texto de origem. A autora pondera que esta afirmação ainda se corrobora por causa do grande número de trabalhos na área realizados por pessoas desqualificadas, mas que essa ideia só se propagou por se acreditar que existia um ideal de tradução perfeita, como o resultado de uma equação matemática. Entretanto, acredita-se que o processo de tradução é muito mais complexo e vai para além do texto (Pagano, 2022, p. 14-15).

Em outro momento, Pagano destaca alguns aspectos que qualificam um tradutor, dos quais o fato de alguém ser bilíngue por si só não é suficiente, tampouco o mero conhecimento da língua acompanhado de um dicionário. Um tradutor, além de dispor dessas ferramentas, deve se utilizar de estratégias que podem ser desenvolvidas tanto pela formação profissional, quanto pela experiência profissional (Pagano, *loc. cit.*, p. 12-13). Isso é evidenciado no que se chama “competência tradutora”, a qual

envolve habilidades chamadas ‘inferiores’, como conhecimento do léxico, da morfologia e da sintaxe das línguas envolvidas, bem como o domínio de habilidades ‘superiores’ que dizem respeito a níveis maiores de complexidade, como conhecimento de aspectos textuais, de coesão e coerência, reconhecimento de macroestruturas textuais e coligações lexicais e, evidentemente, domínio de registros

e gêneros discursivos e sua inserção no contexto no qual o texto traduzido será incorporado (Campbell *apud* Pagano, 2022, p. 13)

Além disso, para traduzir um texto é necessário que se tenha em mente o tipo de texto com o qual está se trabalhando. Pagano destaca que “a identificação do tipo textual é importante para selecionar o formato, a estrutura e o léxico” para a tradução (Pagano, *loc. cit.*, p. 17). No que se refere ao léxico, é importante destacar que a depender da sua estrutura e tipo de texto, uma tradução palavra por palavra não se aplica, em virtude das diferenças culturais e linguísticas. Portanto, não caberá ao tradutor “ter a mesma atitude diante de um texto veicular, de um texto literário e de um texto poético, pois cada um deles tem natureza diferente, apresenta especialidades em seu modo de significar, na relação que estabelece, no processo de significação, entre o significado e o significante (Laranjeira, 1990, p. 68).

Em se tratando das habilidades essenciais, das quais deve se dispor o tradutor, Pagano (*loc. cit.*, p. 19) destaca a leitura, a reflexão, pesquisa e a redação. Tais habilidades devem complementar umas às outras para que a tradução seja eficiente, portanto, a interpretação através da leitura direciona o entendimento do texto pelo tradutor, que irá refletir sobre as características internas se utilizando dos conhecimentos prévios e linguísticos, e se necessário pesquisar informações fora do texto para poder redigi-lo da maneira adequada. Nesse processo atuam as estratégias de “análise dos elementos contextuais, macro e microlinguísticos” (Pagano, *loc. cit.*, p. 21-22). Por elementos macrolinguísticos se compreende aqueles que relacionados ao funcionamento do texto: tipo, função e destino. Quanto aos elementos microlinguísticos dizem respeito aos elementos de construção do texto, ao léxico responsável por definir a sua tessitura.

No próximo capítulo serão abordados momentos significativos das biografias de Manuel Bandeira e Emily Dickinson. Sobre o primeiro, serão destacados momentos da sua formação acadêmica, trajetória profissional no ofício da poesia e da tradução, identificando suas concepções teóricas e evidenciando suas experiências em ambas as áreas, pois serão observadas as influências que cada segmento pode ter em relação as poesias que serão analisadas no último capítulo deste trabalho. Quanto a segunda, também é de total importância visualizar a sua trajetória como poeta e entender como se deu o processo de escrita de suas poesias, bem como também as suas principais características estéticas, a fim de que se estabeleça um critério de análise que observe se tais especificidades foram levadas em consideração mantidas no texto de chegada.

3 A POESIA EM DUAS VOZES: MANUEL BANDEIRA E EMILLY DICKINSON

3.1 Manuel Bandeira: a representação da vida nos versos e o paradoxo da tradução

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho (1886-1968), filho do engenheiro Dr. Manuel Carneiro de Sousa Bandeira e de D. Francelina Ribeiro de Sousa, nasceu no dia 19 de abril de 1886 na cidade de Recife, Pernambuco e passou boa parte da sua infância no Rio de Janeiro, Santos e São Paulo. Alguns anos depois volta com a família para Pernambuco onde frequenta o colégio das irmãs Barros Barreto, depois o de Virgínio Marques Carneiro Leão, e no período de 1896 a 1902 quando sua família muda-se de Recife para o Rio de Janeiro, cursou o Externato do Ginásio Nacional (o depois Pedro II) bacharelando-se em Letras, onde, através do contato que teve com seu professor Silva Ramos e seu colega Sousa da Silveira, começa a desenvolver o gosto pelos clássicos portugueses, especialmente, *Os lusíadas*. Ainda nesse período teve influências de outros colegas e professores com os quais mantinha conversas sobre literatura, o que o levou a publicar seu primeiro poema, um soneto em alexandrinos (caracterizado por possuir doze sílabas métricas), que saiu na primeira página do *Correio da Manhã*.

Em 1903 muda-se para São Paulo e se matricula na Escola Politécnica para estudar arquitetura, já que, por influência do pai, tomou gosto pela área. Teve aulas de desenho no Liceu de Artes e Ofícios, mas, após adoecer do pulmão, teve que deixar os estudos no final do ano letivo de 1904, e então decide voltar ao Rio em busca de climas serranos. Escreveu seus primeiros versos livres em 1912, sob a influência de Guillaume Apollinaire, Charles Cros e Mac-Fiona Leod. E em junho de 1913 viajou para Europa para se tratar. Passou mais de um ano de sua vida em um sanatório na Suíça onde conviveu com o poeta francês Paul Éluard, que também se tratava no mesmo sanatório. Ainda na suíça, tentou imprimir seu primeiro livro de poemas em Coimbra sob o título de *Poemetos melancólicos*, através de Eugênio de Castro, mas não recebeu respostas dele. Quando deixa o sanatório perde os originais, o impossibilitando de refazê-los integralmente.

Ao voltar para o Brasil foi para o Rio de Janeiro onde, em 1917, publicou seu primeiro livro de poemas por título *A cinza das horas*, o qual foi bem recebido pelo crítico João Ribeiro que o elogiou em seu artigo de crítica no *Imparcial*. Em 1918 conheceu Ribeiro Couto responsável por, mais tarde, lhe apresentar a autores paulistas que participaram da Semana de Arte Moderna em 1922, já que optou por não participar, mas ainda assim, aderiu marcas do movimento modernismo nas suas poesias, vindo a ser um dos seus principais

representantes. Em 1919, com a ajuda financeira do pai, publicou o livro *Carnaval*, o qual não foi muito apreciado pela *Revista do Brasil*, dirigida por Monteiro Lobato, mas que, por outro lado, agradou a geração paulista que já dava início a revolução modernista.

Depois de muita insistência de Mário de Andrade, em 1925 Manuel Bandeira colaborou com artigos para o *Mês Modernista*, instituído no jornal *A noite*. Só então, ganhou o seu primeiro dinheiro com literatura. Ainda nesse mesmo período, fez crítica musical para a revista *A Idéia Ilustrada*. Também, entre os anos de 1928 e 1930, escreveu crônicas semanais para o *Diário Nacional*, de São Paulo. Publicou o livro *Libertinagem* no ano de 1930, contendo poemas de 1924 a 1930. Nesse mesmo ano escreveu crítica de cinema para o *Diário da Noite*, do Rio de Janeiro e, em 1931, escreveu crônicas semanais para *A província*, do Recife.

Em 1937, obteve seu primeiro lucro material ao ser premiado pela sociedade Felipe d'Oliveira. A convite de amigos, candidatou-se a uma vaga da Academia Brasileira de Letras em 1940 e passou a ocupar a cadeira de número 24 no dia 30 de novembro do mesmo ano, período em que também publicou a primeira edição do seu livro *Poesias completas*, contendo uma parte com novos poemas. Em 1945 publicou *Obras poéticas de Gonçalves Dias*, edição crítica e comentada, e *Poemas traduzidos* que, em 1948, ganha uma edição aumentada, e em 1946 conquistou o prêmio de poesia do IBEC. Nos primeiros anos da década de 1960 escreveu crônicas para o programa *Quadrante*, da Rádio Ministério da Educação e para o programa *Vozes da cidade*, da Rádio Roquete Pinto. Também recebeu, das mãos do presidente da República, a Ordem do Mérito Nacional, em 1966. Falece em 13 de outubro de 1968, no Rio de Janeiro.

Dentre as suas publicações estão: *Crônicas da Província do Brasil* (1937), nova edição de *Poesias completas* (1948), o ensaio *Literatura hispano-americana* (1949), a biografia *Gonçalves Dias* (1952), as memórias em *Itinerário de Pasárgada* (1954), *50 Poemas escolhidos pelo autor* (1954), o ensaio *Versificação em língua portuguesa* (1956), entre outras. Traduziu obras como *El Divino Narciso*, de Sórora Juana Inés de la Cruz, em 1949, o drama *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller, em 1955, *Macbeth*, de Shakespeare, em 1956 e muitas outras.

No ofício da poesia, Manuel Bandeira, considerado o “Poeta Modernista”, escreveu seus primeiros poemas com a influência de estéticas clássicas quando, ainda na graduação, desenvolveu gosto pelos versos de Camões. Durante o período em que esteve na Suíça para se tratar de uma tuberculose, e convivendo com o poeta francês Paul Éluard, esteve estudando sobre técnicas do verso que foram colocadas em prática no seu primeiro livro de poesias *A*

cinza das horas (1917), que segundo (Ramos in Brayner, 1980, p. 135), apresenta poemas de tonalidade simbolista e parnasiana.

Antes, em 1912, Manuel Bandeira escreveu seus primeiros versos livres, o que só viria a ser mais comum, no Brasil, após a Semana de Arte Moderna, quando são dados os primeiros passos do movimento modernista. Já nessa época, Bandeira vinha experimentando e se distanciando das estéticas das correntes literárias, “muito antes de se falar aqui nestas coisas, já Bandeira, em seus versos, praticava certas liberdades que se tornariam postulados da nova corrente, razão por que é chamado o ‘São João Batista do Modernismo’” (Senna in Brayner, 1980, p. 61).

Na poesia de Manuel Bandeira pode-se destacar três momentos importantes que marcaram a sua evolução poética. O primeiro deles diz respeito a publicação de *A cinza das horas* (1917), seu primeiro livro de poemas, caracterizado por representar em grande parte a estética clássica do parnasianismo com uma série de regras literárias (Faria in Brayner, 1980, p. 124). No segundo momento temos a publicação de *Carnaval* (1918), que marca o início da quebra com as regras estéticas, uma transição para uma estética livre, que finaliza com a publicação de *O ritmo dissoluto* (1924), obra que representa “a liberdade de expressão e mostra suas características mais marcantes como autor: ênfase no cotidiano, expressão em uma linguagem simples, acessível e o emprego de verso livre” (Nogueira, 2012, p. 148). O terceiro momento é representado pela publicação de *Libertinagem* (1930) concretizando a mudança definitiva para a estética modernista (Faria in Brayner, 1980, p. 124).

Manuel Bandeira sempre buscou pela liberdade de expressar o que quisesse em suas poesias, tanto na forma, se libertando das regras que tanto o limitavam, como também na própria linguagem, pois buscava se aproximar da linguagem popular brasileira, sobre o qual o próprio afirma: “a mim sempre me agradou, ao lado do poeta de vocabulário gongorinamente seletivo, que se encontra não raro na linguagem coloquial e até na de baixo calão” (Bandeira, *apud* Lessa in Brayner, 1980, p. 287). Outra característica fundamental do poeta, no diz respeito a sua relação pessoal com a escrita de poesia, era a forma singular com que buscava representar através do seu fazer poético a sua própria experiência de vida transformando-a em arte poética. Pois, como menciona Câmara in Brayner (1980, p. 180), “Bandeira vinculou-se estreitamente com a vida e da vida tira toda a sua matéria de poesia”.

Os “grandes motivos poéticos” de Bandeira, de maneira geral, são, segundo Câmara (in Brayner, 1980, p. 161), a morte, o amor e a infância, temas comuns para a maioria dos poetas, os quais podem variar de acordo ao estilo do seu autor determinando a sua marca poética. O amor na poesia de Manuel Bandeira, “é tema que vem cantado como uma alta

exigência do ser (...), mas não se pense que Bandeira fala do amor como quem fala de coisas desenraizadas. Volta-se para a carne sofrida e sensível ao prazer, pois uma vez confessou que ‘as almas são incomunicáveis’ (Câmara in Brayner, 1980, p. 165). Já a infância, Bandeira a retrata como uma forma de escape da própria realidade, quando esta, o desagrada. “Não há em Bandeira uma passiva contemplação da vida (...). Se frustrada no plano do real, vivificada ela se apresenta ao poeta através de uma reconstituição mágica da infância, de uma profetização utópica, de uma reprodução sentimental (Câmara in Brayner, 1980, p. 168)”. A representação da morte na sua poesia está diretamente ligada ao momento de incerteza em que viveu na dualidade vida ou morte. “Os dois grandes pólos da poesia de Bandeira (pólos que são pontos, também, contraditoriamente, de confluência), a Morte e a Vida, fecham o ciclo extenso da sua inquietação. Uma inquietação que cada vez mais se introverte e revolve o interior numa constante procura de harmonia e paz” (Câmara in Brayner, 1980, p. 170).

Como um dos maiores contribuintes da tradução de poesia, no que diz respeito a trabalhos desenvolvidos na área, Manuel Bandeira foi pouco conhecido como tradutor. Isso pode ser explicado pelo fato de que, segundo Nogueira (2012), a tradução só passou a ser reconhecida como um trabalho sério no Brasil a partir do século XX, e permaneceu em meio a um certo preconceito, principalmente no que diz respeito a tradução de poesias, que muitos acreditavam ser impossível e “uma grande perda de tempo” (Nogueira, 2012, p. 145).

Segundo Paulo Paes (1990, p. 55) Manuel Bandeira iniciou na tradução por necessidade econômica e só depois, passou a traduzir por gosto, traduzindo desde a década de 30 até o final de sua vida. Começou com o aprendizado de línguas e traduziu para o francês, inglês, alemão e espanhol, os quais pode ter aprendido no período de escola. Na Suíça, teve a oportunidade de aperfeiçoar o seu francês e reaprender alemão.

A princípio traduziu telegramas como suplente em uma agência de notícias a: *United Press*. Indicado por seu amigo Ribeiro Couto, traduziu para a editora Civilização Brasileira um tratado sobre doenças hepáticas e conseguiu outros trabalhos para a editora devido a sua eficiência, totalizando cerca de 15 trabalhos de vários assuntos, desde narrativas de viagens, biografias a divulgação científica.

Prado (2011, p. 158) afirma que “Manuel Bandeira foi um tradutor profícuo, um recriador à altura do poeta”. Disso deve-se o seu comprometimento em respeitar o que Paes (1990, p. 57) chama de “as peculiaridades formais dos textos” que traduzia. Prado (*loc. cit.*), diz que não se pode afirmar que ele tenha desenvolvido uma teoria própria, visto que o autor apenas fala em seus depoimentos sobre a atividade prática da tradução, a qual se refere a intraduzibilidade da poesia e a busca pela equivalência. A ideia da intraduzibilidade surge

quando escreveu alguns de seus poemas em francês e ao tentar traduzi-los para o português precisou fazer modificações que não diziam o que ele realmente queria expressar, o que ocorreu, também, ao analisar traduções de suas poesias do francês para português por outro tradutor. Entretanto, isso não o impediu de traduzir os versos de outros autores, os quais são bastante elogiados e reconhecidos como dignos de seus originais, pois expressam o verdadeiro sentimento de seus autores.

Sobre a sua prática Manuel Bandeira comenta “eis o que costumo fazer sempre quando traduzo: deixar o poema como que flutuar por algum tempo dentro do meu espírito, à espera de certos pontos de fixação”. Nesse trecho é evidente a sua preocupação por entender a mensagem do texto para então traduzi-lo. “Aliás”, continua Bandeira, “só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informadas. Os meus ‘achados’, em traduções como em originais, resultam sempre de intuições” (Bandeira *apud* Paes, 1990, p. 58). Paes observa que tal confissão de Bandeira demonstra que o tradutor e poeta não eram diferentes, pois, ao traduzir ele buscava a “intuição criadora”, o que remete ao fazer poético agindo no fazer tradutório, uma vez que para traduzir Bandeira buscava seu “eu” poeta e a sensibilidade para absorver a essência da poesia que iria traduzir (Paes, *loc. cit.*).

3.2 Emily Dickinson: entre versos e solidão

Emily Elizabeth Dickinson (1830-1886), descendente dos puritanos ingleses que contribuíram na fundação da cidade de Amherst; filha do advogado Edward Dickinson e Emily Norcross, nasceu no dia 10 de dezembro de 1830 na cidade de Amherst no estado de Massachusetts nos EUA, onde viveu e morreu no dia 15 de maio de 1886 devido a doença nos rins causada por hipertensão. Passou boa parte da sua vida na casa da família, a Dickinson Homestead, herança de seu avô, Samuel Fowler Dickinson, um dos fundadores da Amherst Academy em 1814 e do Amherst College em 1821 de onde vinha maior parte de sua fortuna, além do seu ofício como advogado que passou para o filho Edward Dickinson, e seu neto William Austin Dickinson, irmão mais velho de Emily Dickinson, mas, devido a investimentos mal sucedidos enfrentou um colapso financeiro fazendo com que Edward se dedicasse a restituir o nome da família.

Emily viveu até os nove anos em Homestead, onde morou com seus pais e com outra família quando metade da casa foi vendida, o que era comum na época já que moravam vários membros de uma mesma família em uma casa só, e depois, em 1840, após a venda da segunda

parte da casa, a família se viu obrigado a se mudar para North Pleasant Street, onde a poeta passou sua adolescência e parte da sua juventude. Em 1855, para celebrar a restituição financeira da família, seu pai Edward recomprou Homestead, onde se reestabeleceram e onde Emily escreveu a maioria de seus versos e passou o resto dos seus dias.

Emily sempre foi considerada uma menina prodígio, pois desde muito cedo demonstrou ser extremamente inteligente e de opiniões próprias, arrancado elogios de seus professores, amigos e familiares. Por fazer parte de uma das famílias mais importantes da região na época, Emily cresceu em um meio político influente e dominante, aprendendo sobre política e outros assuntos sociais, se formou na Amherst Academy e completou apenas um ano de estudo no Seminário Feminino Mount Holyoke, tendo que sair sem concluir por ordem do pai após ter adoecido e voltado para casa contra a sua vontade. Entretanto, sempre foi incentivada pela família a estudar e a praticar o hábito de leitura do jornal diário e de clássicos da literatura, o que foi fundamental para sua formação artística e construção da sua percepção crítica à sociedade do seu tempo. Teve grande influência de amigos e alguns dos seus preceptores com quem teve longas conversas sobre literatura, também seu irmão mais velho Austin, quem emprestava livros que lhe eram proibidos pelo pai.

Nesse ambiente político em que viveu, principalmente quando seu pai foi candidato a câmara dos representantes dos Estados Unidos, Emily Dickinson esteve sempre com a casa cheia com visitas frequentes de pessoas importantes da sociedade, por isso estava sempre a par da situação do país e das causas sociais, temas dos quais tinha muito interesse, especialmente no que se referia questões sobre os direitos das mulheres. Frequentou ambientes bastante religiosos, devido ao protestantismo ao qual sua família fazia parte. O seminário que frequentou em Mount Holyoke era rotineiro orações todo início e final do dia. Um de seus amigos era o reverendo Charles Wadsworth, quem conheceu em uma de suas viagens a Washington DC e com quem sempre conversou sobre suas inquietações acerca de assuntos religiosos. Entretanto, Dickinson nunca se entregou totalmente a pertencer a um grupo religioso e deixa de frequentar a igreja no início da década de 1860, seguindo sua própria jornada espiritual.

Emily sempre valorizou seu vínculo familiar e de amigos, e demonstrava seu amor por eles. Após sua mãe adoecer se dedicou, juntamente com sua irmã Lavinia, as tarefas domésticas e aos cuidados da mãe. Com o casamento do seu irmão com sua melhor amiga Susan Gilbert em 1856, e seu pai continuamente viajando a trabalho, ficavam apenas as mulheres em casa a maior parte do tempo. Mais tarde, Lavinia seria a sua principal cúmplice e

tomaria conta das principais atividades domésticas, quando decidiu se isolar para escrever suas poesias.

No período de 1858, começou a copiar suas poesias e encaderná-las a mão. Muitas delas foram escritas sobre flores prensadas em seus cadernos em que as colecionava colocando as amostras de cada flor e seus respectivos nomes ainda no período de escola quando também se dedicava a botânica e cuidava de seu próprio jardim em sua casa, tido como o seu lugar favorito. Emily sempre foi apaixonada pela natureza, e isso demonstrado em muito de seus versos.

Os seus últimos anos de vida são marcados pelo seu isolamento voluntário da sociedade, mas nunca deixou de se informar acerca das questões políticas e sociais e acompanhar a literatura atual, e durante esse período, em seu quarto, se dedicou a escrever cartas, por meio das quais se comunicava com amigos e familiares, e poesias que costumava enviar de presente. Escreveu cerca de 150 cartas para sua melhor amiga e cunhada Susan Gilbert Dickinson com quem se correspondeu por anos, a quem também enviou várias de suas poesias que, mais tarde, junto de outros de seus textos, se tornariam alguns dos maiores escritos femininos da literatura norte americana. Emily sempre se recusou a publicar suas poesias, ainda assim, foram publicadas algumas de suas poesias anonimamente sem a sua permissão. Escreveu cerca de mais de 1700 poesias que só foram descobertas, em sua maioria, pela sua irmã Lavínia Dickinson após a sua morte em 15 de maio de 1886.

O processo de publicação póstuma de suas poesias em 1890, enfrentou várias questões. A primeira delas foi a modificação dos seus poemas para que se adequassem as regras estéticas vitorianas vigentes na época e fossem mais aceitáveis para o público. Dessa forma, “os editores modificavam a versificação, substituíam palavras, corrigiam os poemas ortográfica e gramaticalmente para que estivessem adequados aos moldes da publicação (Wiechmann, 2012, p. 10). Outra questão foram as várias edições com diferentes organizadores que gerou conflitos entre os seus possuidores com relação aos direitos de publicação. A primeira publicação se deu com as edições realizados por seu amigo Thomas W. Hingginson juntamente com Mabel Loomis Todd e Susan Gilbert Dickinson.

Consideram-se três fases das publicações de Emily Dickinson, a primeira delas deu início com a publicação de poesias editadas por Thomas W. Hingginson em 1890, e se deu até 1955 com outras publicações e reedições. A segunda, refere-se à edição dos poemas completos de Emily Dickinson por Johnson em 1955. A terceira fase se deu em 1981 quando foram publicados os manuscritos de Emily por Franklin, e foi quando se teve o contato com as formas gráficas reais da escrita de Emily Dickinson, como o uso marcante de travessões.

Um fato que contribuiu para o sucesso de suas publicações foi a própria imagem que se construiu em torno do nome de Emily Dickinson, principalmente porque após a morte do pai, ela passou a usar apenas roupas na cor branco, o que junto a sua reclusão, fez com que as pessoas ficassem curiosas por conhecer mais sobre a autora.

Segundo Wendy Martin, as palavras que descrevem a poesia de Emily Dickinson são “complexa, confusa, provocativa, intimidadora, profunda e pouco ortodoxa” (Martin, 2007, p. 40, [tradução nossa]), tais atribuições partem da percepção inevitável da qualidade estética, única e inovadora da poesia de uma mente brilhante com opiniões fortes e arbitrarias, principalmente na sua maneira de compreender a poesia como não dependente da métrica, nem rima, ou do tamanho das estrofes, mas da “sensação quase física” gerada pelas palavras em seu leitor (Martin *loc. cit.*). Isso explica o fato de a maioria de suas poesias não seguirem as regras estéticas formais, e que considerando a época e, principalmente, a questão de serem escritas por uma mulher em um século que não apoiava a escrita feminina, não seriam bem recebidas, mas que por ser tão além do seu tempo fez com que hoje sua autora fosse consagrada como uma das poetas mais importantes da literatura norte americana.

A poesia de Dickinson é puramente inventiva como resultado da negação das regras poéticas “para capturar pensamentos e emoções de maneira dramática” (Martin, *loc. cit.*, p. 41, [tradução nossa]), e dentre as suas principais características está a capacidade de ser enigmática dada as suas peculiaridades formais como “presença constante do travessão substituindo outras formas gráficas de pontuação, e o uso frequente de letras maiúsculas em palavras que normalmente não seriam grafadas assim, o que lhes dá uma significação maior e específica dentro de cada poema (Wiechmann, 2012, p. 11).

O uso do travessão, comenta Martin (*loc. cit.*), obriga o leitor a uma leitura pausada permitindo um contato físico convidando a reflexão e a preencher as lacunas propositais do texto, além de ditar o próprio ritmo dos versos. Outro aspecto da sua poesia é que “frequentemente ela invertia a linguagem, omitia verbos auxiliares, usava adjetivos, verbos e advérbios como substantivos e concluía sentenças ou orações com verbos para perturbar o equilíbrio de seus versos e criar sensações abruptas e marcantes no leitor” (Martin, 2007, p. 42, [tradução nossa]).

Os temas recorrentes na poesia dickinsoniana estão ligados à sua própria experiência de vida com fortes traços da sua personalidade, com sua visão de mundo muitas vezes arbitrária e com as marcas do contexto em que viveu. A poeta expressa a sua grande admiração pela natureza com imagens bastante imersivas; sua inquietação com as questões religiosas, que por vezes reconhece a existência de Deus, mas se recusa a se entregar as visões

religiosas da sociedade, seguindo suas próprias convicções; amor e amizade que é retratado principalmente em suas cartas de maneira profunda a sua devoção pela sua família e amigos, além de alguns menções a possíveis parceiros românticos; a morte e a imortalidade que são retratadas, por vezes, de maneira confusa, uma vez que demonstra conformidade e plena consciência da morte, mas também se revela inquieta em relação ao seu mistério.

Martin (*loc. cit.*, p. 58) pondera que o uso frequente da linguagem bíblica nas poesias de Dickinson fez com que ela fosse classificada como uma poetisa “religiosa” e até mesmo cristã. Entretanto se via que suas menções aos textos bíblicos eram em sua maioria utilizados para criticar certas crenças como, por exemplo, a inspiração divina para a escritura desses textos. “Ela usa alusão bíblica para reverter o objeto esperado de devoção religiosa de Deus para a terra/natureza/amigo, para reverter a relação entre criatura e criador e, assim, reverter a hierarquia de autoridade existente” (Martin, *op. cit.*, [tradução nossa]), isso, em uma necessidade de ser fiel as suas próprias convicções.

Emily tinha uma visão individual sobre o que a natureza representava para ela. A sua admiração pela natureza como algo superior em toda a sua magnitude e esplendor desde os mínimos detalhes reflete nos seus poemas de maneira que “nem sempre buscam o significado por trás da natureza; não busca nela uma revelação de Deus como os puritanos e até mesmo os transcendentalistas faziam. A natureza é a sua própria revelação e digna de contemplação por si só” (Martin *loc. cit.*, p. 86, [tradução nossa]).

Emily sempre valorizou as suas amizades e os amava com intensidade, assim como seus familiares próximos, e mesmo tendo se envolvido romanticamente, acreditava que o casamento era abdicar de sua própria liberdade, algo que não estava disposta a fazer. Martin (*loc. cit.*, p. 85) observa que por vezes Dickinson se sentia dependente de estar perto das pessoas quem amava, e isso entrava em conflito com necessidade de sua própria independência pela qual lutou a vida inteira. Na sua obra, expressou o amor ligado a dúvida de ser correspondida, que a deixava ansiosa e insistente por uma retribuição, fazendo com que se sentisse traída quando não era correspondida (Martin, *loc. cit.*, p. 72-74).

O enigma da morte para Dickinson a deixava intrigada por nunca conseguir compreendê-lo. Para Martin (*loc. cit.*, p. 97), a morte é retratada em sua poesia de maneira inconsistente, uma vez que em alguns poemas ela demonstra acreditar na ideia da imortalidade e até mesmo da vida após a morte, em outros se mostra deprimente e por vezes parecem expressar aceitação. De qualquer maneira Emily não aceita a visão da morte que sua cultura compartilhava e via nesse enigma a possibilidade de explorar o desconhecido no mistério da morte.

Quanto a sua recepção, Wiechmann (2012, p. 11) evidencia que a obra de Emily Dickinson só passou a ter mais interesse da crítica na década de 1920, quando se inicia o movimento modernista, visto que suas obras eram caracterizadas pela ruptura com a estética romancista e antecipava traços modernistas. Nesse sentido, Wiechmann continua, sua obra é considerada como possibilitadora de “múltiplas leituras, o que se deve, em especial, pelo uso de diferentes recursos de escrita, tais quais a ambiguidade, a ironia, a elipse, os neologismos e a sugestão como principais responsáveis pelas diferentes interpretações que decorrem de um único poema. (Wiechmann, 2012, p. 11).

Após as discussões aqui realizadas acerca dos aspectos da vida e obras do poeta e tradutor Manuel Bandeira e da poeta Emily Dickinson, será feita, no próximo capítulo, a análise das cinco poesias da poeta norte americana traduzidas para o português pelo tradutor brasileiro.

4 TEORIA E PRÁTICA EM TRADUÇÃO POÉTICA: RELEITURA DE POESIA DE EMILY DICKINSON POR MANUEL BANDEIRA

Embora tendo acreditado ser impossível traduzir poesias, Manuel Bandeira é considerado um tradutor a altura do poeta, pois em suas traduções ambos os ofícios se sobressaíram, ou seja, suas traduções são consideradas dignas de um poeta, pois seu lado tradutor “não diferia substancialmente da sua oficina de poeta; numa e noutra, era a intuição criadora, a máquina secreta da subconsciência quem fornecia a matéria-prima para as elaborações da lucidez artesanal” (Paes, 1990, p. 58), proporcionando um acervo significativo de traduções em diversas línguas, das quais se destacam o francês, língua na qual possui versos autorais, alemão, inglês e espanhol. Apesar de não ter documentado e publicado nenhuma teoria própria sobre a tradução poética, é possível compreender um pouco sobre a sua prática através de algumas de suas reflexões deixadas em sua autobiografia *Itinerário de Pasárgada* e cartas sobre as quais Paulo Paes (1990) faz um importante estudo que serviu como base para a análise dos resultados no final deste capítulo.

Dentre as traduções realizadas por Manuel Bandeira encontram-se um total de cinco poesias da poeta norte americana Emily Dickinson, sendo duas delas “*I Died for Beauty*” e “*I Never Lost as Much*”, traduzidas e publicadas pela primeira vez em 1928 na revista *Para Todos* (3/11/1928), com os títulos de, respectivamente, “Beleza e Verdade” e “À porta de Deus”, e depois publicadas em *Lanterna Verde* em 7 de agosto de 1943. As demais: “*A cemetery*”, “*I Never Saw a Moor*” e “*My Life Closed Twice Before its Close*” foram publicados em 1948 em poemas traduzidos 2ª edição, sob os títulos respectivamente de Cemitério, Nunca Vi um Campo de Urzes e Minha Vida Acabou Duas Vezes.

Serão analisadas neste capítulo todas as cinco traduções por Bandeira das poesias da autora norte americana, as quais são classificadas como quartetos, devido a sua estrutura de quatro versos em cada estrofe, sendo uma delas, “*I Died for Beauty*”, com três estrofes e as demais com apenas duas estrofes. O critério de escolha dos textos se deve especialmente pela sua quantidade, que mesmo não sendo muito extensa, nos permite ter um olhar sobre totalidade das traduções de um único tradutor de um poeta específico para compreender as suas especificidades e que o apresentam em comum.

Como já discutimos, Emily Dickinson é reconhecida por sua habilidade admirável e moderna na escrita de poesias, considerando o contexto em que viveu, no qual, as funções atribuídas a uma mulher eram de esposa, dona de casa, cuidadora, professora, menos escritora ou poeta, fazendo com que as mulheres que não aceitavam esse estilo de vida se vissem

obrigadas a utilizarem pseudônimos para que pudessem obter algum sucesso e exercer atividades de escrita literária. Todavia, Dickinson nunca seguiu esse caminho, optou por escrever para si mesma no conforto de seu próprio quarto onde manteve seus escritos encadernados a mão até sua morte. Entretanto, seus familiares e amigos que conheciam o seu talento, viam oportunidades nesses escritos e os tornaram públicos com as publicações póstumas, mas, sua estética, que marca o seu estilo poético e o torna único, foi censurada em sua maior parte e suas poesias foram editadas para que fossem aceitas pela sociedade época.

Como já foi apontado no capítulo anterior, o uso de travessões e de letras maiúsculas contribuem para a expressão do sentimento nos versos dickinsonianos. Outra aspecto notável é que as suas poesias não possuem titulação nos seu originais, o que permite ao leitor por si só encontrar os sentidos nos seus poemas, mas no que diz respeito as primeiras publicações póstumas, foram adicionados títulos de acordo ao entendimento de cada responsável pelas diferentes publicações, e só a partir da década de 1960 surgem as primeiras publicações e a divulgação dos escritos originais nos cadernos da autora. Portanto, as traduções aqui analisadas seguem os critérios das primeiras publicações, uma vez que foram realizadas a partir dessas no período de 1928 a 1948 e assim, as pontuações e usos de travessões seguem padrões diferentes dos escritos originais, isso quando aparecem.

Faz-se necessário mencionar aqui que esta análise não procura comprovar se a poesia é ou não traduzível, mas compreender como funciona esse processo na prática, quais os desafios que o tradutor de poesia enfrenta ao longo do seu ofício, e de quais estratégias se utiliza para entregar um texto poético que seja digno da sua versão de origem. Para isso, foi considerado a teoria da tradução poética, antes apresentadas no primeiro capítulo, que busca pela equivalência da significância, que não necessariamente vai estar sobre a mesma forma, mas por vezes como algo presente na noção jakobsoniana a qual Paes (1990, p. 63) destaca, a “equivalência na diferença”.

Dessa forma, serão apontadas e analisadas as diferenças e semelhanças entre a versão de origem e a versão de chegada, bem como apresentar as características de cada uma, com a intensão de evidenciar as escolhas realizadas pelo tradutor na reconstrução do seu texto na língua alvo. Foram estabelecidos os seguintes critérios a serem observados no que diz respeito as perdas e aos ganhos: omissões ou subtrações, acréscimos, compensações e reconstruções. Em alguns momentos utiliza-se os termos utilizados por Laranjeira em seu estudo sobre a significância, tais como: Interpretante, para termos que dão sentidos a outros elementos do texto, e agramaticalidade, atribuído a transgressão da linearidade sintática. Quanto à forma, foram analisadas apenas a organização do texto em versos e estrofes, e no que cabe aos efeitos

sonoros foram analisados os sistemas de rimas com foco nas escolhas do tradutor por mantê-las ou não na sua tradução.

Esta análise se seguirá primeiramente com a apresentação de ambas as versões, origem e alvo, para em seguida realizar uma breve explicação do significado do texto fonte de maneira introdutória, a fim de evidenciar a temática abordada nos versos. Logo em seguida, serão apresentadas as estruturas poéticas com seus respectivos comentários sobre as diferenças formais entre o texto fonte e o alvo, e como estão organizados os sistemas de rimas. Então, serão realizadas as análises comparativas por estrofes entre as poesias em questão, apresentando suas diferenças textuais e os efeitos de sentido expressado em cada uma delas. Por fim, ao final deste capítulo será feita a discussão dos resultados, que consistirá em expor os resultados das análises relacionando-os com as reflexões do tradutor Manuel Bandeira acerca da sua prática tradutória de poesias apresentadas por Paulo Paes em *Tradução uma ponte necessária* (1990).

4.1 A Cemetery

A Cemetery	Cemitério
<p>This quiet Dust was Gentlemen and Ladies, And Lads and Girls; Was laughter and ability and sighing, And frocks and curls.</p>	<p>Este pó foram damas, cavalheiros, Rapazes e meninas; Foi riso, foi espírito e suspiro, Vestidos, tranças finas.</p>
<p>This passive place a Summer's nimble mansion, Where Bloom and Bees Fulfilled their Oriental Circuit, Then ceased like these.</p>	<p>Este lugar foram jardins que abelhas E flores alegraram. Findo o verão, findava o seu destino... E como estes, passaram.</p>
<p style="text-align: right;">Emily Dickinson</p>	<p style="text-align: right;">Manuel Bandeira</p>

Como uma das temáticas mais recorrentes na poesia de Emily Dickinson, em “*A Cemetery*”, a morte é retratada de forma sutil e subtendida, uma vez que não se menciona em nenhum momento em seus versos uma referência direta a ela, optando por utilizar apenas elementos que podem ser inferidos na ideia da consequência da morte, como algo que se

acabou ou que não existe mais, senão nos restos que atingiram outro estágio da matéria, o pó, onde outrora habitava a vida. Essa construção imagética surge da observação da natureza e da consciência e reflexão sobre o ciclo da vida, a passagem do tempo e que este tudo leva com ele aproximando do seu inevitável fim, a morte.

Em uma primeira análise desses versos, percebe-se que estamos diante de um quarteto, ou seja, um poema com quatro versos em cada estrofe, estilo poético característico de Emily Dickinson, no qual as rimas foram distribuídas de forma simples, ABCB, no segundo e quarto verso de cada estrofe, donde se encontram “*Girls*” em rima com “*curls*” e “*Bees*” em rima com “*these*”. Na tradução de Manuel Bandeira foi conservada a estrutura de quatro versos e a posição das rimas ABCB, entretanto, para estabelecer a rima na primeira estrofe, o tradutor optou pela substituição de um dos elementos por outro de mesmo campo semântico acrescido de um adjetivo, dessa forma “*curls*” [cachos] se torna “tranças finas” para rimar com “meninas”. Já na segunda estrofe ocorre uma reconstrução parcial dos versos pela necessidade de se manter a rima que, antes, “*Bees*” [Abelhas] e “*these*” [esses], agora, “alegraram” e “passaram”. Na primeira estrofe do texto fonte, se estabelece um ritmo específico provocado pela distribuição da conjunção aditiva “*and*” ao invés do uso natural da vírgula, mas que desaparece completamente no texto alvo, assim como o uso das letras maiúsculas característico do estilo poético de Dickinson.

Quanto aos elementos textuais observemos primeiramente o título “*A Cemetery*”, o qual pode ser considerado um interpretante a medida em que este tem por definição “um signo que governa a interpretação dos signos superficiais do texto e explicita tudo o que esses signos apenas sugerem” (Riffaterre *apud* Laranjeira, 2012 p. 32), pois, em “*This quiet Dust was Gentlemen and Ladies, / And Lads and Girls; / Was laughter and ability and sighing, / And frocks and curls*”, a ideia de um cemitério não está totalmente explícita, podendo ser apenas cogitada. É observado que ao traduzir esse título para “Cemitério”, Bandeira omite um dos elementos, o artigo indefinido, entretanto essa subtração não provoca nenhuma mudança de sentido aparente. Lembrando que as poesias dickinsonianas não apresentam títulos nos escritos originais, apenas nas primeiras publicações e que esta análise se baseia no contexto destas publicações das quais foram realizadas as traduções.

Ao traduzir os versos “*This quiet Dust was Gentlemen and Ladies, / And Lads and Girls; / Was laughter and ability and sighing, / And frocks and curls*”, como “Este pó foram damas, cavalheiros, / Rapazes e meninas; / Foi riso, foi espírito e suspiro. / Vestidos, tranças finas.” Bandeira utiliza equivalentes sinônimos traduzindo quase que inteiramente palavra por palavra, exceto por três modificações: a subtração do adjetivo “*quiet*” (silencioso), que marca

o estilo do primeiro verso na estrofe; o acréscimo de uma agramaticalidade quando é utilizado o verbo “foram” traduzindo “was”, uma vez que este está na primeira pessoa do singular concordando com o sujeito no singular “Dust” [Pó] e aquele utilizado na segunda pessoa do plural discordando com o sujeito no singular, provocando uma “perturbação da linearidade sintática” (Laranjeira, 2012, p. 31), o que é comum em poesias, mas não existe no texto fonte; e a substituição de “ability” [habilidade] por “espírito” e “curls” por “tranças finas”. Ainda no primeiro verso nota-se que no texto fonte há uma inversão em “*Gentlemen and Ladies*” que de maneira usual seria *Ladies and Gentlemen*, entretanto Bandeira permaneceu com a forma usual, ao traduzir “damas, cavalheiros”, e subtraindo a conjunção “e”.

A subtração de “quiet” no primeiro verso provoca a perda do contraste expressado pela autora no terceiro verso “*Was laughter ... and sighing*” [Foi riso... e suspiro], do qual se estabelecia uma relação entre a ausência de som (o silêncio no qual se encontra o pó agora) e o som (a risada e o suspiro no passado), o que é e o que já foi. O acréscimo da agramaticalidade “foram” possivelmente se trata de uma compensação pela omissão do efeito rítmico provocado pelo uso de “and” no lugar de vírgulas que, também, se configura como uma agramaticalidade. Nesse caso, Bandeira faz dela uma anáfora à medida em que a repete no primeiro verso de cada estrofe junto do pronome “Este” tal como vê em “Esse pó foram...” e “Esse lugar foram...”.

Na última estrofe donde “*This passive place a Summer’s nimble mansion,/ Where Bloom and Bees/ Fulfilled their Oriental Circuit,/ Then ceased like these.*” a qual Bandeira traduz como “Este lugar foram jardins que abelhas/ E flores alegraram./ Findo o verão, findava o seu destino.../ E como estes, passaram.”, ocorre várias substituições que podem ser observadas em comparação com sua tradução semântica aproximada [Esse lugar passivo, uma mansão ágil de Verão (ou casa de campo)/ Onde o Florescer e Abelhas/ Completaram seu Circuito Oriental/ Então Cessaram, como esses.]. Aqui, novamente se tem a subtração do adjetivo do primeiro verso da estrofe, que neste caso é “passive” [passivo], e como mencionado anteriormente marca o estilo utilizado no poema para o primeiro verso de cada estrofe. No que se refere as substituições de [Uma mansão ágil de Verão] por “jardins”, relacionando com a ideia de verão que é quando as plantas começam a brotar; [Circuito Oriental] por “destino”, considerando que todo percurso leva a algum destino final; junto ao acréscimo do verbo “alegraram”, remetendo ao sentimento de movimento e vida que as abelhas e flores transmitem em um jardim e a conservação dos elementos “verão”, “abelhas”, “flores” [florescer], que pertencem ao mesmo campo semântico, permitiram manter em

grande parte a imagem e o sentimento expressado na estrofe, que se trata de uma reflexão sobre a passagem do ciclo da vida através da observação dos elementos da natureza.

4. 2 I Died for Beauty

I Died for Beauty	Beleza e Verdade
<p>I died for beauty, but was scarce Adjusted in the tomb, When one who died for truth was lain In an adjoining room .</p>	<p>Morri pela beleza, mas apenas estava Acomodada em meu túmulo, Alguém que morrera pela verdade Era depositado no carneiro contíguo</p>
<p>He questioned softly why I failed? “For beauty,” I replied . “And I for truth, – the two are one; We brethren are,” he said .</p>	<p>Perguntou-me baixinho o que me matara: - A beleza, respondi. - A mim, a verdade – é a mesma coisa, Somos irmãos.</p>
<p>And so, as kinsmen met a night, We talked between the rooms, Until the moss had reached our lips And covered up our names .</p>	<p>E assim, como parentes que uma noite se encontram, Conversamos de jazigo a jazigo Até que o musgo alcançou os nossos lábios E cobriu os nossos nomes.</p>
Emily Dickinson	Manuel Bandeira

Em “*I Died for Beauty*” Emily Dickinson, outra vez, tematiza sobre a morte, mas com o diferencial da referência direta a ela, no qual o eu-lírico fez a passagem, está em seu túmulo e quando outro é posto em um túmulo próximo inicia-se um diálogo entre os dois. O eu lírico é questionado sobre a razão de ele ter falhado, ou a razão pela qual morreu, ao que ele responde que foi pela beleza e o outro logo diz que morreu pela verdade, observa que ambos são um e, portanto, são irmãos. Então, conversaram como parentes que se encontraram até que o musgo os calou cobrindo-lhes os lábios. A autora faz uma analogia de como seria um diálogo entre alguém que morreu pela beleza e alguém que morreu pela verdade. Dois grandes significados de valor, isso se se considera que morrer pela beleza seja morrer pela pessoa amada, que representa a beleza, e morrer pela verdade seja não se corromper independente

pela possibilidade de morrer. O que torna esse diálogo ainda mais interessante é local onde os personagens estão, presos em seus túmulos, evidenciando a ausência da ideia de um pós vida no paraíso e a imortalidade do espírito. Um fim totalmente inesperado para alguém que morreu por manter seus valores.

O poema em questão se trata de outro quarteto, mas dessa vez com três estrofes de quatro versos, com esquema de rimas também em ABCB distribuídas de igual forma em cada estrofe, tal como “*tomb*” em rima com “*room*”, na primeira estrofe, na segunda “*replied*” em rima com “*said*” e na terceira “*rooms*” em rima com “*names*”. No entanto, percebe-se que, ao traduzir, Manuel Bandeira optou por uma tradução quase que estritamente literal valorizando apenas o conteúdo semântico que resultou na perda de todo esse sistema de rimas, comprovado na ausência de semelhança de som entre “túmulo” e “contíguo” na primeira estrofe, “respondi” e “irmãos”, na segunda, e “jazigo” e “nomes” na terceira, conservando apenas a estrutura das estrofes em quadras. O título foi traduzido conservando as letras maiúsculas, mas foi alterado de “*I Die for Beauty*” [Eu Morri pela Beleza] para apenas “Beleza e Verdade”.

Na versão de origem, temos na primeira estrofe: “*I died for beauty, but was scarce / Adjusted in the tomb, / When one who died for truth was lain / In an adjoining room.*” e na versão de Bandeira temos: “Morri pela beleza, mas apenas estava/ Acomodada em meu túmulo, / Alguém que morrera pela verdade / Era depositado no carneiro contíguo.”. Em primeiro lugar se percebe um acréscimo de uma elipse na omissão do sujeito “eu” no início da primeira estrofe. É notório também que no primeiro verso há uma substituição do adjetivo “*scarce*” que em uma tradução semântica literal seria [escasso], ou adaptando, [pouco], por “apenas”. Dessa forma, “*scarce adjusted*” poderia ser traduzido como [pouco ajustada] ou [mal ajustada], ao optar por essa substituição o tradutor provocou uma alteração no sentido, uma vez que utilizar somente “acomodada” expressa a ideia de comodismo, sentido totalmente contrário. Uma elipse é percebida no terceiro verso no que se refere ao advérbio “*When*”, que dava a sensação de continuidade no texto fonte como se vê em [..., mas estava pouco / Acomodada no túmulo, / Quando alguém que morrera...], ao que sua ausência no texto alvo provocou uma quebra abrupta dando a entender que a ideia expressa nos dois primeiros versos havia sido concluída e marcada por um ponto final como se observa em “..., mas apenas estava/ Acomodada no meu túmulo/ Alguém que morrera...”. Percebe-se também o acréscimo do pronome possessivo “meu” no segundo verso dando a ideia de pertencimento aquele lugar, ao túmulo, o que em nenhum momento o eu lírico demonstrou. No quarto verso, o tradutor substitui “*adjoining room*” por um equivalente incomum “carneiro contíguo” para

se referir a uma cova próxima, ou adjacente, atribuído um caráter mais formal e, até mesmo, arcaico ao verso.

Ao compararmos a segunda estrofe donde se tem “*He questioned softly why I failed? / ‘For beauty,’ I replied . / ‘And I for truth, – the two are one; / We brethren are,’ he said .*” com a sua respectiva tradução “Perguntou-me baixinho o que me matara. / - A beleza, respondi. / - A mim, a verdade, / – é a mesma coisa, / Somos irmãos”, percebe-se que o tradutor faz uso de equivalentes sinônimos com algumas subtrações e substituições, das quais citam-se a utilização da elipse através omissão do pronome “*He*” [Ele] no início do primeiro verso, logo em seguida a substituição de “*softly*” [suavemente] por “baixinho” e a substituição de “*why I failed?*” [Por que eu falhei?] por “O que me matara.” resultando na substituição da conjunção “*For*” pelo artigo “A” no segundo e terceiro verso, neste último se vê a substituição de “*the two are one*” [os dois são um] traduzindo pelo equivalente do sentido que apresenta uma força menor de expressão como se observa em “são a mesma coisa”. No quarto verso ocorre apenas a subtração de “*He said*” [Ele disse], sem danos significativos de sentido, apenas da estrutura característica de uma narrativa. Nessa estrofe se percebe o acréscimo de travessões para marcar o diálogo no segundo e terceiro verso.

Na última estrofe na qual “*And so, as kinsmen met a night, / We talked between the rooms, / Until the moss had reached our lips / And covered up our names .*”, e que Bandeira traduz como “E assim, como parentes que uma noite se encontram, / Conversamos de jazigo a jazigo / Até que o musgo alcançou os nossos lábios / E cobriu os nossos nomes.”, nota-se que o primeiro, terceiro e quarto versos a tradução é totalmente literal do sentido, sem acréscimos, sem substituições e sem omissões. Já no segundo verso temos uma substituição, onde se tinha “*between the rooms*” [entre as covas], se tem “de jazigo a jazigo” [de cova a cova].

4.3 I Never Lost as Much

I Never Lost as Much	À Porta de Deus
<p>I never lost as much but twice, And that was in the sod; Twice have I stood a beggar Before the door of God!</p>	<p>Duas vezes perdi tudo E foi debaixo da terra. Duas vezes parei mendigo À porta de Deus.</p>

Angels twice descending, Reimbursed my store . Burglar, banker, father, I am poor once more! <p style="text-align: right;">Emily Dickinson</p>	Duas vezes os anjos, descendo dos céus, Reembolsaram-me das minhas provisões. Ladrão, banqueiro, pai, Estou pobre mais uma vez! <p style="text-align: right;">Manuel Bandeira</p>
--	---

Em “*I Never Lost as Much*” Emily explora a temática pobreza como o resultado da perda dos bens. O eu lírico transmite um sentimento de tristeza, uma vez que, por motivos não revelados, perdeu tudo, não apenas uma vez, mas duas, deixando-o no chão, mendigo implorando a ajuda de Deus. Na segunda estrofe, ele fala que os anjos o reembolsaram nas duas vezes, mas anuncia ao ladrão, ao pai e ao banqueiro que ficou pobre uma terceira vez. Nesses versos têm-se a presença da temática religiosa, a fé em Deus, a crença na existência dos anjos como seus mensageiros.

Neste quarteto de duas estrofes, o sistema de rimas segue o mesmo padrão das outras poesias já alisadas, ABCB, evidenciando a recorrência desse estilo poético por parte da poeta norte americana, também a preferência da parte de Bandeira, já que escolheu esse estilo para traduzir. Na primeira estrofe a rima é marcada em “*sod*” e “*God*”, e na segunda em “*store*” e “*more*”. Novamente estamos diante de uma tradução literal que valoriza a construção semântica em detrimento da forma. Isso é evidenciado, principalmente, na sobreposição do sentido ao sistema de rimas, na qual comprovamos que “terra” e “Deus”, e “provisões” e “vez” não possuem nenhuma semelhança de som capaz de replicar o efeito do original. O título foi totalmente modificado de [Eu nunca perdi tanto] para “À porta de Deus”, antes utilizando um trecho do primeiro verso da primeira estrofe, agora utilizando o quarto verso da primeira estrofe.

Na primeira estrofe “*I never lost as much but twice, / And that was in the sod; / Twice have I stood a beggar / Before the door of God!*”, a qual temos na versão Banderiana “Duas vezes perdi tudo / E foi debaixo da terra. / Duas vezes parei mendigo / À porta de Deus.”, podemos destacar alguns aspectos que identificam a reconstrução parcial de alguns versos resultando em uma mudança de sentido em outros, como por exemplo “*I never lost as much but twice*” [Eu nunca perdi tanto assim, exceto duas vezes], no qual se percebe a presença de um paradoxo, ou seja, duas ideias opostas utilizadas pelo eu lírico para intensificar o sentimento da perda, gerado principalmente pela quebra de expectativa da primeira parte do verso, o que na tradução é transmitido sem muita ênfase tal como se pode ver em “Duas vezes

perdi tudo”. No segundo verso, tem-se a substituição de “*in the sod*” [na grama] por “debaixo da terra”. Já o terceiro e quarto verso são traduzidos de acordo ao seus equivalentes em uma tradução literal.

Na segunda estrofe na qual se tem no texto fonte “Angels twice descending, / Reimbursed my store . / Burglar, banker, father, / I am poor once more!” e na tradução de Bandeira “Duas vezes os anjos, descendo dos céus, / Reembolsaram-me das minhas provisões. / Ladrão, banqueiro, pai, / Estou pobre mais uma vez!”, é evidente a reconstrução com um acréscimo no primeiro verso donde “Angels twice descending” [Anjos, duas vezes descendentes], se torna “Duas vezes os anjos, descendo do céu”. No entanto, não se percebe uma mudança de sentido significativa nesse acréscimo, apenas tornou evidente de onde vinham os anjos. Entretanto, atribui-se a esse verso uma ambiguidade, pois Emily Dickinson costumava se referir aos seus amigos e amantes como anjos (Martin, 2007, p. 97). Os demais versos (o segundo, terceiro e quarto) são também equivalentes em uma tradução literal.

4.4 I Never Saw a Moor

I Never Saw a Moor	Nunca Vi um Campo de Urzes
I never saw a moor, I never saw the sea; Yet know I how the heather looks, And what a wave must be .	Nunca vi um campo de urzes. Também nunca vi o mar. No entanto sei a urze como é, Posso a onda imaginar.
I never spoke with God, Nor visited in Heaven; Yet certain am I of the spot As if the chart were given .	Nunca estive no céu, Nem vi Deus, Todavia Conheço o sítio como se Tivesse em mãos um guia.
Emily Dickinson	Manuel Bandeira

Em “*I Never Saw a Moor*”, o eu lírico reflete sobre coisas que nunca viu e lugares em que nunca esteve, mas, tem uma ideia de como estes sejam. Tais como as plantas em arbustos característicos dos pântanos, as ondas do mar, ou o próprio Deus de quem nunca ouviu a voz, nem visitou seu lar, mas, de alguma forma, sabe o caminho até ele. Nestes versos, temos a

crença na existência de Deus como outra temática recorrente nas poesias de Emily Dickinson, também é singular a presente admiração pelos elementos da natureza.

Este quarteto dispõe de duas estrofes e esquemas de rimas ABCB as quais se estabelecem na primeira estrofe em “*sea*” e “*be*”, e na segunda em “*Heaven*” e “*given*”. Tais características são mantidas na tradução de Bandeira com algumas alterações no texto para favorecimento das rimas que na primeira estrofe foram compensadas em “mar”, como equivalente de “*sea*” e “imaginar” em substituição a “*be*”, já na segunda foi feito um deslocamento de “Todavia”, equivalente de “*Yet*”, do terceiro para o segundo verso para que rimasse com “guia”, uma substituição para “*given*” no quarto verso da segunda estrofe.

Partindo para a análise dos elementos textuais, na estrofe “*I never saw a moor, / I never saw the sea; / Yet know I how the heather looks, / And what a wave must be .*” em que na tradução de Bandeira se diz “Nunca vi um campo de urzes. / Também nunca vi o mar. / No entanto sei a urze como é, / Posso a onda imaginar.”, vê-se que no primeiro verso temos uma adaptação para “moor” uma vez que não se tem correspondência na língua portuguesa para área aberta com colinas coberta de grama alta, paisagem característica da Grã-Bretanha, segundo o dicionário Cambridge. Dessa forma, Bandeira utilizou como referência “heather” [urze], presente no terceiro verso, que é uma planta em arbusto típica desse cenário, adaptando para “campo de urze”. Esse critério foi utilizado também para traduzir o título que corresponde ao primeiro verso da primeira estrofe em ambas as versões. No segundo verso, Bandeira modifica “*I never saw the sea*” [I nunca vi o mar] para “Também nunca vi o mar”. O último verso é modificado em benefício da rima, onde “*And what a wave must be*” [E o que uma onda deve ser] passa a ser “Posso a onda imaginar”.

Na estrofe “*I never spoke with God, / Nor visited in Heaven. / Yet certain am I of the spot / As if the chart were given .*” na tradução de Bandeira “Nunca estive no céu, / Nem vi Deus, Todavia / Conheço o sítio como se / Tivesse em mãos um guia.”, há uma reconstrução dos versos. O primeiro onde “*I never spoke with God*” [Eu nunca falei com Deus] é subtraído na tradução de Bandeira, podendo ser explicado pelo fato de que orar ou rezar culturalmente significa falar com Deus e, portanto, não caberia nesse contexto. O segundo verso “*Nor visited in Heaven*” [Nem visitei no céu] é trocado de posição e passa a ser o primeiro, com algumas modificações “Eu nunca estive no céu”. Para o segundo, o tradutor fez um acréscimo de um novo verso com um elemento presente no terceiro verso “*Yet*” aqui no sentido de [No entanto] ou “Todavia”. Assim tem-se “Nem vi Deus, Todavia”, nesse verso percebe-se que Manuel Bandeira conservou a letra maiúscula “Todavia” antes utilizada em “Heaven” na mesma posição. Quanto ao terceiro verso “*Yet certain am I of the spot*” [No entanto,

certamente eu sei o caminho] o tradutor reconstrói como “Conheço o sítio como se” misturando elementos do terceiro e do quarto verso. Onde se tem “As if the chart were given” [Como se a localização foi dada], a reconstrução é mais evidente pois é acrescentado um novo elemento “mãos” como se vê em “Tivesse em mãos um guia”.

4.5 My Life Closed Twice Before its Close

My Life Closed Twice Before its Close	Minha Vida Acabou Duas Vezes
My life closed twice before its close;	Já morri duas vezes, e vivo.
It yet remains to see	Resta-me ver enfim
If Immortality unveil	Se terceira vez na outra vida
A third event to me,	Sofrerei assim
So huge, so hopeless to conceive,	Dor tão funda e desesperada,
As these that twice befell .	O pungir quotidiano e eterno.
Parting is all we know of heaven,	Só sabemos do Céu que é adeus,
And all we need of hell .	Basta a saudade como Inferno.
Emily Dickinson	Manuel Bandeira

Em *My Life Closed Twice Before its Close*, Emily Dickinson explora temáticas como a morte, imortalidade, céu e inferno. O eu lírico expressa um sentimento de desilusão quando por duas vezes viveu o fim da sua vida antes do seu verdadeiro fim, o que o faz pensar em imortalidade se uma terceira vez acontecer, mas também o deixa já sem esperança a ponto de acreditar que não verá o céu, embora não queira ver o inferno.

Neste quarteto de duas estrofes, o esquema de rimas ABCB é concretizado em “*see*” e “*me*” na primeira estrofe, e em “*befell*” e “*hell*” na segunda estrofe. Para que esse efeito fosse conservado Bandeira fez uma reconstrução parcial dos versos acrescentando novos elementos com os quais construiu as próprias rimas pela semelhança de som estabelecida entre as palavras “enfim” e “assim” para primeira estrofe, e para a segunda, decidiu por permanecer com o um dos elementos do texto fonte, “inferno”, no último verso e estabeleceu a rima com um novo elemento “eterno”, no segundo verso.

Nesse poema o primeiro verso da primeira estrofe também é utilizado como título, mas ao traduzi-lo Bandeira optou por refazê-lo e não utilizar os mesmos elementos do verso, no que se vê agora no título “Minha Vida Acabou Duas Vezes” onde antes era [Minha Vida se Encerrou Duas Vezes Antes do seu Fim], enquanto que no verso optou por “Já morri duas vezes, e vivo.”. Ao analisarmos a estrofe “*My life closed twice before its close; / It yet remains to see / If Immortality unveil / A third event to me,*”, e observarmos a tradução de Manuel Bandeira “Já morri duas vezes, e vivo. / Resta-me ver enfim / Se terceira vez na outra vida / Sofrerei assim”, podemos perceber que os dois primeiros versos foram traduzidos de acordo ao sentido semântico, embora se utilizando de equivalentes que juntos emite sentidos próximos, o que podemos perceber se comparamos com uma tradução semântica [Minha vida se encerrou duas vezes antes do seu fim] e [Ainda resta ver], tem-se a mesma ideia do texto fonte, mas com elementos reduzidos, que inevitavelmente torna os versos um pouco menos poético e menos dramático, se consideramos que poesia “nos diz uma coisa e significa outra, e isso se explica inteiramente pela maneira como o texto poético gera o seu sentido” (Riffaterre *apud* Laranjeira, 2012, p. 30), percebemos que ao ser traduzido, o primeiro verso se torna mais direto, enquanto que na versão de origem, tem-se um grau maior de obliquidade. Já o terceiro verso é reconstruído em sua totalidade dando outro sentido ao poema, uma vez que no texto de origem o eu lírico fala de imortalidade e no texto alvo ele sugere um terceira vida, no que não cabe imortalidade. Quanto ao verso quatro donde “*A third event to me*” [Um terceiro evento para mim], se torna “Sofrerei assim”, tem-se claramente uma mudança de sentido com o acréscimos de novos elementos.

No que refere a estrofe “*So huge, so hopeless to conceive, / As these that twice befell . / Parting is all we know of heaven, / And all we need of hell .*” a qual se tem na tradução de Bandeira “Dor tão funda e desesperada, / O pungir quotidiano e eterno. / Só sabemos do Céu que é adeus, / Basta a saudade como Inferno.”, percebe-se que toda a estrofe sofreu alterações. O primeiro verso foi passado para outro sentido expressando um sentimento ainda mais intenso do que no texto de origem, como se vê em [Tão difícil, tão sem esperança conceber] que agora “Dor tão profunda e desesperada”. Os outros versos seguem o mesmo critério de mudança de sentido, o segundo [Como essas coisas que por duas vezes aconteceram], se torna “O pungir quotidiano e eterno”, o terceiro [Adeus é tudo que sabemos do céu] passa a ser “Só sabemos que do Céu é adeus”, e quarto [E tudo que precisamos do inferno] passa a expressar um sentido totalmente oposto, “Basta saudade como inferno”.

4.6 Análise dos resultados

Como já discutimos, a tradução de poesia se baseia na teoria da transposição criativa da significância, muita das vezes em sobreposição ao fundo ou sentido semântico e valorizando a forma, ou priorizando o sentido sobrepondo a forma, e ainda, aqueles que tentam equilibrar forma e texto através de perdas e compensações. Nesse sentido, tem-se por significância o resultado da equação da qual faz parte cada elemento que compõe o texto poético. A significância para Bandeira “consiste não na tradução exata das palavras, mas na expressão do mesmo sentimento, e até das mesmas imagens, sob forma diferente” (Bandeira *apud* Paes, 1990, p. 61).

Com base nessa afirmação, podemos perceber claramente a ideia de uma tradução que prioriza o fundo, porém não necessariamente em detrimento da forma, mas sob uma forma diferente, ou semelhante, o que podemos constatar nas traduções aqui analisadas, como é o caso de “*A cemetery*” no qual se percebe tanto na forma, quando são mantidas as estruturas das estrofes e compensadas as rimas, quanto na reconstrução da imagem semântica semelhante quando reproduz uma época de verão que mesmo sem mencionar a casa de campo do texto fonte, utilizou os elementos do próprio texto que transmitissem a ideia de verão, como abelhas, flores e acrescenta outros como o exemplo jardim. Isso é percebido, também, quando ele recria a imagem do cemitério na primeira estrofe, conservando os elementos imagéticos perfeitamente, como o pó, senhoras, cavaleiros, rapazes, vestidos, meninas, vestidos e tranças finas, quase que inteiramente se utilizando dos mesmos elementos do texto de origem, exceto por esse último, que mesmo alterado mantém o campo semântico: penteado comum para meninas.

Duas das poesias analisadas neste capítulo, “Beleza e Verdade” e “À porta de Deus”, as rimas foram deixadas de lado ao serem traduzidas de acordo ao sentido semântico e alguns dos versos sofreram modificações. Essas traduções datam do mesmo período, 1928, publicadas na revista *Para Todos*, época em que Manuel Bandeira iniciou seus primeiros trabalhos na tradução, marcada também pelo auge do movimento modernista, que possivelmente o influenciou em sua escolha por quebrar as regras, uma vez que este movimento pregava pela liberdade de escrita e o abandono da estética clássica.

Antes desse período, segundo Paes (1990), Manuel Bandeira realizou “traduções para o moderno” para o jornal carioca *A noite*, em 1925, no qual o tradutor se permitiu traduzir livremente ao que ele mesmo diz sobre uma de suas traduções “tão afastada do original que a espíritos menos avisados pareceria criação” (Bandeira *apud* Paes, 1990, p. 60), no caso de

“Cemitério” e de “À porta de Deus”, a reconstrução de alguns versos não impediu que permanecessem bastante semelhantes em relação ao seu sentido, mas podem ser consideradas traduções livres e tal escolha pode ter sido influenciada pelo movimento vigente na época. Por outro lado, Paulo Paes destaca que a partir da década de 40 quando passou a traduzir com mais frequência Bandeira não se permitiu mais se afastar do texto original em suas traduções (Paes *loc. cit.* p. 60), isso pode ser observado nas outras três traduções aqui analisadas que datam exatamente da década de 40 e tendem a ser bastante fiéis a seus originais.

Em aconselhamento sobre a tradução de poemas de Emily Dickinson e Edna St. Vincent Millay a Alphonsus de Guimaraens Filho, através de uma carta, Bandeira evidencia um pouco da sua estratégia para traduzir poesias,

sempre que você quiser traduzir um poema, faça um estudo preliminar no sentido de apurar o que é essencial nele e o que foi introduzido por exigência técnica, sobretudo, de rima e métrica. Isto feito, se aparecerem dificuldades que digam respeito ao último elemento (o que não é essencial e pode ser alijado), resolva-se alijando o supérfluo, mesmo que seja bonito. (...) As rosas podem ser substituídas por lírios. Não importa que seja esta ou aquela flor, e era preciso uma flor de nome masculino por causa da rima (Bandeira *apud* Paes *loc. cit.*, p. 63).

Portanto, como está explícito, para Bandeira muitos dos elementos presentes no texto poderiam ser apenas exigências da técnica, que deveriam ser analisados antes de se traduzir, a fim de ponderar o que vale ou não a pena manter e sob qual forma manter para que combine com os outros elementos. Nesse sentido, podemos destacar alguns aspectos que o tradutor julgou desnecessários nos textos de Dickinson como as sinalizações e uso de letras maiúsculas, tendo conservado apenas nos títulos e em um verso de “*I Never Saw a Moor*” (“*Nor visited in Heaven*” | “Nem vi Deus, **Todavia**”), e ignorado nas outras vezes; e a omissão da conjunção “*and*” nos versos de Cemitério, a qual deve ter considerado como uma exigência da métrica. A partir disso, podemos inferir que esse pensamento direcionou a maioria das suas traduções, comprovado também quando reconstruiu os versos para que replicasse o efeito da rima, por vezes utilizando pelo menos um elemento da rima do texto fonte, como “meninas”, em “Cemitério”, “mar” em “Nunca Vi um Campo de Urzes”, e “inferno” em “Minha Vida Acabou Duas Vezes”, o que comprova que Bandeira foi “um tradutor de poesia que timbrava em respeitar escrupulosamente as peculiaridades formais dos textos trazidos por ele ao português (Paes, 1990, p. 57).

Em outro exemplo, percebe-se que ao traduzir “*I Never Saw a Moor*”, o tradutor faz questão de utilizar um termo do próprio texto para substituir um outro que não tem equivalente na língua portuguesa, portanto “*heather*” [urze] que pertence ao campo semântico

de “*moor*” e significa uma área caracterizada por possuir colinas e plantas em arbusto, é utilizado como um referente atribuindo não o mesmo sentido, mas um sentido que está relacionado a ele.

Em “*My Life Closed Twice Before its Close*” a maioria dos versos sofreram alterações que não podem ser consideradas como em benefício do sistema de rimas, pois os versos alterados não possuem relação com as rimas. Atribui-se a essas escolhas a necessidade de adaptar os versos de maneira que exprimisse os mesmos sentimentos sob uma forma diferente, tal como a sua concepção de significância.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi constatado que as várias fases da história da tradução por si só revelam quão tamanha é a complexidade do processo tradutório, e que não é justo atribuir-lhe apenas a simples concepção de passagem de uma mensagem de uma língua a outra sem antes considerar as implicações de tal afirmação, que como vimos no primeiro capítulo, levam a desvalorização do trabalho do próprio tradutor, dando a entender que qualquer um, munido de um mero conhecimento de uma língua estrangeira ou de um dicionário, pode ser um tradutor. Por outro lado, dada a sua complexidade, que envolve habilidades de leitura, interpretação e redação de texto, a tradução é considerada como uma arte. Entretanto, isso não implica dizer que esse ofício está destinado apenas aqueles que com o dom, pois, acredita-se que com a formação profissional e o desenvolvimento de estratégias de tradução se constrói um tradutor competente.

Ainda no primeiro capítulo foi discutido que as diferentes teorias da tradução estabelecem suas próprias concepções do que se seja traduzir, e de como proceder diante de um texto, seja qual for o seu tipo. Quando se considera o texto fonte acima do texto alvo, os métodos tendem a ser direcionados a manter ao máximo a semelhança do texto alvo com o original, muitas das vezes se utilizando da literalidade, por outro lado, quando se olha o texto alvo com mais enfoque, são considerados tanto os aspectos internos quanto externos ao texto, como assunto, a sua função, público-alvo e as diferenças culturais e linguísticas entre texto fonte e alvo, portanto, se prevalece a necessidade de compreensão da mensagem.

Sobre o texto poético, concluímos que este se constitui em sua própria complexidade, texto e forma são parte de uma equação, em que cada elemento constituinte é indispensável para a significância. Por esse motivo, muitos o consideram intraduzível, enquanto outros fazem dele um tipo especial para as teorias da tradução, partindo, principalmente, do princípio de que a função poética de Jakobson prevalece sobre a função referencial a tornando ambígua. Portanto, se traduz a significância através da teoria da transposição criativa, também preconizada por Jakobson, a fim de se estabeleça a equivalência da significância.

Foi observado que Manuel Bandeira buscava sempre a liberdade por escrever o que quisesse em sua poesia e foi gradativamente se afastando das regras estéticas que o aprisionavam, tendo escrito versos livres antes mesmo da concretização do movimento modernista e por isso é considerado o poeta modernista. Já no ofício da tradução, foi discutido que Bandeira, iniciou na tradução por necessidade financeira e logo se afeiçoou a essa prática e passou a traduzir por gosto. Foi pouco reconhecido como tradutor, embora tendo deixado

um acervo de poesias traduzidas de diversas línguas as quais era fluente como o francês, alemão, inglês e espanhol, incluído poetas como Friedrich Schiller, Shakespeare, Emily Dickinson e muitos outros. Nunca teorizou sobre a tradução, mas deixou algumas poucas reflexões sobre a sua prática em sua autobiografia *Itinerário de Pasárgada*.

Sobre Emily Dickinson discutiu-se sobre como se deu a sua construção como poeta, que desde sempre escreveu poesias, mas sempre se recusou a publicá-las, pois entendia a realidade em que vivia, em uma época que uma mulher não era bem aceita no meio literário, assim como na maioria dos cargos na esfera social. Evidenciamos como se deu o processo de escrita de suas poesias, as principais temáticas e as suas influências literárias. Destacamos como se deu as várias publicações de suas obras, que em um primeiro momento foi censurada e editadas para que se adequasse ao gosto da sociedade da época. Foi apresentado sobre as peculiaridades da sua poesia, sendo caracterizada principalmente como arbitrária e enigmática, dada a sua estética única e atemporal que, assim como Manuel Bandeira, procurou se distanciar das regras estéticas, escrevendo poesias sob as suas próprias regras tendo como uma das marcas o uso marcante de travessões para substituir outros sinais de pontuação, além, de trabalhar com a ironia, uma escrita fora das regras sintáticas usuais.

No terceiro capítulo foram analisadas as cinco poesias de Emily Dickinson traduzidas por Manuel Bandeira. Foi constatado que em suas traduções Bandeira procurou sempre manter as peculiaridades formais dos textos de origem e que as suas maiores dificuldades foram estabelecer as rimas de maneira que se mantivesse o sentido e buscar equivalentes para termos inexistente na língua portuguesa. Nas três traduções em que se preocupou em manter as características formais, percebeu a preocupação em utilizar pelo menos um dos elementos das rimas do texto de origem, e em grande parte as reconstruções dos versos foram feitas em benefício dos sistemas de rimas. Percebemos também que duas de suas traduções são em sua maior parte literais e que em alguns versos usou de liberdade para modificá-los ao próprio gosto, já que não seguiu nenhuma exigência formal, mas justifica-se tais escolhas as influências do período modernista e a sua pouca experiência na área de tradução poética, tendo traduzido como parodista em seus primeiros trabalhos. Por fim, a tradução de Bandeira, em sua maioria, buscou expressar os sentimentos do original, sua capacidade de recriar as mesmas imagens e tentar expressar os mesmos sentimentos, são as principais características do seu fazer poético. Entretanto, em alguns aspectos, considera-se alguns aspectos do texto fonte que considerou como desnecessários, ele agiu de acordo a sua concepção de que o sentimento poético pode ser traduzido não necessariamente para a mesma forma e Bandeira utilizou-se das informações que lhe estavam disponíveis.

Esse estudo analítico contribui para a teoria da tradução no que diz respeito a concepção da tradução de poesia e do trabalho do tradutor poético, não no sentido de bater de frente com a ideia da intraduzibilidade, mas como uma forma de abrir discussão sobre as possibilidades de reescrita do texto poético, considerando a sua multiplicidade e a maneira de significar em diferentes contextos, e que a tradução é uma ponte que leva o leitor a conhecer outros textos de diferentes línguas e que a partir desse primeiro contato com uma versão na língua cultura, o leitor será levado a querer conhecer mais sobre o poeta ou a poeta. Tradução de poesia é multiplicar as possibilidades de significação da poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDEIRA, Manuel. Cronologia De Manuel Bandeira escrita por ele mesmo. In: BRAYNER, Sônia. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília INL, 1980. v. 5
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. São Paulo: Global editora, 2014. 1ª ed. Livro eletrônico.
- BERGMAN, Juliana Cristina Faggion; LISBOA, Maria Fernanda Araújo. **Teoria e prática da tradução**. 1ª ed. Curitiba: InterSaberes, 2013. Livro eletrônico. v. 7.
- CAMÂRA, Leônidas. A poesia de Manuel Bandeira: seu revestimento ideológico e formal. In: BRAYNER, Sônia. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília INL, 1980. v. 5
- COSTA, Isabel Cristina. A impossibilidade ou possibilidade de se traduzir poesia. In: ALTO, Rômulo Monte. **Esboços críticos sobre a tradução literária**. Belo Horizonte: Viva Voz - FALE - UFMG, 2016, 1ª. ed. pág. 7-13. v. 1. 51 p.
- CRUMBLEY, Paul. **Paul Crumbley**: on Emily Dickinson's Life. Modern American Poetry. 1995. Disponível em: <https://www.modernamericanpoetry.org/paul-crumbley-emily-dickinsons-life>. Acessado em: 27 jul. 2024
- EBERWEIN, Jane Donahue. **Jane Donahue Eberwein**: on Emily Dickinson's Life. Modern American Poetry. 2000. Disponível em: <https://www.modernamericanpoetry.org/index.php/jane-donahue-eberwein-emily-dickinsons-life>. Acessado em: 27 jul. 2024
- FALEIROS, Álvaro. Tradução & poesia. In AMORIM, LM., RODRIGUES, CC., e STUPIELLO, ÉNA., orgs. Tradução & perspectivas teóricas e práticas. ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015, 329 p. Livro eletrônico.
- FARIA, Otávio de. Estudo sobre Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília INL, 1980. v. 5
- FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente - Os Romanos. **Cadernos de Tradução**, [S. l.], v. 2, n. 8, p. 11–28, 2001. DOI: 10.5007/1645-3213.20010801. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5881>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: II. A Idade Média. **Cadernos de Tradução**, [S. l.], v. 2, n. 12, p. 9–28, 2003. DOI: 10.5007/1645-3213.20031201. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6195>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: **Lingüística e comunicação**. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971. pág. 63-72

- LARANJEIRA, Mário. A tradução poética: Teoria e prática. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, v. 16, n. 1, 1990. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8639132>. Acesso em: 23 jun. 2024.
- LARANJEIRA, Mário. Sentido e significância na tradução poética. **Estudos Avançados**, v. 26, n. 76, p. 29-37, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142012000300005>. Acesso em: 23 jun. 2024.
- LESSA, Luiz Carlos. A linguagem de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília INL, 1980. v. 5
- MARQUES, Oswaldino. org. **O livro de ouro da poesia dos Estados Unidos**. Coletânea dos poemas norte-americanos. Edição bilíngue. s/d.
- MARTIN, Wendy. **The Cambridge Introduction to Emily Dickinson**. New York: Cambridge Unity Press, 2007. Livro eletrônico.
- NOGUEIRA, Cristiane Venzke. Manuel Bandeira: o tradutor modernista. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**, v. 6, n. 2, p. 143-162, mai./ago. 2012. ISSN 1981-9943. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/2175>. Acesso em: 29 de nov. 2022.
- OUSTINOFF, Michaël. **Tradução: história, teorias e métodos**. Tradução de Marcos Marcionilo. 1ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. 144 p.
- PAES, José Paulo. **Tradução, a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir**. 1 ed. São Paulo: Ática, 1990.
- PAGANO, Adriana; MAGALHÃES, Célia; ALVES, Fábio. **Traduzir com autonomia: estratégias para o tradutor em formação**. 4ª ed. 7ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2022.
- PRADO, Célia Luiza Andrade. Tradução, paródia e paráfrase: as reescrituras poéticas de Manuel Bandeira. In: **Tradterm**, v. 18, p. 155-178, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2011.36760>. Acessado em: 29 de nov. 2022
- PYM, Anthony. **Explorando as teorias da tradução**. Tradução de Claudia Borges de Faveri, Juliana Steil Rodrigo Borges de Faveri. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. 336 p.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. A poesia de Manuel Bandeira. In: BRAYNER, Sônia. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília INL, 1980. v. 5
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. Tradução: teorias e contrastes. **Alfa**, São Paulo. n. 34, 1990, p. 121-128.
- SENNA, Homero. Viagem a Pasárgada. In: BRAYNER, Sônia. **Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília INL, 1980. v. 5

SIMÃO, Angélica Karim Garcia. **Emily Dickinson** – Poemas traduzidos. unesp, 2018. Disponível em: <https://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/poemas-traduzidos-poem-translations/>. Acessado em: 15 jun. 2024

SOUZA, Jose Pinheiro de. Teorias da tradução: uma visão integrada. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 1, n. 20, p. 51-67, jan./dez. 1998. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2115/1594>. Acessado em: 29 de nov. 2022

WIECHMANN, Natalia Helena. **A questão da autoria feminina na poesia de Emily Dickinson**. 2012. 166 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/94145>. Acessado em: 29 de nov. de 2022