

AVALIAÇÃO DE TRADUÇÃO POÉTICA: UM ESTUDO DE CASO

Giovana Cordeiro Campos

1 – Avaliação crítica de tradução de poesia

A crítica de tradução literária aparece, em geral, na imprensa, mais precisamente em suplementos literários de jornais e revistas. Tradicionalmente, consistem em apreciações não muito rigorosas, que vêem a tradução como um produto. Normalmente, são abordados a obra do autor original, seu estilo, sua importância, etc., sendo dada pouca atenção ao tradutor, com exceção daqueles cujo nome já foi estabelecido como autor e/ou como tradutor. Além disso, é ainda comum que a crítica seja construída em torno dos erros cometidos pelo tradutor. Em entrevista publicada em *Cadernos de Tradução* (1997), o tradutor e escritor Paulo Henriques Britto assim respondeu à questão sobre a crítica de tradução:

De modo geral, os críticos ignoram solenemente o tradutor ao discutir a obra traduzida. Na melhor das hipóteses, tudo que aparece é um adjetivo: “na competente tradução de Fulano...” e toca a discutir o livro, que é o que importa. Na pior, a referência à tradução é feita num parágrafo final, onde são apontadas duas ou três “pérolas”, seguidas do comentário: “Porém os absurdos da tradução não chegam a comprometer a leitura da obra, a qual...”. Mas o mais comum mesmo é o tradutor não ser nem mesmo mencionado. Só em tradução de poesia é comum dar-se atenção ao pequeno detalhe de que o livro original não foi escrito em português, que outra pessoa que não o autor foi responsável por colocar em ordem as palavras que o leitor tem diante de seus olhos (p.476-477).

Ivone Benedetti, no artigo “A crítica de traduções” (2005), discute que haveria dois tipos de crítica. A primeira seria delineada pelo que o dicionário *Houaiss* define como “atividade de *examinar e avaliar minuciosamente* tanto uma produção artística ou científica quanto um costume, um comportamento; análise, apreciação, exame, julgamento, juízo” (grifos nossos). Esta seria a crítica esperada para qualquer trabalho de tradução, ou seja, uma crítica que avaliasse minuciosamente o trabalho de tradução realizado. Nesse sentido, não estaria em jogo apenas a tradução vista como um produto acabado, mas entraria em discussão o processo tradutório, isto é, como o tradutor procedeu para chegar ao produto final.

A segunda noção de crítica estaria associada à outra acepção, também retirada do dicionário *Houaiss*, na qual crítica é “ação ou efeito de depreciar, censurar; opinião desfavorável; censura; depreciação, condenação”. Benedetti, ao preparar o livro *Conversa com tradutores* (2003), organizado por ela e Adail Sobral, constatou que quase todos os tradutores se consideram alvo desse segundo tipo de crítica. Nas palavras da autora, “os críticos de tradução deveriam exercê-la como ‘arte de julgar uma obra’, mas, segundo os próprios tradutores, eles a exercem como ‘condenação’” (Benedetti 2005: 71).

Ainda que as críticas sejam elogiosas, há que se ressaltar a maneira pela qual a suposta crítica é construída. São bastante comuns frases do tipo “o tradutor captou o tom do original”, “o tradutor conseguiu captar a essência/espírito da obra”, “é uma tradução bem realizada” etc. No entanto, o que significa captar o “tom do original”? Quais são os critérios usados para afirmar que a tradução foi “bem realizada”? Essas são perguntas que ficam sem resposta quando é analisada grande parte das críticas de obras literárias em geral, não apenas de poesia.

Helder Martins, no artigo “A crítica da tradução literária” (1999), defende uma crítica que consista em um confronto analítico e comparativo do texto original e de sua respectiva tradução como forma de combater análises puramente impressionistas e subjetivas. Segundo Martins, a perspectiva analítica e comparativa

tem como intenção inventariar e comentar semelhanças e diferenças de estrutura e linguagem entre o texto de partida e o de chegada, com vista a esclarecer o processo de tradução individual, a estratégia adoptada pelo tradutor e sua adequação à tradução efectuada. É uma crítica que salienta a apreciação do processo de tradução e o papel dos factores e determinantes que o envolvem. Se o próprio tradutor não se exprimiu sobre os princípios de tradução utilizados (e.g. num prefácio ou posfácio), estes devem ser apreendidos e a sua consistência comprovada através do confronto entre os dois textos. Desta forma, uma tradução não poderá ser apreciada e criticada de forma apropriada caracterizando apenas as soluções propostas pelo tradutor, mas também relacionando continuamente essas soluções com as particularidades distintas do original. Esta comparação é indispensável para a apreciação não correr risco de ser exposta à crítica da arbitrariedade e subjetividade (p. 40-41).

Benedetti defende que o próprio exercício da tradução pressupõe, de antemão, o exercício da crítica — “o tradutor exerce (ou deveria exercer) a crítica como ‘exame, análise’” (Benedetti 2005: 71). Isso se deve ao fato de que a atividade tradutória implica uma avaliação prévia e simultânea à tradução e que determina/modela o caminho a ser seguido pelo tradutor. Tal crítica é condição *sine qua non* para a realização do ato

tradutório, tanto que “sua ausência deixa marcas detectáveis” no produto tradutório. Nesse sentido, a crítica da tradução passa a ser vista como “uma crítica da crítica” (p. 71). Assim, criticar uma tradução seria o ato de criticar o processo e o resultado da tradução: “a crítica da tradução consistiria no esforço de detectar os pressupostos de que o tradutor partiu para traduzir X por Y, e não por Z. Portanto, a crítica da tradução seria, num primeiro momento, a detecção da crítica feita pelo tradutor” (p. 71).

No caso da poesia, tanto a crítica realizada pelo tradutor quanto aquela feita pelo crítico de tradução encontram sua complexidade máxima. Isto porque o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis. Segundo Jakobson, em “Aspectos lingüísticos da tradução”:

Em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio constitutivo do texto. As categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes (traços distintivos) – em suma, todos os constituintes do código verbal – são confrontados, justapostos, colocados em relação de contigüidade de acordo com o princípio da similaridade e do contraste, e transmitem assim uma significação própria (1995: 72).

Desse modo, o poema é uma tessitura que articula níveis semânticos, fonéticos, rítmicos, sintáticos, entre outros, para chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos.

Segundo Mário Laranjeira, em *Poética da tradução* (2003), o texto poético configura um tipo de texto que vai além do sentido, ele tem uma maneira específica de produzir sentidos – a significância – que envolve também as características formais. Assim, cabe ao tradutor tentar recriar esses efeitos poéticos no contexto de chegada, com os recursos da língua para a qual vai traduzir o poema. De acordo com Laranjeira, a tradução de poesia precisa ultrapassar o patamar do sentido, devendo, portanto, traduzir sua “significância” para que a poeticidade não seja perdida (p. 12).

Haroldo de Campos, um dos mais importantes tradutores brasileiros, afirmava que em matéria de tradução há uma regra básica: não se pode transformar boa poesia em um mau poema. Segundo ele, é dessa maneira que a tradução tradicional procede ao se preocupar primordialmente com o conteúdo, ignorando a forma. Em “Da tradução como criação e como crítica”, ao propor sua abordagem da tradução como recriação, Campos salienta a relevância “de toda elaboração formal (sonora, conceitual, imagética) do original” (1992: 45). O autor exemplifica seu posicionamento com a tradução da *Iliada*, de Homero. De acordo com o autor/tradutor, a *Iliada* é composta de versos brancos, mas

de uma grande riqueza sonora na qual os sons se repercutem nas palavras. Dessa forma, não se traduz Homero se essa estrutura sonora não for recapturada.

Henri Meschonnic, em “*Rythme et traduction*” (1999), defende ser o ritmo a palavra-chave da tradução de poesia. Para Meschonnic, o objetivo de uma tradução não deve ser o sentido, mas o modo de significar (p. 100), o que envolve, principalmente, o ritmo. Para o autor, um conjunto rítmico pode representar um grupo de sentidos, isto é, o modo como sílabas fortes e fracas são distribuídas nos versos pode também gerar significação e configurar, portanto, um instrumento retórico. Desse modo, de acordo com a alternância ou não de tempos fortes e fracos, um poeta pode criar seqüências rítmicas que simulem o balanço calmo do mar, uma tempestade, um andar mais tranqüilo ou uma marcha fúnebre, para citar alguns exemplos.

No artigo “Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução” (2006), Paulo Henriques Britto argumenta que o tradutor deve levar em conta não apenas o padrão métrico, mas também o repertório de desvios métricos para que seja capaz de estabelecer correspondências no sistema poético de chegada. Segundo Britto, alterações no ritmo

podem ter implicações semânticas [...] a aceleração causada pelo acúmulo de tempos fracos poderá denotar — dependendo, é claro, do sentido das palavras em questão — rapidez, leveza, frivolidade, nervosismo, etc. Já a diminuição do ritmo, além de dar ênfase às palavras em que incidem os tempos fortes justapostos, implicará, conforme o caso, lentidão, gravidade, nobreza, indignação, etc.

Em “*Les silences du pentamètre iambique*”, Meschonnic analisa várias traduções do soneto 27, de William Shakespeare. Suas análises salientam a relevância de vários elementos, como a rima e as aliterações, entre outros, que também constituem instâncias de significação em um poema. A rima, por exemplo, não é um simples ornamento sonoro; como outros elementos do poema, ela é um princípio de composição (p. 260). As análises de Meschonnic corroboram a idéia de que o discurso poético é bastante específico, uma vez que a seleção e combinação das palavras se fazem não apenas pelo critério da significação, mas compreende também uma variedade de outros critérios, como o sonoro, o métrico, etc.

O conjunto de ponderações acima aponta para a obrigatoriedade de se avaliar minuciosamente o poema a ser traduzido, no sentido da primeira acepção de “crítica” proposta por Benedetti, considerando o máximo possível de elementos constitutivos do poema antes e durante a realização da tradução. Da mesma forma, parece-nos evidente

que a crítica da tradução deve ter como origem o cotejo entre o texto original e o texto traduzido, também considerando os elementos constitutivos tanto do poema original, quanto de sua tradução. No entanto, tal tarefa parece mais fácil na teoria do que na prática. A poesia, como vimos, trabalha em vários níveis: semântico, sintático, fonológico, etc. Uma vez que não existe equivalência total entre as línguas, como dar conta de tantos elementos tanto na tradução como na crítica de tradução poética? Uma resposta possível foi dada pelo escritor e tradutor Paulo Henriques Britto, como veremos em seguida.

2 – “Por uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”: a proposta de Paulo Henriques Britto

Britto é escritor, tradutor profissional, professor na área de letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e um estudioso do traduzir, que nos últimos anos, vem desenvolvendo pesquisas no intuito de tornar mais objetivo o estudo e a crítica da tradução poética. Nos artigos “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia” (2002) e “Correspondência formal e funcional em tradução poética” (2005), Britto procura esboçar uma metodologia para a avaliação de traduções de poesia, de modo a proporcionar um exame mais sistemático dos vários níveis de linguagem envolvidos em um poema.

A proposta de avaliação de Britto (2002) está baseada na substituição da idéia de “equivalência” pela de “correspondência”. Uma vez que não é possível captar e reproduzir todas as nuances do poema original, o tradutor deve fazer uma avaliação minuciosa dos elementos formais e semânticos do texto de partida, procurando determinar quais são as características mais significativas no poema a ser traduzido para, então, procurar correspondentes para esses elementos na língua de tradução. A “correspondência” pode ser entendida em diversos níveis de exatidão, variando de um nível mais específico a um mais geral (2002:1). Para esclarecer melhor a questão, Britto usa um exemplo métrico: se queremos traduzir um pentâmetro jâmbico do tipo¹ [- / | - / | - / | - - | / /], o “correspondente” em português para esse verso inglês seria um decassílabo (já que um pé em inglês é frequentemente tomado como correspondendo a duas sílabas em português) com acentos na segunda, quarta, sexta, nona e décima sílabas. Essa é a correspondência mais próxima da realidade fônica do verso.

¹ Utilizamos “-” para representar o tempo fraco, “/” o acento primário, “\” o acento secundário e “|” a pausa.

Entretanto, “se enfraquecermos um pouco a acepção de ‘corresponder’, diríamos que qualquer decassílabo de ritmo predominantemente jâmbico no português corresponde a qualquer decassílabo predominantemente jâmbico do inglês” (p. 1), mesmo que não haja correspondência exata entre os desvios da norma do original e os da tradução. Contudo, podemos generalizar ainda mais o nível de correspondência, utilizando apenas a classificação mais vaga “versos longos” e “versos curtos”. Nesse sentido, tanto o pentâmetro quanto o decassílabo podem ser considerados versos longos (p. 1).

De acordo com Britto (p. 2), o esquema ficaria assim:

- / - / - / - - //	- / - / - / - - //
pentâmetro jâmbico	decassílabo jâmbico
pentâmetro	decassílabo
verso longo	verso longo

Os níveis hierárquicos vão do mais próximo – o primeiro nível (nesse caso teríamos a correspondência mais exata) – ao menos próximo – o quarto nível (o nível mais geral). O mesmo tipo de esquema pode ser usado para outros elementos de forma, bem como para os de conteúdo semântico (p. 2). No último caso, os níveis poderiam, por exemplo, variar entre a tradução literal (esse seria o nível mais alto) e as reconstruções aproximadas. Estas, por sua vez, poderiam também ser hierarquizadas: primeiro seriam considerados os substantivos e verbos, depois os adjetivos e advérbios, posteriormente a estrutura sintática e assim por diante (p. 6).

Segundo o autor/tradutor, uma das conseqüências do estabelecimento de níveis de correspondência é que conseguimos entender de uma forma mais precisa a noção de perda na tradução de poesia: “quanto maior a correspondência ponto a ponto entre os componentes de um dado elemento do original e os componentes de sua contraparte na tradução, menor terá sido a perda” (p. 7), ou seja, a perda será proporcional ao nível de generalidade adotado. Todavia, para avaliarmos o grau de perda, é necessário avaliarmos também em que medida o item em questão é relevante relativamente aos critérios adotados e até que ponto é possível o grau máximo de correspondência (p. 7).

Em “Correspondência formal e correspondência funcional” (2005), Britto refina os conceitos de Nida (1964) de “equivalência formal” e “equivalência funcional”, sugerindo que sejam substituídos por “correspondência formal” – tentativa de “recriar formas análogas às do original com os recursos” da língua de chegada – e

“correspondência funcional” – tentativa de buscar no idioma de chegada “recursos formais que tenham, no contexto poético [dessa língua], um significado análogo ao das formas utilizadas no original” (p. 4). A argumentação de Britto para diferenciar sua categorização da de Nida é que o termo “equivalência” pode conotar uma fidelidade exata ao original, o que já não acontece com o termo “correspondência”, como abordado acima. Além disso, Nida tinha como preocupação o significado do texto (p. 3) e não a sua significância (que, como vimos com Laranjeira, abrange todos os elementos constitutivos do poema: formais, semânticos, prosódicos, gráficos, lexicais, etc.).

Um exemplo de uso da correspondência funcional foi a tradução, realizada pelo próprio Britto, do poema 870 de Emily Dickinson. Segundo o tradutor, a obra de Dickinson, embora construída com uma das formas mais simples do repertório prosódico inglês – a balada – revela um nível de complexidade notável (p. 4). Em vez de optar por uma correspondência formal, que o levaria a traduzir o poema que “alterna versos de quatro pés por um que também alterne versos mais longos e versos mais curtos”, sendo que “esse tipo de metro não é comum em português”, Britto optou por usar a redondilha maior, que é a forma existente no contexto brasileiro que carrega “as conotações de simplicidade e *folkiness* da balada inglesa” (p. 13).

A proposta geral de Britto pode ser assim resumida:

O estabelecimento de correspondências – formais ou funcionais – dependerá sempre de uma avaliação pontual de um caso concreto. Dado um determinado poema a se traduzir, será necessário fazer um levantamento de seus diversos fatores componentes. Ao mesmo tempo em que identificamos esses componentes, temos de avaliá-los em termos da contribuição que cada um deles dá ao efeito total do poema. Em outras palavras, é preciso hierarquizá-los: sendo inviável qualquer projeto de tradução total – uma tradução em que absolutamente todos os componentes de um poema fossem recriados na tradução – somos obrigados a fazer uma seleção [...]. Nosso trabalho se resume a

- i) identificar as características poeticamente significativas do texto poético;
- ii) atribuir uma prioridade de cada característica, dependendo da maior ou menor contribuição por ela dada ao efeito estético total do poema; e
- iii) recriar as características tidas como as mais significativas das que podem efetivamente ser recriadas – ou seja, tentar encontrar correspondências para elas (p. 4).

De acordo com Britto, esse método configura apenas um esboço, necessitando de outros estudos para que possa ser aprimorado. De qualquer forma, ainda que fatores subjetivos possam intervir² no estabelecimento de graus de correspondência, o fato é

² As avaliações de caráter subjetivo estão presentes no próprio ato de escandir poemas. Para um mesmo poema podemos ter nuances de leitura diferenciadas para leitores diferentes. Contudo, no decorrer do

que a proposta aqui discutida proporciona a obtenção de dados mais concretos, o que, por sua vez, possibilita quantificar, de algum modo, os juízos de valor.

3 – Um estudo de caso: o soneto 144, de William Shakespeare, em tradução

Muitas são as razões para William Shakespeare ser considerado um grande escritor. Entre elas está sua capacidade de criar personagens que se assemelham a pessoas reais, bem com sua temática humana universal e atemporal. Os conflitos e personagens descritos em suas obras podem ser facilmente transpostos para o mundo atual, podendo ser “separados das peças nas quais eles aparecem” (Burgess, 1996, nossa tradução).

William Shakespeare (1564-1616) nasceu em Stratford-upon-Avon, na Inglaterra. A primeira referência que se fez a ele como escritor data de 1592, quando sua popularidade de ator e dramaturgo já começava a fazer sombra à de outros escritores importantes. A obra de Shakespeare é tão abrangente e numerosa que alguns críticos chegam ao ponto de não acreditar na figura de um só autor, mas de vários. Outros afirmam ter Shakespeare escrito o que já circulava na oralidade. Seja como for, há uma vasta produção de peças e poemas que são oficialmente atribuídos a ele e não há como negar a genialidade não só dos temas encontrados em sua obra, mas da linguagem usada para expressá-los.

Segundo Burgess, Shakespeare tornou-se escritor como uma forma de ganhar dinheiro e seu interesse estava no público do teatro. No que se refere à linguagem, os sons das palavras, de acordo com os críticos em geral, eram-lhe particularmente importantes. Em *Romeu e Julieta*, por exemplo, encontramos um discurso lírico, musical, com longos discursos que evocam imagens poéticas; já em *Rei Lear*, a linguagem é mais abrupta e até mesmo de difícil compreensão em alguns momentos. Nas palavras de Burgess, “Shakespeare queria [...] encantar os ouvidos de seu público com a linguagem” (1996: 75, nossa tradução).

A fama poética de Shakespeare começou com dois poemas longos, “Vênus e Adonis” (1593) e “A violação de Lucrecia” (1594). Quanto aos 154 sonetos, eles circulavam em manuscritos, tendo sido publicados pela primeira vez em 1609, por Thomas Torpe. É freqüente nos sonetos a presença de um “jovem amigo” e de uma dama, a “*dark lady*”. Não há consenso no que se refere a essas figuras, contudo, alguns

desenvolvimento do estudo de caso aqui apresentado, pudemos observar que as divergências encontradas não se provaram tão radicais ao ponto de invalidar o método proposto por Britto (isto é, elas convergiram no que se refere aos principais pontos de análise).

críticos acreditam que o jovem amigo era o conde de Southampton, o patrono e o protetor do autor; já a “*dark lady*” seria uma dama de olhos negros – sonetos 127 e 132, casada – soneto 152 e que tentou seduzir o jovem amigo – soneto 144 (Ramos, 1966: 18-19).

Segundo Marcia Martins, no artigo “Sotaque brasileiro” (2006), Shakespeare tornou-se conhecido primeiro na Europa e depois nos outros continentes não apenas pela qualidade dos textos, mas também graças ao trabalho de tradutores: “a força e o prestígio permanentes de sua obra lírica e dramática devem-se, em grande parte, a uma história de traduções bem-sucedidas” (p. 90). Seguindo por esse caminho, Martins afirma que as traduções também ajudaram a construir um cânone shakespeariano em língua portuguesa. No Brasil, as obras do autor chegaram via tradução indireta, ou seja, por meio de traduções de traduções, no caso, francesas. A primeira tradução brasileira feita a partir de um texto integral diretamente do inglês data de 1933 (p. 93). Aos poucos, o volume de traduções das obras do autor foi aumentando e a tendência não foi revertida com a virada do século (em 2000 foram lançadas 12 novas traduções).

Logo, parece-nos necessária e pertinente uma pesquisa sobre a maneira pela qual tais traduções foram e continuam sendo realizadas. Nesse sentido, pretendemos iluminar uma pequena parte dessa questão ao analisarmos três traduções do soneto 144, realizadas, respectivamente, por Ivo Barroso (1991), Jorge Wanderley (1991) e Péricles Eugênio da Silva Ramos (1966).

3.1 – O objetivo da análise das traduções do soneto 144

As noções de metro e de ritmo estão intimamente ligadas. As leis de metrificação ou versificação têm parâmetros definidos, que variam de acordo com o idioma. Em língua portuguesa, o sistema adotado é o silábico-acentual, no qual o número de sílabas dos versos é quantificado, verificando-se também quais são as sílabas acentuadas de cada verso. No contexto de língua inglesa, por outro lado, o sistema usado é o quantitativo, no qual consideramos a alternância entre tempos fracos e acentuados. Conforme a sua distribuição, diferentes segmentos de versos são compostos – os chamados pés. Entre os principais metros, destacam-se os binários: jâmbico, | - / |; troqueu, | / - |; espondeu, | / / | e pirríquio, | - - |; e os ternários: anapesto, | - - / | e dáctilo, | / - - |, para citar alguns.

A forma do soneto shakespeariano não é petrarquiana; ela consiste em três quadras em rimas cruzadas e independentes, seguidas de um dístico final: *abab cdcd*

efef gg. Quanto à métrica, temos o pentâmetro jâmbico (5 pés jâmbicos: | - / |). No entanto, é possível encontrar pés que não se conformam a esse padrão. De acordo com Britto (2006), a ocorrência dos desvios

se deve menos à dificuldade de manter uma regularidade rigorosa — na verdade, é relativamente fácil compor em inglês uma longa seqüência de pentâmetros jâmbicos perfeitos — do que da monotonia causada por um ritmo excessivamente uniforme. Assim, um pé jâmbico (- /) pode ser substituído por um anapesto (- - /) — é a chamada “substituição anapéstica” [...] Também é possível que em lugar do jambo apareça um troqueu, pé em que as posições relativas da tônica e da átona são invertidas (/ -): é a chamada “inversão trocaica”. São igualmente comuns as substituições de pé jâmbico por espondeu (duas sílabas fortes, / /) ou pirríquio (duas fracas, - -).

Tais alterações podem ter implicações semânticas, como já observado anteriormente.

Os problemas a que o tradutor de um soneto shakespeariano se vê exposto já começam a se delinear. Entre eles, o que nos interessa particularmente é a questão do pentâmetro jâmbico. A forma métrica tida como correspondente, em português, ao pentâmetro jâmbico inglês é o decassílabo, uma vez que um pé jâmbico do inglês “corresponderia” a duas sílabas em português. No entanto, o verso inglês comporta um número muito maior de palavras do que o português. Vocábulos como *have* ou *loved* em inglês contam como uma única sílaba, logo, somos levados a pensar que a adoção dos decassílabos, embora pareça se aproximar mais da forma métrica inglesa, pode gerar, em contrapartida, o sacrifício da carga semântica do poema.

Na introdução a suas traduções, Péricles Eugênio da Silva Ramos (1966) escolhe para a tradução dos sonetos de Shakespeare o hexâmetro jâmbico. Nas palavras do tradutor: “para usarmos o decassílabo, teríamos que sacrificar muita coisa do texto: daí a necessidade do dodecassílabo” (p. 12). Essa reivindicação não é apenas de Ramos, outros tradutores também a usaram. O que nos interessa nesse trabalho é, além de mostrar a possibilidade de uma avaliação mais objetiva da tradução poética, por meio da metodologia proposta por Britto, verificar se procede, no caso do soneto 144, a defesa de que uma tradução em dodecassílabos fornece mais “espaço” nos versos para o tradutor. Nesse sentido, nossa análise ficará, por considerações de espaço, restrita a alguns pontos principais referentes às estruturas rítmica, métrica e semântica.

3.2 – Uma avaliação objetiva do soneto 144

Passemos agora para um exame da forma do soneto 144:

Esquema rítmico

William Shakespeare				
144				
/ / - / - / - - - /			/// - / - / - - - /	1 pir. 2 jambos 1 pir. 1 jambo
Two loves I have of comfort and despair,	<i>a</i>	5		
- - / / - / - / - /			- - / / - / - / - /	1 pir. 1 esp. 3 jambos
Which like two spirits do suggest me still;	<i>b</i>	5		
- / - / - / - / / / /			- / - / - / - / / /	4 jambos 1 espond.
The better angel is a man right fair,	<i>a</i>	5		
- / - / - - / - / - /			- / - / - - / - / - /	2 jamb. subst. anap. 2 jamb.
The worser spirit a woman, colour'd ill.	<i>b</i>	5		
- / - / - / - / - / -			- / - / - / - / - / -	5 jambos
To win me soon to hell, my female evil	<i>c</i>	5		
/ - - / - / - - - /			/ - - / - / - - - /	1 troq. 2 jamb. 1 pir. 1 jamb.
Tempteth my better angel from my side,	<i>d</i>	5		
- / - / - / - / - / - / -			- / - / - / - / - / - / -	5 jambos
And would corrupt my saint to be a devil,	<i>c</i>	5		
/ - - / - - - - / /			/ - - / - - - - / /	1 trq. 1 jamb 2 pir. 1 esp.
Wooring his purity with her foul pride.	<i>d</i>	5		
- / - - - / - - / /			- / - - - / - - / /	1 jamb. 1 pir. 1 jam. 1 pir. 1 esp.
And whether that my angel be turn'd fiend	<i>e</i>	5		
- / - / - / - / - /			- / - / - / - / - /	5 jambos
Suspect I may, but no directly tell;	<i>f</i>	5		
- / - / - / / - / /			- / - / - / / - / /	3 jamb. 1 troq. 1 esp.
But being both from me, both to each friend,	<i>e'</i>	5		
- / / / - - - / - /			- / / / - - - / - /	1 jamb. 1 esp. 1. pir. 2 jambos
I guess one angel is another's hell:	<i>f</i>	5		
- / - - / / - / - /			- / - - / / - / - /	1 jamb 1 pir 1 esp 2 jamb
Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,	<i>g</i>	5		
- - / / - / - / - /			- - / / - / - / - /	1 pir 1 esp 3 jambos
Till my bad angel fire my good one out.	<i>g</i>	5		

O poema apresenta três quartetos com um dístico no final. Há uma estrutura rítmica bem definida, cuja fórmula é *abab cdcd efef gg*. Na maioria dos casos, a rima é perfeita, com exceção dos versos nove e onze³. A estrutura rítmica já não é tão regular. O pé jâmbico é o mais usado; no entanto, há três usos de pés trocaicos, caracterizando irregularidades, uma vez que ocorrem inversões acentuais em relação ao jambo (versos seis, oito e onze). É interessante observar que no quarto verso há a chamada substituição anapéstica no terceiro pé. Segundo Britto, esse uso é bastante recorrente em Shakespeare, o que gerava muitas restrições por parte dos críticos neoclássicos do século XVIII, que emendavam os textos shakespearianos para corrigir tais “erros”. Em

³ De acordo com Britto, em observação durante a realização deste trabalho, a rima *fiend – friend* é duvidosa. Sob uma perspectiva atual, tal rima poderia ser considerada uma rima visual (*eye rhyme*). No entanto, seria necessário um estudo mais aprofundado para verificar se as pronúncias das duas palavras na época em que o poema foi escrito correspondem às pronúncias atuais.

termos gerais, o soneto foi construído na forma chamada de pentâmetro jâmbico, apesar das irregularidades encontradas.

Percebemos que a característica mais regular é o esquema rímico. Portanto, no que concerne à tradução, tal esquema deverá ser mantido para que se chegue a um resultado mais próximo do original. O poema é constituído por pentâmetros – cinco pés, o que “corresponderia” a dez sílabas no português – decassílabo. Ainda que outra metrficação seja adotada, como o alexandrino francês, o número de sílabas poéticas deve ser o mesmo para todos os versos (outra regularidade presente no original).

Passemos a uma análise das repetições de palavras, recurso retórico freqüente em poesia e também nos sonetos de Shakespeare:

Quadro das repetições de palavras:

William Shakespeare
144
Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still;
The better angel is a man right fair,
The worser spirit a woman, colour'd ill.
To win me soon to hell my female evil
Tempteth my better angel from my side,
And would corrupt my saint to be a devil.
Wooing his purity with her foul pride.
And whether that my angel be turn'd fiend
Suspect I may, but no directly tell;
But being both from me, both to each friend,
I guess one angel is another's hell:
Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
Till my bad angel fire my good one out.

Legenda:

marca-texto colorido: se refere a palavras repetidas

palavra escrita em cor: se refere à repetição do sentido de palavra assinalada com marca-texto

O poema tem como tema a tensão entre o bem – representado pelo homem – e o mal – representado pela mulher. A mulher (o anjo mau) tenta seduzir o homem (o anjo do bem) com seus artificios obscenos. Nesse contexto, a repetição de *hell* (inferno) liga-se ao uso de *devil* (diabo) e *fiend* (demônio), todos colaborando para que o contraste bem vs. mal seja mantido, bem como para que a idéia de tentação e sedução (*tempteth*, *wooing*: tentar, seduzir) seja sustentada. A dualidade bem vs. mal é também construída

pelo uso de comparativos e adjetivos: no primeiro quarteto, o terceiro verso começa com *The better angel* e o verso imediatamente seguinte com *The worser spirit* (melhor x pior → bem x mal). No segundo quarteto, o lado bom aparece por meio de *better angel*, sendo o lado ruim visto indiretamente pelo uso de *corrupt*, *evil* e *devil* (palavras que provocam uma conotação negativa). No dístico final do poema, a dualidade bem x mal aparece em um mesmo verso, o último, no qual são usadas as palavras *good* e *bad*. A palavra *angel* é repetida cinco vezes, sendo que há, no sétimo verso, a reiteração da bondade do anjo bom por meio do uso da palavra *saint*. A “mulher” é retomada pelo uso de *female* e pelo pronome *her*, no quinto e oitavo versos respectivamente. O contraste entre o homem e a mulher, além das caracterizações propostas (o homem é muito belo – *right fair*, enquanto a mulher tem um colorido mau, feio – *colour'd ill*) é retomado no oitavo verso pelo uso de pronomes: *his purity* x *her foul pride*. Uma vez que há regularidade na repetição dos contrastes, realizada por meio da repetição de palavras-chave, esse recurso é um dos parâmetros relevantes a serem considerados durante a tradução.

3.3 – Uma avaliação objetiva das traduções do soneto 144

Passemos agora à análise das traduções, levando em consideração os elementos discutidos anteriormente nesta seção. Em primeiro lugar, vejamos como ficaram os esquemas rítmicos das traduções realizadas por Ivo Barroso, Jorge Wanderley e Péricles Eugênio da Silva Ramos, respectivamente. Embora o contrato métrico em língua portuguesa não considere o pé como unidade, optamos por separar os versos do poema estudado por pés no intuito de obter parâmetros idênticos de comparação, o que proporciona uma melhor visualização das semelhanças e diferenças rítmicas.

Tradução de Ivo Barroso - CLIV				Acentos
/ - / - - / - - - /			/ - / - - / - - - /	1 3 6 10
Dois amores – de paz e desespero –	<i>a</i>	10		
- / - - - / - / - /			- / - - - / - / - /	2 6 8 10
Eu tenho que me inspiram noite e dia:	<i>b</i>	10		
- / - / - / - / - / - /			- / - / - / - / - /	2 4 6 8 10
Meu anjo bom é um homem puro e vero;	<i>a</i>	10		
- / - - - / - / - /			- / - - - / - / - /	2 6 8 10
O mau, uma mulher de tez sombria.	<i>b</i>	10		
/ - - / - - - / - /			/ - - / - - - / - /	1 4 8 10
Para levar a tentação a cabo,	<i>c</i>	10		
- \ - / - / - / - /			- \ - / - / - / - /	2 4 6 8 10
O feminino atrai meu anjo e vive	<i>d*</i>	10		Enjambement
- - / - - / - - - /			- - / - - / - - - /	3 6 10
A querer transformá-lo num diabo,	<i>c</i>	10		

- / - - - / - - - /			- / - - - / - - - /	2 6 10
Tentando-lhe a pureza com a lascívia.	<i>d</i>	10		
/ - - / - - - / - /			/ - - / - - - / - /	1 4 8 10
Se há de meu anjo corromper-se em demo	<i>e</i>	10		
- / - / - / - / - /			- / - / - / - / - /	2 4 6 8 10
Suspeito apenas, sem dizer que seja;	<i>f</i>	10		
- - / - - / - / - /			- - / - - / - / - /	3 6 8 10
Mas sendo ambos tão meus, e amigos, temo	<i>e</i>	10		Enjambement
/ - - / - - - / - /			/ - - / - - - / - /	1 4 8 10
Que o anjo no fogo já do outro esteja.	<i>f</i>	10		
/ - - / - / - - - /			/ - - / - / - - - /	1 4 6 10
Nunca sabê-lo, embora desconfie,	<i>g</i>	10		
- / - / - / - - - /			- / - / - / - - - /	2 4 6 10
Até que o mau meu anjo contagie.	<i>g</i>	10		

Tradução de Jorge Wanderley				
144				
/ - / - - / - - - /			/ - / - - / - - - /	1 3 6 10
Dois amores, um calmo e um de aflição,	<i>a</i>	10		
- / - - - / - - - - /			- / - - - / - - - /	2 6 10
Espíritos que tenho, me influenciam.	<i>b</i>	10		
- / - / - / / - - /			- / - / - / / - - /	2 4 6 7 10
É homem, o anjo bom, de alta extração,	<i>a</i>	10		
- / - / - / - - - /			- / - / - / - - - /	2 4 6 10
E o mau, mulher tisonada em demasia.	<i>b</i>	10		
- / - / - / - / - / - /			- / - / - / - / - /	2 4 6 8 10
A dar-me logo o inferno, o mal-mulher	<i>c</i>	10		Enjambement
/ - - / - / / - - /			/ - - / - / / - - /	1 4 6 7 10
Tenta o meu anjo bom, logo o retira	<i>d</i>	10		
- / - / - / - / - /			- / - / - / - / - /	2 4 6 8 10
E quer que o santo vá demônio, quer	<i>c</i>	10		Enjambement
- / - / - / - - - /			- / - / - / - - - /	2 4 6 10
Levar luxúria à graça que o cobrira.	<i>d</i>	10		
- / - / - / - / - / \ / -			- / - / - / - / \ / -	2 4 6 8 (9) 10
E embora eu pense que o anjo bom bem há-de	<i>e</i>	10		Enjambement
- / - / - / - / - /			- / - / - / - / - /	2 4 6 8 10
Doar-se ao diabo, não sou eu que o diga;	<i>f</i>	10		
/ - - / - / - - - /			/ - - / - / - - - /	1 4 6 10
Anjos de mim saídos na amizade,	<i>e</i>	10		
/ - / - - / - - \ /			/ - / - - / - - \ /	1 3 6 10
Um no inferno do outro talvez siga.	<i>f</i>	10		
- / - / - / - - - /			- / - / - / - - - /	2 4 6 10
Talvez – e sei que a dúvida não cessa –	<i>g</i>	10		
- / - / - / - / - /			- / - / - / - / - /	2 4 6 8 10
Até que o anjo mau ao bom despeça	<i>g</i>	10		

Tradução de Péricles E. S. Ramos				
SONETO 144				
- / - / - - - / - - - /			- / - / - - - / - - - /	2 4 8 12
Meus dois amôres de consôlo e de aflição	<i>a</i>	12		
/ - - / - - - / - - - /			/ - - / - - - / - - - /	1 4 8 12
Como dois anjos me dominam por igual:	<i>b</i>	12		
/ - - / \ - - / - - - /			/ - - / \ - - / - - - /	1 4 5 8 12
O anjo do bem é um formosíssimo varão,	<i>a</i>	12		
/ - - / - / - / / - - /			/ - - / - / - / / - - /	1 4 6 8 9 12

E uma mulher de côr bem má o anjo do mal.	<i>b</i>	12		
/ - - / - / - - - /			/ - - / - / - / - - - /	1 4 6 8 12
Para levar-me para o inferno mais depressa	<i>c</i>	12		
/ - - / - / - / - - - /			/ - - / - / - / - - - /	1 4 6 8 12
Meu feminino mal tira o anjo do meu lado	<i>d</i>	12		
- / - - - / - / - - - /			- / - - - / - / - - - /	2 6 8 12
E só por transformá-lo em diabo se interessa,	<i>c</i>	12		
- - - / - / - / - - - /			- - - / - / - / - - - /	4 6 8 12
Solicitando-o com um ardor abominado.	<i>d</i>	12		
/ - - / - / - - - / - - - /			/ - - / - / - - / - - /	1 4 6 9 12
Se o anjo se fêz demônio, eis ponto algo encoberto:	<i>e</i>	12		
- / - - - / - / - - - /			- / - - - / - / - - - /	2 6 8 12
Bem posso desconfiar, porém não asseguro:	<i>f</i>	12		
/ - / - - / - / - / - /			/ - / - - / - / - / - /	1 3 6 8 10 12
São amigos, e como eu não os vejo perto,	<i>e</i>	12		
/ - / - - / - / - - - /			/ - / - - / - / - - - /	1 3 6 8 12
Que um esteja no inferno do outro conjeturo.	<i>f</i>	12		
- / - - - / - / - - - /			- / - - - / - / - - - /	2 6 8 12
Sôbre isso viverei em dúvida, porém,	<i>g</i>	12		
- / - / - - / - / - - - /			- / / - - / - / - - - /	2 3 6 8 12
Até que o anjo do mal expulse o anjo do bem.	<i>g</i>	12		

Ao examinarmos os elementos da forma, observamos que os três tradutores conseguiram conservar o esquema rímico *abab cdcd efef gg*. Entretanto, uma ressalva deve ser feita no caso dos versos seis e oito, na tradução de Barroso. A rima “vive/lascívia” somente poderá ser considerada uma rima perfeita se o *enjambement* for levado em consideração: “vive_a” (*vívia*) e “lascívia”. Vale também observar que o soneto shakespeariano não contém *enjambements*, todavia, tanto Barroso (versos seis e onze) quanto Wanderley (versos sete e nove) fizeram uso de tal recurso. Quanto ao número de sílabas em cada verso, os três tradutores usam o mesmo tamanho de versos do início ao fim. Entretanto, a principal diferença entre as traduções reside no fato de que tanto Barroso quanto Wanderley usaram decassílabos, enquanto Ramos optou pelos dodecassílabos. De acordo com vários críticos, entre os quais se destaca Henri Meschonnic (1999), essa característica por si só já afasta a tradução de Ramos do original, uma vez que representa uma violência explícita à estrutura rítmica do poema (p. 280).

Passemos a uma análise comparativa da distribuição dos acentos. Os trechos marcados em tom de cinza claro constituem as diferenças observadas, já em cor preta estão diferenças que foram, de alguma forma, imediatamente compensadas (representam inversões no próprio verso, no verso anterior ou no seguinte):

Quadro comparativo:

WS	IB	JW	PESR	
// - / - / - - - /	/ - / - - / - - - /	/ - / - - / - - - /	- / - / - - - / - - - /	Espanhol
- - // - / - / - /	- / - - - / - / - /	- / - - - / - - - /	/ - - / - - - / - - - /	Espanhol
- / - / - / - / //	- / - / - / - / - /	- / - / - / // - / - /	/ - - / \ - - / - - - /	Espanhol
- / - / - - / - / - /	- // - - - / - / - /	- / - / - / - - - /	/ - - / - / - / // - / - /	Esp./Francês
- / - / - / // - / - / -	/ - - / - - - / - /	- / - / - / - / - /	/ - - / - / - / - - - /	Espanhol
/ - - / - / - - - /	- \ - / - / - / - /	/ - - / - / // - / - /	/ - - / - / // - / - - - /	Esp./Francês
- / - / - / - / - / -	- - / - - / - - - /	- / - / - / - / - //	- / - - - / - / - - - /	Francês
/ - - / - - - - //	- / - - - / - - - /	- / - / - / - - - /	- - - / - / - / - - - /	Espanhol
- / - - - / - - //	/ - - / - - - / - /	- / - / - / - / \ /	/ - - / - / - - - / - /	Francês
- / - / // - / - / - /	- / - / - // - / - /	- / - / - // - / - /	- / - - - / - / - - - /	Francês
- / - / - / // - / //	- - / - - / // - / - //	/ - - / - / - - - /	/ - - / - / - / - / - /	Francês
- / // - - - / - /	/ - - / - - - / - /	/ - - / - / - - \ /	/ - - / - / - / - - - /	Francês
- / - - // - / - /	/ - - / - / - - - /	- // - / - / - - - /	- / - - - / - / - - - /	Francês
- - // - // - / - /	- / - / // - / - - - /	- / - / - / // - / - /	- / - / - / - / - - - /	Francês

Ao observarmos as marcações na tabela, verificamos que há uma grande semelhança entre as alterações feitas por Barroso e Wanderley. Ambos têm dificuldades em preservar a seqüência pirríquio-espondeu no início do último verso, bem como a seqüência de dois acentos seguidos no último pé (versos três, oito, nove e onze). Essa dificuldade tem relação com a diferença entre as línguas (em inglês é totalmente possível e comum uma seqüência de dois ou três acentos seguidos, o que já não acontece com a língua portuguesa). Todavia, Wanderley consegue efeito sonoro semelhante no verso nove. Na tradução de Barroso, o verso onze foi o que mais apresentou disparidades no cotejo com o original: foram usadas duas cesuras quando no original só havia uma; foi realizada também uma inversão no segundo e quarto pés (onde havia um jambo, Barroso usou um troqueu e vice-versa).

Se considerarmos apenas as características formais e as partes marcadas da tabela, ignorando o conteúdo semântico, somos levados a concluir que a tradução de Wanderley seria a que menos apresentou alterações quando cotejada com o original. Contudo, há um ponto que, observada a hierarquização das correspondências, desfaz, a

nosso ver, tal conclusão. De acordo com Rogério Chociay (1974), o verso decassílabo possui uma espécie de “receita genérica” que, entre outras coisas, pressupõe “o repúdio pela acentuação da 5a. e 7a. sílabas” (p. 36). Na tradução de Wanderley, o terceiro e sexto versos apresentam esse desvio. Nesse aspecto, a tradução de Wanderley se distancia mais do que a de Barroso em relação ao original.

Todavia, para que essa discussão apresente elementos de comparação ainda mais sólidos, passemos agora à análise de alguns elementos de caráter semântico:

Tradução de Ivo Barroso – CXLIV	William Shakespeare – 144
Dois amores – de paz e desespero –	Two loves I have of comfort and despair,
Eu tenho que me inspiram noite e dia: omissão	Which like two spirits do suggest me still;
Meu anjo bom é um homem puro e vero;	The better angel is a man right fair,
O mau, uma mulher de tez sombria.	The worsen spirit a woman, colour'd ill.
Para levar a tentação a cabo, omissão	To win me soon to hell, my female evil
O feminino atrai meu anjo e vive omissão	Tempteth my better angel from my side,
A querer transformá-lo num diabo, omissão	And would corrupt my saint to be a devil,
Tentando-lhe a pureza com a lascívia. omissão	Wooing his purity with her foul pride.
Se há de meu anjo corromper-se em demo	And whether that my angel be turn'd fiend
Suspeito apenas, sem dizer que seja;	Suspect I may, but no directly tell;
Mas sendo ambos tão meus, e amigos, temo	But being both from me, both to each friend,
Que o anjo no fogo já do outro esteja.	I guess one angel is another's hell:
Nunca sabê-lo, embora desconfie,	Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
Até que o mau meu anjo contage.	Till my bad angel fire my good one out.

Legenda das tabelas:

Perdas: xxx Acréscimos: xxx Deslocamentos: xxx Omissão: {omissão}

Recuperação idéia por palavra semelhante.: xxx

Algo mais problemático: em vermelho (IB: “puro e vero”; JW: “de alta extração” e PESR: “por igual”)

Tradução de Jorge Wanderley	William Shakespeare
144	144
Dois amores, um calmo e um de aflição,	Two loves I have of comfort and despair,
Espíritos que tenho, me influenciam. omissão	Which like two spirits do suggest me still;
É homem, o anjo bom, de alta extração,	The better angel is a man right fair,
E o mau, mulher tisonada em demasia. Omissão	The worsen spirit a woman, colour'd ill.
A dar-me logo o inferno, o mal-mulher	To win me soon to hell, my female evil
Tenta o meu anjo bom, logo o retira omissão	Tempteth my better angel from my side,
E quer que o santo vá demônio, quer	And would corrupt my saint to be a devil,
Levar luxúria à graça que o cobrira. omissão	Wooing his purity with her foul pride.
E embora eu pense que o anjo bom bem há-de	And whether that my angel be turn'd fiend

Doar-se ao diabo, não sou eu que o diga;	Suspect I may, but no directly tell;
Anjos de mim saídos na amizade, omissão	But being both from me, both to each friend,
Um no inferno do outro talvez siga. omissão	I guess one angel is another's hell:
Talvez – e sei que a dúvida não cessa – omis.	Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
Até que o anjo mau ao bom despeça.	Till my bad angel fire my good one out.

Tradução de Péricles E. S. Ramos	William Shakespeare
SONETO 144	144
Meus dois amôres de consôlo e de aflição	Two loves I have of comfort and despair,
Como dois anjos me dominam por igual. omissão	Which like two spirits do suggest me still;
O anjo do bem é um formosíssimo varão,	The better angel is a man right fair,
E uma mulher de côr bem má o anjo do mal.	The worser spirit a woman, colour'd ill.
Para levar-me para o inferno mais depressa	To win me soon to hell, my female evil
Meu feminino mal tira o anjo do meu lado omis.	Tempteth my better angel from my side,
E só por transformá-lo em diabo se interessa, omis.	And would corrupt my saint to be a devil,
Solicitando-o com um ardor abominado. omissão	Wooing his purity with her foul pride.
Se o anjo se fêz demônio, eis ponto algo encoberto:	And whether that my angel be turn'd fiend
Bem posso desconfiar, porém não asseguro:	Suspect I may, but no directly tell;
São amigos, e como eu não os vejo perto,	But being both from me, both to each friend,
Que um esteja no inferno do outro conjeturo	I guess one angel is another's hell:
Sôbre isso viverei em dúvida, porém,	Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
Até que o anjo do mal expulse o anjo do bem.	Till my bad angel fire my good one out.

Em termos lexicais, a primeira questão que emerge do contraste entre as traduções abrange diretamente um dos objetivos de nossa discussão: a comprovação da ocorrência, ou não, ganhos semânticos advindos da opção por traduzir em versos dodecassílabos. Em uma primeira análise, observamos que o ganho de elementos lexicais na tradução é bastante evidente no caso dos dodecassílabos (há apenas quatro omissões). As traduções em decassílabos, em contrapartida, apresentam dezessete omissões no caso daquela realizada por Barroso e doze no caso da de Wanderley. Contudo, um exame mais minucioso demonstra que o mesmo não ocorre com relação aos elementos semânticos e sintáticos.

Em termos de deslocamentos sintáticos, Ramos usou um número maior do que os outros dois tradutores. No que se refere às reconstruções de sentido, todos os três tradutores tiveram que realizá-las em uma medida relativamente igual (em torno de doze a quatorze ocorrências), o que já começa a indicar a ineficiência do uso de dodecassílabos para ganhar conteúdo semântico – esperávamos encontrar um número menor de reconstruções na tradução de Ramos, uma vez que o tradutor teria mais

“espaço” para investir em traduções mais próximas da literal. No que tange aos acréscimos de palavras e idéias, temos a característica mais interessante: há momentos em que a escolha no nível semântico na tradução de Ramos é determinada pela necessidade de preencher espaços vazios. Podemos citar vários exemplos: 1) embora Ramos tenha sido o único a colocar o homem como sendo bonito (que é o sentido do original), ele se vê obrigado a usar um superlativo – “formosíssimo” – para que o metro de doze sílabas seja mantido no terceiro verso; 2) processo semelhante ocorre no verso sete, com o acréscimo de “se interessa” (não presente no original); 3) essa parece ter sido também a justificativa para a repetição da palavra “anjo” no último verso (no original há substituição de *angel* pelo pronome *one*). Além disso, Ramos eliminou o uso tanto de *spirit* (verso dois e quatro) quanto de *saint* (verso sete). Mesmo com versos menores, Wanderley conseguiu usar “espíritos” no segundo verso e “santo” no sétimo verso. Todas essas considerações nos levam a afirmar que, pelo menos no caso do poema estudado, não houve de fato um ganho semântico ao se substituir o pentâmetro jâmbico pelo dodecassílabo. Desse modo, a alteração da metrificação não encontrou no exemplo prático uma real justificativa, representando, a nosso ver, um nível de correspondência mais geral e, portanto, mais distante do poema original.

Quanto às traduções de Barroso e Wanderley, percebemos que em ambas houve uma preocupação em manter: a repetição da palavra “anjo”; o par *devil – fiend*, que em Barroso foi traduzido pelo par “diabo – demo” e em Wanderley, por “demônio – diabo”; o par “homem/mulher” mais o uso de “feminino”, embora na tradução de Wanderley haja a personificação do mal na mulher pelo uso de “mal-mulher”. Acreditamos que tal recurso não se apresenta como um desvio, uma vez que todo o poema gira em torno da figura da mulher como pertencente ao lado mal, em contraste com a do homem, que representa o bem.

Apesar das muitas correspondências, encontramos algumas perdas significativas. No caso da tradução de Barroso, em momento algum o tradutor usou a palavra “inferno”, sendo que *hell* está repetida no texto original (versos cinco e doze), mostrando-se uma palavra relevante em um texto que gira em torno da maldade seduzindo a bondade. Wanderley consegue utilizar pelo menos um “inferno” (verso doze). Outro problema, não tão grave, está no segundo verso: embora reconheçamos a pertinência do uso de “noite e dia” na tradução de Barroso para capturar a continuidade sugerida por *still*, acreditamos que “inspiram” não parece corresponder ao sentido de *suggest*, uma vez que “inspirar”, em nossa leitura, sugere algo positivo enquanto que

suggest tenderia mais para uma conotação negativa nesse contexto. Nenhum dos dois tradutores conseguiu apresentar uma boa solução para *man right fair*, que seria em português “um homem muito belo”; “puro e vero” (solução de Barroso) e “de alta extração” (proposta de Wanderley) não apresentam qualquer traço que represente a beleza externa do rapaz.

Desse modo, acreditamos ser a tradução de Wanderley aquela que, entre as três aqui avaliadas, mais se aproxima do texto original, pois conseguiu aliar o uso de elementos semânticos relevantes à manutenção de importantes características de ordem métrica e rítmica.

Considerações finais

As ponderações acima expostas permitem-nos concluir que, no cômputo geral, a tradução de Wanderley é a que mais se aproxima do texto original, seguida de perto pela de Barroso. A que mais se afasta é a de Ramos, devido ao uso de versos de doze sílabas. Além disso, os dodecassílabos representaram um alto preço a pagar, ou seja, o sacrifício métrico não apresentou, no caso do poema estudado, os resultados esperados – a saber, uma maior carga semântica.

Além dessas análises, o presente trabalho procurou demonstrar que é possível, por meio de uma metodologia de avaliação de tradução, conseguir elementos avaliativos concretos, que promovem o desenvolvimento de uma crítica de tradução menos impressionista, calcada em argumentos em geral de base objetiva.

O método proposto por Britto revelou-se um instrumento bastante eficiente de análise para verificar se, no caso estudado, de fato o dodecassílabo representou um ganho espacial e, conseqüentemente, um ganho semântico. Embora tenhamos chegado à conclusão de que não houve ganho no uso do dodecassílabo, não podemos generalizar tal asserção, sendo necessárias análises de outros poemas no intuito de verificar se o mesmo ocorre com frequência ou não em outros textos poéticos.

Referências bibliográficas

- BENEDETTI, Ivone C. (2005) “A crítica de traduções”. *Tradução em Revista* 2, 69-75.
- _____, & SOBRAL, Adail (2003) *Conversa com tradutores*. São Paulo: Parábola.
- BRITTO, Paulo Henriques (1997) “Entrevista com o tradutor Paulo Henriques Britto”. *Cadernos de Tradução* 2, 467-478.
- _____. (2002) “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia”. Gustavo Bernardo Krause (org.) *As margens da tradução*, 45-69. Rio: FAPERJ/Caetés/UERJ.
- _____. (2005) “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. Trabalho apresentado no Congresso “Sob o signo de Babel – literatura e poéticas da tradução”, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, Vitória. Inédito.
- _____. (2006) “Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução”. Trabalho apresentado no X Congresso Internacional da ABRALIC em julho/agosto, UERJ. Inédito.
- BURGESS, Anthony (1996) *English literature*. 23rd edition. Burnt Mill: Longman.
- CAMPOS, Haroldo de (1992) “Da tradução como criação e como crítica”. *Metalinguagem & outras metas*, 31-48. São Paulo: Perspectiva.
- CHOCIAY, Rogério (1974) *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil.
- JAKOBSON, Roman. (1995) “Aspectos lingüísticos da tradução”. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- LARANJEIRA, Mário (2003) *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: EDUSP.
- MARTINS, Marcia A. P. (2006) “Sotaque brasileiro”. *William Shakespeare*. Série Entre Livros/Entre Clássicos, v.2. São Paulo: Ediouro, 90-98.
- MARTINS, Helder (1999) “A crítica da tradução literária”. *Cadernos de Tradução* 4, 39-55.
- MESCHONNIC, Henri (1999) *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (1966) “Sobre os sonetos de Shakespeare”. William Shakespeare, *Sonetos de Shakespeare*, 7-24. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Ediouro.
- SHAKESPEARE, William (1966) *Sonetos de Shakespeare*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Ediouro.

_____ (1991) *Sonetos*. Trad. de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____ (1991) *30 Sonetos*. Trad. de Ivo Barroso. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.