

Desdobrando Adília¹

Beatriz Bastos

Escola Parque – RJ

Centro Educacional Anísio Teixeira - RJ

Pós-doutoranda no Departamento de Ciências da Linguagem, UFF

Resumo: Entendendo a tradução como uma espécie de efeito do texto poético, a autora propõe uma leitura da poeta portuguesa Adília Lopes pelo viés tradutório, analisando e traduzindo para o inglês o poema “Meteorológica”.

Palavras-chave: tradução; poesia; Adília Lopes

Abstract: Understanding the act of translating as a possible effect of poetry itself, the author interprets the Portuguese poet Adília Lopes through the eye of a translator, analyzing and translating into English the poem “Meteorológica” (“Meteorological”).

Keywords: translation; poetry; Adília Lopes

O haikai é desejado, isso significa que desejamos fazer um nós mesmos = prova decisiva (de amor): quando a gente mesmo quer fazer; do prazer do produto, infere-se um desejo de produção.

Roland Barthes, *A preparação do romance* – vol. 1.

Poesia e tradução talvez não sejam coisas inseparáveis, mas são questões (e práticas) que na minha experiência estão extremamente ligadas. Por isso, não só a leitura que apresento aqui de Adília Lopes é moldada por certo olhar tradutório, como acredito que, em certa medida, vem da própria poesia de Adília minha vontade de traduzi-la. Paul Zumthor, teórico da poesia e da performance, estudioso da Idade Média, escreve: “E se nenhum desejo me impele, se não se forma em mim o desejo de (re)construção, é porque o texto não é poético, há um obstáculo que impede o contato das presenças.” (Zumthor 2007: 54). Tomo esse desejo de (re)construção bastante ao pé da letra, entendendo o poético como aquilo que provoca o desejo de traduzir. A tradução é então um efeito, um desdobramento, certo impulso provocado pela poesia.

Porém, entre este impulso e sua materialização há um longo caminho a ser percorrido, espécie de quebra-cabeça a ser montado, ou de xadrez a ser jogado. Minha concepção sobre *como* traduzir poesia – de como jogar esse jogo – formou-se em parte nos cursos e conversas que tive com Paulo Henriques Britto, meu orientador de mestrado e doutorado. Trata-se de pensar a poesia como uma combinação de diversos efeitos: efeitos sintáticos, semânticos, prosódicos, fonéticos etc. Britto enfatiza que a poesia é um terreno no qual os aspectos formais – sonoros, visuais, rítmicos – são tão importantes quanto o sentido, ou o aspecto semântico. Traduzir, portanto, não é apenas trabalhar com os possíveis significados de um poema, mas tentar transpor para outra língua a sua forma (Britto 2002: 54). O tradutor deve investigar os diversos planos do poema, entender como eles se organizam, traçar uma espécie de “raio X” do texto. Para tal, fazer a escansão é um processo útil, mesmo em poemas de verso livre (como os de Adília), pois nos elucida padrões rítmicos e sonoros. A partir deste raio X, o tradutor tenta estabelecer uma espécie de hierarquia dos diversos aspectos poéticos, avaliando quais são mais relevantes para o efeito geral do poema. Na hora de traduzir, são esses elementos que devem ser privilegiados. Claro que perdas ocorrem. Por isso mesmo, pode-se ganhar o dia ao descobrir a tradução para uma determinada rima.

Em relação a Adília Lopes, a crítica aponta estratégias de repetição e retomada como uma das principais características de seus poemas. O crítico João Barrento chama de “terrorismo anatômico” o procedimento poético básico da autora. Escreve: a “terrorista

saqueia alegremente a tradição e os amigos”, enquanto a “anatomista transplanta, amputa, decepa palavras, letras, textos, imagens”(Barrento 2003). Celia Pedrosa, por sua vez, destaca o “espelhismo” na poesia de Adília, presente no jogo fonético de rimas internas, assonâncias e consonâncias, e no modo pelo qual sua escrita se desdobra a partir mesmo do retorno e da repetição (Pedrosa 2009: 8). Já o crítico Carlos Bessa diz que as rimas, os versos breves, os tênues desvios de sentido e as repetições aproximam esta poesia do caráter reiterativo dos jogos de palavras infantis e das melopeias populares (Bessa 2005).

Gosto de pensar a poesia de Adília como uma *poética do desdobramento* que se dá em diversos níveis. Primeiramente, no interior da palavra e do verso: certos sons são continuamente repetidos e reiterados dentro do poema. Ocorre também no modo como Adília se apropria de lugares-comuns da linguagem, modificando-os ligeiramente ou não. E ainda, o desdobramento está presente na forma como Adília, sem cerimônia alguma, retoma e faz referências a poetas e poemas da tradição, algumas vezes de forma bastante explícita, outras nem tanto. É quase como se os seus poemas funcionassem como um canto paralelo ao original. Ou quase – mal comparando – como se ela “traduzisse”, a seu modo, a Bíblia, Camões, Pessoa etc. De modo que, ao traduzir Adília Lopes para o inglês, gosto de pensar que estou de certa forma dando continuidade a esta poética do desdobramento.

Para exemplificar o modo como venho trabalhando Adília, gostaria de mostrar e comentar a tradução de um poema intitulado “Meteorológica”. Começemos pela leitura do poema original, em português:

Meteorológica

Deus não me deu
um namorado
deu-me
o martírio branco
de não o ter

Vi namorados
possíveis
foram bois
foram porcos

e eu palácios
e pérolas

Não me queres
nunca me quiseste
(porquê, meu Deus?)

A vida
é livro
e o livro
não é livre

Choro
chove
mas isto é
Verlaine

Ou:
um dia
tão bonito
e eu
não fornico (Lopes 2002: 165)

Neste poema, versos muito curtos estabelecem o ritmo. Além disso, percebe-se que em cada estrofe predomina um determinado som. Na primeira, aliterações em “d”: **deus, deu, namorado, deu, de**. Na segunda, além das aliterações em “p” de **possíveis, porcos, palácios, pérolas**, ocorre também a anáfora “foram bois/foram porcos”. Na terceira estrofe, ocorre a repetição de “q”: **queres, quiseste, porquê**. Na quarta estrofe há uma sequência de palavras de duas sílabas: vida-livro-livre, todas paroxítonas, com a vogal “i” e a consoante “v”, o que certamente contribui para o efeito rítmico. “Livro” e “livre” são palavras de grafia quase idêntica, cuja semelhança pode sugerir uma série de desdobramentos poéticos ou filosóficos sobretudo próximas à palavra vida. Na quinta estrofe, “choro/chove” é uma citação “encurtada” de um verso de Paul Verlaine, que diz: “*Il pleure dans mon coeur/ Comme il pleut sur la ville*” (do livro *Romances sans paroles*, 1874). Na estrofe final, temos a

rima entre “bonito” e “fornico”, que fecha o poema de modo melancólico, mas não sem humor.

Retomando o que já comentei, ou seja, que o tradutor precisa de algum modo elencar os aspectos mais importantes do poema para tentar reproduzir o que julga ser o seu efeito geral, diria que, aqui, mais importante são a brevidade dos versos, que impõem certo ritmo, e o abundante uso de aliterações. Não fosse por esses dois elementos formais, talvez essas mesmas palavras soassem mais sentimentais e menos bem-humoradas. Por isso é preciso atentar para eles na tradução, pois, perdendo-se as rimas, corre-se o risco de perder a piada e o poema. Desse modo, mesmo que o “sentido” do poema seja relativamente simples, sem muita ambiguidade semântica, sua tradução não é simples. Vejamos:

Weather RePORt

God didn't give me
a boyfriend
he gave me
the white martyrdom
of not having one

I've seen likely
boyfriends
they were bulls
they were pigs
me, palaces
and pearls

You don't want me
you never did
(why, God, why?)

Life
is a book
and the book
is hardbound

I cry
in the rain
but this
is Verlaine

Or:
such a lovely
day
but I don't get
laid

No primeiro verso, na construção “**Deus** não me **deu**”, o jogo entre “Deus” e “deu” é de difícil tradução. O melhor que consegui foi “*God didn't give me*”, onde se repete ao menos o “g” inicial.

Na segunda estrofe, consegui reproduzir o efeito da repetição do “p” com “*pigs, palaces, pearls*”. Porém, fica mais distante a lembrança da expressão bíblica “pérolas aos porcos”, que em inglês é “*pearls before swine*” e não “*pearls to pigs*”. Preferi, no caso, a remeter ao trecho bíblico, o efeito da repetição consonantal possibilitada por “*pigs*”. E também descobri que em Portugal se diz “como um *boi* a olhar para um palácio”, tal como aqui no Brasil dizemos “como um *burro* olhando para um palácio”. Para traduzir isso adequadamente seria preciso encontrar uma expressão equivalente em inglês com “*boi*” (ou outro animal). Como ainda não consegui encontrar tal expressão, optei, por ora, por “*bull*”,
141 radução literal.

Na terceira estrofe, para que em inglês o verso tivesse comprimento e número de acentos semelhantes ao português, acrescentei “*why*” ao fim do último verso.

Na quarta estrofe as perdas da tradução são inevitáveis. “*Vida*” só pode ser traduzido por “*life*”, assim como “*livro*” só pode ser traduzido por “*book*”, e assim se perde a repetição da vogal “*i*” e da consoante “*v*”. Mais complicada é a tradução de “*livre*”, pois em inglês não podemos falar de um livro como “*not free*”; mesmo tomadas as devidas “*liberdades poéticas*”, seria uma construção por demais estranha. Optei por “*hardbound*” – que ecoa o “*b*” e o “*o*” de “*book*” e aponta para o encadernamento, a capa dura que envolve o livro e

faz com que suas páginas não fiquem soltas (livres) –, o que dá um caráter mais concreto a um jogo de palavras que, em português, aponta para algo mais metafórico.

Por outro lado, e espero que compensando um pouco a perda da estrofe anterior, a tradução da estrofe seguinte produziu uma rima inexistente no original. Em inglês, há uma clara afinidade de sons entre *“in the rain”* e *“Verlaine”*. Traduzi “chove” por *“in the rain”* até porque, no português brasileiro, mais comumente diríamos “está chovendo”. Em inglês, obrigatoriamente diríamos *“it is raining”*, mas assim perderíamos a rima.

Na última estrofe há uma rima que não chega a ser perfeita, mas, ainda assim, bastante evidente: *“bonito”-“fornico”*. Preferi *“lovely/ day”* a *“beautiful/ day”* (a tradução mais literal) por nos manter mais próximos da brevidade do verso original. E como equivalente ao par *“bonito”- “fornico”*, rimei *“day”* com *“laid”*, rima um pouco fraca, mas, dentre as tantas experimentadas (como, por exemplo, *“such a lovely day, and I can’t find anyone to lay”* ou *“such a lovely day, and I can’t find anyone to play”*), é, por ora, a que funcionou melhor.

Na tradução, consegui manter os versos curtos, as pausas, a média de acentos por verso e um bom número de aliterações e rimas. Houve perda de alguns elementos semânticos, porém, se o poema em inglês for capaz de provocar ligeiros sorrisos em seus leitores, significa que a tradução funcionou, que a peça encaixou, que ganhamos o jogo, ou, ao menos, uma partida.

Bibliografia

Barrento, João (2003), “Todos os meus poemas são poemas eróticos”, *Público*, sábado, 22 de novembro de 2003, <http://arlindo-correia.com/adilia_lopes.html> (último acesso em 30 de abril de 2017).

Barthes, Roland (2005), *A Preparação do Romance vol. I*, trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes.

Bessa, Carlos (2005), “Poemas novos e antologia”, *Actual*, n. 1965, 23 de abril de 2005. <http://arlindo-correia.com/adilia_lopes.html> (último acesso em 30 de abril de 2017).

Britto, Paulo Henriques (2012), *A Tradução Literária*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

-- (2002) “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia” in Krause, Gustavo Bernardo (org.), *As Margens da Tradução*, Rio de Janeiro, FAPERJ/Caetés/UERJ, p. 54-67.

Lopes, Adília (2002), *Antologia*, com posfácio de Flora Süssekind, São Paulo, Rio de Janeiro, Cosac & Naify, 7 Letras.

Pedrosa, Celia (2009), “De espelhos e demônios: a poesia de Adília Lopes e o imaginário europeu”, *Portuguese Cultural Studies*, vol. 2, issue 1, article 2, University of Utrecht. Disponível em <http://scholarworks.umass.edu/p/vol2/iss1/2/> (último acesso em 18 de julho de 2017)

Zumthor, Paul (2007), *Performance, Recepção, Leitura*, trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo, Cosac Naify.

Beatriz Bastos (Rio de Janeiro, 1979) é professora e tradutora. Publicou os livros de poesia *Pandora – Fósforos de Segurança* (Editora Azougue, 2003, em coautoria com Fernanda Branco) e *Da Ilha* (Editacuja, 2009). Fez mestrado e doutorado em tradução de poesia (PUC-Rio, 2008-2014). Atualmente realiza uma pesquisa de pós-doutorado sobre as cartas de Guimarães Rosa aos seus tradutores (Departamento de Ciências da Linguagem – UFF). Entre outros, publicou os artigos “O sentido e o som: três teorias da tradução de poesia em diálogo” na Revista *TradTerm*, em 2012, e “Poesia e tradução: sobre ‘presença’” na *Revista de Letras* da Unesp, em 2009. Publicou versões em inglês de poemas de Hilda Hilst na revista *Metamorphoses*, do Smith College, em 2013. Traduziu, juntamente com Ismar Tirelli Neto, o livro *Silêncio*, de John Cage (Editora Cobogó, no prelo). Organizou e traduziu, juntamente com Paulo Henriques Britto, a antologia *Meu coração está no bolso*, com poemas de Frank O’Hara (Luna Parque, 2017)

NOTA

¹ Este depoimento foi originalmente uma apresentação oral no Real Gabinete de Leitura no evento “Diálogos sobre Poesia Portuguesa – sétimo encontro de pesquisadores”, organizado por Ida Alves e Sofia de Sousa Silva, em novembro de 2012.